

Р60
25027-кр



В.Г. РОДИОНОВ

ЧУВАШСКИЙ СТИХ



к
К 83.3
Р 60

ОРДЕНА «ЗНАК ПОЧЕТА»
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ



В.Г. РОДИОНОВ

ЧУВАШСКИЙ СТИХ



Проблемы становления
и
развития

Чебоксары
Чувашское книжное издательство
1992

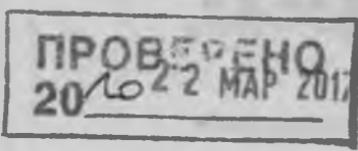
1.к 83.39(=Чув) - 45

ББК 84 Чув 7
Р 60

2. 83.3(2=Чув) - 45

Печатается по постановлению Ученого Совета
Научно-исследовательского института языка, литературы,
истории и экономики при Совете Министров Чувашской Республики

Рецензент
доктор филологических наук
Б. П. Гончаров



25027-кр



Родионов В. Г.

Р 60 Чувашский стих: Проблемы становления и развития.—
Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992.— 224 с.

Книга знакомит читателей с поэтическим творчеством предков чувашей эпохи совместного их проживания с монголами и китайцами (до II в. н. э.), кавказскими народами и предками современных венгров (III—VIII вв.). Подробно описано поэтическое творчество чувашей X—XVIII вв. Прослежены пути развития и письменной поэзии. Особое внимание обращено на сеспелевскую реформу в поэзии 20-х гг.

ББК 84 Чув 7

Р 4603020102—39
М 136(03)—92 90—92

ISBN 5-7670-0641-5

© Чувашское книжное издательство, 1992

О КНИГЕ

Книга В. Г. Родионова «Чувашский стих» — итог двадцатилетней напряженной работы над поэзией в контексте культуры чувашского народа. Перед нами — комплексное исследование. Что это означает? Воедино сведены и исходя из темы осмыслены данные литературоведения, фольклористики, музыковедения, языкознания (в том числе фонетики, изучения синтаксиса, диалектологии, ареальной лингвистики), истории, этнографии.

Существенный момент исследования В. Г. Родионова — обращение к общим проблемам тюркологии. Он выявляет место чувашей в многовековой истории тюрков.

Очень интересно исследована фольклорная поэзия. В. Г. Родионов ввел в научный оборот тексты языческих заговоров, молитвословий, приговоров дружки на свадьбе, но этим не ограничился. Самое главное — это то, что он внимательно изучил филологические моменты этих фольклорных текстов и сделал интересные наблюдения над звуковой организацией изучаемых речений. В. Г. Родионов успешно классифицировал фольклорные тексты, выделив речевой стих (благопожелания, молитвословия и др.), речитативный (обрядовые приговоры, дразнилки, считалки, загадки и др.) и народно-песенный. Важный момент исследования — это изучение стиха в связи с развитием жанров фольклора.

Существенно и то, что автор не ограничивается изучением ритмики, а привлекает внимание читателя к интонации и исследует ее особенности. Тем самым речь изучается как функционирующее явление, что свойственно общему направлению развития мировой филологической науки (те исследователи, которые ограничиваются только «метром», отстают, хотя сами этого и не осознают, от хода развития мировой науки). Исследование интонации сочетается с изучением синтаксической организации, целостной интонационно-синтаксической системы.

Очень существенно, что автор стремится показать взаимовлияние различных культур, взаимодействие народов, населяющих определенные регионы: русско-чувашские, чувашско-марийские, татарско-чувашские и другие связи. При таком взаимодействии раскрываются особенности каждой культуры и происходит взаимное обогащение культур.

Естественно, что в работе есть дискуссионные и требующие дальней-

шего изучения моменты. Так, например, следует усилить изучение звуковой организации чувашских заговоров (повторов внутри строк). Неполно поставлен вопрос о факторах развития литературного стиха. В. Г. Родионов с сочувствием цитирует слова А. А. Шумилова, что «феномен стихотворной речи ... прямо зависит от фонологической системы национального языка». Но в стихе важна художественная трансформация и, в частности, системы ударений, поскольку фонетическая система языка не ограничивает многообразие размеров. О трансформации в фольклоре пишет и В. Г. Родионов, но не учитывает этого явления применительно к просодии стиха.

Недостаточно прояснено понятие артикуляционного повтора. Ведь без артикуляции невозможно произнести любой вид стиха. Почему выделяется именно этот аспект и имеет ли он художественное значение — пока неясно. Все это требует дальнейшего изучения.

В. Г. Родионов — ученик выдающегося советского филолога, члена-корреспондента АН СССР Л. И. Тимофеева, ныне покойного. И стремясь следовать традициям этого ученого, отраженным, в частности, в его книге «Слово в стихе», В. Г. Родионов создал комплексное исследование фольклора и литературы в контексте культуры.

Эту книгу с интересом прочитают все, кто интересуется поэзией: учителя средней школы, преподаватели вузов, научные работники — все, кто увлекается особенностями национальной культуры.

Б. П. Гончаров,

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
отдела теории литературы
Института мировой литературы
им. А. М. Горького РАН.

ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ УСТНОГО СТИХА

Чувашское и тюркское историческое стиховедение

Стиховедение — это раздел литературоведения, изучающий эстетическую природу и закономерности структуры стиха как определенной структуры речи [Словарь, 1974, с. 379]. Оно развивается в двух направлениях. Первое направление можно назвать общим или теоретическим, а второе — частным или национальным. Национальное стиховедение изучает национальный стих как в синхронии, так и диахронии. Анализ стиха в его эволюции, развитии относится прежде всего к области исторической поэтики, и исследования подобного рода могут составить соответствующий раздел науки — историческое стиховедение (ср.: историческое языкознание).

В русском стиховедении сильно развита историческая метрика, которая изучает историю стихотворных размеров, показывает, как на протяжении тысячелетий каждая стиховая форма сохраняет «ассоциативную связь со всеми своими предшественниками, наследуя их смысловые ореолы» и в таком виде вступает «в поэтическую систему каждой очередной культурной эпохи, взаимодействуя с ее стилистическими и тематическими формами» [Гаспаров, 1986, с. 196].

Национальное историческое стиховедение — это область стиховедения, изучающая устную и письменную стихотворную речь в ее эволюции.

Историческое стиховедение тесно соприкасается с исторической поэтикой фольклора и этнолингвистикой. Этнолингвистика, рассматривающая соотношение и связи языка и этноса, в какой-то степени охватывает и предмет исторического стиховедения. Нет необходимости особо доказывать, что язык является главным средством поэтического выражения народной культуры.

Основные методы, применяемые в этнолингвистике, дают возможность для целого ряда явлений, для блоков языковой семьи и даже для системы в целом устанавливать определенную динамику развития, определенную историческую последовательность или

даже эволюционный процесс в пределах того или иного ареала [Толстой, 1983, с. 187].

Если всеобщая историческая поэтика литературы, как отмечает академик М. Б. Храпченко, опирается на региональную и национальную историческую поэтику [Храпченко, 1986, с. 15—17], такую же сложную иерархию, следует думать, составляет и историческая поэтика стихотворного фольклора. Можно изучать историческую поэтику стихотворного фольклора современного конкретного народа и более ранних этнических общностей, четко выделяя в каждом случае объект и материал исследования.

Материалом и предметом изучения отдельной национальной исторической поэтики стихотворного фольклора является тот слой, который образовался в период формирования и развития конкретной исторической общности людей. При изучении поэтики более раннего периода материалом анализа чаще всего является фольклор ряда близкородственных народов, в данном случае тюркоязычных.

Тюркское историческое стиховедение — это область стиховедения, изучающего эволюцию стихотворной речи (прежде всего фольклорных жанров) донационального периода. Естественно, что поэтические традиции донационального периода сохранились главным образом в образцах национального фольклора. Поэтому национальные фольклорные тексты служат материалом для изучения путей развития стихотворной речи как донационального, так и национального периодов.

Изучение тюркского стиха в историческом плане началось еще в XIX в. Но основателем этого направления является акад. В. М. Жирмунский, посвятивший этой проблеме ряд фундаментальных работ [Жирмунский, 1964; 1968; 1974].

Продолжателями его начинаний по праву считаются И. В. Стеблева [Стеблева, 1965; 1971а; 1976], З. А. Ахметов [Ахметов, 1964; 1970; 1972], М. К. Хамраев [Хамраев, 1963; 1969] и др.

В настоящее время остро ощущается необходимость обобщения достижений тюркского исторического стиховедения. Это требуется для дальнейших изысканий в данной области, в частности, для разработки методов и методики анализа тюркского стиха различных периодов. Наиболее сложным является, на наш взгляд, вопрос совмещения эволюционной цепочки (последовательности различных форм стихотворной речи) с этапами этнической истории тюркоязычных народов. Здесь не обойтись без помощи исторической этнографии и исторического языкознания (этнолингвистики, исторической фонетики и т. д.).

Эволюционная цепочка поэтики народного стиха частично восстановима уже предварительно, на основе достижений всеобщей исторической поэтики фольклора. Здесь в первую очередь следует упомянуть исследования А. Н. Веселовского, его выводы о развитии некоторых поэтических тропов и жанров. Весьма ценны наблюдения, сделанные исследователями русского песенного фольклора, которые обнаружили закономерности, характерные не только для

русского фольклора, но и для фольклора ряда тюркоязычных народов (этапы развития стихотворных жанров, композиции отдельных поэтических тропов и т. п.).

Изучены типологические особенности поэтики как русского, так и тюркоязычного песенного фольклора [Алиева и др., 1977]. Опираясь на системно-аналитический метод анализа разностадиальных поэтических традиций, группа фольклористов из Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН пришла к ряду теоретических выводов. В частности, ею представлена следующая эволюционная цепочка родового развития народной поэзии: 1) эпос, эпическое изображение (полная объективизация); 2) первоначальное лирическое изображение; 3) своеобразный частичный возврат к объективизации как синтез всех предыдущих стадий [Алиева и др., 1977, с. 103]. Не менее важен вывод о том, что по мере развития поэтики песенного фольклора все большее место завоевывает поэтическая фигуриативность и эмоциональность (при уменьшении описательно-нейтрального элемента), усложняется и распространяется на весь текст ее структурная организация [Алиева и др., 1977, с. 105]. Ряд устоявшихся положений всеобщей исторической поэтики стихотворного фольклора требует переосмысления путем привлечения нового материала. Например, материал, использованный А. Н. Веселовским, позволил ему выдвинуть теорию о первичности строфы с двучленным параллелизмом [Веселовский, 1989]. Это положение у многих не вызвало сомнений, в том числе и у автора настоящей работы. Но в последнее время появились серьезные причины усомниться в правильности теории А. Н. Веселовского о развитии психологического параллелизма в стихотворных формах чувашского фольклора.

На основе типологического сопоставления материала, представляющего собой разностадиальное состояние поэтики песен, фольклористами ИМЛИ им. А. М. Горького РАН был предложен иной путь развития способов изображения: последовательность действий и перечислений > причинно-следственная конструкция > параллелизм [Алиева и др., 1977, с. 86—87]. В одной из своих работ, посвященных исторической поэтике песен, В. М. Гацак показывает, что принцип соединения двух картин в параллелизме — это итог значительного развития песен. По его мнению, в самую раннюю пору то, что содержится в первой части параллелизма (описание природы), могло представлять собой самостоятельное повествование [Гацак, 1984, с. 13].

Итак, устоявшаяся теория А. Н. Веселовского требует более критического подхода к ней и дополнительной проверки, в частности, на материале фольклора тюркоязычных народов. Без решения данного вопроса практически неосуществима реконструкция некоторых компонентов стихотворной речи — поэтической строфы, ритма, повторов.

Эволюционная цепочка, предложенная нами в ряде ранних работ, требует критической оценки и переосмысления. Во-первых, надо выяснить время возникновения двучленного параллелизма:

относительно позднее ли это образование или действительно древнее, стоящее у истоков возникновения устной поэзии? Во-вторых, для хронологической и этнической раскладки эволюционной цепочки необходима компетентно сделанная на основе достижений современного исторического языкознания и других общественных наук периодизация истории чувашского этноса, его языка.

Периоды истории чувашского языка и этноса

Возможность использовать язык как орудие для познания исторических судеб народа, как исторический источник была опознана еще в XIX в. Выводы таких лингвистических исследований широко привлекал Ф. Энгельс [Оранский, 1977, с. 100]. Механизм запечатления истории в языке и методы реконструкции этой истории хорошо показаны И. М. Оранским. Оказывается, что восходящие к древнему корнеслову и «первоначально слабо дифференцированные в своих значениях слова последовательно специализируются и образуют системы, отражающие глубинную эволюцию социальных категорий, возникновение новых родов деятельности и новых понятий». Снимая последующие напластования, историк языка и культуры может прийти к первоначальному значению слова, к тому представлению о предмете (явлении), которое было свойственно данному обществу в ту эпоху, когда данный предмет (явление) возник или стал опознаваться [Оранский, 1977, с. 99—100]. Историк языка по фонетическому облику слова может определить характер и время его происхождения. Это достигается и путем сравнения.

Сравнения в народной культуре могут быть типологическими, генетическими и контактными. Именно при помощи сравнения возможно восстановление периодов интенсивных этнических контактов и глубины их взаимовлияния. Этнолингвистические данные способствуют и стиховедческим изысканиям. Знание основных периодов истории языка и культуры народа в целом для стиховеда нужно потому, что стих является функциональным проявлением языка, одной из подсистем в общей макросистеме языка [Тимофеев Л., 1987, с. 74]. Кроме того, принципы сравнительно-исторического метода анализа стиховед может успешно разработать только при помощи исторического языкознания, в котором они определены относительно точно.

Основательную периодизацию истории тюркских языков впервые сделал известный тюрколог Н. А. Баскаков [Баскаков, 1969, с. 147—230]. На основе исторических работ В. В. Бартольда, В. В. Радлова, С. Е. Малова и других видных ученых-востоковедов он установил в развитии тюркских языковых общностей шесть эпох: 1) алтайскую; 2) хуннскую (до V в. н. э.); 3) древнетюркскую (V—X вв.); 4) среднетюркскую (X—XV вв.); 5) новотюркскую (XV—XX вв.); 6) новейшую (после 1917 г.).

На основе данной периодизации чувашский филолог Н. А. Андреев выделил в истории чувашского языка пять эпох: 1) древне-

тюркскую (до V в. н. э.); 2) болгаро-чувашскую (V—XIII вв.); 3) монгольско-татарскую (XIV—XVI вв.); 4) чувашско-русскую (XVI—XX вв.) и 5) послеоктябрьскую [Андреев Н., 1974, с. 18—19].

В последние годы вопросами периодизации истории тюркских языков занимался венгерский востоковед А. Рона-Таш [Рона-Таш, 1980]. Большой специалист по истории монгольских и тюркских языков, на основе анализа огромного количества фактического материала он дал новую схему периодизации истории тюркских языков, в том числе и болгаро-чувашского. Ученый выделяет следующие периоды: 1) пратюркский (до III в. до н. э.); 2) древнетюркский (III в. до н. э.—XIII в.); 3) среднетюркский (XIII—XVII вв.); 4) новотюркский (XVIII—XIX вв.); 5) современный тюркский (с. 1917 г.).

В рамках этой схемы истории тюркских языков расположены и периоды истории болгаро-чувашского языка. Прабулгарским А. Рона-Таш называет тот период, когда болгарские диалекты существовали внутри других пратюркских диалектов (примерно с I столетия до н. э. по IV в.— время миграции болгарских племен в юго-западном направлении).

В древнебулгарском периоде (V—1235) А. Рона-Таш различает два подпериода: раннедревнебулгарский (до появления оногур-булгар в Прикавказье в 460-е гг. н. э.) и позднедревнебулгарский (начало его совпадает со временем образования древнеоногурско-булгарского племенного союза в 463 г.). Позднедревнебулгарский подпериод делится ученым еще на три этапа: первый этап — до распада Великой Булгарии (около 650 г.), второй этап — до VIII в., третий этап — с появления болгарских племен на Волге (VIII в.) до нашествия монголов на Волжскую Булгарию (1235).

Внутри среднебулгарского периода венгерский ученый также различает два подпериода: раннесреднебулгарский (1235—1430) и позднесреднебулгарский (1430—1551).

Новобулгарский (собственно чувашский) период в периодизации А. Рона-Таша имеет следующие подпериоды: раннечувашский (1551—1723), среднечувашский (1723—1870) и позднечувашский (1870—1917) [Рона-Таш, 1980, с. 8—10].

Нужно отметить, что периодизация, сделанная А. Рона-Ташем, слишком сложна и специфична. Для стиховеда не имеет большого значения точная, с указанием года, периодизация. На наш взгляд, в основу периодизации должны быть положены данные этно- и глоттогенеза предков современных чувашей, как это обнаруживается в периодизации А. Рона-Таша применительно к ранним периодам и подпериодам (к сожалению, этот принцип не соблюден при определении подпериодов новобулгарского — чувашского — периода).

В последние годы проблемами периодизации истории болгаро-чувашского языка усиленно занимается языковед-компаративист Н. И. Егоров. В своих первых опытах определения хронологи-

ческих этапов развития чувашского языка он более точно придерживался схемы А. Рона-Таша. В ходе работы над составлением этимологического словаря чувашского языка и изучения возможных исторических связей предков чувашей с другими этническими общностями в различные эпохи Н. И. Егоров внес в схему А. Рона-Таша значительные коррективы и дополнения. Периодизация, осуществленная Н. И. Егоровым, учитывает новейшие достижения в области тюркской и чувашской компаративистики, этнической истории чувашей и их предков. Поэтому в своих стиховедческих изысканиях мы будем опираться на эту периодизацию истории чувашского языка и этноса [СЧЛЯ, 1990, с. 128 — 150].

Прототюркская эпоха (до середины I тысячелетия до н. э.). В эту эпоху сложилось основное словарное ядро современных тюркских языков. Прототюркский язык локализуется в Центральной Азии, в районе Забайкалья и Монголии. На стыке II—I тысячелетий до н. э. в прототюркский язык стали проникать индоиранские и древнеиранские слова: тюрк. *alaša* (чув. *лаша*) «лошадь»; тюрк. *daṇa* (чув. *тына*) «телка»; тюрк. *jügün* (чув. *йёвен*) «узды»; тюрк. *keçi*, *ecki* (чув. *качака*) «коза»; тюрк. *beg* «господин», (чув. *пӱ*) «князь»; тюрк. *är* (чув. *ар*) «муж», «мужчина» и т. д.

Огурская эпоха (середина I тысячелетия до н. э.— начало н. э.). По мнению Н. И. Егорова, в середине I тысячелетия до н. э. прототюркский язык распался на две большие ветви: огурскую (огуро-оногуро-булгаро-чувашскую) и огузскую (огузско-карлукско-кыпчакско-сибирскую). Представители огурской ветви прототюрков говорили на диалекте с признаками ротацизма (*qīg* ~ чув. *хёр* «девушка») и ламбдаизма (чув. *хёл* «зима»), а носители огузского диалекта — с признаками зетацизма (*qiz* «девушка») и сигматизма (*qış* «зима»).

Огурские племена контактировали с монголоязычными племенами в районе Центральной Азии. Они входили в сюннуский (хуннский) союз племен. Этимологические изыскания Н. И. Егорова показывают, что земледелие было знакомо еще пратюркам. Основными сельскохозяйственными культурами в эту эпоху были просо (чув. *вир*, др.-тюрк. *ögügä*) и полба (чув. *пӑри*, тюрк. *buḡdaj*). В огурской ветви тюркских языков сельскохозяйственные традиции были устойчивее, чем в огузской. В последней ветви преобладало кочевое скотоводство.

Оногурская эпоха (начало н. э.— III в. н. э.). Происходит окончательное отпочкование федерации десяти огурских племен (оп «десять» и *oḡug* «огуры») от других племен. В середине II в. они достигли Семиречья. Оногурские племена занимались отгонным скотоводством, в связи с чем сезонно перекочевывали в меридиональном направлении. Их зимние пастбища, по предположению Н. И. Егорова, локализируются в районе Семиречья, а летние — в Западной Сибири, в районе слияния Иртыша с Обью, где обитали угурские племена — общие предки хантов, манси и

венгров. Именно к этому периоду относятся самые ранние тюркизмы болгаро-чувашиского фонетического облика в языках этих угорских народов.

К началу III в. оногурские, а частично и угорские племена продвигаются дальше на запад и достигают Приаральской низменности. Их летние кочевья располагались в районе Южного Урала, примерно на территории современной Башкирии.

Древнебулгарская эпоха (IV—VII вв.). В конце III—начале IV вв. оногуро-сибирские и угорско-венгерские племена достигли районов Северного Кавказа и объединились вокруг возвысившегося племенного объединения болгар. В Причерноморских степях оногуро-савиро-булгарские племена, объединившись вокруг хана Кубрата, образовали феодальное государственное объединение— Великую Булгарию. В болгарский язык проникают аланские, греко-византийские и некоторые славянские заимствования. В свою очередь, влияние болгарского языка испытывали языки предков современных осетин и других народов Северного Кавказа, восточнославянских племен. По-видимому, болгарские племена теснее всех соприкасались с предками современных венгров. Об этом свидетельствуют древнебулгарские заимствования в венгерском языке, охватывающие широкий-лексико-тематический круг: термины земледелия и скотоводства, ремесел, жилища и одежды, духовной культуры, отвлеченные понятия и т. д.

Среднебулгарская эпоха (VIII—XV вв.) начинается со времени «обретения родины», т. е. переселения древнебулгарских племен из района Южнорусских степей в Среднее Поволжье. Данную эпоху как А. Рона-Таш, так и Н. И. Егоров завершают 1551 г., т. е. временем падения Казанского ханства и вхождением Чувашского края в состав Русского государства, без учета основных признаков эпохи — этнических процессов. Дело в том, что среднебулгарская эпоха — это эпоха формирования, расцвета и распада болгарской народности. В следующую эпоху формировались и развивались унаследовавшие болгарскую культуру и язык современные народы — чувашаи и казанские татары. А их разделение началось значительно раньше, во всяком случае не позднее XIV в. Следует полагать, что этноним *чăваш* (<*сăваѣ*) появился одновременно с этнонимом *пёсёрмен* «бесермянин», т. е. в конце XIV — начале XV вв. [Родионов, 19846]. Именно по этим соображениям период Казанского ханства целесообразнее включить в собственно чувашскую эпоху.

Среднебулгарская эпоха имеет два периода: собственно болгарский (у Н. И. Егорова — дозолотоордынский) и золотоордынский.

Булгарский период (VIII—30-е гг. XIII в.) начинается со времени «обретения родины» болгарскими племенами в бассейнах рек Камы и Волги и продолжается до падения Волжской Булгарии в результате монголо-татарского нашествия.

Завершается консолидация болгарских племен в одну народность. Булгары имели самые тесные связи со своими соседями.

ми — предками современных марийцев, удмуртов, мордвы и коми. Булгарские заимствования в поволжских и пермских языках можно разделить на тематические разряды: общественные отношения, религия и мифология, животноводство, земледелие, хозяйственные строения, средства труда, ткачество и т. д. В этот период в болгарский язык проникают от финно-угроязычных соседей слова, связанные с местным растительным и животным миром.

Золотоордынский период (40-е гг. XIII в.— начало XV в.) начинается с возникновения Золотой Орды на Средней Волге.

Со второй половины XIII в. на территории бывшей Волжской Булгарии стали оседать кыпчакоязычные золотоордынцы, что явилось причиной образования новых этнических общностей. Кыпчакоязычные мусульмане и часть болгар, главным образом феодальная верхушка, постепенно образовали ту основу, на которой в XV—XVI вв. формировалась казанско-татарская народность. Основная часть болгар избежала исламизации культуры и кыпчакизации языка и, несмотря на социальную зависимость от мусульmano-кыпчакской группы этноса, крепко держалась за традиционную языческую культуру и болгарский язык. Кроме того, постоянные войны и набеги степных кочевников и русских ушкуйников в конце XIV — начале XV вв. опустошили территорию Волжской Булгарии и превратили ее в «дикое поле» — летние кочевья ногайских и крымских татар.

Чувашская эпоха (с XV в.) отражает периоды формирования современного чувашского народа, сложения его этнографических групп и диалектов: раннестарочувашский (XV—50-е гг. XVI вв.), позднестарочувашский (60-е гг. XVI в.— 50-е гг. XVIII в.), ранне-новочувашский (60-е гг. XVIII в.— 60-е гг. XIX в.), поздненовочувашский (70-е гг. XIX в.— 1917), советский (с 1917 г.).

В конце XIV — начале XV вв. болгаро-чувашское население с правобережных южных районов современной Чувашии и территории Ульяновской области вынуждено было оставить свои благодатные земли и уйти в ближайшие леса — в междуречья Кубни и Цивилия. Очевидно, часть болгаро-чувашей расположилась в среде горных марийцев левобережных районов Цивилия. В дальнейшем, в результате полной языковой ассимиляции марийского субстрата, сложилась этнографическая группа и диалект верховых чувашей. Процесс этот протекает в раннестарочувашский (казанский) и позднестарочувашский периоды.

В казанский период формирующийся чувашский этнос имел три диалекта: заказанский или луговой (*улӑх чӑвашсем*), горный (*вире ялсем*) и верховой. В западных районах началось формирование чувашского субэтноса. Горные марийцы называли их *сас-ламар* «марийцы, похожие на *суас* (чувашей)», луговые марийцы — *куркмар* «горные марийцы». Горные (средненизовые) чуваша знали их как *хура* (*тукмак*) *ураллисем* «носящие черные (толстые) онучи», а самоназванием данного субэтноса было *кайӑен* «западные».

В середине XV в. часть луговых чувашей переселилась на се-

веро-восток современной Чувашии, главным образом в междуречье Аниша и Цивилия. Оставшаяся часть уже в послеказанский период частично мигрировала в районы бывших «диких полей», а частично растворилась среди казанских татар. Татаризация чувашского населения местами (например в Присвияжье) проходила еще в казанский период.

Позднестарочувашский период является периодом окончательного формирования современных этнографических групп и этнотерриторий. После создания укрепленных линий в направлении Алатырь—Тетюши и образования ряда засечных черт горные (средненизовые) чувашаи начали занимать свои бывшие земли. В конце XVI — первой половине XVII вв. происходило массовое заселение юго-восточных и южных районов Чувашского Поволжья. Начиная с XVII в., в результате интенсивных контактов чувашей с татарами-мишарями, здесь складывается низовой диалект. В XVII—XVIII вв. чувашаи мигрировали в Закамье и Башкирию.

Ранненовочувашский период характеризуется следующими процессами: 1) смена религии (христианизация) и европеизация быта; 2) появление новой письменности и книжности; 3) разрушение феодальных отношений и др.

Поздненовочувашский период — это период расцвета яковлевской системы просвещения чувашского народа, период развития в обществе капиталистических отношений.

Основные методы изучения устного стиха

Сравнительно-исторический метод

В изучении поэтики фольклора тюркоязычных народов сравнительно-исторический метод был успешно использован академиком В. М. Жирмунским. Его можно считать одним из основателей данного направления в советском литературоведении и фольклористике. В статье «Сравнительно-историческое изучение фольклора» [Жирмунский, 1979, с. 185—191] он изложил основные принципы этого метода.

В. М. Жирмунский особо отмечал, что сравнение само по себе не является каким-либо особым научным методом, а представляет лишь методический прием, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов. При сравнении исторических явлений, по его мнению, исследователи очень часто приходят к недоразумениям и ошибкам по той причине, что они не проводят грани между различными задачами. В. М. Жирмунский называет главные подходы при сравнительно-историческом изучении фольклора: сравнительно-генетический (сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходство явлений как результат их родства по происхождению и последующих исторически обусловленных расхождений); историко-типологический (сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общест-

венного развития); историко-контактный (сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия, влияния или заимствования, обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития) [Жирмунский, 1979, с. 185—186].

Сравнительно-генетический подход

Его принципы разработаны главным образом исследователями истории родственных языков, в первую очередь индоевропейских. основополагающие работы в области исторического языкознания принадлежат чувашеоведам. Работы Н. И. Ашмарина, В. Г. Егорова, М. Р. Федотова и др. выходят далеко за рамки чувашского языкознания. Как отмечают тюркологи и монголисты, без знания работ по истории чувашского языка невозможно изучение древнего состояния пратюркского и прамонгольского языков, поскольку носители булгаро-чувашского типа языка отделились от остальных тюрков еще в середине I тысячелетия до н. э. и многие параллели, имеющиеся, с одной стороны, в современных языках огузской, кыпчакской, карлукской групп, с другой — болгарской группы (наследниками языка из этой группы являются только чуваша) относятся к той прототюркской эпохе, когда еще не произошло разделение на огузскую и огузскую ветви языков. Чувашско-тюркские (огузско-кыпчакские и др.) сравнения могут выявить генетические параллели прототюркской эпохи. Между тем генетические параллели, наблюдаемые в языке и фольклоре других тюркоязычных народов, хронологически более близки к древнетюркской или даже среднетюркской (по периодизации Н. А. Баскакова) эпохам. Таким образом, сравнение чувашского устного стиха со стихом других тюркоязычных народов может указать на генетические параллели, относящиеся к прототюркской эпохе. При этом следует учесть, что, во-первых, сравниваемые формы в последующие эпохи сами могли быть подвержены определенной эволюции; во-вторых, контактные или типологические параллели по ошибке можно принять за генетические. Очевидно, генетические параллели, относящиеся к прототюркской эпохе, больше всего могут обнаружиться в сравнении чувашского материала с якутским, алтайским, шорским и хакасским материалами. Именно у этих народов в более или менее первоизданном виде сохранены элементы культуры древнетюркской эпохи, наиболее близкой к прототюркской.

Итак, при помощи сравнительно-генетического подхода возможно частичное восстановление прототюркской культуры, в том числе и стихотворной речи фольклорных жанров. При этом невозможно ограничиться данными, полученными при помощи историко-генетического подхода. Их надо согласовать с выводами, полученными другими формами анализа, в первую очередь историко-типологическим сравнением.

В сравнительно-историческом изучении фольклорных произведений данному методу отводили и отводят ведущую роль. Как отметил В. М. Жирмунский, предпосылкой историко-типологического сравнения являются единство и закономерность процесса социально-исторического развития, которым обусловлено развитие фольклора как одной из идеологических надстроек, обнаруживающих значительные аналогии (при соответствующих исторически обусловленных различиях) на одинаковых ступенях общественного развития [Жирмунский, 1979, с. 187].

Для исторических разысканий, думается, целесообразнее историко-типологические сравнения разностадиальных материалов. В частности, для реконструирования поэтики чувашского стиха прошедших эпох необходимо изучение фольклорного стиха тех народов, которые до недавнего времени стояли на более ранних стадиях общественного развития, чем чуваша. Хотя успешными могут быть результаты типологического сравнения отностадиальных, но генетически неродственных этнических обществ.

Благодаря историко-типологическому методу анализа современная советская наука достигла высшего уровня в области исторической поэтики фольклора. Но, как верно отметил по этому поводу Н. И. Кравцов, «нельзя забывать и генетический путь развития, и историко-культурные связи: они вполне реальны и результаты их можно конкретно показать [Кравцов, 1977, с. 11—12].

Историко-контактное сравнение

В свое время в советской науке данный метод анализа фольклора подвергался справедливой критике, так как в работах компаративистов старой школы масштабы таких взаимодействий необычайно преувеличивались: любые типологические параллели, реальные и мнимые, рассматривались без достаточного основания как заимствования [Жирмунский, 1979, с. 188]. На наш взгляд, в настоящее время исследователи-тюркологи недооценивают возможности историко-контактного подхода к изучению фольклора. История тюркоязычных народов богата взаимовлияниями как в родственных, так и не родственных языках соседей. Еще на стыке II—I тысячелетий до н. э. древние прототюрки контактировали с индоиранскими, главным образом, древнеиранскими племенами. В огурскую эпоху, т. е. до начала н. э., племена огурской ветви тюрков больше всего обращались с монголоязычными племенами, чему способствовала их этнотерриториальная близость. Именно по этой причине самые ранние тюркизмы в монгольском языке имеют типичные для болгаро-чувашского языка особенности — ламбдаизм и ротацизм.

Параллели, имеющиеся в болгаро-чувашском языке и языках угров (венгров, хантов и манси), относятся к оногурской и древнебулгарской эпохам. При этом следует иметь в виду, что если угорско-оногурские взаимосвязи происходили главным образом в

оногурскую эпоху, то венгро-булгарские продолжались до VII—VIII вв. Следовательно, параллели, имеющиеся лишь в венгерском и чувашском языках, следует хронологически отнести не к оногурской, а древнебулгарской эпохе.

В среднебулгарскую эпоху болгары имели самые тесные связи с соседними финно-угроязычными племенами, а также с Древней Русью.

Булгаро-пермские контакты. Эти связи исследователи относят к VIII—IX вв., когда предки современных удмуртов и коми входили в прапермскую этноязыковую общность. Булгарские заимствования, имеющиеся как в удмуртском, так и коми языках, относятся, как правило, к болгарскому (дозолотоордынскому) периоду (VIII—XIII вв.).

Чувашско-удмуртские контакты относятся главным образом к XIV—XV вв., когда булгаро-чуваши спасались от постоянных нашествий и разорений Закамья в северных и лесных районах, и в бассейне р. Меша, и Арском поле. Здесь они вошли в тесный контакт с местным населением — удмуртами — частично отеснив, а частично ассимилировав их.

Чувашско-марийские контакты, несомненно, были и в болгарский период, но они обрели интенсивный характер в конце золотоордынского периода, когда чувашаи, покидая свои благодатные земли, вынуждены были расселяться в лесных районах. В конце XIV — нач. XV вв. правобережные чувашаи расположились среди горных марийцев, с луговыми марийцами непосредственные связи имели заказанские чувашаи. Именно об этом говорят чувашские заимствования в марийском языке.

Чувашско-мордовские контакты не имели непрерывного характера и до настоящего времени изучены слабо. Можно полагать, что предки чувашей и мордвы имели определенные связи еще в болгарский период. В последующие периоды с группой эрзя соприкасались главным образом низовые чувашаи. Часть мордвы, жившая бок о бок с чувашами, растворилась в их среде.

Булгаро-чувашско-русские контакты проходили по следующим этапам: 1) булгаро-древнерусские (VIII—XIV вв.); 2) русско-старочувашские (XV—XVIII вв.); 3) русско-новочувашские (с XVIII в. до 1917 г.); 4) русско-чувашские контакты советского времени (с 1917 г.).

Булгаро-древнерусские взаимосвязи отличались прежде всего торговыми и политическими отношениями. В столице Волжской Булгарии, как известно, были древнерусские торговые фактории, а болгарские купцы часто бывали в разных княжествах Древней Руси. По этой причине в данный период взаимовлияние ограничивалось, очевидно, лишь заимствованием ряда терминов из области торговли.

Более интенсивными были эти контакты в старочувашский и новочувашский периоды. Влияние русской песенной традиции особенно ощутимо в фольклоре саратовских, куйбышевских, пензенских чувашей. Инновации в песнях отдельных групп низовых

чувашей возникли относительно недавно — примерно начиная с XIX в. до 50—60 гг. XX в., т. е. до исчезновения самих обрядов, в рамках которых исполнялись эти песни.

Ареальный метод

В последние десятилетия в филологических науках начали появляться исследования, в которых успешно применяется ареальный метод. Такие исследования успешно ведутся в лингвистике, которые показали большие возможности данного метода. По справедливому замечанию К. В. Чистова, в фольклористике ареальный метод прививается крайне медленно [Чистов, 1974, с. 72], в том числе и в стиховедении. А возможности этнотерриториального подхода к поэтике народного стиха еще не реализованы.

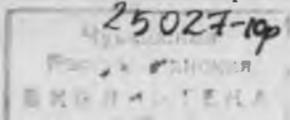
В чем заключаются преимущества ареального метода и каковы его основные принципы?

Любой ареал определяется наличием связи явления или процесса с определенной территориальной протяженностью. Ареал формируется в определенных условиях, связанных либо с генетической общностью, либо с внутренними закономерностями развития того или иного факта или процесса [Бородина, 1974, с. 44—45].

В языкознании давно существует понятие «лингвистический ландшафт», очень близкое к таким словам, как «диалект», «говор». Путем сопоставления пучков изоглосс (линий, выделяющих ареалы одинаковых явлений языка) с историческими границами более или менее отдаленного прошлого возможно «историческое прочтение» такой этнотерритории. Подобное сопоставление дает возможность сформулировать наиболее общие предположения о времени формирования тех или иных диалектных группировок, исходя из близости конфигурации пучков изоглосс с историческими границами [Мораховская, 1973, с. 14—15].

Диалектность, характерная для языка, присуща и поэтике фольклорного стиха. Сохранение архаических элементов фольклорной поэтики, в особенности поэтики стиха, происходит в различных этнотерриториях по-разному. Диалектность поэтики фольклора — один из основных источников определения динамики развития отдельных поэтических систем, форм, элементов. Изучив показатели, добытые путем картографирования поэтики, определив центры и периферии, сплошные и разорванные ареалы, исследователь может восстановить определенные этапы эволюционного пути поэтики в пределах конкретного биоландшафта.

Ареальное изучение поэтики стиха конкретной этнотерритории должно способствовать успешной реконструкции, главным образом более близких к нам периодов этнической истории. Картографирование отдельных поэтических форм позволило бы выявить локальные особенности, которые сложились в процессе формирования и развития этнических и этнографических групп региона. При этом особо следует помнить, что границы ареалов



поэтических явлений очень часто не совпадают с границами расселения отдельных этносов. История образования ареалов не всегда соответствует истории формирования этносов. Ареалы могут быть рассмотрены или интерпретированы только в системе историко-этнографической области (ИЭО). А историко-этнографическая область имеет свою историю формирования и развития.

В болгарский период среднеболгарской эпохи в Поволжье и Приуралье сложился особый тип этнических общностей — Волго-Уральская историко-этнографическая область. Туда вошли предки трех тюркоязычных (чувашей, татар и башкир) и четырех финно-угроязычных (удмуртов, коми, мари и мордвы) народов. Центром экономических, политических и культурных связей Волго-Уральской историко-этнографической области были в различные периоды истории столицы государства волжских болгар (Биляр, Булгар — в болгарский период), Булгарского улуса Золотой Орды (Булгар — в золотоордынский период), Казанского ханства (Казань — в раннечувашский период).

Волго-Уральскую ИЭО надо рассматривать как многоэтническую социально-политическую систему со своим центром и периферией. Степень «слитности» этнического и социального в этой системе в различные периоды была разная. Нужно полагать, что отдельные компоненты этой системы в более ранние периоды (до конца раннечувашского периода) имели центростремительные силы, а со времени вхождения Поволжья в состав Русского государства происходила постепенная децентрализация этой средневековой социально-политической системы. Но функцию центра возникновения многих инноваций по традиции выполняли Казань и татарско-чувашское Заказанье (XVI—XVII вв.).

В периоды целостности многоэтнической социально-политической системы образовались ее центры и периферии. Многие инновации в данной среде возникали в центре и постепенно распространялись в периферийных районах. При этом следует иметь в виду, что иррадиация (распространение того или иного явления) была возможна от центра либо в разные стороны, либо только в одну сторону, причем характер ее в этих случаях мог быть двояким: постепенное, как бы волнообразное распространение с соответствующими остановками, и так называемое вторжение клином (клинообразное вторжение) [Бородина, 1974, с. 48].

Инновации главным образом происходили в области культуры, в том числе и духовной.

Знание истории образования историко-этнографической области в целом и ее этнических и этнографических групп необходимо и стиховедам. Это позволяет интерпретировать ареалы распространения того или иного компонента стихотворной речи.

Изучение ареала распространения элементов стихотворной речи позволяет выявлению как причин центров их возникновения, так и направления иррадирующих волн и степень территориальной распространенности. При этом надо помнить, что причиной распространения этих явлений могут быть не только культурные

влияния, но и другие факторы — историко-генетические и др. Например, одна форма генетического характера могла получить развитие в узкой локальной среде и распространиться в другие области. Такой процесс типичен более всего для поздних периодов, когда происходила децентрализация и возникли разные этнические и этнографические группы народов Поволжья.

Каждая лингво-этнографическая группа имеет свой историко-поэтический диалект, или историко-поэтическую субсистему. Структуры этих систем состоят из элементов как общегенетического характера, обусловленных непрерывностью поэтических традиций, так и более поздних наслоений, образованных в результате воздействия иррадирующих волн того или иного периода. Поэтому поэтические традиции в этих субсистемах хронологически разновременны и эволюционно разностадиальны.

Необходимо выделить следующие основные историко-поэтические субсистемы: средненизовая (территория расселения средненизовых чувашей), верховая (территория расселения верховых чувашей) и низовая (территория расселения низовых чувашей). Эти субсистемы сложились в различные периоды и имеют в своем составе компоненты других субсистем. Средненизовая историко-поэтическая субсистема — это наиболее целостная, не подверженная поздним инновациям, характерным, например, для низовой субсистемы, многие компоненты ее восходят к казанскому и более ранним периодам. Элементы поэтики верховой историко-поэтической субсистемы не менее поздние, чем средненизовой группы, но в этой субсистеме есть немало субстратных, оставленных горномарийскими предками носителей фольклора этой группы чувашей.

Низовая историко-поэтическая система наиболее развитая и наиболее трансформированная. В результате широкого распространения здесь чувашско-татарского (местами и чувашско-русского) двуязычия мощное влияние оказывает иноязычная историко-поэтическая система, прежде всего татаро-мишарская. В современных Саратовской, Самарской, Пензенской областях чувашки близко соприкасались с местным русским населением, что значительно отразилось и в поэтике фольклора этих групп чувашей.

Поэтика более западных районов Чувашского края развивалась на основе поэтических традиций генетического характера и в этой субсистеме мало поздних наслоений. Она была законсервирована еще в раннечувашский период и не подвергалась значительным изменениям.

Все эти положения, вытекающие из богатого этнографического и лингвистического материала, должны подтверждаться и фольклорно-поэтическим материалом. [Ареальное изучение поэтики стиха в исследованиях, очевидно, должно умело сочетаться с другими перспективными методами, например функциональным.] Данные, полученные путем ареального и функционального подхода к поэтике стиха, должны сопоставляться и корректироваться.]

Поэтика фольклора значительно отличается от поэтики литературы и имеет ряд специфических особенностей, которые хорошо раскрыты Б. Н. Путиловым. В число главных особенностей он включает категорию жанра: «Поэтика отдельного текста есть конкретный вариант поэтики жанра, реализации принципов», т. е. поэтика фольклора всегда жанрово обусловлена и жанрово реализована [Путилов, 1977, с. 15—16].

Другой, не менее важной особенностью поэтики фольклора являются характерные для жанра сложные функциональные связи. Эти функциональные связи представляют для фольклора специфический способ осуществления его связей с самой действительностью, с ее различными сферами) [Путилов, 1977, с. 18]. Здесь под словом «действительность» не следует понимать «ландшафтные» или другие особенности природы.

Под словом «действительность» прежде всего нужно понимать не отражение ландшафтных особенностей природы, а общественно-социальную и хозяйственную, а также культурно-идеологическую жизнь создателей фольклорных текстов в тот или иной исторический период. Жанры фольклора имеют функциональные связи именно с этой стороной жизни этнических общностей.

Плоское, одностороннее понимание этого слова приводит некоторых фольклористов к необоснованным, а иногда и курьезным выводам, к каким, например, пришел фольклорист В. А. Акцорин, объяснивший появление в фольклоре образов исполинов особенностью послеледникового тундрового периода, «когда флора отличалась карликовым растительным миром». По мнению автора, по мере изменения флоры, исчезновения карликового растительного мира и замены современными его представителями такая гиперболизация человека отрывается от объективной реальности и становится по отношению к ней анахронизмом [Акцорин, 1982, с. 5].

Прямолинейные объяснения происхождения фольклорных поэтических средств наблюдается и в работах некоторых других фольклористов Волго-Уральского региона [Каховский, 1984, с. 69 и др.].

Требует объяснения и словосочетание «функциональные связи». Функциональные связи фольклора — это прежде всего «связи с различными сферами устойчивой народной бытовой практики, с традиционными народными социально-бытовыми институтами, с миром традиционных представлений» [Путилов, 1977, с. 17]. Не следует утверждать, что функциональность фольклора не имеет никакого отношения к поэтике. Жанр фольклора имеет определенные функциональные связи с обрядом, мифологическими представлениями, общественно-социальной реальностью и т. д.) Все эти факторы (именно их совокупность мы называем действительностью) обуславливают не только содержание, но и художественную структуру жанра. Связь поэтики фольклора с действитель-

ностью осуществляется через жанр: действительность > жанр > поэтика. Изменение действительности может оказать воздействие на поэтику через функциональное изменение жанра. Отсюда нужно полагать, что изучение путей развития системы фольклорных жанров может способствовать частичному восстановлению эволюционной цепочки некоторых поэтических форм, в том числе и компонентов стихотворной речи. При этом восстановление эволюционного пути отдельных компонентов стихотворной речи не должно являться самоцелью. Такие реконструкции в конечном итоге должны способствовать обнаружению системных и функциональных связей. Другими словами: мы должны восстановить типы структур фольклорного стиха если не каждой, то основных исторических эпох. А это невозможно без знания системы чувашских обрядов и фольклорных жанров соответствующих эпох. Подобную реконструкцию можно осуществить при помощи сравнительно-исторического метода.

О системе жанров чувашского традиционного фольклора

В советской фольклористике существуют разные определения фольклорного жанра. Общим для них является признание, что жанр — это «исторически сложившийся тип художественной формы» [Колпакова, 1965, с. 25].

Наиболее полное определение жанра находим у Н. И. Кравцова: «Следует принять определенное понимание жанра содержательной художественной формы, и в целом, и в ее частях выполняющей сложные функции — познавательные, идейно-воспитательные и эстетические, причем в различных жанрах может преобладать одна из этих функций при их единстве и взаимозависимости» [Кравцов, 1979, с. 82]. В. Я. Пропп также отмечал, что жанр определяется поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке [Пропп, 1973, с. 39].

Поскольку научная терминология по отношению к исследуемым явлениям вторична, сначала мы обязаны разобраться в самой природе словесного творчества, определить место фольклора в системе этноса, его целостность, одноуровневые элементы, составляющие эту систему.

В исследовании фольклорной системы ведущие фольклористы нашей страны видят решение следующих задач: во-первых, всесторонне описать и исследовать в целом и в составляющих ее слагаемых; во-вторых, выявить историческую обусловленность ее как этапа в развитии фольклора и поставить ее в связь с более ранними этапами этого развития; в-третьих, исследовать все, что дает материал для уяснения процесса истории фольклора, попытаться восстановить динамику, основные этапы и содержание этого процесса [Путилов, 1976, с. 17—18].

Для того, чтобы изучить жанровую систему в диахронии, прежде всего необходимо ее описать в синхроническом плане. При этом следует иметь в виду, что мы должны описать систему

жанров традиционного фольклора, т. е. фольклора докапиталистического периода.

Для чувашей в средние века языческие обряды и фольклор были культурно-идеологической основой функционирования этноса. Данный культурно-идеологический комплекс развивался без структурно-качественных изменений примерно до новочувашского периода. Фольклорная система с устоявшимися многовековыми традициями соответствовала средневековому мировоззрению народа и феодальным отношениям, формам общественного разделения труда данной формации. С разрушением основы общественного разделения труда периода феодализма в XIX — начале XX вв. разрушается старая культурно-идеологическая система, в связи с этим частично трансформируется и средневековая фольклорная система. В это время идет интенсивный процесс формирования национальной культуры нового типа — культуры нации. В новой культуре роль фольклора уже значительно меньше, чем в культуре феодального типа. Его функции частично начинает выполнять профессиональная культура, в частности литература [Родионов, 1983а; 1988а].

Для того, чтобы изучать чувашский традиционный фольклор как систему, следует обратиться к народной классификации жанров, которая не совсем совпадает с научной классификацией. Тексты фольклора народ различал по определенным признакам и качествам. Разумеется, принципы систематизации могли изменяться с изменением функциональных связей фольклора с действительностью. Этапы таких изменений частично можно восстановить при помощи данных чувашского исторического языкознания — исторической фонетики, этимологии, этнолингвистики и т. д.

Чувашский фольклор исторически делился на *юмах*, *чӑн пулни* (повествовательный фольклор) и *сӑмах* «говорные тексты», *юрӑ* «песни» (обрядовый фольклор). Такое деление есть по сути деление фольклора на родовые группы.

Обрядовый фольклор образует две большие группы фольклорных жанров: речевые (собств. речевые и речитативные) и песенные. К первой группе относятся следующие жанры: *чӑлхе сӑмахӑсем* «заговоры», *ылхан сӑмахӑсем* «заклинания», *ӳкӑт сӑмахӑсем* «наставления», *кӑлӑ сӑмахӑсем* «молитвословия», *пил сӑмахӑсем* «благодарения», различные речитативы-такмаки, приговоры и др. Вторую группу составляет жанр *юрӑ* «песня».

Эти группы жанров отличаются друг от друга формой изложения (песни поются, а тексты речевых жанров произносятся), степенью связи с обрядами и функциями в них. Например, речевые жанры в обряде более самостоятельны, они сами формируют обрядовые действия. Цель этих текстов — практическое применение магической силы слова. В песнях утилитарно-магическая направленность заменяется выражением отношения персонажа к обрядовым действиям или же изображением душевного состояния человека. Противопоставлять эти две группы фольклорных жанров, очевидно, не следует, хотя бы по той причине, что часть

песен когда-то тоже имела утилитарно-магическую функцию. Нужно полагать, что их разделение произошло постепенно. Например, вербальный текст обряда *чўклем* «жертвоприношение богу пивом» и в начале XX в. в некоторых местностях сопровождался напевом, а в других произносился как *кёлё сáмахёсем*. При этом в песне форма умилоствления заменена формой выражения желания, т. е. в ней выясняются социально-чувственные отношения. Таким образом, один и тот же текст при изложении желания исполнителей поется, а при выражении просьбы проговаривается.

Классификацию речевых текстов в народе осуществляли на основе выделения ряда бинарных оппозиций. Тексты группируются по общественно-социальному статусу коммуникативных сторон: «мы — высшие духи» (*кёлё сáмахёсем*), «мы — низшие духи» (*чёлхе сáмахёсем*), «старшие — младшие» (*нил, ўкёт сáмахёсем*). В жанре *ылхан сáмахёсем* оппозиция коммуникативных сторон строится по принципу «я — мой враг». В остальных речевых жанрах резкой оппозиции коммуникативных сторон не наблюдается, хотя и в них прослеживается былое их наличие. Нужно полагать, что трансформация обряда способствовала утрате магической направленности таких текстов, как *калём ачисен сáмахёсем* «слова-восклицания или приговоры участников обряда *калём*», *сáварнире кáшкáрмалли сáмахсем* «слова-восклицания участников обряда *сáварни*» и т. д. Подобные тексты подчинены большому обряду и являются их составной частью. Тексты же с резкой оппозицией более автономны и выполняют функции обрядов.

Основные этапы трансформации системы рядовых жанров

Путем сравнительно-исторического изучения терминов и известных нам систем жанров традиционного фольклора тюркоязычных народов мы можем хотя бы в общих чертах представить жанровую структуру фольклора различных эпох.

Юмах (йомах), сáмах, чёлхе. Термин *юмах* имеет параллели и в других тюркских языках в значениях «сказка», «загадка» [Егоров В., 1964, с. 348]. Это общетюркское слово Рамстедт возводит к тюркскому *йом* и монгольскому *дом* «заклинание», «заговор». Р. Г. Ахметьянов считает, что общетюркские термины *йумах, жомак, ымак, нумах* и монг. *домаг* «легенда», «былина», «рассказ», «сказка», «притча», «загадка» и пр. происходят от древнетюркского (зафиксированного также в огузских диалектах Закавказья и Анатолии) *йом* «легенда», «рассказ шамана о приключениях души больного в потустороннем мире» [Ахметьянов, 1981, с. 105]. Очевидно, чувашские слова *юм* «волшебство», «заклинание» и *юмсá* «знахарь», «ворожея» следует отнести к родственному термину *юмах* лексемам. По законам исторической фонетики этот термин в чувашском языке должен иметь несколько

иное фонетическое оформление: *çăm* или *çăмах* (ср. *çам* в словосочетании *им-çам* «лекарства»).

Р. Г. Ахметьянов считает, что корнем чувашского слова *сăмах* «слово», «речь», «текст» является древнетюркское *сар*,—*сару* «декламировать», «скандировать», откуда образовались слова *сарын* «плясовая песня», «песня-речитатив» и *саргамак* «всяческие обрядовые песни», *самак* «речь-обращение к отъезжающей дочери или новоприбывшей невестке», «речитатив», «причитание», «напевная речь» [Ахметьянов, 1981, с. 109—110].

По-иному подходит к этому вопросу В. Г. Егоров. Слово *сăмах* он возводит к древней форме винительного падежа от древнетюркского *саб* «слово», «речь» [Егоров В., 1964, с. 181].

Допуская объективность обоих объяснений, мы можем сказать однозначно о речевой, ненапевной основе значения термина.

Чувашское слово *чӗлхе* «язык», «речь» имеет следующие параллели: уйг., узб., кирг., казах., кара-калп., наг., кумык., алт., хак. *тил*; тат., башк. *тел*; азерб., турец., гагауз., туркм. *дил*; тув. *дыл*; якут. *тыл*. В чувашском языке звук [т] перед гласным переднего ряда [ё] смягчился и перешел в [ч], а *-хе* является аффиксом уменьшительности [Егоров В., 1964, с. 323]. Слово образовалось еще в прототюркскую эпоху.

Юрă, авă(т). Термин *юрă* в значении «песня» у чувашей встречается повсеместно. Слово общетюркское. Татарский языковед Р. Г. Ахметьянов допускает, что эти слова образовались от восстанавливаемых общетюркских глаголов *йура-*, *йара-*, *джура-*, *джара-* «петь, распевать песни» [Ахметьянов, 1981, с. 105]. Марийский этимолог Ф. И. Гордеев сопоставляет финно-угорскую форму *ара* «пение», «подражание мелодии», «ворчание» с тюркским *йар* «песня», санскр. *арка*, др.-инд. *аркаа*, армян. *ерк* «песня» [Гордеев, 1979, с. 127—128].

Если считать, что форма *йар* исконно тюркского происхождения, то чувашское слово *юрă* следует отнести к кыпчакским заимствованиям, относящимся к среднебулгарской эпохе (в чувашском языке более ожидаемая форма — *çыр*). В таком случае необходимо искать в языке эквивалентное слово со значением «песня». Очевидно, таким словом, широко употребляемым в середине века, было *авăт* «петь», «греметь», которое имеет общетюркские параллели: якут. *ат* «греметь», тув. *эт*, тур. *от*, др.-тюрк. *ет*, от «петь», «издавать звуки» [Егоров В., 1964, с. 21], [ДТС, с. 186, 391].

Возможно, тюркское *йар* родственно с финно-угорскими, санскритскими, древнеиндийскими и армянскими формами. В таком случае его происхождение следует отнести к ностратическому времени. Забегая вперед, отметим, что возникновение данного слова мы связываем с древней «ритмико-магической формулой» (см. главу о народно-песенном стихе).

Этимологизация терминов показывает, что некоторые жанры чувашского фольклора восходят к прототюркской или даже доисторической эпохе.

В фольклоре народов мира есть большое количество чисто типологических параллелей, которые невозможно объяснить только генетическими или контактными связями. Они образовались благодаря тем закономерностям, возникновение которых неизбежно на определенной ступени развития любого человеческого общества. К таким закономерностям можно отнести разделение фольклора на формы повествования и изображения. Отличаются они друг от друга как по форме (прозаическая — стихотворная), так и по связи с обрядами. Повествовательные жанры больше всего объясняют и рассказывают. Тексты такого словесного творчества обычно произносятся одним рассказчиком. А обрядовая поэзия прежде всего показывает и изображает. Ее исполняют отдельные действующие лица и их количество определяется обрядом.

Разделение фольклора на повествующую, и изображающую формы существует и у тюркоязычных народов. На основе этимологизации общетюркского термина *йом* (*çом*) можно предположить, что в первое время этот термин применялся к речевым (говорным) жанрам, а точнее — к повествовательному фольклору. Из современных жанров термин *йомак* (*юмах*) охватывает предания, легенды, сказки и загадки. Очевидно, в прототюркскую эпоху тюркское *йом* означало повествовательные произведения мифического характера. Тот древний жанр был достоинством скорее всего родового шамана *камчы* (*юмçă*). Поэтому тексты его рассказа о потустороннем мире получили специальное название *йомак* (*ак* — аффикс уменьшения).

Нужно полагать, что тексты *йомак* противопоставлялись изображающим текстам. Последние имели свое название, которое можно восстановить на основе сопоставления следующих терминов древнетюркской эпохи: *sav* «слово», «речь» [ДТС, с. 478]; *sav* «слово», «речь», «весть», «известие», «послание», «письмо», «поговорка», «повествование», «история», «рассказ» [ДТС, с. 491]; *söz* «слово», «речь» [ДТС, с. 511]. Кроме того, в диалекте чувашского языка сохранилась форма *сой* «слово», «речь» (огуз. *сой-ламак* «сказать»), сюда же следует отнести чуваш. *шар* (*шарла* «разговаривать», «не молчать») и *сăвă* «слова песни», «считалки». Все эти слова имеют глагольную основу в различных фонетических вариантах *sa-*, *sö-*, *so-*, которая по времени образования, несомненно, относится к прототюркской эпохе. Но окончательное разделение изобразительных текстов от повествовательных произошло, очевидно, значительно позже — в древнетюркскую или же среднетюркскую эпохи (ср. *sav* — «повествование», «история»). Надо полагать, что их разделение тесно связано, во-первых, с изживанием обряда инициации (мифы, сказки и загадки когда-то входили в данный обрядовый комплекс); во-вторых, с интенсивным развитием в те эпохи общественно-хозяйственных обрядовых комплексов [Родионов, 1990а]. К термину с корнем *sa-*, *so-*, *су-* стали прибегать в тех случаях, когда необходимо было различать вербальный текст от других текстов обрядового комплекса. А

термин *тел* имел несколько иное значение и применялся для противопоставления разных вербальных коммуникационных систем.

Итак, самыми древними терминами, означающими жанры тюркоязычного фольклора, нужно считать слова с корнями *йом* и *sa-* (*sō-*, *so-*), которые разделяли фольклор на повествующие и изображающие тексты.

Обрядовый комплекс, как известно, включал в себя тексты действенный (акциональный), предметный (реальный), словесный (вербальный), музыкальный и т. п. Музыкальный текст в тюркских языках обозначается следующими словами: чув. *кёвё*; алт., хак. *кög*; башк., тат. *көй*; уйг., каз. *күй*; кирг. *күйү* (диал. *күйв*); узб. *куй*; турк. *хен* «мелодия», «напев», «мотив». Рамстедт предполагал заимствование этого слова из китайского *hao* [Егоров В., 1964, с. 104]. Чувашское *кёвё* является частью *юрä* — *юрä кёвви* «напев песни». Вербальный текст песни называется *юрä сäмахёсем* или *юрä савви*. Сам термин *юрä* в современном его значении сложился, как показывает его фонетический облик, в среднебулгарскую эпоху (*йар* > *йа°рä* > *йурä*).

Чувашское *авät*, имело более широкое значение, ср.: *аслати авätать* «гром гремит», *шäрчäк авätать* «сверчок стрекочет», *шäпчäк авätать* «соловей поет», *куккук авätать*, «кукушка кукует» и т. д. Первоначально под словом *авät* принималось, видимо, не столько музыкально-вербальный текст обряда, сколько любое более или менее ритмическое воспроизведение звука (членораздельного и нечленораздельного). В среднебулгарскую эпоху постепенно формировалось современное значение песни, а для обозначения нового понятия болгары использовали форму *йар* (> *йурä*).

В среднебулгарскую эпоху, т. е. в период разложения родоплеменных объединений и возникновения феодализма, у предков чувашей шло дальнейшее развитие системы устно-поэтического творчества. Во-первых, с образованием болгарской народности и государства мифологическое мышление постепенно должно было заменяться историческим осознанием этнического прошлого и действительности. Роль *юмсä* отодвигается на второй план, уступая место феодальной знати. Часть тех текстов, которые раньше считались правдивыми и достоверными (мифы, тотемистические предания и т. п.), впоследствии стали пониматься как выдумка предков. (Именно по этой причине исконное слово могло замениться кыпчакским заимствованием *йомак*.) А в противопоставление этим выдумкам (*юмах*) стояли *чän пулни*, т. е. то, что было в действительности. Они соответствовали существующей идеологии. Такое новое понимание термина *йомак* произошло у всех тюркоязычных народов самостоятельно. При этом следует отметить, что чувашские заимствования в марийском языке показывают на приблизительное время разделения пратюркского *йомак* на жанры «сказки» и «загадки» — эпоха до начала марийско-чувашских интенсивных контактов [Родионов, 1982а, с. 76—78].

Таким образом, мы можем представить этапы формации систем родовых и видовых жанров в следующем виде:

йом/дом
(повествующие тексты)

варам юмах
(длинные повествовательные тексты)



кёске юмах
(короткие повествовательные тексты)



Юмах — чан пулни
(сказки) (мифы и предания)

са-(со-)
(изображающие тексты)

сӓмах (сӓвӓ)



ат (ӓар)
(ритмично издаваемые звуки)



юрӓ

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕЧЕВОГО СТИХА

Жанры речевого стиха

В древнетюркскую (древнебулгарскую) или среднетюркскую (среднебулгарскую) эпохи произошло окончательное разделение текстов изображения (sa-, sō-, so-) от повествовательных текстов (jom, dom). В дальнейшем тексты изображения вошли в основу вербальных текстов обрядового фольклора. В чувашском языке они обозначаются словами *сăмах*, *такмак* и *сăвă*. Первые два слова персонифицированы, т. е. они подразумевают речь, высказывание определенного действующего лица обряда: *мăн кĕрĕ сăмахĕ* или *мăн кĕрĕ такмакĕ* «приговор дружки», *мунчара каламалли сăмах* или *мунча такмакĕ* «банный такмак» и т. д. В содержание *такмак* входит и понятие ритмичности: *такмак сĕмми* «ритм такмака».

Произнеся слово *сăвă*, мы также подразумеваем ритмически организованный текст не только потому, что в современном понимании оно означает «стихотворение». В 17-томном словаре Н. И. Ашмарина приведены детские считалки и молодежные бес-содержательные стихотворные тексты, называемые автором *сăвă* (в основном они не переводимы). Эти тексты имеют речитативную форму исполнения, ритм стиха образуется путем вертикального выравнивания двух слоговых групп, например*:

Куҫма пыр		пыл такой		3+3
яна тарай		янай пох		4+3
ни торокос		снавай пох		4+3
охваттяр		оплюсни		3+3
Унтри Петĕр		ни нушни		4+3
сĕкли петли		критти крит		4+3
чĕрсалами		оххини		4+3

[Ашмарин, 1928—1950, IV, с. 190]

Поскольку для обозначения собственно речевых стихов больше подходит термин *сăмах*, для речитативов мы будем использовать термины *такмак* и *сăвă*. В группу *такмак* входят следующие

* Знаками | и || отмечены границы слоговых групп, а цифрами — количество слогов в них.

тексты: *мунча такмакё* «банный такмак», *йәла такмакёсем* «обрядовые приговоры», *витлев-сивлевсем* «дразнилки», *сухәру-йых-равсем* «заклички» и т. д. Тексты этих жанров по объему небольшие, обычно однострофные. Синтаксический и лексический повторы в них не отличаются от подобных повторов в речевых стихах. В этом плане структура *сыпәнүллә сәвәсем* «ступенчатых стихов» очень близка структуре первой части эпических заговоров: они построены по принципу ступенчатого развития образа или действия (см. об этом в предыдущих разделах).

В группе жанра *такмак* особую подгруппу составляют ступенчатые стихи, часть обрядовых приговоров и загадки. От других жанров они отличаются речевой интонацией. В остальных жанрах речь имеет определенную напевность, т. е. в них определенные слоги произносятся либо с повышением, либо с понижением тона. В жанре *такмак* звуко-высотное интонирование выполняет несколько иную функцию, чем в речи. Но замечательно другое: такое интонирование не переходит в мелодию т. е. оно не поется, а произносится.

Основной особенностью текстов *такмак* является наличие в них равносложия. Именно изосиллабизм отличает их от речевых стихов и приближает к песенным стихам. Отсюда видно, что между речевыми и песенными стихами речитативные стихи занимают как бы промежуточное положение. При этом одна группа *такмака* тяготеет к речевому стиху, а другая — к песенному (об истоках изосиллабизма в народном стихе читайте в следующей главе данной работы).

Собственно речевые стихи (*сәмах*) имеют следующие жанры: *чәлхе сәмахёсем* «заговоры» и *ылхан сәмахёсем* «заклинания», «проклятия», *кәлө сәмахёсем* «молитвословия», *пил сәмахёсем* «благопожелания», *йүкөт сәмахёсем* «наставления», *мән кёрү такмакё* «приговор дружки».

Мунча такмакё «банный такмак»

Слова данного жанра произносились в бане, когда парили детей. Во время комплексной экспедиции в Башкирскую ССР были записаны на магнитофонные кассеты три таких классических текста. В д. Три Ключа Шаранского района А. С. Петрова (1906 г. р.) нам исполнила *такмак* следующего содержания*:

Ан-нү хут-нә	мун-ча мар √
А-су ту-нә	ву-тә мар √
Чун кан-тә-әр	сан кан-тәр √
Сул-сә пе-ек	са-а-рәл √
Хәм-ла пе-ек	хә-ә-пар √
Тә-әр-са-ан	ё-ёс-ле √
Ес-ле те-е	вы-ля та кул

* Слоги и места отдельного вытягивания некоторых гласных отмечены знаком «-», а паузы — знаком «√».

Как видно из примера, исполнитель выравнивает длину строк постоянно, стремясь к ритмической структуре 4+3. При этом симметрия слоговых групп достигается путем образования в конце каждой строки (ритмической единицы) цезур, равных по длине слогу (слоγο-цезура). Только в последней строке цезура заменена слогом *кул*.

Остальные два текста, записанные в Аургазинском и Федоровском районах Башкирской ССР, мало отличаются друг от друга. Вот текст З. М. Михайловой 1940 г. р. из д. Новоселка Федоровского района:

Аш-шĕ ту-нă	мун-ча мар √
А-мăш хут-нă	мун-ча мар √
Лă-пăр лă-пăр	лап-к[а] ай-не √
Мук-ка су-ри	са-пă-нать √
Тул чус-ти пек	хă-пар-тăр √
Мил[ĕ]к сул-си пек	са-рăл-тăр √

Последние две строки текста А. В. Рыбаковой (1919 г. р.) из д. Тряпино Аургазинского района выглядят несколько иначе:

Ми-лĕк сул-си	пек са-рăл √
Тул чус-ти-и	пек хă-пар √

Здесь слово *милĕк* «веник» исполнительница произносит без сокращения гласного [ĕ], поэтому лексему *пек* «подобно» она переносит из первой слоговой группы во вторую.

Анализ еще двадцати двух текстов, записанных во всех этнографических группах чувашей (см.: [ЧХС, VI, 1, с. 85—89]) показывает, что для данного жанра типично строгое придерживание ритмической структуры 4+4, включая послестроочную слоγο-цезуру. Исполнение часто речитативное, с некоторым напевным вытягиванием отдельных гласных. В первой слоговой группе голос поднимается и падает во второй группе, тем самым образуя одну интонационную целостность.

Витлев-сивлевсем «дразнилки»

В традиционном быте чувашей слова для дразнения и охавания были типичны как для детской речи, так и молодежной. Дразнилки детей затрагивали сферу личных имен, мест проживания, а порицания молодежи — прозвищ, требующих общественного порицания поступков и действий односельчан и т. п. В XIX в. этот жанр частично трансформировался в *такмак* (стали исполняться наподобие русских частушек — во время пляски).

Слово *витлев* образовано от древнетюркской основы *ōgt* (>*вирт*) «огонь», *витле* — значит довести кого-либо (что-либо) до возбужденного (накаленного) состояния. Слово *сивле* имеет противоположный смысл: «охлаждение» (от *сивĕ* «холод»), т. е. порицание, неприятие его действия, поступка.

Данный жанр относится, очевидно, к самым древним и был, скорее всего, своеобразным регулятором поведения человека в этно-социальной среде.

В текстах *витлев* традиционный семисложник имеет следующую интонационно-высотную структуру: первые два слога произносятся на один тон выше, чем остальные два*: $V \pm V / + Ч (V \pm V) + V \pm V / \pm Ч (V \pm V)$.

Покажем это на конкретных текстах. Например, детей по имени *Ййван* дразнили так:

Йй-ван/Йй-ван+йй-ва/-лан-чйк
Хйй-ма/сы-ма+хы-па/-лан-чйк.

Ййван, Ййван, ленивец,
Сметану есть торопливец.

Для товарищей по имени *Максйм* и *Кенати* имелись следующие дразнилки:

Максйм, Максйм, ма-ка-как,
Хура чйххи ка-ка-как.

Максйм, Максим, ма-ка-как,
Черная курица ка-ка-как.

Кйнтйр-кйнтйр, Кенати
Хйр вйрлама кайнй, тет,
Лавё шйтйк пулнй, тет,
Хйрё тухса йкнй, тет,
Кенатийё макрать, тет.

Кйнтйр-кйнтйр, Кенати*
Невесту красть поехал, говорят,
Телега худая была, говорят,
Невеста из нее выпала, говорят,
А Кенати плачет, говорят.

Когда дразнили детей из соседних деревень, брали какие-либо качества или особенности самой деревни. При этом обязательно аллитерировали начала ритмических групп, например:

Упакасси — упа куч,
Упакасси — упа куч.

Абакасы — медвежий зад,
Абакасы — медвежий зад.

Хурасырма — хуртлй кут,
Кутне сума шывё сук.

Хорасирма — грязный зад,
Задницу мыть — воды нет.

В прошлом широко бытовали и межнациональные дразнилки, в которых отличали некоторые отрицательные черты своих соседей. Например, отмечая чувашское трудолюбие, жителей из русских деревень дразнили такими словами:

Вырйс, вырйс, выртакан,
Кмака сине акакан.

Русский, русский, лежебока,
На печке сеющий.

В дразнилке для соседей-татар отмечали их сферу труда:

Тутар, тутар, туртакан,
Шйршлй пулй сутакан.

Татарин, татарин, тянущий к себе,
Тухлую рыбу продающий.

Хотя вышеприведенные примеры отражают круг относительно поздних дразнилок, но сама структура их является древней, широко применяемой в других жанрах чувашского фольклора, прежде всего в закличках.

* Перед косой чертой расположены более высокие, а за чертой — более низкие звуки-слоги. Буквами обозначены длительности слогов: В — восьмая, Ч — четвертная. Плюс (+) — граница ритмических групп и словораздела, а минус (—) — граница слогораздела.

** К имени *Кенати* по принципу звукоподражания подобрано непереводимое *кйнтйр-кйнтйр*. Здесь и далее тексты, взятые из архива автора, даны без указания источника.

Џухӑру-йыхравсем «заклички»

Данный жанр является одним из древнейших жанров фольклора предков чувашей и других современных тюркоязычных народов. Термином, его обозначающим, было, очевидно, древнетюркское слово *ṣaŭig* «звать», «созывать» (ср. чуваш. *ṣухӑр* с тем же значением). При помощи магии слова древние люди стремились воздействовать на природу. Например, для того, чтобы выглянуло солнце из-за облаков, нужно было произнести такие слова-речитативы:

Хӗвел, пӑ-ӑх, хӗвел, пӑх,
Ачу шыва ка-ай-нӑ,
В(у)никкӗн туртса к(ӑ)ла-ар-нӑ.

Солнце, выгляни, солнце, выгляни,
Дитя твое в воду упало,
Двенадцать человек его вытащили.

При падении первых капель дождя, если его ждали, говорили так:

Џӑмӑр ҫавать, тур парать,
Џитӑр пичче хӗр парать.

Дождь будет — бог ниспошлет
благодать,
Дядя Сидор дочь замуж выдает.

Были речитативы для использования их и в других случаях жизни (при гаданиях о погоде и т. п.). Все они строились на основе временной симметрии двух ритмических групп (BBBB+BBЧ). В случае нехватки слогов в словах они растягивались (ка-ай-нӑ «по-ше-ел»), а в противном случае — сокращались (*вниккӗн* вместо *вуниккӗн*).

Сыпӑнуллӑ сӑвӑсем «ступенчатые стихи»

Такие стихи были наиболее излюбленным жанром чувашских детей и молодежи. В их основе лежит широко распространенный в чувашской народной поэзии сюжетно-композиционный прием — ступенчатость. В таких текстах действие развивается главным образом по причинно-следственной связи:

1) Укани, Укани!
Укани мана сурӑх пачӗ,
Сурӑхне вакка утӑм,
Вакки мана пулӑ пачӗ,
Ҫӑвӗнчен ҫурта турӑм.
Ҫутҫанталӑк ҫуталчӗ.
Выртан каска тапранчӗ,
Ларакан курӑк хумханчӗ.

Укани, Укани!
Укани мне свечку дала.
Овечку в прорубь опустил я,
Прорубь мне рыбу дала,
Из рыбьего жира свечу сделал,
Этот мир осветился,
Лежащая колода с места сдвинулась,
Растущая трава всколыхнулась.

[Ашмарин, 1928—1950, III, с. 196]

2) Утрӑм, утрӑм — улма тупрӑм,
Улмине анчӑка патӑм,
Анчӑк мана пушӑ пачӗ,
Пушшине ҫӗре ҫапрӑм та,
Ҫӗр мана курӑк пачӗ.
Курӑкне ӗнене патӑм та,
Ӓне мана сӗт пачӗ.

Шел, шел — яблоко нашел.
Яблочко собачке я дал,
Собачка мне кнут дала.
Кнутом о землю ударил,
Земля мне траву дала,
Траву я корове дал,
Корова мне молоко дала,

Сѣтѣкине чайка патам.
 Чайка мапа матяка пачѣ,
 Матякине вучаха ятам,
 Шат! терѣ, пат! терѣ,
 Патърѣльне кѣрех кайрѣ.

Молоко я курочке дал,
 Курочка мне яичко дала,
 Яичко бросил я в очаг,
 Шат! сказало, пат! лопнуло,
 И ушло в Батыръял.

[Ашмарин, 1928—1950, XI, с. 237]

3) Касрѣм, касрѣм вѣрене,
 Турѣм, турѣм шурѣ пурт.
 Шурѣ пуртрѣ шур сѣтел,
 Шур сѣтел сѣнче шур чашѣк,
 Шур чашѣкра шур кулачѣ.
 Шур кулача сѣмешкѣн
 Пикѣ майри кирлѣ-сѣке,
 Пикѣ майрипе выляма
 Тиек каччи кирлѣ-сѣке,
 Тиек каччине сѣптарма
 Пурсѣн пушѣ кирлѣ-сѣке.
 Пурсѣн пушшине ирмешкѣн
 Хурѣс сѣсѣ кирлѣ-сѣке.
 Хурѣс сѣсѣсине чикмешкѣн
 Пѣчѣк арча кирлѣ-сѣке,
 Пѣчѣк арчана лартмашкѣн
 Пѣчѣк вырѣн кирлѣ-сѣке.

Рубил, рубил я кленочки,
 Построил, построил белую избу.
 В белой избе белый стол,
 На белом столе белая чашка,
 В белой чашке белый калач.
 Белый тот калач есть
 Девушка-барышня ведь нужна,
 С девушкой-барышней играть
 Писарь-жених ведь нужен,
 Писаря-жениха хлестать
 Шелковый кнут ведь нужен.
 Шелковый кнут размять
 Стальной ножик ведь нужен.
 Стальной ножик хранить
 Маленький ларчик ведь нужен,
 Маленький ларчик поставить
 Немного места ведь надо.

[ЧХС, VI, I, с. 121].

В последнем примере наряду с причинно-следственным описанием имеется ступенчатое сужение образа. Нужно полагать, что эти приемы относятся к наиболее древним и оба опираются на принцип ступенчатости (образа и действия).

Следует сказать и о стиховой системе данного жанра. К сожалению, приведенные тексты записаны без учета диалектных особенностей и синкоп (выпавших гласных звуков) в слоговых группах ряда строк. Хотя *сăвайсем* очень близки к речитативам, но в них нет строгого изосиллабизма. Это, очевидно, объясняется стилевыми особенностями жанра. Дело в том, что в *сăвайсем* полностью отсутствует высотное интонирование, встречающееся в *витлевсем* и *сұхăру-йыхравсем*, основную ритмообразующую роль в них выполняет разговорно-речевая интонация. Слоговые группы в строках также выполняют функцию образования ритма стиха. Образованию ритма способствует и синтаксический параллелизм, образованный в результате повторения однотипных предложений.

Тупмалли юмахсем «загадки»

Они представляют, главным образом, стихотворные тексты, хотя встречаются и прозаические. Можно полагать, что в древние эпохи и периоды была только одна форма загадок — стихотворная. На это указывает тесная зависимость структуры текста (наличие или отсутствие компонентов стихотворной речи) от его объема. Более или менее объемные тексты имеют 7- и 8-сложные размеры.

- | | |
|--|--|
| 1) Хура акăш килсессён,
Шуррин кайма тўр килет;
Шура акăш килсессён,
Хурин кайма тўр килет. | Если черный лебедь прилетает,
То белый вынужден улетать;
Если белый лебедь прилетает,
То черный вынужден улетать;
(смена дня и ночи) |
| 2) Тул-тулашка, тулашка,
Тулта выртать валашка;
Кавак пёлёт айёнце
Кулса выртать улашка. | Тул-тулашка, тулашка*,
Во дворе лежит корыто;
Под синим небом
Улыбаясь лежит муж;
(вода под льдом) |
| 3) Утса-утса пынă чух
Кёмёл сёрё тухрё-ўкрё,
Уйăх курчĕ — илеймерё,
Хёвел курчĕ — ярса илчĕ. | Шел, шел, в то время
Серебряное кольцо выпало,
Луна увидела — не сумела поднять,
Солнце увидело — схватило;
(роса) |
| 4) Эпир, эпир, эпирчĕ,
Эпир сёр пин хусахчĕ.
Хусан хуши хушнипе
Хурал тама килтёмёр,
Самар хуши хушнипе
Сапаланса пётрёмёр. | Мы, мы, мы это,
Нас сто тысяч молодцов,
По велению казанского хозяина
Сторожить пришли мы.
По велению самарского хозяина
Разбрелись мы;
(звезды) |
| 5) Чи-чи, Чиперпи,
Сав Чиперпи кулнă чух
Чиперленет сұт тёнче. | Чи-чи, Чиберби,
Когда смеется Чиберби —
Красуется весь белый свет;
(солнце) |
| 6) Кукър-макър турат пур,
Турат снече кукаль пур,
Кукаль айёнце самарта пур. | Кривая-кривая ветка есть,
На той ветке пирог есть,
Внутри пирога яйцо есть;
(горох на стебле) |
| 7) Пёчĕксессё пит-куслă,
Эреветлĕ-теветлĕ,
Хури вёсне туй килнĕ.
Якат Петёр пайчантар. | Маленькое личико
В эревете, тевете**.
На кончик хвоста свадьба пришла
Ягатов сын Педер, пайчантар***.
(ласточка) |

Среди имеющих стихотворную форму загадок есть пяти-шести-сложные строфы:

- | | |
|---|---|
| 1) Саранё аслă,
Сёрё йышлă,
Сарпусё пёрре. | Луг широкий,
Войско многолюдное,
Воевода — один;
(звезды и луна) |
| 2) Сунатсър вёсет,
Урасър чупать. | Без крыльев летает,
Без ног бегаёт; |
| 3) Юхамё сук — юхать,
Суначё сук — вёсет,
Хайматран тухать,
Мур тёпне ситет. | Течения нет — течет,
Крыльев нет — летает,
Из хаймат выходит,
До дна мура доходит****; |

* Непереводимое словосочетание.

** Эревет, тевет — наплечные украшения чувашек.

*** Звуковое подражание щебетанию ласточки.

**** Хаймат, мур — места обитания мифических персонажей.

4) Юхма сийён юхать,
Шӕхаль сийён шавать,
Ишек урлӑ иртет,
Высли урлӑ вӑсет,
Аста кайнине
Хай те пӑлмест.

Над Юхмой плывет,
Над Шигали ползет,
Над Ишаками проходит,
Через Высли летит,
Куда направляется —
Сам не знает.

(дождевые облака)

Даже те загадки, которые мы отнесли к прозаическим текстам, на самом деле являются ритмическими единицами или «ячейками»:

- 1) Ярӑм-ярӑм /йӑлт та йӑлт // 4+3
- 2) Йӑлӑм урлӑ /йӑлтӑртӑк// 4+3
- 3) Тӑкме вӑтӑр /тӑк тухать// 4+3

[ЧХС, I, с. 15, 169].

В подобных текстах слоговые группы обычно аллитерируются, т. е. начинаются с одних и тех же звуков, как и в стихотворных. Поэтому причислять их к прозаическим текстам нет оснований, их также нужно отнести к текстам стихотворным.

Здесь же целесообразно проанализировать сам термин *тупмалли* (*сутмалли*) *юмах*. В современных тюркских языках для обозначения загадок употребляются термины *торшимок* (узб.), *табышмак* (тат.), *тепишмак* (уйг.), *табышмак* (алт.) и др. Все они образованы от корня *тап(таб)* «находить». Такой термин имеется в словаре Махмуда Кашгари (XI в.) [ДТС, с. 536]. Отсюда можно заключить, что *тупмалли юмах* является словосочетанием не самым древним. Очевидно, первоначально жанр имел название *тупмалли сӑмах*, так как он относился к изображающим текстам.

Чӑлхе, ылхан сӑмахӑсем «заговоры» и «заклинания»

Чувашское слово *чӑлхе* «язык», «речь», как уже было отмечено, имеет общетюркские параллели, а возникло оно в тот период, когда все средства коммуникации (человека с человеком, человека с духами и т. п.) обозначались одним и тем же словом. Впоследствии от этого же корня отделилось и слово, означающее жанр молитвословий *кӑлӑ* (ср. монг. *кӑле(н)*, *хӑл(ен)* «язык» [Егоров В., 1964, с. 104—105]).

Термин *чӑлхе* обычно встречается рядом с определением *вӑрӑсуру чӑлхи сӑмахӑсем*. Имеет более широкое значение, чем русское «заговоры», поскольку заговаривающий дул и плевал. В чувашском термине имеется следующая информация: 1) обрядовый текст является формой общения человека с духами; 2) вербальный текст сопровождается акциональным текстом (заговаривающий дул и плевал); 3) вербальный текст имеет особо организованную, канонизированную структуру.

При помощи *чӑлхесем* предки современных чувашей находили общение с духами с целью исцеления от различных недугов:

при лечении ран, изгнании злых духов, завораживании и т. п. Этим родом деятельности занимались *вёрьсёсем* или *имсёсем* «исцелители», а частично и *юмса́сем* «гадатели». Во время данного обряда знахарь клал поперек стакана ножницы и произносил текст заговора. Или же он дул через ножницы в лицо больному [Ашмарин, 1984, с. 45—46], дул и три раза плевал на объект исцеления. Этот акциональный текст, очевидно, символизирует сотворение мира (дуть — значит воспроизвести огонь, а плевать — воду). Сопровождая обряд подобными действиями, знахарь имитировал акт творения мира, т. е. приводил первозданный хаос в порядок. Больной человек, по воззрению древних людей, извещал о возникшем в мироздании частичном беспорядке.

Символика акционального текста прослеживается главным образом в таких текстах заговоров, которые Н. Познанский называл эпическими [Познанский, 1917]. В них описывается структура мироздания в форме «мирового дерева»; *77 сүтсанталайкра ылтӑн йётем, ылтӑн йётем синче ылтӑн тунката, ылтӑн тунката синче ылтӑн кукук*. «В 77 мирах золотое гумно, на том золотом гумне золотой пень, на золотом пне золотая кукушка».

В других эпических заговорах вместо слова «гумно» встречаются «остров», «гора», «лес», а вместо слова «пень» — «столб», «дом» или «дерево». На вершине этого мифического мироздания всегда восседает птица, в наиболее архаичных текстах — *Амӑрт кайӑк* «птица *Амӑрт*» (от перс. *си-морг*, *симуург* «сказочная птица»), а в трансформированных текстах — кукушка или другая птица. Иногда вместо птицы можно встретить данный символ в виде платка, листьев дерева и т. п. Все это определяется конкретной бытовой ситуацией и реалиями лирического героя.

Структура чувашских эпических заговоров типологически совпадает с группой армянских заговоров, известных из средневековых рукописей. В этой группе заговоров хорошо представлен «центр мира в образе мирового дерева, столба или горы» [Огабашян, 1988, с. 65], в текстах постоянно присутствует число 7, «которое повторяется при инвариантном перечислении вертикально вложенных друг в друга элементов, присущих трем космическим зонам» [Огабашян, 1988, с. 66]. Мотив «мирового дерева» с птицей на его вершине обнаруживается, как известно, на наскальных изображениях IV тыс. до н. э. Следовательно, мы не должны сомневаться в архаичности эпических заговоров.

Древнетюркское *йом* означало «рассказ шамана о приключениях души больного в потустороннем мире». Думается, что первоначальная функция *юмса́* заключалась в сообщении о своем «путешествии» в иной мир с целью восстановления там порядка (путем укрепления опоры мироздания). Такое предположение подтверждается и тем, что образ мифического исцелителя постоянно встречается в чувашских заговорах (*Ашпатман карчӑк* «старушка *Ашпатман*» или просто *карчӑк* «старушка»). Она прибывает к больному с мифических островов (*77 тинӑс утти* «77 морских островов»). В одном тексте рассказывается о преодо-

лению ей препятствий в борьбе с врагами и ящерицами: *77 тинёс уттинчен шур сйёслё, саря шяллё, сёр те пёр сулхи карчак сёленне калта касса, витёр тухса килнё* «С 77 морских островов прибыла седовласая, стооднолетняя старуха, проложившая себе дорогу, порубив змей и ящериц» [НА ЧНИИ, I, 244, л. 130].

Вода в мифах символизирует границу миров — среднего и нижнего. Очевидно, несмотря на ссылку *юмса* на мифический персонаж, героем путешествия «с 77 морских островов» выступал он сам. Изменение же произошло, по-видимому, в результате выпадения из акционального текста сцены экстаза первобытного шамана. На то, что сообщение юмзя (*юмса*) о его путешествии в иной мир первоначально сопровождалось эпилептическими припадками, указывают подобные обряды сибирских тюрков — якутов, шорцев, хакасов и др. После каждого такого действия шаман информировал о своем мнимом путешествии в верхний или нижний миры во время припадочного состояния, рассказывал о восстановлении временно нарушенного порядка в мироздании. Обрядовый текст подобных церемоний первоначально имел следующие обязательные части: 1) текст, информирующий о преодолении препятствий по пути к центру мироздания, 2) текст восстановления изначального порядка.

Первая часть обычно показывалась, т. е. юмзя изображал преодоление препятствий (скакал на оседланной метле по кругу и т. п.). В вербальном тексте на основе мотива путешествия образовалось клише такого типа: *Эп вёрместён, эп сурмастён, Атёл йялёмёнчен, Сёр йялёмёнчен Ашпатман карчак килет. Сав вёрет, сав сурать* «Не я заговариваю, с левобережья Волги, с левобережья Суры идет старуха *Ашпатман*. Она дует, она плюет» [Ашмарин, 1984, с. 45].

Вторая часть обрядового текста имеет как вербальный, так и акциональный тексты. При помощи слов юмзя описывал процесс сотворения мира. Он полагал, что новое творение макромира способствует исцелению больного, т. е. восстановлению порядка в микромире. Поэтому его словесная формула строилась на основе причинно-следственной связи: «опора мироздания укрепится — здоровье человека восстановится».

Древнейшим жанром, как отмечалось, является жанр *ылхан сьмахёсем* «заклинания». Чувашское *ылхан* образовано от пратюркской основы *алга* «благословлять», «восхвалять», «благопожелать» [ДТС, с. 38]. Именно данный корень лежит в общетюркском слове *алгыс* «благословение», «восхваление». Слово *ылхан* получило противоположное значение потому, что оно обрело возвратную форму глагола *алга-*: *алган* значит «не благословлять», «не восхвалять». Впоследствии на глагольной основе образовалось существительное *ылхан* «заклинание», «проклятие». При помощи *ылхан сьмахёсем* заклинатели входили в общение с духами с целью нарушения порядка в микромире: нагоняли на объект различные недуги, бедствия и т. п.

Как заговаривание, так и заклинание основаны на вере в магию

слова и действия. Эти родственные жанры чувашского фольклора сложились, очевидно, не позднее огурской или оногурской эпох (до III в. н. э.).

*Кёлё сáмахёсем «молитвословия»,
пил, ўкёт сáмахёсем «благословения», «слова-просьбы»*

Кёлё сáмахёсем встречаются во многих чувашских обрядах и понять их особенности вне контекста остальных обрядовых текстов невозможно. Не имея возможности здесь дать описание тех языческих обрядов, в которых имеются вербальные тексты в форме молитвословий, отсылаем читателя к нашей статье «О системе чувашских языческих обрядов» [Родионов, 1990а, с. 3—64]. В той работе мы пришли к определенным выводам, некоторые из которых приведем ниже.

Система чувашских языческих обрядов сложилась путем на-слоения хронологически разновременных и структурно разнотипных культур, мифологических представлений и религиозных верований народа. Хозяйственная деятельность древних предков чувашей определила двухсезонную систему их календаря, на основе которого сложились основные циклы обрядов (*сáмёк, юпа, кёрхи чўксем*). В дальнейшем, в результате новых этнокультурных контактов и изменений типов хозяйствования, возникли обрядовые комплексы, характерные для культуры земледельцев-зороастрийцев, славян-христиан и т. д. (*калём, ака, сáварни*). Наиболее древние обряды и их тексты отражают дуалистические представления их создателей («тепло—холод», «мужское начало—женское начало» и др.). Менее древние обряды сложились в условиях господства «триединой идеологии» (признания трехначалия, трехчастность вертикального и горизонтального пространств, трехмерность времени и др.). Данное содержание вложено в такие символы, как яйцо (чаще всего встречается в предметном тексте), «древо жизни» (обнаруживается в вербальном тексте и вышивках), трехкратное повторение некоторых обрядовых действий, магических формул и т. п.

Если *кёлё сáмахёсем «молитвословия»* в основном встречаются в хозяйственных обрядах, то *пил, ўкёт сáмахёсем «благословения», «слова-просьбы»* входят в систему переходных обрядов (в обряд *туй «свадьба», ят хуни «имянаречение»* и др.).

Во время *сáрасма «сватовство»* невеста варила *хёр шўрни «девичью похлебку [из яиц]*». Таковую похлебку подавали на стол, привезенные гостинцы девушки разламывали на кусочки и клали их перед гостями. Затем притворяли дверь и, глядя в ее сторону, начинали моление следующими словами:

Е, пёсмелле, амин.
Сўлте турá, сёрте патша,
Сире кёл тáватпáр
Лайáх чёлхе-сáварна,
Таса чунпа, ырá кáмáлпа

Ырлӑх-сывлӑх патӑр,
Лайӑх ҫынпа паллашма патӑр,
Ача-пӑчаллӑ пулчӑр,
Ватӑлса шуӑ ҫӗҫлӗ пуличчен пурӑнчӑр;
Ватӑсене курсан «пичче» темелле пултӑр,
Ҫамрӑксене курсан «шӑллӑм» темелле пултӑр,
Карчӑка курсан «асанне» темелле пултӑр,
Ҫамрӑк хӗрсене курсан «йӑмӑк» темелле пултӑр.

Е, бисмелля, аминь,
На небе бог, на земле царь,
Вам молимся
Благопристойными устами,
От чистой души, доброго сердца:
Добро-здоровье пусть будет,
С хорошим человеком пусть познакомятся,
Многодетными пусть будут,
Пусть живут они до седых волос;
При встрече старших пусть назовут их *пичче*,
При встрече младших пусть назовут их *шӑллӑм*,
При встрече старух пусть назовут их *асанне*,
При встрече девушек пусть назовут их *йӑмӑк*.

По совершении молитвы мать невесты бросала в печь в честь *хӗртсурт* по кусочку хлеба, а также часть пива из ковша выливала у двери и в очаг, остальную часть выпивала в честь благополучия начатого дела. В конце угощения невеста раздавала подарки: жениху — рубаху, отцу жениха и свату — холст на рубаху, а матери жениха — длинное полотенце *сурпан*, а остальным гостям — по небольшому куску холста [Прокопьев, 1903а].

Новобрачных родители жениха благословляли следующими словами:

Апату, апату,
Апатура перекет патӑр!
Путене кайӑк пек саркаланса,
Халан кайӑк пек авкаланса,
Амӑрткайӑк пек мӑшӑрланса,
Иккӗн выртса виҫсӗн тӑрӑр,
Ой пек аслӑ полӑр,
Вӑрман пек хонавлӑ полӑр,
Кӑнтӑрлахи-каҫхи ӗҫе хусамӑр пӗлӗр —
Ҫавӑ пурнӑҫ тыткӑнчи.
Арӑму полтӑр йӑвӑр ҫын,
Вуникӗ хырӑм ҫӗклетӗр,
Ывӑла куҫа юратӑр,
Торӑ панӑ телейӗ ӳра айне ан полтӑр,
Сана сонса хаяр ҫыннӑн
Пасара кайсан лаши вилтӗр,
Килне таврӑнсассӑн арӑмӗ вилтӗр.
Посмӑр айне ан полӑр,
Ватӑлаччен порӑнӑр,
Ҫӑпатусене котӑн тӑхниччен порӑнӑр.
Сире халаллӑ.

*Апату, апату**, в *апату* пусть достаток будет,
Подобно перепелке расправляясь,

* Слово с неизвестным значением.

Подобно птице *халан* извиваясь,
 Как орлы очетившись,
 Двое ложась, трое встаньте.
 Как поле пространны будьте,
 Как лес побегисты будьте,
 Дневные или вечерние дела сами ведайте —
 Это скреп жизни.
 Жена твоя пусть будет беременна,
 Двенадцать детей (досл.: животов) пусть вынесет,
 Сын пусть прилюбится,
 Богом данное счастье ногой пусть не попирается,
 У твоего недоброжелателя,
 На базар отправляясь, пусть лошадь падет,
 Домой возвратясь, пусть жена умрет.
 Насилию не подавайтесь,
 Как поле пространны будьте,
 Как лес побегисты будьте,
 До преклонных лет живите,
 Живитие дотоле, пока не будете обувать лапоть задом
 наперед!

В XIX в. чувашаи считали, что ребенок — дар бога, а раньше, очевидно, — покровительницы рожениц и богини земли *Çёр Ама*. В ребенке видели явление какого-нибудь предка-родственника в новом облике. Поэтому мальчикам давали такие имена, которые аллитерировались с именами дедов по отцовской линии.

Новорожденному имя давала, как правило, *эпи карчакё* «повитуха». Иногда благословлял ребенка самый старший член рода. Например, среди низовых чувашей Д. Месарош записал следующие слова:

Пёсмелле, амни, Турă,
 Ача ячĕ хуратпăр,
 «Курак» хуратпăр.
 Ырлăхлă-сывлăхлă пултăр,
 Суха сухалакан пултăр,
 Пирĕн пек ватăличчен-сўтĕличчен пурăнтăр.
 Ватта курсан «тетей» тетĕр,
 Çамрăка курсан «тăван» тетĕр.
 Ырлăхлă-сывлăхлă пултăр,
 Пысăк пултăр,
 Пиртен тăван, ывăл-хĕр малалла ятăр.
 Пирĕн ару ан пĕттĕр,
 Ёмĕртен ёмĕре пытăр.
 Эпир ватăлăпăр, вилĕпĕр,
 Пирĕн пехил çитĕр,
 Ырлăхлă-пурлăхлă пултăр.

Бисмелля, аминь, *Турă*,
 Ребенка нарекаем,
 Имя «*Курак*» ему даем.
 Да будет к благополучию,
 Да станет он хлебопашцем,
 Как мы, до дряхления пусть живет.
 Старца *тетей* пусть называет,
 Юношу *тăван* пусть называет.
 Здоровым и благоденствующим пусть будет,
 Большим пусть будет,
 Наш род детьми пусть продолжит.

Наше племя пусть не иссякнет,
Из века в век да пойдет [оно].
Мы состаримся, умрем,
А наше благословение да исполнится,
Здоровым и имущим пусть будет.

[Месарош, 1909, с. 409]

Завершая обзор жанров *кѣлѣ*, *пил* и *ѳкѣт сѣмахѣсем*, рассмотрим их в контексте хозяйственных и переходных обрядов, сделаем ряд заключений.

Вербальный текст чувашских переходных обрядов выполнял в первую очередь коммуникативную функцию представителей различных социальных групп общества. Если старшие обращались к младшим перед обретением ими нового социального статуса, то в таких случаях вербальный текст имел назидательно-благословительный характер (*пил сѣмахѣсем* «благословения»). При обращении с просьбой делать что-либо без различия социального положения слова обретали умиловительный характер (*ѳкѣт сѣмахѣсем* «слова-просьбы»).

Термин *пил* (*пехил*) относится к персидско-арабским заимствованиям в чувашском языке и означает «благословение», «напутствие», «завещание» [Егоров В., 1964, с. 154, 160]. У остальных тюрков данный жанр называется *алгыш* или *алгыс*. Очевидно, в чувашском фольклоре исконно тюркская форма была заменена заимствованной примерно во второй половине среднебулгарской эпохи (XII—XIV вв.). Слово же *ѳкѣт* восходит к древнетюркской праформе *ögüt* «совет», «наставление», «хвала», «словословие» [ДТС, с. 382]. В чувашском языке данная лексема приобрела еще другое значение: *ѳна ѳкѣте кѣтрѣ* «его убедил», *ѳна ѳкѣтлерѣ* «его убеждал».

Тексты молитв обычно имеют две части. В первой части описывается действие, т. е. перечисляется список приносимых жертв, а далее излагаются просьбы жертвоприносителя. Такую структуру имеют вербальные тексты многих хозяйственных обрядов. В жанрах *пил*, *ылхан*, *ѳкѣт сѣмахѣсем* отсутствует первая часть синтагматической структуры обрядов. Эта особенность объясняется отсутствием в них приношения жертвы, тем самым отпадает необходимость описания действия.

Согласно выводам Н. Познанского, молитвы возникли как описание обрядового действия [Позанский, 1917]. Данное положение подтверждается анализом структуры и чувашских языческих молитв. Встречаются тексты, которые полностью описывают действия людей, совершающих обряд жертвоприношения. Здесь уместно заметить, что многие якутские алгысы представляют из себя описание духов и действий, а часть выражения просьбы в них очень короткая или отсутствует вообще [Эргис, 1974, с. 153—177]. Очевидно, первоначально словесные формулы применялись с целью информирования адресата о передаче ему ценностей. А уже потом, по мере развития и усложнения обрядового комплекса, каждое действие не только описывалось, но и сопровождалось

выражением желаний отправителей жертвоприношения. Если это действительно так, то мы вправе говорить о первичности структуры текстов молитв с описанием действий людей и духов.

Из двух синтагматических блоков обряда (передача ценностей и информации о них; передача информации о форме желаемого ответного дара) второй является относительно поздним, развитым блоком. Причину такой трансформации прежней структуры вербального текста молитв нужно видеть в изменении характера самого жанра. В условиях, когда адресант (член общества) и адресат (духи) были наделены равноправным социальным статусом, в их отношениях отсутствовало возвеличивание одной из сторон. С периода возвеличивания отдельных духов, а потом единого бога (это произошло с образованием феодально-классовых обществ) молитвословия постепенно обрели умиловительный характер. Другими словами, социальную структуру своего общества люди переносили на структуру обитателей иного, вымышленного мира.

Единобожие, как известно, может появиться в сознании людей лишь в том случае, если они сами живут в государстве. Культ неба Тангри у болгарских племен существовал, как об этом сообщают средневековые источники, уже к концу древнеболгарской эпохи [Каланкатуаци, 1984, с. 124]. А в среднеболгарскую эпоху возник трансформированный образ всевышнего Тора (<Танр). Именно к этой эпохе следует отнести формирование умиловительного стиля молитвословий, в результате чего получило развитие вышеназванная вторая часть подобных вербальных текстов.

Мӓн кӗрӳ такмакӗ «приговор дружки»

В чувашском фольклоре данный жанр является наиболее объемным и насыщенным поэтическими образами. Текст этого жанра произносил *мӓн кӗрӳ* (досл.: «старший зять»), который своими действиями напоминает дружку на русской свадьбе. Учитывая данную близость, главного церемониймейстера чувашской свадьбы в дальнейшем мы будем называть старшим дружкой.

В чувашском свадебном обряде кроме *чӓн кӗрӳ* «подлинный зять» были еще два дружки. Если старший дружка являлся ведущим свадебную процессию, то младший дружка выступал в роли кравчего и подручного жениха. Свадьба верховых чувашей начиналась с приглашения. Жених посылал младшего дружку собирать на свадьбу поезжан, и этот дружка, разбегая по жениховой деревне на лошади с колокольчиком, приглашал на свадьбу такими словами:

Айтӓр тоя!
Арӓмли арӓмне илтӓр,
Ачаллӓ арӓм ачине илтӓр,
Ача ҫокки токмак илтӓр.

Пойдемте на свадьбу!
Жену имеющий пусть жену возьмет,
Ребенка имеющая жена пусть ребенка возьмет,
Ребенка не имеющая пусть колодку возьмет.

[Михайлов, 1972, с. 51]

В избе младший дружка потчевал всех поезжан и жениха пивом, после чего надевал на одно плечо лук, вложив в кожаные ножны стрелы, подвешивал их на кушак, как шпагу.

Свадебные стороны жениха и невесты встречались друг с другом не сразу. У верховых и средненизовых чувашей для жениховой свиты устраивали специальное место *шыйлак* (*шийлык*), где устраивались жених с дружками, а свита невесты находилась в избе ее родителей. У низовых чувашей невеста уходила в отдельный дом, называемый *вайй килли* «дом для игры», а свадебный поезд жениха останавливался в доме родителей невесты. Потом эти две стороны встречались и разыгрывали борьбу двух родов.

Поезд останавливался у ворот дома родителей невесты, последние ждали приезжих на крыльце. *Мән кёрӱ* «старший дружка» начинал свой приговор:

Эй, хӓтаҫӓм.
Авалхи йӓлана пӓрахмаҫӓр-и,
ҫенӓ йӓла кӓлармаҫӓр-и?
Пирӓн (ҫав) пичче
Херӓх арӓм, алӓӓ арҫын
пуҫтарса килчӓ туя:
Пӓри те ют мар,
Пурте хамӓр тӓвансем,
Вӓсене кӓтетре, хапӓл тӓватра?

Эй, сват наш.
Древние обряды не оставляете ли,
Новые не придумываете ли?
Наш (имярек) дядя
40 женщин, 50 мужчин
привел на свадьбу:
Ни один не чужой,
Все наши родственники,
Вы их ждете ли, рады ли принять?

Те отвечали: *Кӓтетпӓр, хапӓл тӓватпӓр* «Ждем, рады принять» и тотчас же провожали в избу начальника поезда (*туй пуҫӓ*) с женой и посаженных родителей молодых (*хӓйматлак*). Войдя в избу, туй пуҫӓ становился посреди избы и краткой речью приветствовал отца невесты. Последний подносил ему в большом ковше (*алтар*) пива, подслащенного медом. Тот говорил ему: «Нет, сват, этот ковш к тебе ближе, чем ко мне». (Если он забывал произнести эти слова, в наказание заставляли его выпить пиво до дна.) Тогда отец невесты сначала сам отведывал пиво, приветствуя *туй пуҫӓ*, а потом подносил ему. Когда отец невесты пил пиво, *туй пуҫӓ* клал ему земной поклон. После этого гости усаживались за стол. Между тем остальные поезжане все еще стояли у крыльца, не слезая с лошадей. Отец невесты подносил ковш с пивом церемониймейстеру. Выпив пиво, *мӓн кӓрӱ* вручал ковш *уртакӓӓ*, который прятал его в сумку. После этого *мӓн кӓрӱ* произносил свой приговор. В этой речи он в пышных поэтических выражениях восхвалял богатство и добродетели хозяина и спрашивал позволения для свадебной свиты повеселиться в его доме.

После произнесения *мӓн кӓрӱ такмакӓ* поезжане, спешившись, входили в избу. В Ядринском и Козьмодемьянском уездах перед началом угощения во дворе *кӓҫӓн кӓрӱ* делал выстрел из лука.

В приговоре дружки главным объектом художественного воплощения является свадебная свита жениха, которая стелкивается с другой группой людей — родственниками невесты. Цель при-

говора — расположить к себе родственников невесты и получить разрешение войти в дом хозяина. Сюжет приговора разворачивается в форме рассказа о героическом сватовстве героя (жениха), о преодолении им ряда препятствий на пути к цели. В приговоре использовано этногенетическое предание предков чувашей: рассказ о предводителе-олене, показавшем дорогу к новой родине (роду невесты). Очевидно, в древние времена у предков чувашей была традиция исполнения этого этногенетического мифа о первопредках в ходе состязания на свадьбе двух родов. В дальнейшем данная эпическая традиция способствовала сложению нового жанра, но уже с преобладающими игровыми моментами.

П. Г. Богатырев отмечал, что многие свадебные обряды превращаются в игры и развлечения быстрее, чем обряды, относящиеся к другим церемониям. Но, уже трансформированные в игры и развлечения, они удерживаются в церемониале с большим постоянством, которые не исчезают и не переходят в другой игровой цикл, чему способствует магическое значение комплекса свадебных действий [Богатырев, 1971, с. 261].

Варианты оногуро-булгарских этногенетических преданий, известные по ряду раннесредневековых источников, имеются как у родственных тюркоязычных народов (главным образом сибирских тюрков), так и у исторически контактировавших с предками чувашей народов (например венгров) [Егоров Н., 1982]. Данный оногуро-булгарский мифологический эпос сохранился благодаря его удачному вживанию в свадебный обрядовый комплекс. Очевидно, традиция рассказывания дружкой (исполняющим функцию жреца-руководителя предсвадебных обрядов инициации [Егоров Н., 1982, с. 116—117]) этногенетического мифа сложилась не позднее древнебулгарской эпохи. Стиховая система приговора очень близка к структуре наиболее древних текстов языческих заговоров, называемых эпическими. У этих жанров совершенно одинаковая форма исполнения — речитативная, но близкая к интонационно-речевой. Параллели наблюдаются не только в поэтике, но и в ареале распространения этих жанров. Приговор дружки и эпические заговоры свойственны главным образом поэзии средненизовых, а частично и низовых чувашей. Отсутствие приговора дружки в свадебном обряде верховых чувашей нужно объяснить отсутствием этой традиции у финно-угроязычных предков (горных мариюцев) этой этнографической группы чувашей.

История жанра *мән кёрү такмакё* частично раскрывается и при помощи изучения термина *такмак*. Дело в том, что на чувашской свадьбе старший дружка носил с собой кожаный мешочек для подарков, который назывался *такмак*. По приезде в дом невесты дружка вручал эти подарки ее родителям. Следовательно, одно и то же слово означает в чувашском языке и «речитатив», и «мешочек для свадебных подарков». Этимологию слова впервые дал Рясанен, который считал его основой древнетюркский глагол *так* «привешивать», «прицеплять». Подобного мнения придерживается и татарский языковед Р. Г. Ахметьянов, отмечая, что ис-

конное значение этого древнекыпчакского слова сохранилось именно в чувашском языке [Ахметьянов, 1981, с. 110]. Дело в том, что этот подарочный мешочек дружка привешивал за пояс или же закидывал через плечо.

Спрашивается: откуда возникло второе значение этого слова?

Нам известно, что приговор дружки произносился перед входом в дом родителей невесты, а туда без подарков из мешочка *такмак* не впускали. Следовательно, приговор дружки был своеобразным подарком или «пропуском» для свиты жениха. Логически так представляется нам причина образования нового семантического значения данного слова.

По фонетическому облику *такмак* можно определить относительное время проникновения этого кыпчакского или же огузского слова в чувашский язык — конец среднебулгарской или начало чувашской эпох (XIV—XV вв.). Очевидно, появление нового значения *такмак* по времени совпало с трансформацией мифологического эпоса в приговор старшего дружки. *Мӓн кӗрӳ такмакӗ* формировался как развлекательно-игровой жанр, наполненный различными шутками-прибаутками. В XIX в. термин *такмак* стал означать не только различные речитативы, но и молодежные шуточные куплеты, известные в русском фольклоре под названием «частушки».

Жанр *мӓн кӗрӳ такмакӗ* прошел интересный путь развития. Первоначально он сложился как мифологический эпос, который исполнялся родовым жрецом во время предсвадебных обрядов, а затем превратился в вербальный текст шуточного характера, исполняемого старшим дружкой перед входом в дом родителей невесты.

Итак, мы коротко ознакомились с основными жанрами чувашского речевого стиха. Для нас очень важны выводы об основных этапах развития обрядов и сопровождающих их вербальных текстов. На их основе мы можем реконструировать структуру стихотворных текстов того или иного этапа эволюции обрядов, осуществить их хронологическую раскладку.

Композиционно-строфическая организация речевого стиха

Любой речевой материал построен в определенной последовательности, расположен в определенные ряды. Такое построение (расположение) входит в понятие «композиция». Композиционное расчленение материала в стихотворном произведении осуществляется в разных его сторонах: содержания, синтаксиса и метрики [Жирмунский, 1975, с. 435—438].

Все три вида композиции имеют свои единицы измерения. Единицу метрической и синтаксической композиций мы будем называть строфой, а единицу тематической композиции — *композиционным блоком*. Композиционный блок составляют поэтические образы, поэтическая семантика, а не строки и предложения. Типы

подобных блоков — это типы внутренних сцеплений образов или ассоциативных сравнений.

Для определения типов композиционных блоков необходимо выделить ряд принципов. Первый принцип — это *параллелизм*, т. е. сопоставление двух частей, главным образом природы и человека. Второй — принцип *нанизывания*, основанный на объединении нескольких понятий (образов) одним, более общим, в которой и заключается суть высказывания. Нанизывание образуется путем смыслового усиления или постепенного его сужения. В первом случае каждое следующее звено усиливает смысл, первоначальное понятие, а во втором — сужает. Часто ступенчатое сужение (движение) образов к конкретизации или обобщению в конце требует сопоставления. Такие композиционные блоки условно можно назвать *ступенчато-сопоставительными*, блоки без ступенчатого развития образов в первой части сопоставления могут рассматриваться как блоки сопоставительного типа.

Следующую группу композиционных блоков можно выделить на основе причинно-следственного сцепления образов. Хотя такое цепное построение блоков не идентично ступенчатости и нанизыванию, целесообразнее их рассматривать вместе, условно называя тип блока *ступенчатым*. Их объединяет наличие движения образов в пространстве или действий во времени. Следовательно, композиционные блоки ступенчатого типа состоят из собственно ступенчатых блоков и блоков с причинно-следственными сцеплениями образов.

Связь между блоками может быть тематической (только по теме, бытовой детерминированностью) и ступенчатой, основанной на принципах либо оппозиционности, либо вариативности, либо причинно-следственности и ступенчатости.

Композиционные блоки заговоров

Один из основных типов композиционных блоков — сопоставительный — хорошо изучен основоположником исторической поэтики А. Н. Веселовским. Для подтверждения своих наблюдений он использовал тексты и из чувашского песенного фольклора. Концепция ученого заключается в утверждении генетической связи поэтической образности с психологическим параллелизмом. В фундаментальной работе А. Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля», рассуждая о заговорах, он пишет: «Простейшая форма двучленного параллелизма дает мне повод осветить, и не с одной только формальной стороны, строение и психологические основы *заговора*. Параллелизм не только сопоставляет два действия, анализируя их взаимно, но и подсказывает одним из них чаяния, опасения, желания, которые простираются и на другое... Основная форма заговора была такая же двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими партиями, и психологические выводы были те же: призывалось божество, демоническая сила, на помощь челове-

ку...—а во втором члене параллели являлся человек, жаждущий такого же чуда, спасения, повторения такого же сверхъестественного акта. Разумеется, эта двучленность подвергалась изменениям, во втором члене эпическая канва уступала место лирическому моменту моления, но образность восполнялась обрядом, который сопровождался реальным действием произнесения заклинательной формулы» [Веселовский, 1989, с. 134].

А. Н. Веселовский полагал, что в основе самых ранних композиционных блоков заговоров лежало простое сравнение типа «как...—так...». В дальнейшем, по мере развития второй части параллелизма, возник умиловительный характер заговоров.

Развитие заговорных формул более глубоко и убедительно объясняет Н. Познанский, который приходит к выводу, что первую (эпическую) часть параллелизма заговору дал миф [Познанский, 1917, с. 161], что «часть формулы с «как» будет увеличиваться за счет отмирающего действия» [там же, с. 147]. Ученый считает, что после стадии развития эпической части параллелизма наступает период исчезновения основы заговорной формулы — психологического параллелизма. Данное явление он объясняет возникновением единобожья [Познанский, 1917, с. 158].

Следующий путь развития заговоров предложила Е. Елеонская: «...разъединение магического действия и заговора повело к разрастанию (в словесном отношении) и невразумительности последнего, иначе сказать, забвение магического обряда послужило причиной изменений, осложнений и искажений формул, характерных для той или другой темы; кроме того, такое распадение заговорных формул после отделения заговора от первоначального обряда шло довольно быстро вследствие того, что элемент *просьбы* разрастался в заговоре насчет основного элемента *приказания* (выделено авт.—В. Р.). Этому разрастанию содействовало вмешивание в заговорные тексты молитвенных обращений» [Елеонская, 1917, с. 38].

В чувашском фольклоре встречаются следующие из заговорных формул: 1) тексты с простым двучленным параллелизмом (композиционные блоки сопоставительного типа); 2) тексты с развитой первой частью параллелизма (композиционные блоки ступенчато-сопоставительного типа) и 3) тексты молитвообразные (композиционные блоки вариативно-ступенчатого типа).

Который из этих трех типов композиционного блока возник раньше? Согласно теории А. Н. Веселовского, первичной заговорной формой является простой двучленный параллелизм. Н. Познанский также утверждал, что параллелизм с развитой первой частью образовался от простого двучленного параллелизма.

Как уже было замечено в начале настоящей работы, утверждение о первичности двучленных формул подвергнуто в настоящее время серьезной критике. В своих работах мы раньше опирались на выводы А. Н. Веселовского без какого-либо критического осмысления. Сейчас, очевидно, нам не обойтись без конкретного

сравнительно-исторического и ареального подходов к текстам чувашских заговоров.

Тексты для анализа нами извлечены из научного архива Научно-исследовательского института при Совете Министров Чувашской Республики [НА ЧНИИ, I, 1—728, III, 1—405]. Используются тексты из фольклорной лаборатории кафедры чувашской литературы Чувашского университета, а также из различной дореволюционной печатной литературы. При выборе учтены вариативность и частотность текстов. Для удобства анализа типов композиционных блоков этнографические группы чувашей разделены на отдельные кусты. Из этнографической группы *тури* (*вирьял*) выделены три куста: 1) моргаушский, 2) красночетайский и 3) норусовский. Территорию расселения низовых чувашей представляют такие кусты: 1) алгашевский, 2) буинско-тетюшский, 3) емелькинский, 4) стюхинский, 5) пензенский, 6) слакбашский. Тексты заговоров средненизовых чувашей будут рассматриваться от запада к востоку без кустовых образований.

Моргаушский куст. Для анализа мы выбрали 30 текстов, записанных в разные годы — начиная с XIX в. до 70-х гг. нашего столетия. Получилась следующая картина. Композиционные блоки всех текстов построены на основе психологического параллелизма: 25 из них имеет простой двучленный параллелизм, а 5 — двучленный параллелизм с развитой первой частью.

Композиционные блоки с простым параллелизмом главным образом построены по принципу «когда...— тогда...» (16 текстов), например:

Тинёс с̄инче юхать шур мам̄ак,
Х̄анча̄ а̄на тимёр касса юн к̄аларать,
С̄ав̄ан чухне тин тимёр юн к̄аларт̄яр.

В море плывет белый пух.
Когда железо нанесет ему кровавую рану,
Пусть только тогда железо нанесет этому человеку рану.

(заговор с целью лечения раны от железного предмета)

Меньшая часть таких композиционных блоков (4 текста) строится по принципу «как...— так...»:

Ситм̄ёл те с̄ичё с̄алкус̄ёнчен	Как из 70 и 7 родников
Ш̄ыв м̄ёнле в̄ересе тухать,	Вода кипятком выходит,
Ман ёне с̄ав̄ан пек с̄ёт пат̄яр.	Пусть так моя корова молока дает.

(заговор с целью прибавления уоя)

Все эпические заговоры данного куста построены по принципу «когда...— тогда...» с той разницей, что часть с «когда...» развита, т. е. изображаемый предмет называется не сразу, а лишь после описания «мирового дерева»:

П̄ах̄яр итем,
П̄ах̄яр итем с̄инче п̄ах̄яр юпа,
П̄ах̄яр юпа с̄инче п̄ах̄яр чашк̄а,
П̄ах̄яр чашк̄ара п̄ах̄яр с̄марта.

Хăсан та хăсан çав сăмартана
Пўсёр шыраса топса çиять,
Çавăн чухне (ят) пўсёр çитёр.

Медный стог,
На медном стоге медный столб.
На медном столбе медная тарелка,
В медной тарелке медное яйцо.
Когда это яйцо
Пўсёр найдет и съест.
Пусть только тогда (имя рек) Пўсёр съест*.

Эпические заговоры имеют по три композиционных блока, которые варьируются. Например, в приведенном блоке слово «медный» заменяется поочередно прилагательными «серебряный» и «золотой». Записан один большой текст, в котором композиционная трехчастность текстов с развитой первой частью параллелизма достигается перечислением цветов (белый, черный, красный) и названий домашних животных (лошадь, корова, овца).

Почти все тексты заговоров с простым параллелизмом имеют по три композиционных блока, т. е. они трехчастны. В них варьируются либо объекты природы, либо названия животных или предметов домашнего быта. Почти во всех текстах встречаются слова *тинёс* «море» или *çитмёл çиччё* «семьдесят семь», которые, скорее всего, символизируют модель мира (согласно представлению чувашей, мировой столб опирается на острова семидесяти семи морей). К такому символу можно отнести и трехчастную композиционную структуру текстов (здесь «три» заменяет изображение укрепления небесного свода, являясь символом вертикального пространства: верхнего, среднего и нижнего миров).

Если это действительно так, то мы уверенно можем говорить о вторичности простых двучленных заговоров, которые сохранили эпичность в форме символов. Но подтверждается ли это на материале других этнотерриторий?

Красночетайский куст. Из 26 текстов данного куста больше половины (15 текстов) составляют заговоры с простым двучленным параллелизмом. Нужно отметить, что в этом кусте эпические заговоры встречаются чаще, чем в моргаушском. Они все трехчастны и изображают модель мира в классической форме (столб — гнездо — яйцо или: столб — птица). В простых заговорах этого куста встречаются те же формы вариации, которые обнаружены в текстах моргаушского куста. Только вместо *тинёс* «море» в них чаще всего фигурируют конкретные водные бассейны *Атъл* «Волга» и *Сър* «Сура».

В записи фольклориста М. М. Федорова имеется такая инструкция к заговариванию от зубной боли: «Каждую строфу этого заговора необходимо произнести на одном дыхании. После такого исполнения всех трех строф надо приступить к заговариванию

* Чувашки считали, что грыжа образуется на том месте, где *Пўсёр* (дух в виде червя?) съедает нижний слой кожи человека.

опять с первой строфы. Таким образом надо повторить все три строфы еще по три раза» [НА ЧНИИ, I, 98, с. 137].

Итак, можно считать, что следы эпического повествования (изображения «мирового дерева») сохранились в простых двучленных заговорах и у верховых чувашей красночетайского куста. На этой этнотерритории около половины заговоров составляют тексты с развитой первой частью. В заговорах данного куста параллелизм построен по принципу «когда...— тогда...»

Норусовский куст. Данный куст представляет заговоры, записанные в д. Альменево Вурнарского района Чувашск. Респ. (10 текстов) [НА ЧНИИ, I, 237, лл. 253—259]. Все 10 текстов относятся к заговорам с простым двучленным параллелизмом. Все они имеют по три композиционных блока, в первой части параллелизма встречаются *ситмёл сиччё* «семьдесят семь», *тинёс* «море», *Атӑл* «Волга», *хёвел* «солнце» и др. возможные символы пространства по вертикали. В ряде текстов преобладает ступенчатое сужение образов, что приближает их к эпическим заговорам. Например, заговор от змеяного укуса начинается так:

Хёвел варринче ылтӑн арча,
Ылтӑн арча ӑшёнче ылтӑн ҫӑмарта,
ҫав ылтӑн ҫӑмартана
Хӑҫан ҫёлен сӑхса витерё,
Ҫавӑн чухне тин ҫав (ят)
Ҫёлен сӑхса витертёр.

В середине солнца золотой сундук,
В золотом сундуке золотое яйцо,
Это золотое яйцо
Когда змея ужалит,
Пусть только тогда (имя рек) змея ужалит.
[НА ЧНИИ, I, 237, лл. 254—255]

Далее слово «солнце» поочередно заменяется «луной» и «звездами», а прилагательное «золотое»— словами «серебряное» и «медное».

В комментариях к текстам подчеркнута, что каждую строфу заговора необходимо повторить три раза, а после произнесения каждой строфы нужно плюнуть.

В заговорах чувашей существуют различные формы выделения границ композиционных блоков. У чувашей группы *тури* в заговорах функцию разделения блоков выполняют главным образом паузы, наполненные различными действиями (например, заговаривающий дул и плевал по три раза). В некоторых текстах имеются композиционные блоки, непосредственно не входящие в трехчастную заговорную формулу (зачины), например, в тексте, записанном Н. И. Ашмариним в Курмышском уезде (красночетайский куст):

Атӑл орла, тинёс орла килнӗ
Шор ҫӑслӗ старик,
Шор ҫӑслӗ карчӑк,
Шӑппӑр чӗлхи сорать.
Тохатӑ чӗлхе сорать.

Из-за Волги, из-за моря прибыли
Седовласый старец,
Седовласая старуха.
Заговаривают от порчи пузыря*,
Заговаривают от колдовства.

[Ашмарин, 1928—1950, XVII, с. 328]

В комментарии к заговорам норусовского куста есть упоминание о подобном зачине, но исцелитель должен был произнести его после третьей части текста [НА ЧНИИ, 1, 237, с. 253].

Из заговоров верховых чувашей только в одном тексте, записанном Д. Вершковым в д. Чуракасы (Моргаушский район Чувашск. Респ.), встречается композиционный блок, не входящий в традиционную трехчастную формулу:

Шывпа килет — шывпа кайтър,
Ѕилпе килет — ѕилпе кайтър,
Ѕулпа килет — ѕулпа кайтър.
Ўтрен тивет — ўтрен тухтър,
Ашран тивет — ашран тухтър,
Ѕанран тивет — ѕанран тухтър.
Турăран ырлăх антър,
Этемрен сиплѣх пултър.

С водой придет — с водой пусть уйдет,
С ветром придет — с ветром пусть уйдет,
Дорогой придет — дорогой пусть уйдет.
В кожу попадет — из кожи пусть выйдет,
В нутро войдет — из нутра пусть выйдет,
На лицо попадет — с лица пусть уйдет.
От *Турă* благо пусть спустится,
От человека исцеление пусть будет.

[НА ЧНИИ, III, 195, с. 166]

Данный текст произносился после третьего блока эпического заговора, представляя отдельную заговорную формулу.

Алгашевский куст. Во всех 14 текстах данного куста отсутствует психологический параллелизм. В основе заговорных формул этих текстов лежит перечисление названий болезней, а иногда описываются причины их возникновения. Например, в заговоре от сглаза [Месарош, 1909, с. 342—343] имеются следующие типы блоков:

1) блок с обязательной первой формулой «Бесмелля, боже, помилуй»;

2) перечисление цветов глаз, от которых могла перейти болезнь;

3) изображение известной старушки Ашпатман, которая исцеляет больного;

4) перечисление действий (игра, смех, пляска) и частей тела человека (кожа, лицо, кости, рот, зубы и т. п.), от которых могла перейти болезнь к больному.

При этом каждый блок завершается своеобразным рефреном

* Пузырь — музыкальный инструмент чувашей.

типа *Кам куç йӳкнӗ, ун куç тухтӑр* «Чей глаз сглазил, пусть его глаз выйдет». Строки блока между собой связаны по принципу вариативности, т. е. на фоне синтаксического параллелизма варьируются отдельные слова. Например:

Ҫил шавкӑнӗпе тиври,
Шыв шавкӑнӗпе тиври,
Ҫӳренӗ султа тиври,
Выртӑнӑ вырӑнта тиври...

От шавгына* ветра пристал ли,
От шавгына воды пристал ли,
От дороги, по которой ходил больной,
пристал ли,
От постели, на которой лежал больной,
пристал ли...

(заговор от Вупкына*)

Сравнив заговоры алгашевского куста низовых чувашей с текстами трех кустов верховых чувашей, мы обнаруживаем две совершенно различные традиции: молитвообразную структуру текстов и заговорную формулу с психологическим параллелизмом. Параллели молитвообразных заговоров с языческими молитвословиями обнаруживаются не только в построении стихотворных строк (образование повтора на уровне синтаксиса и лексики), но и в стиле. Во всех текстах алгашевского куста имеется зачин с обращением к богу (*пӗсмелле, амин* и т. п.), тогда как такое обращение в заговорах верховых чувашей отсутствует полностью.

Ареальный подход к чувашским заговорам показывает, что по мере приближения к центру иррадиации (алгашевский куст относится к такой этнотерритории) заговорная формула с двучленным параллелизмом заменяется композиционными блоками вариативно-ступенчатого типа (формулой молитвообразных заговоров). Данную особенность заговорных формул, очевидно, следует отнести к более поздним образованиям, т. е. она могла сложиться благодаря иррадирующим волнам позднего периода. Интересен тот факт, что такая инновация возникла главным образом в репертуаре чувашей-язычников, которые имели тесные контакты с татарами (13 из 14 текстов записаны в д. Ср. Алгаши), от которых вплоть до XX в. воспринимали и личные имена, и ряд мифопоэтических представлений. В этом мы убедились во время комплексной экспедиции 1984 г., когда исследовали уровень сохранности традиционной культуры в чувашских селах, в том случае и в д. Ср. Алгаши.

Ареальный подход к заговорам подсказывает также, что молитвообразные заговоры имеют позднее образование, а возникли они в результате тесных контактов низовых чувашей с кыпчакоязычными татарами-мусульманами. Для убедительности мы должны сравнить заговорные формулы отдельных кустов низовых

* *Шавгын* — вид болезни. *Вупкын* — низший дух.

чувашей и татар, а также рассмотреть их типы на этнотерритории средненизовых чувашей.

Композиционные блоки 20 текстов, вошедших в многотомное «Татарское народное творчество» [Татар халык, 1980, с. 33—40], в корне отличаются от чувашских двучленных (простых и эпических) заговоров, в то же время слово в слово совпадают с молитвообразными заговорами алгашевского куста. Лишь в одной записи И. Софийского мы обнаружили текст с простым двучленным параллелизмом, построенным по принципу «когда...— тогда...» [Софийский, 1878, с. 44].

Буинско-тетюшский куст. Данная этнотерритория расположена к востоку от средненизовых чувашей и отличается он от алгашевского куста тем, что там в соседстве с татарами живут крещеные чувашаи.

Для анализа мы выбрали 16 текстов, среди них молитвообразные заговоры без психологического параллелизма, точно совпадающие с текстами алгашевского куста (9 текстов), смешанные, в которых часть композиционных блоков имеет психологический параллелизм с развитой первой частью (6 текстов). Один заговор построен на основе простого двучленного параллелизма.

Это соотношение различных заговоров позволяет утверждать, во-первых, что эпические заговоры когда-то были характерны и для заговоров низовых чувашей. Во-вторых, в данном кусте сохранились заговоры переходного состояния от эпических к молитвообразным.

Емелькинский и стюхинский кусты. Данные кусты низовых чувашей расположены в Самарской области. Основная часть населения переселена в XVII—XVIII вв.

Из имеющихся в нашем распоряжении текстов сложилась следующая картина:

Заговоры емелькинского куста (всего 12 текстов):

- молитвообразные — 3 текста.
- эпические — 8 текстов,
- простые двучленные — 1 текст.

Заговоры стюхинского куста (всего 18 текстов):

- молитвообразные — 5 текстов,
- эпические — 7 текстов,
- простые двучленные — 6 текстов.

Все эпические заговоры имеют классическую трехблочную структуру, из них один (заговор от укуса змеи) имеет дополнительный ступенчато-вариативный блок, особо характерный для алгашевского куста. Во всех заговорах с простым параллелизмом встречаются символы «мирового дерева» (77 морских островов) в шести случаях и «Волга» в одном случае).

На территории этих кустов мы обнаружили следующую закономерность: некоторые эпические заговоры в результате упрощения превратились в простые двучленные заговоры, причем они полностью сохранили символику первой части параллелизма. Надо полагать, что ко времени записи текстов (начало XX в.) процесс

упрощения эпических заговоров в данном кусте еще не был завершен.

Заговоры пензенского и слакбашского кустов содержат главным образом ступенчато-сопоставительные блоки, а некоторые тексты также имеют тенденцию упрощения. Такая трансформация эпических заговоров вызвана, очевидно, постепенным затуханием многовековых традиций. Юмзи в Поволжье подвергались гонению, как сообщают нам об этом исторические источники, еще в XII в. [Гарнати, 1971]. Но отход части болгар от ислама способствовал восстановлению былого социального статуса юмзей. Начиная с XVIII в. чувашских знахарей начала преследовать православная церковь. Сокращение общего числа юмзей отрицательно сказалось и на их канонизированных текстах: они стали всячески упрощать как акциональный, так и вербальный тексты обряда.

Возникает вопрос: почему у верховых чувашей на самой периферии иррадирующих волн преобладают заговоры с простым двучленным параллелизмом? Отнести эту особенность к поздним явлениям невозможно. Заговоры с параллелизмом «когда...—тогда...» типичны и для удмуртского фольклора. Для примера приведем один блок такого заговора: «Когда хмель сумеешь удержать на дне, когда заставить сумеешь камень на поверхность всплыть, тогда только, ворог, уничтожь этого человека» [Мункачи, 1887, с. 185].

Слова заговора очень близки к клятвенной формуле волжских болгар, зафиксированной в русских летописях в X в. Булгары, торжественно обещая жить дружелюбно с россиянами, утвердили клятву такими словами: «толи не буди межи нами мира, оли камень начнет плавати, а хмель грязнути» [Карамзин, 1842, с. 118].

Формула «когда...—тогда...» в обряде могла возникнуть в результате торжества логического мышления («когда опора мироздания укрепится, тогда и здоровье человека восстановится»). Первоначально вербальный текст мог содержать только первую часть формулы, т. е. блоки строились исключительно по ступенчатому типу. Вторая часть формулы с «тогда...» в вербальный текст вошла, очевидно, по мере оживления сцены камлания, т. е. превращения шамана в обычного исцелителя. У предков чувашей такое функциональное смещение произошло не позднее средне-болгарской эпохи. На это указывает тот факт, что часть функции древнего шамана в ту эпоху взяли на себя жрецы, называемые *мучавър* и *апӓс* (оба термина персидского происхождения [Егоров В., 1964, с. 136]). Они были распределителями обряда жертвоприношений, считались посредниками между простыми членами общины и небесными обитателями.

Сопоставительная часть параллелизма в заговорах могла образоваться одновременно с развитием их вербальных текстов *кӓлӓ сӓмахӓсем* «молитвословия». Отсюда понятно, что простые двучленные заговоры верховых чувашей невозможно рассматривать как предшествующую эпическим заговорам традицию. Такая транс-

формация на этой этнотерритории произошла не без воздействия субстратных традиций, а также сильного влияния христианства (оно среди этой группы чувашей укрепилось значительно раньше, чем среди других).

Молитвообразные заговоры алгашевского типа возникли в результате тесных контактов чувашей с татарами, главным образом мишарями. Это положение подтверждается и тем, что по мере удаления от смешанных мишарско-чувашских районов к западу исчезают и молитвообразные заговоры. Они полностью отсутствуют в заговорах средненизовых чувашей. Изучив до 50 текстов данной этнографической группы (основная часть этих текстов взята из фонда К. В. Элле [НА ЧНИИ, I, 574, 619]), мы убедились в том, что большая часть заговоров чувашей *анат енчи* относится к эпическим. Меньшая часть, записанная в основном в наиболее западных районах, имеет простой параллелизм, но в этих заговорах сохранены символы эпической части.

Таким образом, изучение композиционных блоков чувашских заговоров показало следующие возможные пути их развития: ступенчатый > ступенчато-сопоставительный > 1) сопоставительный (у средненизовых и частично верховых и низовых чувашей) и 2) ступенчато-вариативный (у отдельной части низовых чувашей). Другими словами, эпические заговоры, возникшие в раннем средневековье, в одной среде трансформировались в заговоры с простым двучленным параллелизмом, а в другой — были вытеснены молитвообразными текстами.

Композиционные блоки приговоров, молитвословий и благопожеланий

Композиционные блоки в приговоре дружки на свадьбе организуются смысловым единством ступенчатых строк. Между такими блоками часто располагаются ответы свадебного народа дружке. Дружка выделял паузами начала и концы таких блоков. Во время этих пауз он руководил торжественным шествием поезжан по кругу, задавал присутствующим различные вопросы и т. п.

Следующим определителем композиционного блока в приговоре является вариативность сюжета: в первом блоке повествуется о том, как ехали через шестьдесят шесть дремучих лесов, во втором — как ехали через семьдесят семь степей и т. д. (Такое построение блока напоминает композиционно-строфическую организацию эпических заговоров, в которых блоки представляют описания в форме ступенчатого сужения образов.)

В композиционных блоках приговоров наблюдаются и мифологические основы эпических заговоров, например:

Утмӓл сӓхрӓм улӓхра килнӓ чух
Тӓл пултӓмӓр сӓвра кӓлӓ...
Сӓвра кӓлӓ варринче ылтӓн юман,
Ылтӓн юман синче ылтӓн йӓва,
Ылтӓн йӓвара ылтӓн сӓмарта,

Ылтӑн ҫӑмарта ҫинче
Ылтӑн кӑвакал ларать.

Когда 60-верстный луг проезжали,
Тогда увидели круглое озеро...
В середине круглого озера золотой дуб,
На золотом дубе золотое гнездо,
В золотом гнезде золотое яйцо,
На золотом яйце
Золотая утка сидит.

[ЧХС, IV, с. 16]

В текстах приговора наблюдается та же магия слова *ылтӑн* «золото», «золотое», сквозной эпитет и ритмико-синтаксический параллелизм, что и в эпических заговорах. Как известно, эпические заговоры строились по следующей форме сюжета: «На таком-то расстоянии находится то-то. В нем еще что-то. Когда с этой вещью возможно сделать то-то, пусть только тогда к этому человеку пристанет то-то».

Схожую форму имеют многие блоки приговора: «Прошли некоторое расстояние и увидели что-то. Сделали с ним то-то, благодаря чему доехали до дома невесты». В отличие от эпических заговоров, композиционные блоки приговора, построенные по этой форме, различны по объему. Описание увиденного объекта или действия увеличивает объем блока. Поэтому такие блоки часто разбиваются на более мелкие части, куски. Особо выделяются две разновидности блоков. Первое образуется непрерывным развитием сюжета (ступенчатый способ изображения), а вторая — подробным описанием какого-нибудь предмета (существа) или действия («накопительный» способ изображения). Блоки второй разновидности более конкретны, они иногда входят в другой блок как его элементы. Такой «накопительный» или же описательный способ изображения близок к ступенчато-вариативным типам блоков молитвообразных заговоров, но имеет и существенные различия. Если в заговорах перечисляются названия болезней или формы их возникновения, то в приговорах перечисляются различные свойства и качества эпических героев (или объектов их действия). Например:

Ҫитмӗл ҫухрӑм ҫеҫенхир урлӑ кашӑ чух
Вуникӗ майракаллӑ пӑлан кайӑк
Пирӗн куҫа курӑнчӗ.
Унӑн майракисем ылтӑн,
Чӗрни вӗҫӗсем кӗмӗл,
Хурн вӗҫӗсем ҫут кӑлкан,
Тӗкӗ-ҫӑмӗсем сар ука.
Майракипе пӗлӗте перӗнет,
Урипе ҫӗре перӗнмест.
Майракипе шайрать те —
Тем вӑрӑмӗш йӗр тӑвать,
Чӗрнипеле пусать те —
Пире кайма ҫул тӑвать,
Хурн вӗҫӗпе шӑлса якатать,
Ҫавӑн ҫулӗпе килтӗмӗр, хӑта

Когда проезжали 70 степей,
 Двенадцатирогого дикого оленя
 Мы увидели.
 Его рога золотые,
 Копыта серебряные,
 Хвост светлокалганый,
 Руно златокудрое.
 Рогами упирается в облака,
 Ногами земли не касается.
 Рогами поводит —
 Предлинную отметину оставляет,
 Копытами наступает —
 Для нас дорогу прокладывает,
 Концом хвоста подметает-очищает.
 По этой дороге приехали мы, сват.

Как видим, в основе композиционных блоков приговоров содержится не сопоставительный, а ступенчатый способ изображения. Данный факт дополнительно подтверждает предположение об относительно позднем образовании психологического параллелизма. Очевидно, самым ранним способом изображения было описание эпических героев и их действий. Именно таким способом организуются многие поэтические тексты якутского, алтайского, шорского, хакасского фольклора.

Приговор дружки, возникший на основе традиции исполнения мифологического эпоса на свадьбе, имеет наиболее древнюю композиционно-строфическую структуру стихотворных текстов. Сохранению этой структуры способствовала относительно ранняя (XIV—XV вв.) трансформация мифологического эпоса в развлекательно-игровой жанр *мӕн кӕрӕ такмакӕ*.

Рассмотрим композиционно-строфическую организацию языческих молитвословий. Как было уже отмечено, текст календарных обрядов отражал акт обменного дарения и содержал такие части: 1) словесное описание приношения жертвы (информация о передаче ценностей), 2) выражение желания (информация о желаемом вознаграждении). Такая структура четко прослеживается в вербальных текстах весенне-летнего поминовения предков (*симӕк*). Приходя в этот день на могилу умершего предка, жертвоприноситец произносил следующий текст:

Атте анне, сана икерчӕ хыватӕп,
 Умӕнта пултӕр, пил ту.

Отец-мать, вам блины даю,
 Пусть перед вами будет, благословите.

Атте анне, сана пӕремӕс хыватӕп,
 Умӕнта пултӕр, пил ту.

Отец-мать, вам пюремесь* даю,
 Пусть перед вами будет, благословите.

Хӕрлӕ сӕмарта хыватӕп,
 Умӕнта пултӕр, пил ту.

Желтое яйцо даю,
 Пусть перед вами будет, благословите.

[Месарош, 1909, с. 242]

После слов *пил ту* «благословите» он делал паузу, разложив жертвенные продукты на куски, клал их на могилу. Следователь-

* Пюремесь — национальная выпечка.

но, в данном случае вербальный текст полностью сопровождал акциональный текст обряда.

В молитвах другого вида уже обращались не к духам предков, а к одному всевышнему. В них возрастает роль умиловления, поклонения перед сверхъестественной силой. Хотя объем композиционных блоков в них увеличился, структура текста осталась почти неизменной. Для примера возьмем вербальный текст обряда *чўклем*:

- 1) Е, пёмелле, Турă, ҫырлах.
- 2) Ҫён тырă-пулă шерпечёпелен,
- 3) Авалхи йалапалан,
- 4) Ҫул ҫаврăнăҫпелен,
- 5) Ҫунатлă хурпалан,
- 6) Хурăнташ-ăрупалан
- 7) Асăнатпăр-витёнетпёр,
- 8) Тав тăватпăр, пуҫҫапатпăр,
- 9) Ҫырлаха пулин пар, Турă.
- 10) Килийши ҫемёпелен
- 11) Каҫ ыртсан канăҫне пар.
- 12) Ир тăрсан, шăмшак ҫамăллăхне пар,
- 13) Ҫырлаха пулин пар, турă...

- 1) Е, бисмелля, *Турă*, помилуй.
- 2) Нового урожая живительными соками,
- 3) Старинными обычаями,
- 4) По возвращении года-времени
- 5) Крылатым гусем,
- 6) Всеи родней-родственниками
- 7) Поминаем, приносим жертву (досл.:
укрываемся),
- 8) Благодарим, кланяемся.
- 9) Помилуй нас, *Турă*.
- 10) Домашнему семейству
- 11) Ночью дай покоя,
- 12) Утром дай легкости,
- 13) Помилуй нас, *Турă*...

[НА ЧНИИ, I, 21, лл. 165—167]

Здесь первая часть молитвы (часть с информацией о передаче ценностей) составляет семь строк (2—8-я строки), а вторая (часть с информацией о желаемом вознаграждении)— три строки (10—12-я строки). В начале и конце этих частей, представляющих композиционные блоки, имеется рефрен-клише в форме просьбы «Помилуй нас, *Турă*». Он повторяется после каждого блока-строфы. Во время произнесения этого рефрена молящийся совершал определенные действия (кланялся и т. п.), а потом выдерживал паузу.

Возьмем текст, который произносили во время *уй чўкё* «полевое жертвоприношение»:

- 1) Е, пёмелле, ҫырлах,
- 2) Асăнатпăр, витёнетпёр,
- 3) Сана тав тăватпăр,
- 4) Пуҫҫапатпăр,
- 5) Чўк, ҫырлах, амин.

- Е, бисмелля, помилуй,
Поминаем, приносим жертву,
Благодарим тебя, [*Турă*],
Кланяемся,
Чўк, помилуй, аминь.

- 6) Эй, Турă, Турă амăшĕ,
7) Пўлĕхсĕ, Пўлĕхсĕ амăшĕ.
8) Чўк, сьрлах, аминь.

Эй, *Турă*, мать *Турă*,
Пюлехсе, мать Пюлехсе
Чюк, помилуй, аминь.

[НА ЧНИИ, III, 157, лл. 197—198]

В этой молитве специальным рефреном является «чюк, помилуй, аминь» (христианское «аминь» является поздним наслоением). Он повторяется после каждого блока (строфы). Подобным же образом организованы строфы в вербальных текстах семейно-хозяйственных обрядов. Рефрен вместе с паузой в них выполняет строфообразующую функцию. Строфы частных молитв и вербальных текстов семейных обрядов организованы по-иному. В них данную функцию выполняют паузы между разными смысловыми группами. Например, строфическая организация в благословении повитухи происходит в результате обращения повитухи сначала к *Турă*, а потом — к новорожденному:

1 строфа:

Турă сĕнĕ чун пачĕ,
Пĕсмелле, аминь, Турă,
Ырлăхне, сывлăхне патăр,
Выльăхне-чĕрлĕхне хавас пултăр.

Турă нам дал новую душу,
Бисмелля, аминь, *Турă*,
Пусть даст еще добра-здоровья,
Пусть ребенок к скоту привяжется.

2 строфа:

Ашă вырăнтап тухрăн,
Ашă вырăнта сұт тĕнче кур.

Ты из теплого места вышел,
Так живи всегда в теплоте.

Как видим, композиционно-строфическая организация чувашских молитвословий осуществляется: 1) в малых текстах при помощи паузы и акционального текста; 2) в больших текстах при помощи паузы, акционального текста и рефрена. Следует полагать, что на начальной стадии развития молитвословия имели небольшой объем, композиционные блоки были короткими (сравните вербальные тексты обряда *сĕмĕк*). Трансформация обрядов в результате изменения хозяйственной деятельности (переход от кочевого скотоводства к земледелию) и развития феодальных отношений (и соответственно, усложнения иерархии обитателей верхнего мира в сознании людей) способствовала в конечном итоге увеличению объема строф молитвословий. Появились рефрены-клише умиловительного характера. Изменились формы действий во время пауз: если первоначально они выражали отношения равноправных партнеров, то потом обрели умиловительный характер (выражение покорности поклоном и т. п.).

При этом следует вспомнить, что строфы-блоки молитвообразных заговоров тоже строятся при помощи рефренов-клише. Это строфообразующие компоненты в заговорах являются, очевидно, результатом воздействия на них структуры словесных текстов хозяйственных обрядов.

В текстах благословений, благопожеланий, наставлений и т. п. отражаются отношения человека с человеком. Эти слова более свободны от действий и они выполняют функции обрядовых

комплексов. Поэтому в образовании строф *пил*, *ўкёт сáмахёсем* основную нагрузку несут не отдельные действия или рефрены-клише, а паузы. В этих текстах паузы играют и стилеобразующую роль: они приковывают внимание слушателей к каждому произнесенному слову, позволяют осмысливать их и запоминать надолго. Можно считать, что в данных жанрах эта функция пауз возникла на самом раннем этапе их формирования и развития, способствуя четкому фиксированию границ композиционных блоков (строф) словесных текстов обрядов.

Обобщая наблюдения в области композиционно-строфической организации чувашского речевого стиха, необходимо выделить следующие, на наш взгляд, основные положения. Доступные нам методы реконструкций композиционного архетипа позволяют восстановить изначальный тип композиционного блока вербальных текстов обряда — ступенчатый (описание эпических героев и их действий). На уровне всего обрядового комплекса логическим завершением ступенчатости было пространственное (наше — чужое) и временное (настоящее — прошедшее) сопоставление. С изменением содержания ряда акциональных текстов обряда (исчезновением камлания и т. п.) их функцию начинают выполнять вербальные тексты, в результате чего ступенчатое повествование в композиционных блоках происходило на фоне пространственного или временного сопоставления. Временное сопоставление мы обнаруживаем уже в памятниках древнетюркской письменности (VI—VIII вв.). В них повествования о событиях «настоящего времени» обязательно начинаются с эпохи «сотворения мира». Пространственное сопоставление мы видим в чувашских эпических заговорах и приговорах дружки на свадьбе. Молитвословия, являясь частью обрядового текста, также выражают отношения обитателей миров вертикального и горизонтального пространств.

Ступенчато-сопоставительные композиционные блоки заговоров в дальнейшем (главным образом в чувашскую эпоху) на одной этнотерритории трансформировались в блоки заговоров с простым двучленным параллелизмом, а в другой — в блоки молитвообразных заговоров. Эволюция композиционных блоков молитвословий, благопожеланий, наставлений шла от простых описаний акциональных текстов к увеличению их объема за счет части с информацией о желаемом вознаграждении. В таких текстах строфообразующую функцию стали выполнять, кроме пауз, и рефрены-клише. Строфы благопожеланий и наставлений строились исключительно на паузах, выполняющих и стилеобразующую роль.

Интонация и ритм речевого стиха

В основе любого ритма, как было уже отмечено, лежит повторяемость. Без нее человеческий организм не выжил бы в хаосе событий и впечатлений. «Процесс выживания, — писал по этому поводу Л. И. Тимофеев, — начиная с его простейших форм борьбы за существование и переходя ко все более сложным... находил себе

неизбежно различное звуковое выражение: в первом случае его условно можно назвать «речь-борьба», во втором — «речь-общение» [Тимофеев Л., 1987, с. 23—24]. По мнению Л. И. Тимофеева, экстремальный выкрик древнего человека, представляющий «речь-борьбу», не мог не быть повторным и одноплановым. Но уже в нормализованной ситуации эмоциональное звуковое выражение обрело многоплановость, разнообразие оттенков [Тимофеев Л., 1987, с. 24].

Возникновению экспрессивной речи способствовало, очевидно, появление у древнего человека анимистического мышления. В доисторическую эпоху в сознании человека параллельно с сопоставлением природы и человека существовало понимание соотношения части и целого. «Сущность архаического понимания соотношения части и целого сводится к тому, что резкой противопоставленности их (в отличие от современного мышления) как бы не существует. Часть мыслится как бы тождественной предмету, содержащей его весь», — замечает по этому поводу стиховед В. И. Брагинский [Брагинский, 1975, с. 80]. Он считает, что результатом меньшей противопоставленности идеального и вещного рядов в сознании древнего человека были как предмет и его представление, так и слово (сочетание определенных звуков) и его значение.

Нельзя не учесть факты, подтверждающие данное предположение. Как известно, вербальный текст многих обрядов заменял словом конкретные действия. В них действия называются, но не совершаются. Здесь уместно вспомнить традицию имянаречения многих тюркоязычных народов: имена детей аллитерировались с именами родителей, предков по отцовской линии. А лошадям присваивали клички, аллитерирующие с кличками по материнской линии. Значит, имена и клички являлись как бы частью их носителей, а звуковое подобие этих слов было равнозначно кровному родству.

Подробно данный вопрос будет рассмотрен в разделе о звуковых повторах. Здесь же отметим, что принцип замены целого частью предмета его названием можно обнаружить во многих произведениях чувашского фольклора.

В сознании древнего человека произошел еще один революционный скачок. Живя в «мире духов», человек когда-то должен был войти с ними в контакт. Если в реальном мире человек овладел таким мощным орудием против стихии, как огонь, то в коммуникативном плане он открыл для себя магию слова. Слово обрело магическое свойство только в том случае, если оно повторялось несколько раз подряд. Вспомним наиболее древнюю структуру текстов вербальной магии — структуру эпических заговоров. Все они трехчастны, каждый композиционный блок произносился по три раза и сопровождался трехразовым плеванием и т. п. Очевидно, с опасениями перед магическим воздействием словом необходимо связать и возникновение табу на подлинное название ряда животных (тотемных) и имена людей с определенным социальным статусом. Как бы то ни было, неоспоримым остается одно: наи-

более древние вербальные тексты обрели свою устойчивость при помощи повторов. Но что в них повторялось: отдельные слова или целые фразы?

В результате кропотливых изысканий В. М. Жирмунский приходит к выводу, что «изначальной структурной формой древнетюркского народного эпического стиха» является «цепочка стихов неопределенной длины, объединенная параллелизмом» [Жирмунский, 1974, с. 655]. По мнению ученого, именно ритмико-синтаксический параллелизм послужил причиной для образования древнетюркского эпического стиха [Жирмунский, 1964].

По мнению татарского стиховеда Х. У. Усманова, «исходным эмбрионом древнейшего фольклорного стиха» тюрков является «эмоциональный повтор» [Усманов, 1987, с. 6—7]. Не обращая внимания на неудачность термина (повторяется не сама эмоция, а вызванная ею интонационно-синтаксическая целостность), следует отметить, что ученый лишний раз подтвердил вывод В. М. Жирмунского (синтаксический параллелизм и есть результат повторения однотипных предложений, фраз).

Возвращаясь к понятию «ритм», следует сказать, что повторяющиеся элементы в нем должны быть однородными или соизмеримыми. «Говоря о стихотворном ритме, о ритме речи,— писал по этому поводу Л. И. Тимофеев,— мы прежде всего должны определить, из каких единиц он состоит, чередование каких единиц определяет возникновение стихотворного ритма» [Тимофеев Л., 1958, с. 57]. Ритмическая единица, будучи и речевой единицей, представляет из себя самостоятельное смысловое и интонационное целое, начало и конец которого фиксированы паузами [Тимофеев Л., 1958, с. 67—68]; [Калачева, 1986, с. 40].

Итак, интонационно-синтаксический повтор, возникший на первых этапах становления текстов вербальной магии, способствовал возникновению стихотворного ритма. Признав наличие генетической связи ритма с интонационно-синтаксическим повтором, мы должны пойти дальше: ритм речевого стиха невозможно изучить в отрыве от интонации речи. Эта особенность распространяется и на тексты литературного (письменного) стиха: о стихе мы можем говорить лишь при условии единства интонации, как доминанты речи и ритма [Тимофеев Л., 1958, с. 41].

«Интонация — это время и пространство живого слова, только в ней оно существует и получает свой отдельный смысл», — утверждал Л. И. Тимофеев на заре становления экспериментальной лингвистики. Большая теоретическая база и исключительная интуиция ученого позволяли ему выдвинуть концепцию единства стихотворной речи и интонации. В последующие годы правильность данного положения подтвердило как теоретическое, так и экспериментальное стиховедение (см.: [Калачева, 1986, с. 18—22]).

Из каких элементов состоит речевая интонация и чем она отличается от песенной (вокальной) интонации?

Компонентный состав интонации более или менее разработан благодаря усилиям известного лингвиста и психолога Н. И. Жин-

кина [Жинкин, 1984]. В частности, он показал принципиальное различие интонации, хотя это различие, по мнению ученого, зависит не от количества интенсивных элементов, а от их соотношения.

В живой разговорной речи интонация образуется на основе синтагматического членения фразы и выделения фразового ударения. В такой речи мы на слух улавливаем повышение или понижение тона звука в определенных местах фразы, слышим усиление или уменьшение громкости произнесения, ощущаем изменения тембра голоса и т. п. В певческой интонации, как показывают исследования Н. И. Жинкина, главным компонентом является тон звука: мелодия реализуется по мере движения звука по высотному ряду. В речи повышение или понижение тона, выполняя несколько иную функцию, никогда не обращается в мелодию. «Тональное изменение фонемы делается не для создания мелодии, а для качественного выделения слова», — замечает Н. И. Жинкин, тем самым отрицая такое словосочетание, как «мелодика речи» [Жинкин, 1984, с. 145]. В основе речевой интонации он видит «временной и динамический синтез», который достигается благодаря фразовым ударениям и паузам, а также изменению длительности фонем.

Для нас ценно и функциональное определение интонации речи, сделанное Н. И. Жинкиным в той работе: по отношению к смыслу интонация в речи вторична, она в ней «только помощница словесного общения» [Жинкин, 1984, с. 145]. Отсюда можно заключить, что интонация является тем звеном, которое связывает содержание речи с ее формой. Она является и стилеобразующим элементом художественной системы.

Содержание произведения, входящего в тот или иной жанр фольклора, как правило, сказывается в форме произнесения этого текста, его интонации. Например, в заговоре реализовались отношения равноправных сторон — юмзи и духов. При этом естественным был тон приказывания, запугивания и т. п. В молитвословиях преобладал умиловительный тон, потому что они отражали обращение зависимости (крестьян) к всемогущему (богу). Вся интонационная структура текстов была подчинена следующему: кем, для кого и с какой целью они произносились.

Необходимо выделить следующие основные типы интонации в текстах жанров речевого стиха: 1) интонация заговоров, заклинаний и приговора дружки на свадьбе; 2) интонация молитвословий и благопожеланий; 3) интонация речитативов.

Заговоры

Интонация речи реализуется структурой предложения (синтаксисом), лексикой и особо выделенными звуками. В стихотворной речи при помощи повторения они могут образовать синтаксический, лексический и звуковой повторы. Следует сразу заметить, что однородные звуки сами по себе стилистически нейт-

слов, а формой их соединения. Одна такая строфа произносилась обычно на одном дыхании, при этом каждая повторялась по три раза.

Строфы молитвообразных заговоров полностью состоят из строк с синтаксическим повтором, поэтому они монотонны. Такие заговоры, как показано в начале данной работы, являются более поздними, чем эпические: они возникли в результате влияния языческих молитв на заговоры. Отсюда видно, что между синтаксическими повторами эпических заговоров и молитвообразных заговоров имеются определенные различия (по длине синтагм, по темпу и т. п.).

Повтор лексический не всегда совпадает с повтором синтаксическим. В некоторых однотипных предложениях (фразах) лексические пары могут встречаться в различных местах. И все-таки лексический повтор очень тесно связан с синтаксическим повтором и имеет с ним одну и ту же причину возникновения. Лексический повтор образуется благодаря синтаксическому повтору (параллелизму):

Килти Аншърт пулсан та,
Хир Аншърчэ пулсан та,
Тул Аншърчэ пулсан та,
Мир халӓх Аншърчэ,
Пуху Аншърчэ,
Арсын Аншърчэ,
Ачапча Аншърчэ,
Силпе килсен — сӓлпе кай,
Сулпа килсен — сулла кай.

Домашний Ыншырт, быть может,
Полевой Ыншырт. быть может,
Внешний Ыншырт, быть может,
Народов мира Ыншырт,
Схода Ыншырт,
Мужчины Ыншырт,
Ребенка Ыншырт,
С ветром пришел — с ветром уходи,
Дорогой пришел — дорогой уходи.

[НА ЧНИИ, 1, 7, л. 54]

Если лексический повтор обозначить буквой **П**, а неповторяемые слова — **А**, то в приведенном тексте мы обнаружим следующие типы повторов: **АП** (1—7-я строки) и **ПАП** (8—9-я строки). В заговорах с межстрочным синтаксическим повтором лексический повтор в начале фраз (**ПА**) встречается очень редко. Это можно объяснить синтаксическими особенностями чувашского языка. Как известно, любое высказывание состоит из двух частей: темы и ремы. В группе ремы находятся слова (слово), которые наиболее полно отражают смысловую сторону высказывания. Обычно в эпических заговорах, которые строятся на ритмико-синтаксическом параллелизме, рема первого предложения является темой последующего:

Сӓллэ ту, сӓллэ ту,
Сӓллэ ту сӓнче сӓллэ келет,
Сӓллэ келетре сарӓ арча,
Сарӓ арча сӓнче сарӓ хӓр.

Высокая гора, высокая гора,
На высокой горе высокая клеть,
В высокой клетке желтый сундук,
На желтом сундуке русая девушка.

[НА ЧНИИ, 1, 147, л. 59]

В примере лексический повтор соединяет предложения в строфе, конец первого предложения связывает с началом второго и т. д. Рядом с таким повтором чаще всего встречается лексический пов-

тор, одновременно охватывающий строки и строфу. Это достигается при помощи сквозного эпитета. Такой эпитет чаще всего встречается в эпических заговорах. В молитвообразных заговорах его заменяют повторы, выражаемые формулами АП и ПАП.

Итак, в текстах, отражающих относительно раннюю структуру заговоров, лексический повтор приближен к повтору целой фразы. Это подтверждает предположение о возникновении вербальной магии при помощи такого повтора. В дальнейшем, по мере изменения самой структуры заговоров, лексический повтор сохранился лишь частично (АП и ПАП), первоначальную магическую функцию повтора стал выполнять синтаксический повтор, а также поэтические тропы и символы. Последние исчезли в молитвообразных заговорах по простой причине: их умиловительный характер изменил интонацию текстов. Интонационное изменение сказалось как в лексике, так и в темпе таких заговоров. Они стали похожи на молитвословия.

Ритмическая организация

Известно, что ритм любого стиха образуется при помощи ритмических единиц. Поэтому для определения ритма заговоров необходимо выявить единицу ритма. Рассмотрим текст с простым двучленным параллелизмом:

1. Юман сүлси хәсан та хәсан
Юман тымарри сине ўксе ыраттарать,
Саван чухне тин сак(ят)ан шәлэ ыраттәр.
2. Сәка сүлси хәсан та хәсан...
3. Бөрене сүлси хәсан та хәсан...

Дубовый лист когда на
Дубовый корень упадет и нанесет рану,
Пусть только тогда у (имя) зубы заболят.
Липовый лист когда на...
Кленовый лист когда на...

[НА ЧНИИ, I, 98, л. 137]

Текст содержит условия заговаривания, без соблюдения которых, по убеждению заговаривающего, невозможно достичь желаемых результатов: «Каждую строфу заговора надо произносить на одном дыхании, подобным образом надо проговаривать еще остальные две, потом начать снова. Таким образом, надо повторять все три строфы по три раза».

В этом комментарии важно указание на то, что строфу произносили на одном дыхании. Естественно, темп подобных заговоров очень скорый. И по мере возрастания количества слов в строфе заговаривающему было трудно соблюсти правила заговаривания. Во время полевых записей можно было заметить, что в настоящее время эпические заговоры воспроизводятся без соблюдения этого правила, хотя темп соответствует темпу простых двучленных заговоров.

Строфы двучленного заговора с простым параллелизмом рас-

членяются на две части: 1) часть с «как...» и 2) часть с «так...». Они отличаются друг от друга не только семантикой, но и звуковысотными качествами. В пределах первой части нет ни повышения, ни понижения голоса и тона. Словесные ударения не различаются, а слышится только монотонное чередование равномерных слогов: «*Ы-раш-хэ-мэ-ль-син-чи-сыв-лэм-еп-ле-час-ти-пет*» (как быстро высыхает на стебле ржи роса). После короткой паузы начинают вторую часть, но уже в другом, более низком тоне: «*Сав-наш-кал-сав-су-ран-тип-тёр*» (пусть так залечится рана). Интервал тонов доходит до трех, окончание ее произносится на два с половиной тона ниже (например, если первая часть на ноте *до*, то вторая — на ноте *соль*). Следует отметить, что во второй части понижение тона начинается с первых звуков и полностью завершается только в конце фразы.

Первая часть по тону является незавершенной, требующей завершения. Форму завершает последняя часть. И все это исполняется речитативом.

Кроме скорого темпа и синтагматического деления, большую ритмообразующую роль в заговорах играет пауза в конце строфы, отделяющая две части одного параллелизма от двух частей другого. Пауза в конце строфы является границей ритмической единицы.

Ритмическая единица состоит из нескольких элементов, минимальных определителей ритма. В рассматриваемых здесь заговорах границей такого членения является синтагма. Две синтагмы составляют законченный отрезок речи как по интонации, так и по смыслу. Следовательно, ритмической единицей в простых двучленных заговорах можно назвать единство двух частей параллелизма, которые при повторении образуют ритм.

Ритм простых двучленных заговоров образуется при помощи повторения двух синтагм в единстве скорого темпа и паузы в конце строфы. В образовании ритма эпических заговоров главную роль выполняет синтаксический повтор. В строфе такого заговора не две, а множество синтагм. Пара синтагм, законченные интонационно и по смыслу, берет на себя организующую роль стихотворного ритма:

77 тнёс утинче/ тэхлан ту//	На 77 морских островах оловянная гора,
Тэхлан тура/ тэхлан карта//	На оловянной горе оловянная ограда,
Тэхлан картара/ тэхлан пукан//	Посреди оловянной ограды
Тэхлан пукан сичне/ тэхлан	оловянный стул,
пуслэ хёр//	На оловянном стуле девушка
	с оловянной головой.

Здесь две синтагмы, постоянно повторяясь в тексте, образуют его ритм. Постоянное повторение одного и того же слова (*тэхлан* — олово) в начале синтагм создает напряжение этой части фразы: заговаривающий подчеркивает магическое слово, отделяя его от других слов. Фразовое ударение достигается тоном, при произнесении ударного слога слова, входящего в состав смысло-

вого ядра высказывания, долготой слога и паузой перед произнесением смыслового ядра высказывания. Повтор семантически значимых звукосочетаний образует аллитерацию, которая уже выполняет функцию выделения аллитерирующих слов в начале тураков (слововых групп).

Ритм заговоров с простым двучленным параллелизмом несколько отличается от ритма эпических заговоров. Поскольку эти заговоры упростились (до минимума сократилась эпическая часть параллелизма, на месте описания «мирового дерева» осталось простое уподобление действия), то произошли изменения в интонировании (повышение или понижение тона перестали выполнять функцию качественного выделения слова, ускорился темп, разговорная речь заменилась речитативным исполнением и т. п.). Таким образом, ритм простых заговоров приблизился к ритму речитативов.

На эти изменения ритма заговоров на этнотерритории верхних чувашей, очевидно, повлияли и традиции автохтонной культуры.

На другой этнотерритории заговоры трансформировались в сторону усиления речевой интонации, что также сказалось на их ритме. Ритмическую организацию молитвообразных заговоров мы рассмотрим с текстами языческих молитв.

Приговор дружки

Синтаксический и лексический повторы

В приговоре дружки чаще всего встречается межстрочный синтаксический повтор. Например:

Ҷакă хăтан виçе хёр пур иккен,	У нашего свата три девицы, оказывается,
Виçсёшĕ те пике хёр иккен,	Все три красавицы, оказывается,
Пёр пичё хёвел иккен,	Одна щека как солнце, оказывается,
Пёр пичё уйăх иккен,	Другая щека как луна, оказывается,
Куçсем çалтăр иккен,	Глаза как звезды, оказывается,
Куç харшисем хăнтăр иккен.	Брови как тесьма, оказывается.

[НА ЧНИИ, III, 389, л. 22]

Синтаксический повтор характерен для эпических заговоров. Можно считать, что он представляет древнюю структуру стихотворных текстов чувашского фольклора. Сохранению этой структурной особенности в первоизданном виде не в малой степени способствовала, очевидно, относительно ранняя трансформация мифологического эпоса в приговор дружки с развитыми игровыми элементами.

В приговоре дружки встречаются типы лексического повтора, характерные для эпических заговоров (ПАП и АП).

Каяс çулăр / вăрăм / пулĕ,	Дорога ваша длинной будет,
Каяс çулăр / хура / пулĕ...	Дорога ваша тернистой будет...

[НА ЧНИИ, III, 389, л. 6]

Урхамæхь улма чӑпар / иккен, Тот конь чубарый, оказывается,
 Силхисем пурсӑн / иккен, Гривы из шелкового позумента, оказывается,
 Силхи витӑр сӑл / вылять, Сквозь гривы ветер играет,
 Пусӑ витӑр пӑлӑт / вылять. Через голову облако играет.

(Там же, с. 4)

В связи с тем, что повторы слов в начале предложений для чувашского языка не характерны, то форму АП можно считать лексическим повтором, стыкующим конец одной фразы с началом другой.

Таким образом, все виды межстрочного лексического повтора, которые имеются в эпических заговорах, наблюдаются и в приговоре дружки. Подобный повтор, создавая элементы повторяемости, способствует организации ритма.

Ритм в приговоре дружки

Мы уже отметили, что в заговорах ритм возникает путем повторения синтагматических пар, т. е. бинарных синтагм. В эпических заговорах и приговоре ритмообразующую роль играет речевая интонация со своими элементами (синтаксисом, выделением отдельных слов путем повышения или же понижения тона, определенной расстановкой пауз, темпом и т. д.). Для понимания природы такого ритма следует внимательно присмотреться к особенностям чувашского языка.

При общении люди высказывают какую-то определенную мысль и каждое предложение содержит новую информацию. С этой точки зрения предложения всегда имеют свои новые смысловые отрезки, для выражения которых в различных языках прибегают к различным приемам. В одних языках эти приемы существуют только в речи (например, интонация в русском языке), а в других — в структуре самого языка (например, морфемы в тюркских языках). Преобладание одного из этих средств в функции выражения модальности (или отнесения содержания высказывания к действительности) может явиться важной типологической характеристикой того или иного языка. В чувашской художественной речи (в прозе) в выражении модальности предложения интонация не может претендовать на такую роль, какую она играет, например, в русском языке. Модальность предложения в чувашском языке в абсолютном большинстве случаев выражается специальными морфемами*.

Тема (то, о ком или о чем идет разговор в предложении) и рема (то, о чем информирует текст) в речи отделяются друг от друга паузой и имеют свои синтагмы (интонационные группы). Например:

Тема

Рема

Эпир сирӑн пата
Мы к вам

Ситмӑл те сичӑ тинӑс уттипе килтӑмӑр
Через 77 морских островов ехали.

* Наши суждения о чувашском языке опираются на исследование чувашского лингвиста И. А. Андреева [Андреев И., 1973].

Здесь ядро высказывания и новая информация находятся в группе ремы. Слова или слово, на которое падает смысловое (логическое) ударение, лингвисты называют *смысловым ядром высказывания*.

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Силхи витёр / сил вылять | Ветер играет сквозь гривы. |
| 2. Сил / силхи витёр вылять | Ветер играет <i>сквозь гривы</i> |
| 3. Вылять / силхи витёр сил | Ветер <i>играет</i> сквозь гривы |
| 4. Силхи витёр / вылять-ске сил. | Ветер <i>играет же</i> сквозь гривы. |

Как видно из примеров, смысловое ядро высказывания в чувашском предложении полностью зависит от порядка слов (1—3-й примеры) и специальных морфем (4-й пример) и располагается перед сказуемым. А если смысловое ядро высказывания является сказуемым, то (если не используются специальные морфемы) располагается в начале предложения (3-й пример). Таким образом, смысл и интонация фразы в чувашской речи полностью зависят от положения ядра высказывания в ней (в начале, в середине, в конце).

В чувашской разговорной речи интонация выступает только в качестве дополнительного средства выражения модальности. Простые двучленные заговоры интонацией небогаты. Но уже в эпических заговорах и приговоре дружки интонационно начинают выделяться отдельные слова в синтагмах. В приговоре роль интонации возрастает: нарушается строгий порядок слов, сказуемое теряет функцию контроля над смысловым ядром высказывания; смысловой центр выделяется только благодаря смысловому ударению. Остальные слова, сливаясь в интонационный строй фразы, лишаются своих ударений.

Чувашские лингвисты считают, что смысловое ядро высказывания в прозе, в разговорной речи чаще всего находится перед сказуемыми, т. е. на предпоследнем месте, например:

1	2	3
Утмӓл сӓхрӓм Шестьдесят верст	хура вӓрман урлӓ дремучим лесом	тухрӓмар пробирались мы

Смысловое ядро высказывания (2) в данном предложении расположено перед сказуемым (3), а остальные слова (1) входят в группу темы, т. е. их можно назвать побочными, второстепенными словами. Обозначив ядро высказывания буквой А, сказуемое буквой С и остальные слова буквой Н, будем иметь порядок слов приведенного предложения: НАС. Это характерный для чувашской разговорной речи порядок слов. Но в приговоре дружки встречаются новые типы предложений, в которых смысловое ядро высказывания находится не во второй части синтагмы, а в начале предложения: АС. Например:

А	С	
Вӓйлӓ сил пек Вӓйлӓ шыв пек	сӓсӓнет кӓхӓнӓть	Шквальным ветром несется. Бурной рекой течет.

[Месарош, 1909, с. 445]

Следующей разновидностью структуры предложения в приговоре является перемещение смыслового ядра высказывания в конец фразы:

Сёрте сўрекенсем сёр сине,
Сўлте вёсекенсем турат сине,
Шывра ишекенсем сыран хёрне
Брсан ларса канащё.

Кто ходит по земле — на земле,
Кто летает в небе — на ветке,
Кто плавает в воде — на берегу
Набирают силу от усталости.

[НА ЧНИИ, III, 389, с. 4]

В примере одно сказуемое является общим для всех трех простых предложений. Смысловое ядро высказывания располагается в конце ритмической единицы. Подобные предложения больше всего встречаются в тексте приговора. Но есть предложения и по форме НА:

Ун сямси /ылтән//
Ури /кёмёл// чёрни /пәхәр//
Кусё /мерчен// хўри /кәлкан//
Ик сунатти /сут ылтән//

Клюв его золотой,
Ноги серебряные, когти медные,
Глаза жемчужные, хвост как ковыль перистый,
Пара крыльев как блеск золота.

(Там же. с. 5)

Поскольку в этом тексте функцию смыслового ядра высказывания выполняют сказуемые, они оказываются в конце предложений. Следует отметить, что данный тип предложений встречается и в строфах эпических заговоров.

Самым интересным образованием структуры предложения, которое характерно только для приговоров и малых жанров (загадок, пословиц и поговорок), является расположение смыслового ядра высказывания за сказуемым. В таких случаях смысловой центр выделяется при помощи интонации и паузы перед сказуемым:

Сём вәрман урлә қашнә чух/
Тёл пултәмәр/ хурәнләх//

Когда через дремучий лес пробирались
Увидели мы березиак.

В обычной прозаической речи смысловое ядро высказывания (здесь: *хурәнләх* — березиак) расположилось бы перед сказуемым (здесь: *тёл пултәмәр* — увидели). Без контекста здесь за смысловое ядро можно принять первую часть (сём вәрман урлә қашнә чух). Пауза после этой части и интонационное выделение слова *хурәнләх* указывают на основное слово в предложении. При обычном порядке слов между ядром высказывания и сказуемым нет паузы. Пауза появится, если ядро высказывания переместится за сказуемое, при этом фраза распадается на три коротких синтагмы. Первая пауза, расположенная перед сказуемым, длительнее второй, расположенной за сказуемым.

Итак, повтор предложений в формах АС, НАС и НА организуют ритм приговоров дружки на свадьбе.

В отличие от ритма простых двучленных и эпических заговоров, ритм приговора является более разнообразным, подвижным, немонотонным. В текстах заговоров, для которых самое главное — однообразное повторение, интонация как таковая полностью не

могла реализовать себя. Освобождаясь от утилитарной функции и тем самым приобретая стилевую значимость, интонация в приговоре становится основным ритмообразующим компонентом стиха.

Образование паузы в чувашском предложении зависит от расположения в нем смыслового центра, например:

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Върманта /хурӑнлӑх тӗл пултӑмӑр. | В лесу <i>березняк</i> увидели. |
| 2. Върманта /тӗл пултӑмӑр/ хурӑнлӑх. | В лесу увидели <i>березняк</i> . |
| 3. Хурӑнлӑх тӗл пултӑмӑр вӑрманта. | <i>Березняк</i> увидели в лесу*. |

Эти образовавшиеся при помощи паузы отрезки (синтагматические членения) нужно выразить следующими формами:

1. (Второстепенное слово) + (смысловое ядро высказывания + сказуемое) = Н+АС.

2. (Второстепенное слово) + (сказуемое) + (смысловое ядро высказывания) = Н+С+А.

3. (Смысловое ядро высказывания + сказуемое + второстепенное слово) = АСН.

Синтагмы в предложении составляют одну интонационную целостность. Для удобства отрезки также можно обозначить буквами НАС, НСА и АСН. В приговоре встречаются только эти интонационные формы. Но тексты их не монотонны. Варьирование интонационных форм, являющихся ритмической основой, говорит о многообразии этой целостности. Например:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| НА: Унӑн сӑмси /ылтӑн// | Его клюв золотой, |
| Чӑрнисем /кӗмӗл// | Кости серебряные. |
| НСА: 70 сұхрӑм сесенхир урлӑ | Как проехали 70 верст степью, |
| кашӑ чух/ | Увидели заросли камыша. |
| Тӗл пултӑмӑр /хӑмӑшлӑх// | |

Эти два текста ритмически не тождественны. Они имеют разное количество синтагм, отличающихся по длине. Следовательно, многообразие на одном интонационном фоне достигается либо количеством, либо длиной синтагм в ритмической единице. В пределах одной строфы приговора могут встречаться различные интонационные формы. Переход от одной формы к другой происходит плавно, незаметно. Изменение основы ритмической инерции характерно для приговора дружки, его нет в других жанрах народной поэзии.

- | | |
|---|------------|
| 1. 70 те 7 сұхрӑм сесенхир урлӑ кашӑ чух/ | Н |
| 2. Тӗл пултӑмӑр/ пӗр ӑстарик// | СА |
| 3. Унӑн сӑсӗ /кӗмӗл иккен// | НАС |
| 4. Сухалӗ /шурӑ иккен// | НАС |
| 5. Камӑлӗ /ырӑ иккен// | НАС |
| 6. Эпир унтан чарӑнса ыйтрӑмӑр/ | НС |
| 7. Хӑти килне ситме иңсе-и теремӗр// | АС |

1) Когда ехали степью семьдесят семь верст; 2) тогда встре-

* Русский перевод отражает синтаксический строй оригинала. Паузы обозначены знаками «/» и «+».

тили мы одного старика; 3) волосы его серебряные; 4) борода седая; 5) сердце его доброе; 6) мы его спросили, остановившись; 7) далеко ли дом нашего свата... [НА ЧНИИ, III, 389, с. 5].

Первая интонационная форма (НСА) расположена в двух строках текста (/— границы синтагм, //— интонационная целостность). С третьей строки начинается новая интонационная форма (НАС). Изучив переход от одного интонационно-синтаксического строя к другому (в данном примере 1—3-я строки), мы обнаружили стремление синтагм к «одинаковости» в интонационных формах (как по длине, так и по количеству). В этом примере две последние синтагмы первой формы (2-я строка) полностью совпадают со второй интонационной целостностью (3-я строка). В дальнейшем новая интонационная целостность получает свое закрепление (4—5-я строки), а потом на фоне уже закрепленной формы проявляется разнообразие строк (6—7-я строки).

Подобному анализу можно подвергнуть все строфы приговора дружки.

Итак, основой ритма в приговоре является повтор интонационной целостности в формах НА, НАС, АСН, НСА и т. д. Интонационное единство является на фоне постоянного изменения количества и длины синтагм, входящих в интонационную целостность. При этом интонационные формы в пределах одной строфы могут изменяться несколько раз, придавая художественному произведению особую форму экспрессии и эмоции.

Коротко о приговоре в целом.

Строфа в приговоре способствует соединению образов по ходу развития сюжета. Синтаксический и лексический повторы способствуют ритмической организации, созданию повышенной экспрессии. Ритм выделяет смысловое ядро высказывания, образуя интонационные формы. Последние очень часто изменяются в пределах одной строфы, тем самым обогащая поэтическую интонацию произведения. Скорый темп, ранее в заговорах выполнявший чисто магическую функцию, в приговоре обретает новое качество, он подчеркивает игровую функцию этого жанра. Первоначально стихийно возникшая стихотворная речь таким образом обрела чисто художественную функцию.

Молитвословия и благопожелания

Синтаксический и лексический повторы

В текстах данных жанров все компоненты интонации способствуют наиболее полному выделению смыслового ядра высказывания фразы. Вербальные тексты календарных обрядов имеют синтаксические повторы, главным образом типа НАС. Лишь в молитвословиях с относительно большими игровыми элементами наблюдается инверсия, в результате чего смысловое ядро высказывания перемещается к концу предложения (тип НСА):

Тӓррине пар / чакан пек//
Кутне пар / хӓмӓш пек//

Верхнюю часть дай, как головка рогоза,
Нижнюю часть дай, как камыш.

[НА ЧНИИ, I, 244, л. 41]

Такие интонационные типы прежде всего встречаются в текстах обряда *чӓклеме* «осенние жертвоприношения в честь нового урожая». Данный обряд от других отличается тем, что религиозно-утилитарная функция в них исчезла, можно сказать, полностью. К XIX в. *чӓклеме* превратился в осенний (местами в зимний) праздник урожая. Вербальные тексты этого обряда наполнены различными шутками, инверсия в предложениях способствует интонационному богатству и ритмическому многообразию. Эти особенности текстов обряда *чӓклеме* приближают их к приговорам дружки.

Лексический повтор в молитвословиях и благопожеланиях совпадает с синтаксическим повтором. В текстах с межстрофным синтаксическим повтором (например, в текстах *суразма*) присутствует лексический повтор в нескольких строфах. В более поздних жанрах встречается межстрочный лексический повтор, который чаще всего соединяет концы нескольких строк:

Сирём пилӓк чӓпӓ пултӓр,
Сирём хуҫана пултӓр,
Пиллӓкӓш хурчкана пултӓр.

25 цыплят пусть будут,
20 из них хозяину пусть будут,
5 из них ястребу пусть будут.

[Месарош, 1909, с. 157—158]

Но есть и другой тип лексического повтора. Он, в отличие от первого, расположен в самой ритмической единице, т. е. в строке:

Кӓлте тусан		кӓлте перекетне пар	
Сурат тусан		сурат перекетне пар	

Как свяжем снопы — снопы сбереги,
Как сложим скирды — скирды сбереги.

[НА ЧНИИ, I, 5, л. 67]

Подобный лексический повтор обычно встречается в эпических заговорах.

Ритмическая организация

В языческих молитвословиях и благопожеланиях ритм стиха возникает так же, как и в приговоре дружки: на основе повтора интонационных форм НА, НАС, НСА, АСН и т. д. Если в приговорах интонационное единство проявляется на фоне изменения количества и длины синтагм и в них ярко выражена тенденция к интонационному разнообразию, то в молитвословиях и благопожеланиях такой тенденции к разнообразию нет: с точки зрения интонационных типов они более однообразны, даже монотонны, с усиленным выделением отдельных слов (смыслового ядра высказывания). Такой текст и произносился медленно. В результате сложился особый стиль, соответствовавший содержанию жанра.

Другой особенностью молитвословий, благопожеланий и молитвообразных заговоров является их стремление к слоговому выравниванию строк. Такая тенденция особенно хорошо выражена в вербальных текстах относительно поздних или значительно трансформированных обрядов. Для примера возьмем часть молитвы обряда *чўклеме*:

Ут туртайми урпа, Тяжко везти коню ячмень пусть будет,
Ар сёклейми хамла, Тяжко нести мужчине урожай хмеля пусть будет,

Ёсёкенни путене, Кто выпьет — тот перепел,
Ёсёйменни караш. Кто не сможет — тот дергач.
Таканмасар ўкес мар, Не споткнувшись, не упасть бы,
Ваталмасар вилес мар. Не состарившись, не умереть бы.

[НА ЧНИИ, I, 5, л. 56]

Как видим, в синтагмах наблюдается стремление их к выравниванию по вертикали, т. е. сходству ритмических единиц не только по синтаксису и интонации, но и по количеству слогов. Это говорит о том, что развитие ритма в речевых стихах шло от повтора синтагматических членений к интонационному и слоговому выравниванию ритмических единиц.

* * *

Итак, мы рассмотрели композиционно-строфическую и интонационно-ритмическую организацию в жанрах народного речевого стиха, попытались выяснить причины их возникновения и развития, реконструировать «эволюционную цепочку» различных стихотворных форм и т. д. Стиховая система чувашской народной поэзии имеет, как мы убедились, многотысячную историю развития. Возникнув как форма экспрессивной речи в экстремальных ситуациях древнего человека, в дальнейшем она стала выполнять чисто художественную функцию: стилеобразующую функцию жанров и т. п. С этой точки зрения, история фольклорного стиха — это история многовекового развития всей народной поэзии.

РАЗВИТИЕ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО СТИХА

Народная песня и ее жанры

Народная песня, являясь по своей природе синкретической, состоит из напева и поэтического текста, кроме того, включает ряд других текстов (кинетический, предметный), функциональное начало и др. Поэтому песня существует лишь «в единстве составляющих ее слагаемых и элементов» и только в таком единстве может быть понята в своей целостности» [Путилов, 1984, с. 16].

Проблема сохранения этой целостности при записывании и изучении народной песни волновала не одно поколение ученых. Еще А. А. Потебня с горечью отмечал, что у собирателей песен «относительно легкое записывание слов не идет рядом с записыванием напевов» [Потебня, 1976, с. 215]. А В. Я. Пропп по этому поводу писал, что текст и напев составляют одно органическое целое, и метрика стиха не может изучаться вне музыкального ритма и голосоведения [Пропп, 1976, с. 38].

Но из всего сказанного вовсе не следует, что стиховед-филолог не вправе изучать песенный стих. Напротив, хотя ритм песни невозможно понять без выявления ритма напева, но и сам напев всегда подчинен метру народной песни (о терминах «ритм» и «метр» см. в следующей главе). Метрика по отношению к ритмам напева и стиха первична, т. е. она подчиняет себе и музыкальный, и вербальный тексты. Поэтому широко распространенное мнение о подчиненности текста напеву неверно, на что также указывал А. А. Потебня [Потебня, 1976, с. 252]. Отсюда можно заключить, что исследователь должен выявить метрику при помощи изучения как ритма напева, так и ритма поэтического текста. В свое время А. А. Потебня мечтал «о параллельном историко-музыкальном и историко-поэтическом исследовании» народных песен [Потебня, 1976, с. 235].

Как отмечают исследователи поэтики фольклора, напев выполняет в песне и строфообразующую роль. Но иногда песня имеет и «скрытое строфическое строение, что может оказаться важным для ее жанрового определения и изучения ее происхождения или исконных форм» [Пропп, 1976, с. 38]. Это скрытое строфическое строение мы назвали «композиционным блоком». Оно уже входит в область поэтической образности и речи. Сопоставительное изу-

чение музыкальных строф песни с ее композиционными блоками позволило бы восстановить эволюционную цепочку, т. е. этапы развития песенной строфы.

И последнее. Народная песня изобилует различными (звуко-синтаксическими, лексическими и др.) повторами, богата аллитерацией, нередки в ней и рифмы. В данном случае нельзя игнорировать филологический анализ стиха. Все это говорит о том, что песенный стих имеет и речевое начало [Гончаров, 1986].

О синтезе напева и стиха

В проблеме соотношения слов и напева песни, как отмечает исследователь русского народного песенного стиха А. А. Банин, имеется три основных аспекта: семантический (образно-смысловой), функциональный (композиционный) и генетический (эволюционный) [Банин, 1982, с. 104]. Из этих трех аспектов нас интересует историко-генетический аспект.

Эволюционный путь развития песни впервые предложил А. Н. Веселовский, на гипотезу которого в последующем опирались и опираются многие исследователи поэтики народной песни. Русский ученый считал, что на ранней стадии синкретизма слово играло скромную роль носителя ритма и мелодии. Текст составлялся в ходе исполнения песни. Подобная песня исполнялась коллективно, хором. С развитием быта и культуры и превращением песен-игр в обряды и культы слово крепче привязалось к напеву, а в дальнейшем поэтический текст с песней-мелодией оторвались от обряда и вне его приобрели эстетический характер [Веселовский, 1989, с. 157—166].

В статье, посвященной этой проблеме, С. Н. Кондратьева предлагает несколько иную последовательность соотношений слова и напева. В самый ранний период слово и музыка в песне были подчинены, по мнению исследователя, движению, танцу. С формированием жанра эпоса в песне возобладало словесное начало. По мере развития лирики в песне возросла роль мелодии [Кондратьева, 1977, с. 161].

Группа ученых-филологов ИМЛИ им. А. М. Горького РАН выдвинула гипотезу, согласно которой народная песня прошла следующий путь исторического развития: 1) эпос, эпическое изображение (полная объективизация); 2) первоначальное лирическое изображение; 3) своеобразный частичный возврат к объективизации как синтез всех предыдущих стадий. Это означает, что песня становится сложнее содержанием и переплетением субстанций [Алиева и др. 1977, с. 103].

Изучая традиции исполнения киргизского эпоса «Манас», В. Виноградов выявил музыкальную и ритмическую многослойность и выдвинул свою историческую периодизацию форм рецитации «Манаса»: «Домузыкальная рецитация первого вида принадлежит, видимо, к наиболее древним музыкальным слоям «Манаса». Она могла возникнуть на ранней стадии оформления сюжета и

его интонационно-ритмической интерпретации. Возможно, что на этой стадии эпос не имел отшлифованной поэтической структуры, в нем присутствовали и проза и различные по количеству строк стихи.

Рецитации второго и третьего видов отражают стремление перейти от речевого воплощения к музыкальному, от прозаической речи к стихам с более четкими очертаниями, от речитатива к напеву» [Виноградов, 1980, с. 208].

Итак, все рассмотренные выше гипотезы признают развитие от речитатива к напеву, от эпоса к лирике.

Соглашаясь с такой интерпретацией эволюции соотношения напева и слова, нам хотелось бы уточнить некоторые ее моменты. В частности, многие классические эпосы народов СССР были сложены в средние века. Следует ли отсюда вывод, что переход от речитатива к напеву и у других (не имеющих подобных эпических произведений) народов совершился в средние века?

Известно, что у предков чувашей песни бытовали еще в древнебулгарскую эпоху. «Их песни и музыка,— писал по этому поводу основоположник чувашской профессиональной музыки и советской драматургии Ф. П. Павлов,— воинственные мелодии, торжественные триумфальные мотивы, прославляющая героев поэзия, богатырские напевы» [Павлов, 1971, с. 260].

Очевидно, древние пласты песенной поэтики мы должны искать в своих же песнях, ибо чувашский языческий фольклор, по сравнению с фольклором народов Западной Европы и мусульманского Востока, более мифологизирован, в нем песня не успела оторваться от обряда.

Обрядовые песни сложились, как утверждают исследователи, в период формирования «жанровой типизации напевов» [Кондратьева, 1977, с. 165]. Именно в это время оформляются напевы величальные, погребальные, свадебные и др.

В чувашском песенном фольклоре основная часть напевов имеет своеобразную обрядово-жанровую классификацию: *уяв (вйй) кёвви* «напев обряда *уяв (вйй)*», *салтак кёвви* «напев обряда проводов в рекруты», *юпа кёвви* «напев обряда юпа» и т. д. Отсюда понятно, что развитие обрядовых песен хронологически совпадает с периодом образования системы чувашских обрядов.

Вернемся к проблеме соотношения в песне слова и напева. Исходя из того, что в песне самым древним является метр, ритмическая формула (вспомним семисложную силлабику 4+3 у тюрков и монголов, восьмисложный стих у многих народов Евразии), мы можем предположить, что первоначально возникла т. н. «ритмико-магическая формула», воспроизводимая как барабанной дробью, так и голосом. От этих заклинательных формул впоследствии возникли виды речитативного стиха типа *сұхйру-йыхравсем* «заклички», *витлев-сивлевсем* «дразнилки», *мунча такмакё* «банный такмак» и др.

«Ритмико-магическая формула» постепенно закрепились в обряде и выполняла, очевидно, функцию воздействия на природу.

восстановления мироздания в период смены сезонов и т. д. Имеющая звуковую природу ритмическая формула в дальнейшем способствовала развитию как напева, так и вербального текста.

Основательное изучение соотношения в песне слова и напева позволило А. А. Банину сделать следующий вывод: высокоразвитая песенная мелодия и стих становились постепенно, и в процессе особой, исторической дифференциации словесно-ритмического и музыкально-ритмического элементов инструментально-песенно-хореографического высказывания) [Банин, 1982, с. 137].

В речитативных текстах, представляющих «прапесню» и «прастих», нет звуковысотной организации. Можно предположить, что такие тексты различались между собой не по напеву, а по каким-то другим характеристикам. С развитием системы календарных и переходных обрядов песни (тексты, имеющие напев) стали различаться прежде всего по напевам. На характер таких напевов значительное влияние оказал обрядовый текст. Будучи включенной в тот или иной обрядовый комплекс, песня стала выполнять часть функции всего обряда.

Возникает вопрос: почему часть вербальных текстов пелась, а другая часть говорилась (рецитировалась)?

Если внимательно изучим связь различных вербальных текстов с обрядами, то обнаружим интересную закономерность. Речитативы (заклички и др.) выполняют прямую функцию самих обрядов, в них ярко выражена цель воздействия (на природу, на людей) при помощи магии ритмической формулы и слов. Речевые жанры (молитвословия и др.) подчинены обрядовому комплексу и являются их составной частью. В этих вербальных текстах сохранена функция воздействия при помощи слова, но затеряна «ритмико-магическая формула».

В словах чувашских обрядовых песен выясняются различные (социальные, чувственные и т. п.) отношения людей. В них мы не обнаруживаем магического значения слов, но оно в песне сохранилось в самом метре, т. е. в ритмической структуре былых ритмических заклинательных формул (в речитативах оно выражено ярче). Отсюда можно заключить, что напев песни развивался на фоне затухания магического значения поэтического текста песни.

Итак, можно сказать о тесной связи напева с ритмической заклинательной (или магической) формулой древних текстов. В тех обрядовых текстах, в которых слово непосредственно выражало желания людей, развивались жанры речевых стихов, а в текстах с сохранением древней магической формулы — обрядовые песни. Иногда основные различия песни и речевого стиха (молитвословий) наглядно иллюстрируются текстами *чўклемε юрри* «песен *чўклемε*» и *чўклемε кёлли* «молитвословий *чўклемε*» (о различии этих жанров мы писали в первой главе настоящей работы). В тексте речевого стиха есть обращение к другой стороне (в данном случае — к *Туря*), тогда как в песне чувства и желания выражены без прямого обращения. Возможность исполнения одних и тех же слов в форме молитвословия и песни говорит о том,

что обе формы исполнения вторичны по отношению к речитативам. Последние сохранили структуру древней ритмической формулы в наиболее чистом виде.

С чувашской песней связаны следующие слова: *юрă* «песня», *кĕвĕ* «напев», *семĕ* «ритм напева» и *сăвă* или *сăмах* «слова песни».

Остановимся на термине *юрă*, который, как было отмечено в первой главе, имеет параллели на ностратическом уровне.

У чувашей *тури* и *анат енчи* (по отношению к центру они составляют периферию) бытовали песни и без слов (*сăвăсăр юрă*). В эпоху первоначальной жанровой типизации напевов, видимо, преобладали песни без слов (их магическую функцию выполняли не слова, а ритмические формулы).

В свадебных песнях верховых и средненизовых чувашей постоянно встречается рефрен без определенной семантики звуко сочетаний (это говорит о том, что звуко сочетания в магической формуле «законсервированы», в данном случае праформа слова *юрă—йар*). Несомненно, что асемантический припев является осколком древней ритмо-магической формулы «прапесни». Ведь не зря в древней ритмической структуре 4+3 слово *йар* встречается три раза (трехкратное повторение имеет магическое значение): ай, *йар* / ай, *йар* // ай, *йар-ах*.

Междометие *ай* и суффикс *-ах* придают припеву лирический характер (наравне с другими формами в лирических песнях они создают особый поэтический стиль). Следовательно, данная рефренная формула не является самой древней, она приспособлена к песням с более или менее развитым напевом. Отсутствие дополнительных фактов и типологического материала не позволяют нам точно восстановить словесную структуру древних ритмико-магических формул. При всем этом можно утверждать, что она совпала с ритмической структурой речитативов: та-та / та-та // та-та-та-а. Данная формула имела, скорее всего, четырехячейковую семантико-слоговую структуру (многие короткосложные песни имеют такую ритмическую структуру). При этом и второе полустишие состояло из двух ячеек, т. е. структура строки отражала мифологическое мышление, основанное на двуедином начале. Двукратное деление ритмической формулы дало такую структуру: йа-ар /йа-ар// йа-ар/ йа-ар. В дальнейшем, очевидно, с утверждением магического значения трехкратного повторения и удлинения кадансового слога, сложилась общетюркская ритмическая структура (семисложник 4+3).

Слово *кĕвĕ* «напев» имеет общетюркскую основу, но по происхождению оно относится к китайским заимствованиям [Егоров В., 1964, с. 104]. По-видимому, данное понятие у предков современных тюркских народов сложилось очень давно, вероятно, в связи с развитием инструментальной музыки. Как сообщают китайские источники, время от времени хунны получали в подарок от китайцев различные музыкальные инструменты [Бичурин, 1991, с. 250].

Чувашское слово *семĕ* применяется при определении ритма

(метра) речитативного стиха и песни: *мунча семми* «ритм во время парки в бане», *такмак семми* «ритм такмака», *юрй семми* «ритм песни». Имеется словосочетание *параппан семми* «барабанная дробь», но никогда не встречается *кёлё семми* «ритм молитвословий». От слова *семё* образован послелог *семён*: *утнйсемён* «в ритме (темпе) ходьбы», *ватйльнйсемён* «по мере старения» и т. д. Слово *семё* имеет параллели в марийском, удмуртском и древнетюркском языках [Федотов, 1990, с. 315]. Все эти факты указывают на то, что *семё* является древним словом и имеет значение ритма (темпа).

Итак, наше предположение о соотношении слова и напева песни в различные исторические периоды подтверждается и этимологическими объяснениями терминов, связанных с народной песней.

О жанровой классификации песен

В настоящее время понятие жанра понимается одними учеными как условная категория науки, другими — как реальная, фольклорная категория [Земцовский, 1985, с. 21—42]. Чувашская фольклористика с первых своих шагов следовала за народной классификацией песен. В отличие от условной классификации последняя имеет свои преимущества. Народ как исполнитель песен не мог не различать их тексты и напевы. Еще А. А. Потебня отмечал, что распределение песен по своим напевам и стихотворным размерам равнозначно восстановлению, исправлению и закреплению «ассоциаций, уже существующих в мысли певцов» [Потебня, 1976, с. 271].

Систематизация народных песен происходит в сознании исполнителей (слушателей) и полностью зависит от особенностей их психики, возраста, социального статуса, выполняемой обрядовой роли и т. д. С этой точки зрения в дефиницию жанра должен входить процесс его реализации, порождения. Как отмечает известный музыковед И. И. Земцовский, жанр вне творческой реализации — это несуществующая условность, фикция [Земцовский, 1985, с. 31]. Он считает, что в фольклорной практике жанр должен быть реальной творческой единицей, остающейся непонятой вне действия конкретного человеческого сознания, человеческой коллективной памяти и социальной психологии.

Сознание и психические свойства исполнителя тесно связаны, как уже отмечалось, с их социально-возрастными и другими характеристиками, реально существующими в определенном социуме. Поэтому народная классификация песен детерминирована социальной, поло-возрастной и другими структурами определенного коллектива. Все эти особенности заключены в самом исполнителе и в определенной степени оказывают воздействие на исполняемое произведение.

Наиболее крупным делением песен в народе считается их половозрастная дифференциация: *ваттисен юррисем* «песни старшего поколения», *самрайсен (яш-кёрём) юррисем* «песни младшего по-

коления», *хёрупраç юррисем* «песни девушек», *каччӑсен юррисем* «песни парней».

Следующее, более детальное деление песен опирается на их бытовую детерминированность, т. е. песни различаются по функциональным связям. Пространственно-временные характеристики исполнителя и исполняемого (песен) образуют жанровые группы. В народе песни классифицируются по принадлежности их к определенным обрядам: *çаварни юрри* «масленичные песни», *вайӑ (уяв) юрри* «хороводные песни», *юпа юрри* «поминальные песни», *улах юрри* «посиделочные песни» и т. д. Некоторые жанры ограничены территориально. Например, *хёр йёрри (хӱхлевӗ)* «причитание невесты», а также *вайӑ (уяв) юрри* «хороводные песни» в основном составляют репертуар низовых и средненизовых чувашей. Можно говорить о диалектной системе жанров и поэтики чувашских песен. Каждая такая система имеет определенную структуру, связь отдельных компонентов. Это обнаруживается и на уровне напевов. Известно, напевы песен одного и того же жанра очень часто различаются по этнотерритории.

Народная классификация песен признает иерархию, дробность реальных фольклорных жанров. Это позволяет определить не только собственно жанры, но и то, «что крупнее и что мельче наших жанров» [Земцовский, 1985, с. 39].

Основными признаками классификации жанров *юрӑ* должны быть исполнитель и его бытовая детерминированность. Исполнитель является социумом, членом этнической общности, конкретной социальной группы (пространственные параметры), а также исполнителем стереотипной роли одного из персонажей обряда (временные параметры). Пространственно-временные характеристики исполнителя непосредственно отражаются в исполняемом тексте.

Песня как реализующая модель конкретного жанра связывает последнее звено цепочки «исполнитель — исполняемое — воспринимающая среда». Напев и стихотворный текст здесь выполняют основную коммуникационную нагрузку. А. А. Потенбня считал, что «наиболее общим формальным основанием генетического распределения» песен являются их напев и стихотворная форма [Потенбня, 1976, с. 235].

А теперь остановимся на необрядовой лирике. Для песен, кроме общего слова *юрӑ*, в чувашском языке имеются и другие термины, например, *пейӗт* (пеит) и *такмак*. Термином *пейӗт* называют в основном песни низовых чувашей. Это песни с определенными сюжетами балладного характера. В основе пеита лежит какое-нибудь событие, происшедшее в прошлом. Татарский писатель Зариф Башири рассказывал, что однажды знакомая старуха-чувашка из соседней деревни сложила баит об убийстве одного татарина. Бантами у татар и башкир называются своеобразные исторические песни, песни-воспоминания солдат о военных походах и т. д. Очевидно, чувашские пеиты тоже имеют генетическую связь с историческими песнями XVI—XIX вв.

Возникновению пейтов любовного содержания способствовало затухание традиции собственно исторических пейтов среди взрослых (пейты балладного типа исполнялись главным образом молодежью). Уже к концу XIX в. по примеру исторических пейтов возникли сюжетные пейты любовного характера, вместе с тем изменилось и значение термина *пейёт*.

Чувашское слово *такмак* «частушка», «приговор» имеет следующие параллели: тат., баш., кумык. *такмак* «частушка», «прибаутка рифмованная»; казах. *такпак* «частушка»; хак. *тахпах* «короткая лирическая песня» [Егоров В., 1964, с. 228]. Жанр «частушка» особенно сильно развивается в XIX в. Исполнение чувашского такмака сопровождается хореографическими движениями, этим же названием выделяли приговор дружки на свадьбе *ман кёрё такмакё*.

Унаследовали от традиционного фольклора многие поэтические традиции и песни некрестьянских социально-профессиональных групп чувашского этноса. Это ямщицкие, бурлацкие песни, песни тюремщиков, рабочих и т. д., созданные в период развития капиталистических отношений в обществе, т. е. в период трансформации или даже разрушения традиционной фольклорной системы. Они составляют особый блок национального фольклора. Мы же рассматриваем песни главным образом из крестьянского репертуара.

Композиционно-строфическая организация

Композиционные блоки — это композиционно завершенные фрагменты песенного текста объемом больше одного стиха, синтаксически стремящиеся стать предикативной единицей (простым или сложным предложением), усиленные лексико-синтаксической скрепой (лексическая антонимия, ассоциативный ряд, синтаксический параллелизм и т. п.), встречающиеся в различных песнях, стремящиеся к обобщенности значения и выполняющие композиционную или художественно-выразительную функцию [Хроленко, 1986, с. 233—234].

Композиционный блок имеет свою структуру и не всегда совпадает со строфой песни. Компонентами или единицами композиционного блока являются поэтические образы (поэтическая семантика), а не строка или строки. Поэтому, говоря о композиционных блоках, прежде всего необходимо подразумевать структуру на уровне образов. Типы подобных блоков — это типы внутренних сцеплений образов.

Стиховая система (строфика, метрика и ритмика, звуковые и лексические повторы) входят в композиционный блок через строфу. Через нее стиховая структура связана с образностью. Функции отдельных компонентов стихотворной речи выполняет строфа, образуя определенную интонационно-ритмическую тональность.

Композиционно-строфическую организацию песен можно изучить с точки зрения особенностей жанров, территориальных раз-

личий этноса и его культуры. Благодатным материалом для изучения является жанр молодежных песен *вайй* (*уяв*) *юррисем* (хороводные песни), поскольку этот жанр более других открыт для инноваций, а степень его развития значительно разнится по этнотерритории: у средненизовых чувашей этот жанр сохранил относительно раннюю форму, а у низовых чувашей в последние столетия получил мощное развитие.

Сопоставляя композиционно-строфические структуры *вайй юррисем* (хороводные песни) и песен других жанров, можно восстановить эволюционную цепочку с относительной хронологической раскладкой.

Основные блоки стереотипных образов

Песни *вайй* (*уяв*) преимущественно бытовали у низовых и средненизовых чувашей. Для анализа отобраны записи: 1) [ЧХС, III, с. 293—383], 2) [ПНЧ, 1981, с. 92—131], 3) [ПНЧ, 1982, с. 83—147], 4) [Тимофеев Г., 1972].

1. *Уяв юррисем* левобережных чувашей Татарии (всего 65 карточек*). Стереотипные образы составляют следующие оппозиционные блоки:

1) *хёр* (девушка) — *арём* (замужняя женщина);

2) *самраксем* (молодежь) — *ватасем* (пожилые). Данная оппозиция близка к первой, но шире по значению;

3) *хёр* (девушка) — *качй* (парень). Часто встречается третье звено — *ют хёр* (чужая девушка);

4) *хамёр ял* (односельчане) — *ютя ял* (люди из других деревень) или *пирён* (наш) — *сынсен* (у чужих людей). Сюда же можно отнести оппозиции *эпир* (мы) — *чаплэ хёрсем* (именитые девушки) и *эпир* (мы) — *ваййа тухман хёр* (не участвующая в *вайй* девушка);

5) *уяв вэхачё* (время проведения *уяв*) — *уяв хысёанхи вэхат* (время после *уяв*). К этой же оппозиции можно отнести «молодость — старость» [ЧХС, III, с. 360].

Кроме этих оппозиционных блоков песни *уяв* данной подгруппы строятся по принципу пересказа содержания различных игр. Но и в них отражена любовная тематика.

2. *Уяв юррисем* чувашей современных Самарской, Саратовской и Пензенской областей (всего 53 карточки). Имеются следующие оппозиционные блоки:

1) *уяв вэхачё* (время проведения *уяв*) — *урэх вэхат* (другое время). Часто вторая часть оппозиции в текстах отсутствует. Восхваляя период *уяв*, участники обряда противопоставляют его остальным периодам года. Или же в тексте встречается восхищение красотой участников *уяв* и там же охаиваются девушки и парни, не принимающие участие в проведении этих молодежных игрищ;

* Карточки составлены с учетом этнотерритории и исполнителя, поэтому в ней иногда зафиксированы десятки композиционных блоков.

2) *хёр* (девушка) — *каччӑ* (парень). В песнях этой подгруппы низовых чувашей блоки с такой оппозицией составляют большинство (в 40 карточках). К данному типу блоков примыкают и тексты с оппозицией *хамӑрӑн каччӑ* (наш парень) — *ютӑ каччӑ* (чужой парень);

3) *самраӑсем* (молодежь) — *ватӑсем* (пожилые) или *хёрсем* (девушки) — *арӑмсем* (замужние женщины). Сюда же можно отнести песни с переживаниями за будущее девушек [ЧХС, III, с. 300—301, 354—355];

4) *пирӑн* (наш) — *ютӑ* (чужой) [ЧХС, III, с. 361]. К данному типу следует отнести текст под № 754. Здесь уже противопоставлены девушки богатые и девушки бедные. Текст записан в 1961 г. [НА ЧНИИ, III, 186, л. 45];

5) есть ряд песен, в которых оппозиция ярко не выражена. В них просто описывается время *уяв* в форме описания «мирового дерева»:

Вӑрӑм чӑрӑш тӑрринче
Ярӑнса куккук авӑтать.
Ярӑнса куккук авӑтнипе
Чӑрӑш тӑрри хумханать.

На вершине высокой ели
Кукушка непрерывно кукует.
От непрерывного кукования кукушки
Верхушка ели колышется.

3. *Уяв юррисем* чувашей Башкирской ССР и Оренбургской области (38 карточек). Наиболее распространенными блоками песен данной подгруппы являются:

1) восхваление уява, природы, участников молодежных игр. Например, *уяв юрри* в записи классика чувашской поэзии К. В. Иванова:

Сӗл ту сӑнче хурӑнлӑх,
Сӑнчен милӑк суйлар-и те,
Тӑпне хӑйлӑх тӑвар-и?

На высокой горе березняк,
Из верхушек веник свяжем ли да,
Из низов лучинки сделаем ли?

[ЧХС, III, с. 343]

Далее вместо *хурӑнлӑх* «березняк» вставляются слова *юманлӑх* «дубрава», *шӑшкӑлӑх* «орешник», *чиелӑх* «вишневый сад» и *сырлалӑх* «ягодник». Описываются верхние и нижние части этих растений и деревьев. Очевидно, песня полностью описывает «мировое дерево» (модель мира). И вообще, основная часть данного цикла так или иначе связана с описанием природы или ее состояния. В таких блоках нет резкого противопоставления;

2) *хёрсем* (девушки) — *каччӑсем* (парни). Эта оппозиция встречается очень часто. В подобных песнях поются о любящих, о причинах их расставания и т. п. Многие блоки из данного блока построены по структуре частушек (*такмаксем*), которые исполнялись во время *уяв*;

3) *хёр* (девушка) — *арӑм* (замужняя женщина). Всего 3 карточки;

4) *пирӑн* (наш) — *ютӑ* (чужой). Всего 4 карточки.

4. *Уяв юррисем* правобережных низовых чувашей (всего 61 карточка, тексты: [Тимофеев Г., 1972] сюда не включены).

1) *хёр* (девушка) — *каччӑ* (парень). Данная оппозиция усиливается оценкой качества *лайӑх* (хороший) — *начар* (плохой) [ЧХС, III, с. 298, 389—390];

2) *уяв вӑхӑчӗ* (время проведения уяв) — *урӑх вӑхӑт* (другое время). Эта оппозиция является наиболее распространенной (после оппозиции *хёр* — *каччӑ*). В этот блок входят и такие строфы, в которых восхваляются девушки, участницы *уяв* [ЧХС, III, с. 333—334];

3) менее распространенной (всего 6 карточек) является оппозиция *пирӗн* (наш) — *ютӑ* (чужой);

4) на нескольких карточках зафиксировано простое описание природы [ПНЧ, 1982, с. 144] или же изображение «мирового дерева» [ЧХС, III, с. 329—330].

На материале «Тӑхӑръял» [Тимофеев Г., 1972] можно выделить ряд оппозиций. Первая, наиболее представительная в количественном отношении оппозиция — 1) *каччӑ* (парень) — *хёр* (девушка). Разновидностью ее можно считать противопоставление девушки замужней женщине, хотя здесь уже обнаруживается другое противопоставление: *хёр пурнӑсӗ* (жизнь девушки) — *арӑм пурнӑсӗ* (жизнь замужней женщины) [Тимофеев Г., 1972, с. 334—335];

2) *уяв вӑхӑчӗ* (время проведения уяв) — *урӑх вӑхӑт* (другое время);

3) *эпир* (мы) — *вӑсем* (они);

4) *лайӑх* (хороший) — *ялӑх* (плохой). К подобным текстам следует отнести противопоставление *пуян* (богатый) — *чухӑн* (бедный).

5. *Вӑйӑ юррисем* средненизовых чувашей (всего 16 карточек) имеют лишь некоторые типы оппозиций:

1) *савни пур* (любимая имеется) — *савни сук* (любимой нет);

2) *хитре* (красивая) — *хитре мар* (некрасивая). Данная оппозиция возникла, очевидно, в результате объяснения причин первой оппозиции. Отсюда же образовалась оппозиция *хамӑрӑн* (своя) — *ютӑ* (чужая).

Итак, мы можем предположить, что в наиболее ранние эпохи *вӑйӑ (уяв)* юррисем не имели таких разнообразных оппозиций, которые сейчас наблюдаются в текстах уяв низовых чувашей.

В *вӑйӑ юррисем* средненизовых чувашей преобладает описание «мирового дерева», которое, как уже было отмечено, выполняло функцию магического воздействия на природу в «опасный», переходный период. Для примера приведем два текста, записанные в д. Пинеры Урмарского района:

Кайрӑм, кайрӑм пӗр сӑлпа,
Вуник хутлӑ кӗпер юпи тӗл пултӑм.
Вуник хутлӑ кӗпер юпи тӑрринче
Амӑрткайӑк ларать сарӑсла.
Амӑрткайӑк сунат вӑсӗнче
Анюкпала Ванюк ячӗ пур,
Ячӗ пур та хӑйсем сук.

Шла я, шла по одной дороге и
Двенадцатиярусного моста столб увидела.
На столбе двенадцатиярусного моста
Орел восседает.
Этого орла под крыльями
Имена Анюк с Ванюк записаны.
Имена записаны, а самих нет.

[ЧХС, III, с. 255]

Тваткӑл тӑрса шут тӑвар-и,
Ылтӑн карта ҫаврар-и?

Ылтӑн карта ҫаврар-и,
Кёмёл юпа лартар-и?
Кёмёл юпа тӑррине
Пурҫӑн тутӑр ҫакар-и?
Пурҫӑн тутӑр вёссе ўкрё —
Ванюкран Лисук сивёнчӑ.

Давайте встанем в четырехугольник
(т. е. в четыре стороны) и подумаем,
И золотой круг пообедем?
Золотой круг пообедем,
Серебряный столб поставим?
Серебряного столба на вершине
Давайте шелковый платок повесим?
Шелковый платок слетел —
К Ванюку Лисук остыла
(т. е. перестала любить).

[ЧХС, III, 355]

Тексты, подобные вышеприведенным, отражают наиболее раннюю структуру *вайӑ* (*уяв*) *юррисем*. Они в таком виде сохранились прежде всего в фольклоре средненизовых чувашей. У низовых чувашей *уяв юррисем* получили мощный импульс развития на основе усиления оппозиционных стереотипных образов. Такой процесс проходил в чувашский период и, очевидно, не без определенного влияния инонациональной песенно-поэтической традиции (этим же можно объяснить наличие напевов с диатоническим звукорядом [Кондратьев, 1989, с. 35]).

Типы композиционных блоков и их ареал (на материале текстов песен *вайӑ*)

Мы выделяем следующие типы композиционных блоков песен:

1. Ступенчатый (цепной).
2. Ступенчато-сопоставительный.
3. Сопоставительный.
4. Оппозиционно-ступенчатый и оппозиционно-сопоставительный.

В песнях низовых чувашей левобережной части Татарской ССР эти типы встречаются в следующей пропорции (всего 60 карточек): 1 — более 31 процента (19 карточек), 2 — более 13 процентов (8 карточек), 3 — более 43 процентов (26 карточек), 4 — около 12 процентов (7 карточек).

Таким образом, мы можем сказать, что в песнях *уяв* данной подгруппы низовых чувашей преобладают композиционные блоки *сопоставительного* и *ступенчатого* типов.

Песни *уяв* чувашей Самарской, Саратовской и Пензенской областей (всего 51 карточка) разделяются на следующие типы композиционных блоков (первые цифры означают вышеуказанные их номера): 1 — около 53% (27 карточек), 2 — около 10% (5 карточек), 3 — более 37% (19 карточек).

В песнях со ступенчатым типом композиции в той или иной степени изображено «мировое дерево» то в виде ели с кукушкой [ЧХС, III, с. 330], то в образе высокой горы с клетью [ЧХС, III, с. 339]. В некоторых текстах действия хотя и происходят на той же *ҫӱллӗ ту* (высокая гора), но в них отсутствует ступенчатое сужение образа. При всем этом в таких текстах сохраняется причинно-следственная связь. В одной карточке *ҫӱллӗ ту* заменено *шурӑ пӳрт* (белая изба):

Касра́м, касра́м ве́рене,
Тура́м, тура́м шура́ пурт.
Шура́ пуртре шур се́тел,
Се́тел шинче шур ча́шак,
Шур ча́шакра шур пула́.

Рубил, рубил я клен,
Построил, построил белую избу.
В белой избе белый стол,
На столе том белая чашка.
В белой чашке — белая рыбка.

[ЧХС, III, с. 323]

После завершения т. н. ступенчатого сужения образов идут причинно-следственные композиционные блоки.

Здесь следует заметить, что диалог является одной из форм причинно-следственного развития композиции. Очевидно, такая форма песен относится к наиболее древней поэтике песен. Возможно, что и сам ступенчатый тип композиции возник на основе диалога, причинно-следственного объяснения явлений природы. Дальнейшее его развитие происходило на основе следующих принципов: 1) вопроса и ответа; 2) причины и следствия; 3) сужения образа.

В текстах этой подгруппы чувашей композиционные блоки со ступенчатым типом связаны между собой в формах: 1) ступенчатости; 2) вариативности; 3) оппозиции. Композиционные блоки сопоставительного типа связаны между собой на основе либо тематики, либо вариативности.

Композиционные блоки песен *уяв* чувашей Башкирии и Оренбургской области (всего 38 карточек) представляют следующие соотношения: ступенчатого типа (всего 19 карточек): ступенчатая форма связей блоков — 11 карточек, оппозиционная форма связи блоков — 8 карточек; сопоставительного типа (всего 14 карточек): тематическая форма связей блоков — 8 карточек, вариативная форма связей блоков — 2 карточки, оппозиционная форма связи блоков — 4 карточки; ступенчато-сопоставительного и оппозиционно-ступенчатого типов (всего 5 карточек).

Итак, композиционные блоки ступенчатого типа вместе с ступенчато-сопоставительными составляют абсолютное большинство текстов. Это подтверждает высказанное нами предположение о древности ступенчатого типа композиционных блоков. По-видимому, сопоставление существовало на уровне акционально-обрядового текста. Это значит, что вербальный текст слагался по принципу ступенчатости, а в воображении все же возникало сопоставление человека с природой.

Первая часть психологического параллелизма есть описание или пересказ мифа, мифического сюжета (описание мирового дерева). С возрастанiem в песне значения напева возникла и вторая часть параллелизма. В дальнейшем психологический параллелизм стал основой сопоставительных блоков.

Миф остался в песне как элемент образного параллелизма, сравнения и др. тропов. Часто встречающееся в песне словосочетание *сўллё ту* (высокая гора) является своеобразным отголоском былого мифологического мышления, ставшим своеобразным символом. Подобные образы больше всего сохранились в композиционных блоках ступенчатого типа, например:

Ѕўллэ ту сінче ват юман,
Юман та мар, мён те мар,
Тиек ачи пулайчэ.

На высокой горе старый дуб,
И не дуб это, и не другое,
А сын писаря, оказывается.

[ЧХС, III, с. 352]

В данном тексте в форме т. н. «славянской антитезы» старый дуб (*ват юман*) сравнивается с молодцом (*тиек ачи*). Но само описание *Ѕўллэ ту сінче ват юман* (На высокой горе старый дуб) уже относится к традиционной форме, отражающей описание «мирового дерева». Состояние мировой опоры (ее крепкость или зыбкость) соответствует внутренним переживаниям героя или его действиям. Например, если в первой части птица, сидящая на мифическом дереве (столбе) улетает, а платок, соответственно, падает, то во второй части развивается тема разлуки (уходит любимый и т. п.).

В следующем примере подобный прием заменяется другим, приближающим его к языческим заговорам:

Ѕўллэ-ѕўллэ тусем пур,
Тусем сінче чулсем пур,
Чулсем сінче сар арча,
Сар арчара йёс тура.

Высокие-высокие горы есть,
На горах камни есть,
На камнях — желтый сундук,
В желтом сундуке — медный гребень.

Здесь мы видим не вертикальное описание, а сужение образа. Далее идет сопоставление описанного предмета с человеком:

Сар арчари турана
Хёр сакманне кам сакё?
Сака вайя илемне
Хёр кўмесен кам кўрё?

Гребень из желтого сундука
Кроме девушки кто будет носить?
Этих игрищ красоту
Кроме девушки кто украсит?

[ЧХС, III, с. 302]

Подобные блоки очень широко распространены в языческих заговорах. Но в них последняя часть параллелизма строится по форме «когда...— тогда...» или же «как...— так...».

К композиционным блокам ступенчатого типа относятся и тексты, построенные на основе диалога:

— Тёввик-тёввик, текерлёк,
Аста каян, текерлёк?
— Таван киле каятап,
Чёпсем патне васкатап.
— Тёввик-тёввик, текерлёк,
Сурту аста, текерлёк?
— Ѕўллэ таван аркинче,
Тыллануссин сийёнче.

— Теввик-теввик, чибис,
Куда летишь, чибис?
— К родному дому лечу,
К птенчикам своим спешу.
— Теввик-теввик, чибис,
Дом твой где, чибис?
— У подножия высокой горы,
На основании мялки.

[ЧХС, III, с. 327]

Мифологическая основа песни обнаруживается в последних строках песни. Задается следующий вопрос:

— Тёввик-тёввик, текерлёк,
Мёншён султа, текерлёк?

— Теввик-теввик, чибис,
Почему в дороге ты, чибис?

и следует такой ответ:

— Сўл ту сичен пӑхсассӑн,
Йӑри-тавра хаваслӑ.

— Если с высокой горы посмотреть,
То кругом весело.

Отсюда становится понятно, что птица находится на высокой горе, т. е. здесь мы опять-таки обнаруживаем символ «мирового дерева»: гора (столб) и восседающая на ее вершине птица. Песня завершается такими словами:

Тырӑ-пуӑ хумханать,
Аслӑ халӑх савӑнать.

Хлеба колышутся,
Великий народ радуется.

Эти завершающие песню строки очень часто встречаются в обрядовых песнях *чӑклем* или *шӑрт (тӑрен) юрри*.

В песнях данной подгруппы описание «мирового дерева» сохранилось и в композиционных блоках сопоставительного типа:

Сўллӑ ту сине хӑпартӑм,
Сантал чечек пур тесе.
Сантал чечек пулмарӑ —
Сар чечек сех пулайрӑ.
Сантал чечек пулмасан,
Сарӑ чечек кирлӑ мар.

На высокую гору поднялась я,
Цветок *сантал* есть, подумала.
Цветка *сантал* не оказалось —
Желтый цветок лишь оказался.
Цветка *сантал* если не будет,
То желтого цветка не надо.

Эти строки входят в первую часть образного параллелизма. В ней хотя нет прямого описания «мирового дерева», но его символизирует словосочетание *сўл ту* (высокая гора). А цветок *сантал* на высокой горе заменяет мифическую птицу на столбе. Этого цветка там не оказалось и, соответственно:

Вайя тухрӑм, вылярӑм,
Савнӑ тусӑм пур тесе.
Савнӑ тусӑм пулмарӑ —
Савман ача пулайрӑ.
Савнӑ тусӑм пулмасан,
Савман ача кирлех мар.

Пришла на игрище, понграла,
Любимый мой, думала, есть.
Любимого моего не оказалось —
Нелюбимый оказался.
Любимого если не будет,
То нелюбимый и не нужен.

[ЧХС, III, с. 361]

Композиционные блоки с сопоставительным типом соединены друг с другом по общей теме. Здесь обнаруживается такое интересное явление как межстрофные образы в начале первых строк. Например, в песне *уяв*, записанной в д. Шланлы Аургазинского района Башкирской ССР, встречается такая строфа:

Шурӑ Атӑл, Шурӑ Атӑл,
Шурӑ Атӑл хумханать.
Савни сичен аса илсен,
Самрӑк чунӑм хурланать.

Река Белая, река Белая,
Река Белая волнами бьет.
Когда любимого вспоминаю,
Молодая душа горюет.

[ЧХС, III, с. 379]

Далее идут пять строф, и все сряду начинаются со слов *Шурӑ Атӑл*. Такую закономерность можно обнаружить во время исполнения текстов и других жанров. Следовательно, связь композиционных блоков в основном осуществляется на тематическом уровне и частично — на уровне образов-символов.

Типы композиционных блоков песен *уяв* правобережных низовых чувашей составляют 59 карточек: [ЧХС, III]— 47 и [ПНЧ,

1982] — 12, причем ступенчатого типа — 18; сопоставительного типа — 24; ступенчато-сопоставительного типа — 8; ступенчато-вариативного типа — 3; сопоставительно-вариативного типа — 1; сопоставительно-оппозиционного типа — 3.

Менее половины текстов имеют композиционные блоки ступенчатого типа, а более 60 процентов карточек — блоки сопоставительного типа. Можно предположить, что в песнях этой группы низовых чувашей относительно сильно выражено сопоставление человека с природой.

В блоках ступенчатого типа имеются классические образцы описания «мирового дерева»:

Сеҫенхир варринче ҫавра кӱлӗ,
 Ҫавра кӱлӗ варринче ылтӑн юпа,
 Ылтӑн юпа варринче хура чӗкес.
 Хура чӗкес авӑтса ярсассӑн,
 Хирти тырӑ-пулӑ хумханать,
 Хирти тырӑ хумханнине курсассӑн,
 Килти ватӑ-ветӗ савӑнать.

Посреди степи круглое озеро,
 В середине озера золотой столб,
 В середине золотого столба черная ласточка.
 Когда черная ласточка запоет,
 В поле хлеба колышутся.
 Видя колыхание хлебов,
 Стар и млад радуется.

[ЧХС, III, с. 329—330]

В песнях с композиционными блоками сопоставительного типа в более развернутом виде представлены либо первая, либо вторая части психологического параллелизма. Например, в песне *уяв*, записанной И. Н. Юркиным на своей родине в последней четверти XIX в., встречается следующая строфа:

1. Уҫӑм ҫинче шур ути, Ах, елӱ-елӱ шур ути, Уҫӑм ҫинче палӑрмасть.	На озиме пырей, Ах, елю-елю пырей, На озиме незаметен.
2а. Ял-ялӑнчи хӗрӗсем Качӑҫӑ ҫинче палӑрмасть.	Девушки из других деревень Среди парней незаметны.
2б. Хамӑр ялӑн хӗрӗсем Уҫҫа ҫинче палӑрмасть.	Девушки из своей деревни Среди денег незаметны (т. е. богаты).

В следующем блоке развитой является первая часть параллелизма:

1а. Хурӑн варӑн пуҫӗнче Хур вӑрласа пусрӑмӑр.	У начала оврага <i>Хурӑн вар</i> Краденого гуся зарезали мы.
1б. Така варӑн пуҫӗнче Така вӑрласа пусрӑмӑр.	У начала оврага <i>Така вар</i> Краденого барана закололи мы.

Аллитерация в начале строк достигается придуманными топонимами: Хурӑн варӗ (березовый овраг) и Така варӗ (бараний овраг). В завершающем песню блоке имеется простой двучленный параллелизм [ЧХС, III, с. 329].

Большинство композиционных блоков *вайӑ юрри* средненизовых чувашей имеет описание «мирового дерева», т. е. построены по типу ступенчатости (об этом смотрите на предыдущих страницах).

Итак, ареальное изучение композиционных блоков песен *уяв* (*вайӑ*) позволяет нам сделать ряд важных заключений.

1. Наиболее древним (ранним) типом композиционных блоков песен является ступенчатый тип, который в наиболее архаическом виде сохранен на периферии, удаленных от центра иррадиации местностях (в песнях средненизовых чувашей, чувашей Самарской, Саратовской, Пензенской, Оренбургской областей и Башкирии).

2. По мере приближения к центру иррадиации увеличивается количество песен с сопоставительными типами блоков и, соответственно, уменьшается количество песен с блоками ступенчатого типа (в песнях чувашей левобережной части Татарии и правобережных низовых чувашей). Нужно полагать, что композиционные блоки песен с сопоставительным типом относятся к позднему слою песенно-поэтической традиции. Такая трансформация произошла, очевидно, не без влияния на структуру текстов лирического начала, получившего мощное развитие в чувашский период.

Верострофа и мелострофа в песне

Композиционные блоки в песне очень часто совпадают с верострофой, т. е. поэтической строфой, состоящей из нескольких интонационно завершенных ритмических единиц — строк. В верострофе учитываются повторяющиеся строки, чего нет в композиционных блоках.

Мелострофу составляют, как известно, мелодические фразы, совпадающие с верострофой. В зависимости от повторения или развития мелодической фразы строфы разделяются на несколько типов. Эти типы («композиционные схемы») в жанровом и ареальном планах хорошо изучены чувашскими музыковедами М. Г. Кондратьевым [Кондратьев, 1990а] и А. А. Осиповым [Осипов, 1989]. При этом М. Г. Кондратьев рассматривает типы мелостроф в разрезе различия длины фраз (автором они названы «песней типа «такмак» и песней типа «анатри»). Такой подход перспективен и в том смысле, что он позволяет составить эволюционную цепочку типов как мелострофы, так и верострофы.

М. Г. Кондратьевым выявлены следующие типы мелострофы короткосложника, т. е. песен типа «такмак»: АВ (встречается в причитаниях невесты чувашей *анат енчи* и *анатри*); АкВк и АВВ (встречаются в лирических песнях); АВкВ₁к₁; ABCD; AA₁BB₁ (встречается в *уяв юрри* левобережных *анатри*); АВА₁В₁С (встречается в свадебных песнях чувашей *анат енчи*); ABCВ₁С₁; ABCDCD; ABCD (встречается в свадебных песнях *анат енчи* и *вирьял*) [Кондратьев, 1990а, с. 135—136].

Типы мелодической строфы многосложника, т. е. песен типа «анатри», описаны М. Г. Кондратьевым и распределены по музыкальным зонам. Среди песен этого типа, как отмечает исследователь, преобладает схема мелострофы АВВ₁. Ее вариантами являются строфы АВ (*туй юрри* левобережных *анатри*), АВВ₁(В₂)+АВВ₁(В₂)+R (характерна для правобережных *анатри*) [Кондратьев, 1990а, с. 136].

Напевы свадебных плясовых такмаков низовых чувашей де-

тально описаны А. А. Осиповым [Осипов, 1989], который выделил следующие структуры мелострофы (перед косой черточкой) и верострофы (за косой черточкой): ААВВ / ААВВ (Белебеевский район Башкирии); АВАВСДСД (западные районы Башкирии, восточные районы Татарии и Оренбургской области); АА₁ВС/АВСД, АА₁ВСВ₁С/ААВСВС (южные районы Чувашии, прилегающие к ним районы Татарии и Ульяновской области). Автор статьи справедливо отметил, что «мелодические фразы-строки плясовых такмаков в структуре мелострофы организуются парно» [Осипов, 1989, с. 114].

О соотношении мелострофы с верострофой в песнях типа «анатри» писал М. Г. Кондратьев, который пришел к выводу: «...полной поэтической строфе соответствуют две, иногда и четыре музыкальные строфы» [Кондратьев, 1990б, с. 86]. Для обозначения такой структуры им введено понятие сложной строфы [Кондратьев, 1977, с. 17—24].

Определение ареала соответствия или несоответствия мелострофы верострофе позволило бы нам представить возможный путь развития народно-песенной строфы не очень отдаленной от нас эпохи.

Многие песни красночетайского куста (западной подгруппы верховых чувашей) имеют следующий тип строфы: АВА₁В₁Р/АВСР (Р — сочетание напева и асемантических звуков). По такому же типу строятся строфы плясовых напевов данной подгруппы.

В песнях красночетайских чувашей наблюдается и другая особенность — транспозиция второй половины четырехфразных песен на квинту или кварту вниз, что не разрушает основную форму АВАВ (структура АВСД в таких случаях отражает глубинную основу АВА₁В₁) [Кондратьев, 1990а, с. 135].

Далее рассмотрим типы строф песен северо-западной подгруппы вирьял — моргаушских и ядринских чувашей. Вот типичная для этой подгруппы обрядовая песня:

1. Уй варринчи ват сáкин
2. Хысми йохать, кормастри?
3. Сакá ялán хёрёсен
4. Сáмси йохать, кормастри?
5. Тытса шáлса ярсамáр,
6. Пира намáс тáваççё.
7. Ай-я-ра, ай-я-ра, ай-йя-йя!
8. Ай-я-ра, рай-я, ай-ай-я!

Посреди поля у старой липы
Сск течет, разве не видите?
В той деревне у девчат
Сопли текут, разве не видите?
Возьмите, вытрите сами,
Нас опозорят они.

[Максимов, 1932, с. 48]

Напев данной песни несколько необычен. Каждая музыкальная фраза постоянно транспонируется, в связи с чем строфу трудно разделить на части. Вот схема структуры напева строфы: 1—А, 2—В, 3—Са, 4—Дв, 5—Ес, 6—Фа, 7—А₁, 8—В₁. Но в таком напеве прослеживается тенденция к форме АВАВ, хотя во многих песнях ее трудно обнаружить.

В песенном творчестве северо-западной подгруппы *тури* наблюдается тип строфы ААВВ / АВСД.

Целостность версострофы и мелострофы типа АВ АВ / АВ CD обнаруживается во многих песнях чувашей Аликовского, Красноармейского и Вурнарского районов Чувашии (подгруппы чувашей *тури*, а частично и *анат енчи*). В песнях сорминских чувашей транспозиция может охватить сразу две мелострофы (межстрофная транспозиция напева). Например, в д. Мартынка (Аликовский район) свадебные песни имеют такой тип строфы: АВ CD / АА В С + АВ CD / АВ С R.

Песенные строфы чувашей *анат енчи* неоднородны. В западных подгруппах селений встречается мелострофа АВ А₁ В₁. В северо-восточных районах расселения средненизовых чувашей встречаются строфы типа АА₁ ВВ₁ / А АВ В. В таких песнях поэтическая строфа распадается на две части и состоит из двух мелостроф.

Данный тип строфы отличается от первого типа тем, что в ней повторяется каждая фраза. Вполне возможно, что структура А АВ В + А АВ В представляет собой несколько трансформированную структуру АВ АВ / АВ CD. Такое изменение произошло, очевидно, в результате внутреннего развития напева и изменения принципов его транспозиции (вспомним межстрофную композицию песен сорминских чувашей).

Четырехстрофные мелострофы с четырехстрочной версострофой составляют архетип чувашской обрядовой песни, что, на наш взгляд, не требует особого доказательства. Достаточно вспомнить существование такой песенной строфы в фольклоре многих народов Евразии. Такие строфы имеются в памятниках древнетюркской письменности XI в. [Стеблева, 1971а].

Мы уже имели случай отметить, что, по данным М. Г. Кондратьева, основная часть песен низовых чувашей имеет строфу АВ В / АВ В. Из рассмотренных им песен закамских чувашей по такому типу построено более 60 процентов напевов, а по типу АВ — почти 40 процентов. Трехчастная форма АВ В естественна для музыкального периода, она связана со специфическими законами музыки, где повтор заключительного каданса (В) усиливает полную законченность интонационного периода [Кондратьев, 1977, с. 26—27]. М. Г. Кондратьев утверждает, что построение версострофы по форме АВ В закрепилось под влиянием музыкального чувства творцов устного поэтического произведения. Нужно предполагать, что АВ (АВ АВ) является предшествующей формам А АВ В и АВ В.

Строфа песен как луговых, так и горных мари в основном имеет структуру АВ CD / АВ CD. Напев строится на основе транспозиции и не имеет открытых повторов фраз. В песнях горных мари еще встречается форма А АВ В. Иная картина наблюдается в песнях восточных мари, более двух столетий живущих в районе Урала среди башкир, татар и чувашей. Строфы их многосложных песен, как и у других народов данного региона, имеют структуру АВ В. Короткосложник елабужских мари опирается на тип строфы АВ АВ, а многосложник — на тип строфы АВ В.

Строфы песен казанских татар содержат известные нам по

чувашскому материалу структуры (AB, AABV и AVV, а поэтическая строфа обычно соответствует мелострофе [Нигмедзянов, 1970]; [Исхакова-Вамба, 1976]. В песнях татар-мишарей основой для строфы напева служат типы двустушия AB и AVV. Следует отметить, что для всех этнографических групп татар характерен повтор музыкального предложения. Их двухчастная структура стрóf сходна с типами стрóf чувашских песен. В наиболее древних обрядовых песнях татар можно увидеть даже раннюю форму AVAV/ABCD, типичную форму песен верховых и частично средне-низовых чувашей. Татарский музыковед М. Г. Нигмедзянов правомерно считает, что данная форма является структурой стрóf древнейших календарно-обрядовых песен [Нигмедзянов, 1970, с. 164]. Иначе трудно объяснить сходство песен красночетайских чувашей и казанских татар, которые отделены друг от друга селениями средненизовых и низовых чувашей.

Башкирские короткие песни, плясовые напевы и частично кубайры имеют структуру стрóf AABV, а длинные — AVV [Лебедикский, 1965, с. 119—199]. Южноудмуртский многосложник, считающийся тюркским заимствованием, тоже строится по типу AVV/AVV.

Итак, мы можем выделить следующие общие типы народно-песенной стрóf Урало-Поволжской ИЭО: 1) ABCD/ABCD; 2) AVA₁V₁/ABCD; 3) AV/AV+AV/CD; 4) AABV/AABV+AABV/CCDD; 5) AVV/AVV+AVV/CDD. Первый и второй типы встречаются в чувашских (верховых и частично средненизовых) и мари-йских, а также в некоторых казанско-татарских песнях, третий — в песнях низовых чувашей и татар, четвертый — средненизовых чувашей, казанских татар и башкир, пятый — низовых чувашей, татар, башкир, восточных мари и южных удмуртов.

Наиболее нижними слоями следует считать первые два типа песенной стрóf. Вероятно, принцип симметрии, в какой-то степени способствовавший возникновению четырехфразных мелострóf, повлиял и на структуру последнего двустушия (AVA₁V₁ есть развитая форма AA₁). В дальнейшем, может быть, с заменой традиции транспозиции прямым, т. е. без перехода на кварту или квинту вниз повтором музыкальных фраз, напев разделел версострофу на две части (AV/AV+AV/CD). Эта переходная форма в короткосложниках превратилась в общераспространенный тип AABV/AABV+AABV/CCDD, а в многосложниках — AVV/AVV+AVV/CDD.

Сознавая умозрительный характер наших выводов и упрощенность в них сложных процессов эволюции народно-песенной стрóf, все же мы считаем, что данное объяснение позволяет понять направление эволюционного развития, а также обосновать историю сложения ареалов. Основной результат такого развития — это разрушение в песнях первоначальной целостности мелострóf и версострóf. Такая трансформация произошла, скорее всего, по мере увеличения в песнях первоначально напевности, а потом лирического начала.

Нашу хронологическую интерпретацию различных типов песенной строфы можно испытать жанрово-функциональным методом. Дело в том, что о песне можно судить и по ее принадлежности к тому или иному обряду, и по степени или тесноте связи песни с другими компонентами обрядового текста (движением, предметом-символом и др.). Постараемся показать это на примере чувашских свадебных песен, наиболее полно сохранивших древнюю функцию вербальных текстов обряда.

В чувашской свадьбе свита жениха исполняла песни на совершенно иной мотив, чем свита невесты. Такое явление, имеющее место и в удмуртском песенном фольклоре, М. Г. Хрущева относит к «опознавательным признакам рода» [Хрущева, 1989, с. 23]. А архаичность текстов с родоплеменными признаками не вызывает сомнений.

Песни свиты жениха на свадьбе низовых чувашей имеют тип строфы АВ АВ, строки содержат по 7—9 слогов. В этом они сходны с подобными песнями средненизовых и верховых (если учесть, что транспозиция второй части отражает структуру АВ АВ) чувашей.

Причитание невесты на свадьбе является древним жанром. Поэтому и неудивительно, что типы строф причитаний одинаковы как у средненизовых, так и у низовых чувашей (АВ). Стих представляет собой короткосложник, имеющий структуру 4+3. Данный жанр, как подтверждают источники, в прошлом бытовал и у верховых чувашей. Его исчезновение следует объяснить какими-то серьезными изменениями или упрощением свадебного обрядового комплекса чувашей тури. Быть может, оно связано с традициями субстратной культуры, т. е. культурой очувашившихся предков горных марийцев.

Можно предположить и другое. В системе свадебного обряда с песенной строфой типа АВ CD/АВ CD причитание раньше не имело вербального текста и мелодически было неустойчивым. Со временем из центра иррадиации культуры (с левобережья Волги) распространились строфы типа АВ АВ/АВ CD (они достигли западных границ Чувашии, но проникли лишь в ее северо-западную часть). Второй волной распространились строфы типа АВ/ АВ+АВ/CD. Видимо, в тот же период возникла традиция причитания на определенный напев и текст (ареал распространения причитания и ареал песен со структурой АВ/АВ+АВ/CD совпадают).

Песня свадебной свиты невесты у средненизовых чувашей имеет локальные особенности. Например, строфа подобной песни кошлаушских чувашей (они занимают междуречье Малого Цивилля и Кошлаушки) имеет тип АВ АВ R/АВ CD R. В репертуаре знаменитого певца Г. Ф. Федорова мы видим различные типы строф свадебных песен: ААВ CD E/ААВ CD, АВ CD R/ААВ CD R и т. д. [Федоров, 1969, с. 148—168]. Здесь основная группа мелостроф охватывает версострофу и составляет целостность напева и стиха.

У низовых чувашей дальнейшее развитие получили песни по-

дружек невесты. Местами (например, в Закамье) строфы этих песен сохранили архаичный тип АВ/АВ, но в основном массиве они похожи на многосложные песни и имеют структуру АВВ.

Итак, рассмотренные выше жанры подтверждают наше предположение: они сохранили наиболее архаичные структуры строф песен (целостность версострофы, короткосложность, тип мелострофы АВАВ).

Метрика и ритмика

Ритм народной песни реализуется как в напеве, так и в стихе. Широко распространенный тезис о единстве напева и текста, как отмечает музыковед А. А. Банин, имеет отношение прежде всего к аспекту функционирования песни. Исследователь должен вести поиск «целостности и единства самого механизма усвоения, хранения и воспроизведения бесписьменной музыкально-поэтической традиции» [Банин, 1982, с. 104].

Теоретическую основу метода изучения музыкально-словесного ритма положил К. В. Квитка и совершенствовал А. А. Банин.

Основные теоретические положения данного метода:

1. Объектом слогоритмического анализа является ритм песенного произнесения слогов поэтического текста, т. е. слоговой ритм, представляющий собой сплав многих ритмических элементов устной музыкально-поэтической речи: словесного, стихового, музыкального. Слоговой ритм — это результат единения, результат согласования между собой слов и музыки в песне. Он выступает прежде всего как ритм временизмерительный, количественный.

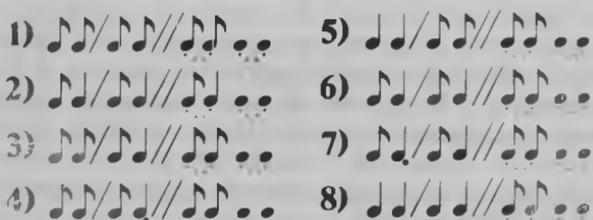
2. Строительным элементом слогового ритма является слогонота, которая включает в себя слог (элемент ритма стиха) и ноту (элемент музыкального ритма) [Банин, 1982, с. 107].

Чувашские песни разделяются на две группы: *кёске кёвё* (короткие напевы и *вёрём кёвё* (длинные напевы). В народе местами они известны как *такмак* или *ташә семмиллө юрәсем* «песни в ритме такмак или плясок», *тайкалану семмиллө юрәсем* «песни в ритме раскачивания» или *саркаланса юрламалли юрәсем* «песни, которые нужно петь протяжно» [Комиссаров, 1989, с. 19—20]. Некоторые исследователи эти группы соответственно называют песенной формой «такмак» и песенной формой «анатри» [Кондратьев, 1977].

Большой заслугой чувашских музыковедов является составление ими указателя ритмических рисунков музыкальных фраз короткосложника и многосложника. С этой целью М. Г. Кондратьев разработал специальную методику, которая заключается в следующем. Музыкально-стихотворную строку он разбил на ячейки-стопы (ритмические ячейки). В короткосложнике «каждый отрезок стиха, разделенного цезурой на две части, складывается из двух таких ячеек» [Кондратьев, 1982, с. 90]. Ячейки имеют определенную длительность, обычно от одной восьмой ноты до целой (восемь восьмых нот). По частотности, как утверждает М. Г. Кон-

(2.) ячейки.

Наиболее часто встречаются (расположены в убывающем порядке) в короткосложнике следующие ритмические формулы (не обозначенные конкретной длительностью знаки могут иметь различную временную протяженность, но обычно не более восьми восьмых) [Кондратьев, 1982]:



Музыкальная фраза делится на два полустишия большой (сквозной) цезурой (/ /), а полустишия на ритмические ячейки — малой цезурой (/). Следует отметить, что последняя ячейка, выполняющая функцию каданса, в стихе соединяется с предыдущей ячейкой. Поэтому во втором полустишии малая цезура встречается очень редко.

При всем ритмическом разнообразии формулы сохраняют метрическую структуру $4(2+2)+3$. Этой особенностью отличаются и речитативные стихи. Поэтому объяснение данного явления выходит за рамки песенного короткосложника. Где его искать?

В древнетюркской письменной поэзии четверостишия с метрической схемой $4+3$ обильно встречаются уже с XI в. [Стеблева, 1971]. Подобную метрическую схему можно обнаружить и в памятниках VIII—IX вв., возникновение которых итальянский тюрколог А. Бомбачи объяснял влиянием на них китайского стиха [Бомбачи, 1986, с. 200]. Хотя эти стихотворные тексты были переведены, и их метрика, по мнению А. Бомбачи, «обнаруживает сходство с китайскими размерами», истоки семисложника $4+3$ невозможно объяснить только литературным влиянием, т. е. контактными связями. Очевидно, перевод китайских письменных текстов семисложником указывает на глубокие национально-устные традиции древних тюрков. Здесь мы являемся свидетелями проникновения поэтики устного стиха в структуру формирующегося письменного стиха.

Семисложник имеется в фольклоре всех тюркоязычных народов, кроме того, в типологически сходной форме он встречается у большинства других народов мира [Жирмунский, 1964, с. 5]. По наблюдениям В. Виноградова, «по мере удаления с Востока, точнее — из Средней Азии, роль этой модели ($4+3$.— В. Р.) в фольклоре народов постепенно уменьшается, она все чаще выступает в преобразованном, «замаскированном виде» [Виноградов, 1980, с. 178]. По утверждению ученого, семисложник с метрической

структурой 4+3 на Западе чаще всего встречается в наиболее древних жанрах песен венгров и болгар. Со своей стороны мы можем добавить, что эта особенность, остающаяся вне поля зрения исследователей, восходит к древней культуре этих народов, к VIII—IX вв. н. э. Семисложник 4+3, несомненно, был унаследован этими народами от своих предков — древних угров и болгар. В настоящее время все известные факты позволяют считать, что семисложник 4+3 утвердился в фольклоре тюркоязычных племен не позднее древнетюркской (древнебулгарской) эпохи. Истоки данной метрической структуры уводят нас в прототюркскую эпоху (до середины I тыс. до н. э.), когда древние тюрки соседствовали с древними монголами (данная форма встречается в устной поэзии всех современных монголоязычных народов) и интенсивно контактировали с индоиранскими племенами (тексты «Вед» и раннего варианта «Авесты» состояли из двух восьмисложных стихов). Возможно, ритмическая формула 4+4 (4+3) закрепилась еще в неолитическое время. При этом деление формулы на две части могло произойти в эпоху развития дуалистического мышления древних людей, т. е. она возникла параллельно с близнечными мифами.

Нас сейчас интересует другое: почему в тюрко-монгольском мире утвердился семисложник с цезурой после четвертого слога? В поисках ответа на вопрос обратимся к особенностям тюркских языков.

Тюркский праязык был аналитическим, т. е. в нем порядок слов и место определяемых и определяющих слов было строго фиксировано. Ударение падало на корневую морфему, т. е. первые слоги слов [Сравнительно-историческая, 1984, с. 423]. Естественно, определяющие и определяемые слова фразы образовывали две синтагмы: тема+рема. Первые словесные ритмические формулы, несомненно, были синкретичными, т. е. они сопровождались ритмичными движениями, барабанной дробью и т. п. Развитый аналитический тип языкового мышления постепенно привел к изохронности не только повторяемых однотипных фраз, но и двух синтагм каждой фразы. При этом первоначально симметрия синтагм ритмических формул могла достигаться невербальным фиксированием их начал. Уместно здесь заметить, что во время исполнения песен на чувашской свадьбе барабанной дробью фиксировались главным образом начала слоговых групп 4+3. Кроме того, паузы между синтагмами ритмической единицы по времени совпадали с остановкой движения тела или рук певца.

Изохронность синтагм в тюрко-монгольской магической поэзии постепенно привел к семисложнику с метрической структурой 4+3. Единицей изохронности в синтагмах мог выступить только слог, который имел и сейчас имеет экспираторную природу: выделение слога связано с выталкиванием мускульным напряжением струи воздуха, образующей артикулярно-акустические сегменты речи [Сравнительно-историческая, 1984, с. 425]. Зная ограниченность продолжительности одного выдоха, мы можем сказать и об

ограниченности первоначальных возможных вариантов изохронных синтагм: 2+2, 3+3, 4+4, 5+5. Из этих вариантов выбор пал на структуру 4+4.

Выпадению из последней синтагмы ритмической единицы одного слога послужил целый ряд объективных факторов. Первый фактор — это особенности истории тюркского языка. Развитие в общетюркском праязыке агглютинативного строя силовое (динамическое) ударение в нем передвинулось на последний слог слова [Сравнительно-историческая, 1984, с. 420]. С этим явлением, очевидно, тесно связано изменение тона к концу тюркской фразы (в одних языках он повышается, в других — понижается [Тобурков, 1985, с. 81]). В первой синтагме интонация не имеет своего завершения, она завершается лишь в последней синтагме, где расположено смысловое ядро высказывания. Поэтому наибольшую нагрузку интонационно-синтаксического единства фразы должны нести первый и последний слоги второй синтагмы (первый фиксирует начало смыслового ядра высказывания, а второй — конец фразы). Кроме того, для произнесения новой строки (фразы) необходимо некоторое время для вдоха (для паузы в конце строки). Это должно было осуществляться без нарушения горизонтальной изохронности (изохронность двух синтагм ритмической единицы). Следовательно, пауза могла заменять последний слог полностью или частично. В связи с этим следует вспомнить особенности русской речи в Чувашии, которая несколько протяжна, особенно в конце фразы: я туда не поше-ел, заче-ем, не-ет и т. п. В речи протягивается последний слог последнего слова фразы, которое сопровождается повышением (в вопросительных предложениях) или понижением (в утвердительных предложениях) тона.

Вторым фактором является особенность психологии творчества человека. В любом явлении природы мы обнаруживаем развитие, его кульминацию и спад. Точку наивысшего развития по-другому называют «золотым сечением» (в чувашском языке для него имеется термин *мехел*). Как показывают поиски в этой области бурятского стиховеда С. Ш. Чагдурова, принцип золотого сечения обнаруживается и в фольклорном стихе [Чагдуров, 1984]. Если достигается соотношение двух частей золотого сечения (0,618—0,382), то художественное произведение оказывает на слушателя (читателя) особое эстетическое воздействие, производит впечатление красоты, согласованности, соразмерности, гармоничности, полноты и законченности [Чагдуров, 1984, с. 45]. Соотношение двух синтагм в улигерном стихе С. Ш. Чагдуров объясняет тем же принципом золотого сечения. Если это действительно так, то не трудно понять превращение двух изохронных синтагм в структуру стиха 4+3.

Третьим фактором, способствовавшим образованию ритмической формулы со структурой 4+3, является мифологическое мышление тюрков. В силлабическом стихе особенно ощущается сумма слогов в слоговых группах и в строке. Поэтому мы не можем

отрицать влияния на образование стихоструктуры 4+3 мифологического мышления древних людей. А цифры 4 и 3 в их миропонимании занимали центральное место.

На материале чувашского женского костюма искусствовед А. А. Трофимов доказал, что древние предки чувашей представляли следующую модель мира: 4 слоя верхнего мира (поверхность земли +3 слоя верхнего мира) +3 слоя нижнего мира [Трофимов, 1979]. На подобные части делилось и человеческое тело.

В чувашской мифологии цифрой 4 обозначалось прежде всего пространство по горизонтали, а цифрой 3 — по вертикали. Их сочетание означало все мироздание. Другими символами этих миров были четырехугольник (столб, дерево и т. п.). Эта модель мира встречается и в эпических заговорах. Но если там она описывается (рассказывается), то здесь описание заменяется цифровыми символами.

Сочетание частей 4+3 как одной целостности мы обнаруживаем еще в следующем представлении чувашей. Созвездие Большой Медведицы чувашами называлось *Алтӑр Ҫӑлтӑр* «Ковш-Звезда»: очертание основания ковша обозначалось четырьмя звездами, составляющими четырехугольник, а рукоятка — тремя звездами. Чувашский ковш для пива (раньше им пользовались только во время жертвоприношений) символизировал модель мира и содержал те же самые части. При этом рукоятка нередко имела форму головы коня (символ солнца, т. е. всего верхнего мира).

В чувашском фольклоре имеется детская игра для выучивания ритмической формулы 4+3: *Алтӑр Ҫӑлтӑр — ҫич ҫӑлтӑр* «Ковш-Звезда — семь звезд». Чувство этой ритмической структуры детям прививалось следующим образом: они должны были повторять данную формулу семь раз на одном дыхании, а между формулами дети должны были еще сказать так: *Ҫиччӗ каласан, сӑвап пулать* «Семь раз повторишь — награда за добрые дела будет». Так как первая строка имела структуру 4+3, то при быстром исполнении вторая строка по инерции ритма обретала ту же структуру. Первоначальную структуру 5+4 дети каждый по-своему трансформировали в структуру 4+3. Это достигалось, главным образом, выпадением редуцированных гласных: *ҫичч(ӗ) каласан, с(ӑ)вап пулать*.

Конечно, никто не мог повторить эти две строки на одном дыхании по семь раз. Но мудрая народная педагогика достигала своей цели: детям с раннего возраста прививалось чувство национального, своеобразного. А оно, несомненно, способствовало появлению ощущения связи человека с космосом.

Эта языческая, глубоко мифологическая ритмико-магическая формула 4+3 и сегодня способствует пробуждению потенциальных поэтов из гущи народа. Мы заметили, что любой начинающий чувашский поэт писал или пишет свое первое произведение на основе семисложной силлабики (4+3). Лишь в дальнейшем, обретая знание теории современного стиха, он постепенно отходит от «материнской» ритмической формулы.

Итак, чувашский (тюркский) изосиллабизм (в первую очередь ритмическая структура 4+3) своим возникновением обязан как языку и психологии творчества, так и мифологическому мирозерцанию древних предков. Очевидно, еще на ранней стадии своего развития силлабические ритмические формулы разделились на два вида. В текстах с нейтральным описанием преобладала речевая интонация, а в эмоционально окрашенных словах-изображениях — напевность.

Если повышение и понижение тона в речи выполняло функцию качественного выделения фразы, то в музыке оно вошло в систему музыкального предложения [Жинкин, 1984, с. 146]. Именно такими качествами отличаются песни от речевых стихов. В предшествующих им речитативных стихах такого резкого противопоставления нет. В короткосложных песнях напев хотя и развит, но по сравнению с длинными песнями типа «анатри» представляет более нижний слой песенной традиции.

Песни типа «такмак» встречаются в составе наиболее древних языческих обрядов [Кондратьев, 1977, с. 5].

Лирические песни низовых чувашей многосложны, в этом они сходны с протяжными песнями других народов этой зоны. Вот типичный образец лирической песни низовых чувашей южночувашской подгруппы*:

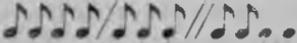
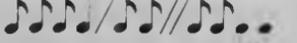
$\frac{9}{8}$	Атӑл юхмасть туллиях+	$\frac{15}{8}$	ай, пулсан та =7+4
$\frac{10}{8}$	Атӑл юхмасть туллиях+	$\frac{13}{8}$	ай, пулсан та =7+4
$\frac{10}{8}$	Илемлӗ вӗт ҫапла та+	$\frac{15}{8}$	юр юрласан =7+4

Волга не течет, как бы полнохонька+ай, не была да,
 Волга не течет, как бы полнохонька+ай, не была да,
 Красиво ведь так да+песни петь.

[ПНЧ, 1982, с. 20]

В песне нет ни горизонтальной, ни вертикальной изохронности напева, которое наблюдается в короткосложных песнях древних обрядов. В этих песнях равное количество слогов в строке как бы автономно от ритмической структуры напева.

В песнях типа «анатри» наиболее часто встречаются следующие ритмические рисунки [Кондратьев, 1985а]:

- | | |
|--|--|
| 1)  | 5)  |
| 2)  | 6)  |
| 3)  | 7)  |
| 4)  | 8)  |

* Дробью показан размер такта, а за знаком равенства (=) — слоговые группы.

В песнях с подобными ритмическими рисунками постоянная цезура размещается перед кадансовым полустушием, состоящим из четырех слогов. Первое полустушие имеет малую цезуру после четвертой от начала слоговоты. Таким образом, мы получаем «расширенный короткосложник»: $7(4+3)+4$. Последняя слоговота большого полустуша, как удачно заметил М. Г. Кондратьев, может слиться с предыдущей слоговотой и образовать структуру $4+2$, а не $4+3$. В таких случаях последняя слоговота обретает признаки каданса. В некоторых песнях такие внутрифразовые кадансовые удлинения могут и исчезать [Кондратьев, 1985а, с. 24]. Зона седьмого слога всегда представлена «наполнительным слогом — частицей или суффиксом» [Кондратьев, 1977, с. 11—14].

Итак, ритм многосложника образуется из равных количеств слоговот в строке-фразе с определенными сквозными цезурами и малыми цезурами в большом полустушии. Здесь изохронность, присутствующий в короткосложнике, заменен изосиллабизмом.

В 80-е гг. чувашские музыковеды окончательно установили квантитативную природу песенно-мелодического ритма. Изучению этой природы ритма посвящены специальные работы М. Г. Кондратьева [Кондратьев, 1984; 1985б; 1990а]. Определяя ритмическую ячейку как квантитативную стопу, выделяют ее свойства: «двухэлементность (что часто совпадает с двухсложностью, но число слогов может быть и иным...) и ямбичность — первый элемент короче второго или равен ему» [Кондратьев, 1984, с. 11].

Правильно указывая на автономность музыкального ритма народной песни, в последних своих работах чувашский музыковед необоснованно снимает «необходимость учета слоговой структуры слов при анализе музыкального ритма» [Кондратьев, 1990, с. 90].

На наш взгляд, оставляя без внимания стиховую структуру песен, исследователь неоправданно ограничивает себя. Возьмем, например, природу цезур в фразах-строках песни. Сквозная (большая) цезура — явление прежде всего стиховое, а не музыкальное (сравните такие цезуры в различных чувашских речитативах). Малые цезуры, образующиеся в первом полустушии короткосложника и разделяющие две ритмические ячейки, тоже появляются на границе слов. Если же на месте стыковки двух ячеек слово-раздела не окажется, то будет отсутствовать и цезура (сравните границы ячеек второго полустушия короткосложника). Количество слогов в строке может быть больше или меньше нормы, что действительно не будет влиять на музыкальный ритм. Но если не будет соблюдена цезура (в основном большая цезура), то нарушится вся метрика. Следовательно, метрику песен реализует как напев, так и стих. Единение этих двух компонентов песни при исполнении происходит в результате реализации метрики в различных ритмических рисунках.

Внимательно изучая ритмические формулы в чувашских песнях, можно обнаружить кадансовую природу долгих слоговот. В большинстве случаев последняя слоговота фразы-строки имеет большую длительность, чем остальные (или первые слоговоты

ячеек), в редких случаях встречаются слогоноты в конце первого полустишия, еще реже — в конце первой ячейки. Чем короче цезура, тем меньше возможности появления перед ней долгой слогоноты. Двухэлементная и ямбическая природа большинства ячеек проявляется в тяготении «элементов» к концу ячейки. А ритмические ячейки, как уже отмечалось, друг от друга очень часто отделяются цезурой.

Итак, явление квантитативности, обнаруживающееся в чувашских песнях, теснейшим образом связано со стихотворной речью. Эта связь выражается не словесно-фразовыми ударениями, а в организации ритмических ячеек и слоговых групп.

Но все же квантитативность относится прежде всего к явлениям музыкальным, ибо ее мы не обнаруживаем в речитативных текстах, хотя давно замечено выделение в них последних слогов строк. Вероятно, «прапесня» отличалась от речевого «прастиха» не только звуковысотной, но и звуковременной организацией. Поэтому древняя магическая метро-ритмическая формула (2+2)+(2+2) в песнях постепенно перешла первоначально в формулу $\text{♩} \text{♩} // \text{♩} \text{♩}$, а потом — в формулу $\text{♩} \text{♩} // \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и др.

Квантитативный тип метрики встречается в песнях всех народов Поволжья; оно, как отмечает М. Г. Кондратьев, «явление стадияльного характера», присущее многим культурам [Кондратьев, 1984, с. 7]. В таком случае, следует ли искать генетические истоки и объяснять данное явление особенностями языка, как, например, делает чувашский музыковед [Кондратьев, 1984, с. 15]? Квантитативная ритмика песен (она в чувашской народной песне в корне отличается от квантитативных стихов древних греков, арабов и др.) никаким образом не связана с особенностями чувашской фонетики. Квантитативные метры утвердились в песне благодаря развитию в ней музыкальных начал. Долгие слогоноты стали фиксировать концы строк, полустиший и ячеек. В стихе они совпадали с константой и цезурами.

Магическая метро-ритмическая формула, ставшая для песни своеобразным каркасом, наложила отпечаток на форму музыкально-стихового мышления. Этому метро-ритмическому архетипу подчиняется и песенный (и не только песенный) стих. Зная принципы воплощения данного архетипа в напеве и стихе, народный певец мог не только воспроизвести привязанную к обряду песню, но и сочинить новые.

Таким объяснением единения (но не единства) в сознании исполнителя обрядового текста напева и слов снимается давний спор об их соотношении, подчинении друг другу и т. п.

Итак мы можем утверждать, что метрикой чувашской песни является изосиллабизм с некоторыми элементами квантитативности в напеве.

Звуко-артикуляционные повторы

До сих пор мы говорили о повторах звуковых, лексических, синтаксических и т. д. В данном разделе впервые встретимся с таким явлением, как *артикуляционный повтор*.

Фактически звуковой повтор (аллитерация и рифма) относится к высшим проявлениям артикуляционного повтора. В артикуляции точнее звукового повтора организовано лишь повторяющееся слово. Следовательно, лексический и звуковой повторы достигаются в результате осуществления одинаковых артикуляторных движений, но только в разной степени точности.

Закон сингармонизма, характерный для тюркских языков, полностью согласуется с «принципом экономии» речевых усилий или «законом более удобного произношения» [Мартине, 1960]. Дело в том, что гласные мягкого ряда [ý, э, и, ё] и твердого ряда [у, о, а, ы, ä] различаются по степени продвинутости языка вперед или отодвинутости назад по горизонтали. При артикуляции гласных мягкого ряда язык концентрируется в передней части, а гласных твердого ряда — средней и задней частях полости рта [СЧЛЯ, 1990, с. 37].

Данное явление описано чувашским лингвистом В. Г. Егоровым. «Артикуляционный уклад на палатальные и велярные гласные, — объясняет ученый причины возникновения гармонии гласных в чувашском языке, — получив свою установку для произнесения первого слога слова, сохраняется здесь и при произнесении следующих слогов... Отсюда, естественно, слова получают здесь или исключительно только с палатальными гласными, или исключительно только с велярными гласными в сочетании веляризованными согласными» [Егоров В., 1928, с. 39].

Своеобразный артикуляционный уклад языка В. Г. Егоров объясняет «меньшей подвижностью языка». По его наблюдениям, язык у урало-алтайских народов не любит быстро менять свое положение: быстро подаваться всей массой вперед для производства палатальных гласных с палатализованными согласными и столь же быстро отодвигаться назад для получения гласных заднего ряда и твердых согласных. Очень часто такая гармония охватывает не только слова, но и целый стих [Егоров В., 1928, с. 39].

По месту образования различаются согласные губные (в, м, п, б, ф), переднеязычные (с, з, ц, ч, ш, ж, т, д, л, н, р.), среднеязычные (й) и заднеязычные (х, к). Учитывая, что гласные среднего и заднего рядов мы объединили в более длинный ряд, аналогичное укрупнение целесообразно и в группировке согласных звуков. А переднеязычные разделены еще на два ряда: на согласные, образующиеся при помощи кончика языка (с, з, ц, ч, ш, ж) и согласные, образующие при помощи передней части спинки языка (т, л, н, р, д).

Итак, мы выделяем два ряда гласных (Э — палатальные, А — велярные) и четыре ряда согласных (М — губные, С — передне-

язычные, образующиеся при помощи кончика языка, Т — переднеязычные, образующиеся при помощи передней части спинки языка, К — среднеязычные и заднеязычные).

По нашим подсчетам, каждый ряд согласных охватывает примерно 20—23 процента словарного фонда современного чувашского языка, а все четыре ряда — более 86 (здесь учтены и новые слова иноязычного происхождения).

Артикуляционный повтор в чувашском песенном стихе можно рассмотреть на тексте песни, записанной А. Альквистом в 1856 г. среди верховых чувашей:

Ылтӑнран тунӑ атти пур,
Кёмёлтен тунӑ апай пур.
Утмӑл сӗлхи атти пур,
Ура синче ситӗнтерчӗ.
Аллӑ сӗлхи апай пур,
Алӑ синче ситӗнтерчӗ.
Рахмат аттине,
Рахмат апайне.

Из золота сделанный отец есть.
Из серебра сделанная мать есть.
Шестидесятилетний отец есть,
На ногах меня вырастил.
Пятидесятилетняя мать есть
На руках меня вырастила.
Спасибо отцу,
Спасибо матери.

Представим артикуляционный рисунок данного текста (первый столбец) и вокалическое сцепление в нем, т. е. чередование палатальных и велярных гласных (второй столбец)*:

АТТ-тат-тат та-та / АТ-тэ мат	А-а а а-а / А-э а
Кэ-мэт-тэт та-та / а-мак мат	Э-э э а-а / а-а а
АТ-мат сат-кэ / АТ-тэ мат	А-а а-э / А-э а
А-та сэт-сэ / сэ-тэт-тэт-сэ	А-а э-э / э-э-э-э
Ат-та сат-кэ / А-мак мат	А-а а-э / А-а а
А-та сэт-сэ / сэ-тэт-тэт-сэ	А-а а-э / э-э-э-э
Так-мат / ат-тэ-тэ	А-а / а-э-э
Так-мат / а-мак-тэ	А-а / а-а-э

В данном тексте преобладают артикуляционные образования согласных, образующиеся при помощи передней части спинки языка (тат, тэт, та, тэ, ат, эт) — около 45% имеющихся слогов. Сцепление гласных звуков в строках (вокалическое сцепление) имеет свою определенную организацию: вертикальный повтор гласных по велярности и палатальности в полустигмах, определенное сингармоническое единство ячеек полустигм или самих полустигм.

Некоторый отход от схемы нарушает тенденцию к вышепоканной организованности.

В тексте мы видим как вертикальные (в начале, середине и конце полустигм), так и горизонтальные (в начале полустигм) повторы. Подобными повторами богаты многие песенные тексты. Для наглядности можно привести наиболее типичные из них.

1. Строки с вертикальными лексическими повторами:

Чӗнтӗрлӗх кӗпер, юман кашта,
Йӗс таканлӑ утсем кашӑ йӗрсем пур;
Йӗс таканлӑ утсен купарчи сӗнче

* Прописными буквами показаны аллитерации, соединяющие два полустигма, курсивом — вертикальный повтор второго полустигма, а полужирным набором — вертикальный повтор первого полустигма.

Турă ачи сырна́ сыру пур;
 Турă ачи сырна́ сыру синче
 Пирён атте-анне ячѣ пур;
 Пирён атте-анне чѣрси синче
 Мѣн кѣсѣнтен таптанă йѣрсем пур.

[ЧХС, IV, с. 162]

2. Строки с горизонтальной аллитерацией (в данном примере ряд повторов обнаруживается на уровне артикуляции):

МУскав хулинче МУл хаклă,
 МУл хаклă мар, ПУс хаклă.
 ПИтѣР хулинче ПИР хаклă,
 ПИр хаклă мар, ПУ хаклă.
 ЧУЛхуларă ЧУЛ хаклă,
 ЧУл хаклă мар, ЧУн хаклă.
 ШупашкАРТа ТвАР хаклă,

ТВАР хаклă мар, ТВАН хаклă.
 СЕНтѣрвăрринче СЕЛ хаклă,
 СЕЛ хаклă мар, СЫН хаклă.
 ХУсан ХУЛинче пУЛ Хаклă,
 ПУЛ хаклă мар, ПУРнăс хаклă.
 ЧЕМпѣр хулинче ЧЕН хаклă,
 ЧЕН хаклă мар, ЧАН хаклă.

[ЧХС, III, с. 51].

3. Строки с начальной аллитерацией:

1) Хир-хир урлă килтѣмѣр
 Хѣрлѣ пилтѣ хѣр илме;
 Ял-ял урлă килтѣмѣр
 Ялти ятлă хѣр илме;

Шур-шур урлă килтѣмѣр
 Шур чѣрсилѣ хѣр илме;
 Вăрман урлă килтѣмѣр
 Вăрăм пўллѣ хѣр илме.

[ЧХС, IV, с. 41]

2) Хѣрсум укси — хѣрѣх пус;
 Хѣрѣх пуса памасан,
 Хѣре парса ярас сук.
 Арча укси — аллă пус;
 Аллă пуса памасан,

Арча парса ярас сук.
 Сўпсе укси — ситмѣл пус;
 Ситмѣл пуса памасан,
 Сўпсе кларса парас сук.

[ЧХС, IV, с. 99]

Таких звуковых, лексических и артикуляционных повторов много и в речевых стихах. Поэтому относить данное явление только к текстам песен не следует. Это не песенно-музыкальное, а поэтическое явление.

О происхождении тюркской аллитерации

Первые высказывания о тюркском звуковом повторе относятся к 40-м гг. XIX в. Мы имеем в виду выводы В. А. Сбоева о чувашском стихе, где он сравнивает чувашскую аллитерацию с русской рифмой [Сбоев, 1856, с. 162].

Здесь под аллитерацией ученый подразумевает повтор согласных звуков. В таком же значении слово «аллитерация» употреблялось и в трудах В. В. Радлова [Радлов, 1870] и Е. Д. Поливанова [Поливанов, 1973]. Т. Ковальский, а за ним А. М. Щербак аллитерацией считали любые созвучия, имеющие место в начале слова [Щербак, 1961].

Итак, понятие «тюркская аллитерация» включает в себя и анафору, и ассонанс и приобретает качественно новое содержание. В 60-е гг. XX в. данное понятие становится еще шире; в него уже

включается повтор звуков и по велярности, и по палатальности.

В это же время под аллитерацией начинают подразумевать звуковой повтор не только вертикальный, но и горизонтальный [Щербак, 1961, с. 143—144]. Данный термин примерно в таком же значении применялся В. М. Жирмунским [Жирмунский, 1968] и применяется И. В. Стеблевой [Стеблева, 1971б] и др.

Таким образом, в современном значении тюркской аллитерации учитываются следующие стороны: 1) повтор гласных и согласных звуков; 2) повтор велярных и палатальных звуков; 3) повтор звуков, объединяющих начала строк; 4) повтор звуков внутри строки. Первые две означают повторение любых качественно сходных звуков, последние две — повтор звуков в постоянных местах строк. Следовательно, слово «аллитерация» в тюркском стиховедении употребляется в более широком значении, чем, например, в русском.

Применение аллитерации в поэтических произведениях характерно в основном для языков с постоянным местом ударения, т. е. где первый слог является «фонетически сильным»: в языках германских, древнеирландском, пралатинском, уральских [Жирмунский, 1974, с. 661]. Поэтому возникновение аллитерации обычно связывали с постоянным ударением в начале слова. Совсем иная картина наблюдается в тюркских языках. Здесь месторасположение ударений в слове прямо противоположно ударению способствовавших аллитерационному стиху языков, а аллитерация, вопреки классическому объяснению ее происхождения, существует. Выйти из кажущегося противоречия в объяснении происхождения аллитерации помогло предположение алтаиста Б. Я. Владимирцева, что тюркская аллитерация возникла в прототюркские времена, когда еще грамматические ударения слов приходились на начальные слоги [Владимирцев, 1929, с. 112]. Это предположение подверглось обстоятельной критике. Например, В. М. Жирмунский несостоятельность такой теории объясняет следующим образом: «Если бы в историческую пору существования тюркских языков аллитерация была в них явлением только пережиточным, находящимся в противоречии с их современным фонетическим строем (т. е. с конечным ударением), она не могла бы удержаться в устном народном стихе и быстро сошла бы на нет, поскольку не связана ни с какой традиционной регулярной моделью, а употреблялась свободно и без всяких фиксированных правил, т. е. на слух [Жирмунский, 1974, с. 662]. Подобного мнения придерживается и И. В. Стеблева: «В тюркских же языках ударение в слове вообще переместилось с начала на конец, но аллитерационный стих не только не терпит никакого ущерба, но даже развивается и совершенствуется. Не значит ли это, что для существования тюркоязычного аллитерационного стиха место грамматического ударения вообще не имело значения?» [Стеблева, 1965, с. 31]. Основной аргумент, отвергающий теорию ударного возникновения тюркской аллитерации, которая, по логическим соображениям, должна была исчезнуть с перемещением ударения с начала слова

к концу,— это современное ее существование. В защиту гипотезы об ударной причинности возникновения аллитерации выступает известный советский лингвист Е. Д. Поливанов [Поливанов, 1973, с. 101], который выдвигает положение «о двухполюсной акцентуации турецкого слова: и на последнем, и на первом слоге» [Поливанов, 1973, с. 101].

Таким образом, объяснение возникновения тюркской аллитерации при помощи грамматического ударения не опровергнуто. Но так как теория о двухполюсной акцентуации тюркского слова окончательно не доказана, то данное объяснение остается на уровне гипотезы. Мы думаем, что здесь сама постановка вопроса не совсем верна. Во-первых, потому, что аллитерация есть художественный прием, а не особенность языка. Во-вторых, функции аллитерации и ударения совершенно разные, и они не могут рассматриваться как причина и следствие. Потому ударение в слове не может быть основной причиной возникновения тюркской аллитерации.

Существует следующее предположение, согласно которому тюркская аллитерация своим возникновением обязана закону сингармонизма [Унгвицкая, 1952]. Но сразу возникает вопрос: если так, то чем объяснить отсутствие аллитерационной системы стиха во многих тюркоязычных поэтических системах, включая поэзию народов, не подвергшихся сильному влиянию арабо-персидской культуры? Например, чуваша не мусульмане, да и сингармонизм в языке существует, а аллитерационной системы стиха все же нет. И. В. Стеблева приходит к выводу об отсутствии связи между происхождением аллитерации и законом сингармонизма [Стеблева, 1965, с. 31]. Мы полностью согласны с ее выводом и считаем, что сингармонизм мог явиться лишь языковым материалом, а не первопричиной возникновения аллитерации.

В свою очередь, И. В. Стеблева выдвигает новую гипотезу: рассматривает звуковой повтор в связи с его функцией. Аллитерация, по мнению исследовательницы, выполняет роль фиксатора ритма. Под этим она подразумевает фиксирование начал слоговых групп, составляющих ритмические части строки [Стеблева, 1971б, с. 83]. Вывод заслуживает пристального внимания, хотя сразу можно заметить, что слоговые группы названы не совсем удачно стопами-тактами. Возникновение системы стихосложения, при которой «ритмический пульс фиксируется на началах слов», И. В. Стеблева объясняет агглютинативным строем языка, где аллитерация должна связывать «корни слов, несущих основную смысловую нагрузку; именно это и является поэтической задачей» [Стеблева, 1971б, с. 84].

Мы не отрицаем роль агглютинации. Но все же невыясненным остается главное: причина возникновения самого стихотворного ритма. Почему в одних жанрах устного народного творчества стихотворная речь присутствует, а в других нет? Стремление же к выделению корневых слов, несущих основную смысловую нагрузку, является не столько «поэтической» задачей, сколько языковой.

Поэтому возникновение стихотворного ритма только агглютинативностью языка объяснить невозможно. Только жанровый подход к стихотворной речи может дать положительные результаты, потому что и ритм, и звуковой повтор выполняют более общую функцию — функцию самого жанра.

Если сопоставить рассмотренные нами различные теории возникновения тюркской аллитерации, то можно заметить их общие достоинства и недостатки. К последним относятся: 1) попытка видеть первопричину возникновения звукового повтора в особенностях языка, хотя эти особенности могут быть только материалом реализации; 2) искусственный отрыв изучения стихотворной речи от жанра, от его функций и признаков. Положительным в этих теориях стало то, что исследователи в первую очередь обращались к корню слова, несущему смысловую нагрузку. И. В. Стеблева пошла дальше: происхождение аллитерации она связала с ее функцией.

Данный вопрос наиболее полно и глубоко изучен в работах А. М. Щербака и В. М. Жирмунского. «Аллитерация находится в тесной связи с параллелизмом структуры древнего стиха и повторами в нем», — пишет тюрколог А. М. Щербак [Щербак, 1961, с. 145]. По его предложению, эстетическая значимость повтора первоначально основывалась на воспроизведении целого слова, так что одинаковую роль должны были играть и формальная сторона, и его значение. Подобная гипотеза была выдвинута в свое время польским тюркологом Т. Ковальским, который предполагал, что древнейшей формой тюркской аллитерации являлось аллитерирование целых слов [Ковальский, 1921, с. 28]. Вопросы происхождения древнего тюркского стихотворного ритма, аллитерации и рифмы лучше всех разработаны академиком В. М. Жирмунским.

«Простое повторение строк (с варьированием отдельных слов) представляется древнейшей формой ритмической организации стиха. Такое повторение являлось выражением коллективной или индивидуальной эмоциональности, эмфатического состояния, магической заклинательной формулой» — к такому выводу приходит советский тюрколог [Жирмунский, 1964, с. 23]. Ученый считает, что в дальнейшем простое повторение переходит в более свободную форму параллелизма в содержании, а одинаковый синтаксический строй стихов образует более или менее общие группы — строфы. Итак, тюркская аллитерация, по мнению В. М. Жирмунского, своим происхождением прежде всего обязана повтору и параллелизму.

Рассматривая вопрос об основных причинах возникновения аллитерации, необходимо снова вернуться к термину «аллитерация» и определить ее точное значение.

Раньше мы отметили, что под аллитерацией подразумевается повторение любых качественно сходных звуков в определенных местах строки или строк. Например, аллитерация в устной поэзии сибирских тюрков, как обычно, соединяет начала ритмических единиц. Такой вид аллитерации мы встречаем в текстах народной

песни, а также в различных текстах речевых упражнений. Например, играющий составляет фразу из начинающейся с какой-нибудь буквы (звука) слов: ҚАлайқассинчи ҚАРАқкин ҚАРЧаккин ҚАЧАқи, Қупақта ҚАРтина КЕРсе ҚАЙса, Қупастана Қашласа, Карта Кетессипе Киле Қайна, Куракансем КАнцелярине ҚАЙса ҚАланна, Кунтан Килсе ҚАРАқкин ҚАРЧаккин ҚАҚар ҚАчакине КАНрапа Қакарса Қайна.

Такая форма игры, несомненно, является древней и исходит она, вероятно, из традиций аллитерирования начала строк в стихе. Это есть первая разновидность тюркской аллитерации.

Другая отличается прежде всего тем, что такая аллитерация соединяет не ритмические единицы, а ритмические группы. Таким видом аллитерации богата и чувашская народная поэзия.

В тексте песен, как уже было отмечено выше, горизонтальная аллитерация встречается очень часто. При помощи такой аллитерации обычно разворачивается вариативность строфического сюжета. В качестве примера можно взять *Турд амши курки юрри*, т. е. песню ковша матери *Турд*, записанную композитором Т. П. Парамоновым в 1925 г. [ЧХС, IV, с. 130—131]. В ней первые строки первых строф аллитерируются таким образом:

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. ҚУлянса пыран ҚУймас шыве... | С печалью текущая речка Куймас... |
| 2. ИЛЕРсе пыран ИЛЕпЕР шыве... | С хохотом текущая речка Илебер... |
| 3. ҚАВранса пыран ҚАВал шыве... | Излучинами текущая река Цивиль... |

Горизонтальная (внутренняя) аллитерация является основой для развития сюжета дразнилок (см. приведенные в предыдущей главе дразнилки). К ней обращаются при создании различных, обычно коротких, текстов речевого стиха. Так сложены, например, стихи, в которых аллитерированы названия деревень:

САнарпусне САрлса,	В Санарпоси — широкими шагами,
ЧАРпуснелле ЧАРлса.	В Чаркли — растопыренными ногами.

Классик чувашской поэзии К. В. Иванов записал народный стих, где уже аллитерируются нарицательные имена. [Иванов К., 1990, с. 202].

Аллитерация встречается почти у всех тюркских народов Поволжья, Кавказа и Средней Азии. Ее можно видеть в письменном памятнике XI в. — в «Диван лугат ат-турке» Махмуда аль-Кашгари. В этом произведении аллитерирование начал тураков встречается очень часто.

Другой вид звукового повтора основан на гармонии гласных и сходных согласных в строке или строках. Для примера возьмем две начальные строки из якутского молитвословия:

Үөргүн, сүүруккүн,	Стадо бегунов твоих,
Үүккүн, уруугун тиэргэнгэр...	Молоко и приплод свой на своем дворе оставь.

[Эргис, 1974, с. 174]

Этот вид повтора имеет свободный, более естественный характер,

он отличается от первых двух отсутствием строгого места в строках.

Естественно, при изучении аллитерации следует различать все рассмотренные нами виды, которые, безусловно, имеют далеко не соответственные функции. С этой точки зрения целесообразно выделить две разновидности аллитерации: 1) аллитерация с определенным местом образования; 2) звуковой повтор без какого-либо порядка.

Первый вид прежде всего связан со стихотворным ритмом, так как такой повтор постоянно фиксирует либо начала ритмических единиц, либо начала тураков в стихе. Такая аллитерация влияет и на композиционно-строфическую организацию.

Второй вид больше относится к особенностям языка, т. е. зависит от наличия в языке палатальной и губной гармонии, долгих гласных и т. п. Такая аллитерация более естественна, она не является результатом повторов и параллелизма.

Мы будем рассматривать аллитерацию преимущественно с определенным местом образования. В нашем понимании тюркская аллитерация — это имеющее отношение к стихотворному ритму повторение качественно сходных звуков.

Теперь, когда нами определен термин «аллитерация» и ее два вида, можно изучить причину возникновения такого поэтического приема.

Причину простого повторения, из которого впоследствии образовался ритмико-синтаксический параллелизм, В. М. Жирмунский объясняет стремлением древнего человека к экспрессии и магии. Наши наблюдения подтверждают правильность данной гипотезы. Мы, по мере возможности, постараемся углубить и уточнить некоторые ее стороны.

На материале заговоров мы пришли к выводу, что первоначально были сложены тексты типа эпических заговоров, т. е. их композиционные блоки содержали ступенчатую структуру. К таким заговорам близки песни с вертикальными лексическими повторами (см. пример 1 в начале данного раздела). Не являются ли они текстами, сохранившими наиболее архаичный тип строфы и звуко-артикуляционного повтора? Такие лексические повторы в дальнейшем развитии могли заменяться повтором лишь части составляющих слово звуков.

В сознании древних людей существовало понимание соотношения части и целого. «Сущность архаического понимания соотношения части и целого сводится к тому, что резкой противопоставленности их (в отличие от современного мышления) как бы не существует. Часть мыслится как бы тождественной предмету, содержащей его весь», — замечает по этому поводу В. И. Брагинский [Брагинский, 1975, с. 80]. Он считает, что результатом меньшей противопоставленности идеального и вещного рядов в сознании древнего человека были как предмет и его представление, так и слово (сочетание определенных звуков) и его значение.

Невозможно пройти мимо таких фактов, которые убеждают нас в истинности данной гипотезы. Например, чувашские, татарские,

киргизские заговоры, как и заговоры народов всего мира, построены прежде всего по принципу замены действия словом. Действия упоминаются, но не совершаются. Такая особенность наблюдается и в текстах чувашских языческих молитв, в якутских шаманских заклинаниях и алгысах. Примечательно, что у чувашей до сих пор сохранилась традиция, по которой животным (например лошадям) дают клички, аллитерирующие с кличками по материнской линии. Здесь, по-видимому, аллитерирование начальных звуков кличек было равнозначно кровному родству.

Принцип замены целого частью, семантического слова отдельными звуками этого слова встречается в чувашском устном творчестве, например в загадках:

1. *Ѕўллэ ѳўсен ѳўѳи ѳук.*

(*Ѕўѳ*)

Высокий тальник без махры.

(Волосы)

Сам ответ или отдельные его звуки *ѳўѳ*, *ѳў*, *ѳ* аллитерируются в начале четырех слов и как бы сами указывают на нужное для отгадывания слово *ѳўѳ*.

2. Лап-лап урапа,
урлă-пирлэ ўрече. (*Ѕўрече*)

3. Пёр вёсё виѳ кётес,
тепёр вёсё тават кётес.
Пёлсен те калăп,
пёлмесен те калăп. (*Калăп*)

Трясучая телега,
вдоль и поперек грядилы. (*Окно*)

На одном конце три угла,
на другом — четыре угла.
Отгадаешь — скажу,
не отгадаешь — и тогда скажу.

(Колодка)

Последний пример представляет собой рифмованный каламбур, основанный на созвучии чувашских слов *калăп* «колодка для лаптей» и *калăп* «скажу».

Таким образом, можно предположить, что из-за отсутствия противопоставления части и целого, в сознании древнего человека могли сливаться вещи и означающие их слова, а потом различные слова с одинаковым фонетическим обликом.

Дальнейшее развитие аллитерации зависело от особенностей языка. Те языки, которые особенно четко выделяли корень слова, а именно начальный слог слова, послужили благоприятной почвой для развития в поэзии аллитерации. В тех языках, в которых «фономорфологическое ядро слова» (термин В. М. Жирмунского) особо не выделялось и развитие получила префиксация, аллитерация не получила развития. Данная закономерность наблюдается и у тюркских народов.

Исторические судьбы тюрков сложились таким образом, что они разделились на восточнохуннскую и западнохуннскую ветви языков*. В первую ветвь входят якуты, хакасы, шорцы, алтайцы, тувинцы и киргизы, а во вторую — азербайджанцы, турки, туркмены, чуваша, татары, башкиры, казахи и др. Народы восточнохуннской языковой ветви, кроме киргизов, занимают территории Алтая и Сибири. Представители западнохуннской ветви расположены в районах Поволжья, Кавказа и Средней Азии.

* Здесь и далее особенности тюркских языков объясняются на основе вводов следующей работы: [Баскаков, 1969].

Тюркские языки восточнохуннской ветви имеют следующие особенности:

- 1) наличие долгих гласных фонем;
- 2) слабая дифференциация между глухими и звонкими согласными;
- 3) наиболее устойчивый сингармонизм;
- 4) отсутствие ирано-арабских лексических заимствований;
- 5) малое количество союзов.

В этой ветви киргизы отличаются тем, что в их языке: 1) долгие гласные носят диалектный характер (имеется в виду не литературный, а разговорный язык); 2) немало слов, заимствованных из арабо-персидской лексики; 3) наблюдается частичное нарушение сингармонизма. Этим они стоят ближе к западным тюркам, чем, например, алтайцы и якуты.

В языках западнохуннской ветви наблюдаются противоположные явления. Обращают на себя внимание прежде всего чуваша. Вот особенности чувашского языка: 1) звонкие и глухие согласные дифференцированы слабо; 2) относительно меньше ирано-арабских лексических заимствований; 3) меньше нарушен сингармонизм.

Кроме языковых отличий, у западных и восточных тюрков имеются различия в области религии и культуры. Первые, за исключением чувашей, исповедовали ислам и тем самым теснее были связаны с арабо-персидской культурой. У вторых в прошлом были распространены шаманизм и язычество с признаками зороастризма. Надо заметить, что среди тюркских народов киргизы и чуваша выделяются рядом особенностей. Киргизы, будучи носителями языка восточнохуннской ветви, ближе стоят к западным тюркам, а чуваша — наоборот. Эти народы находятся как бы у основания разделения родословного древа тюрков на две ветви.

Теперь перейдем к устной поэзии. В фольклорном стихе восточных тюрков аллитерация употребляется в начале ритмических единиц, и она в стихе является доминирующей [Васильев, 1965]. Так было и в древней устной поэзии киргизов, в которой с аллитерацией постепенно стала соперничать рифма [Рысалиев, 1965, с. 103—104]. Но в киргизской народной поэзии преобладает силлабическая система стихосложения, что приближает ее к поэзии тюрков западнохуннской ветви. Подобным образом в чувашской устной поэзии наряду с силлабическими стихами успешно применяются аллитерация и звуковое повторение начал тураков ритмической единицы.

Не случайны ли связи аллитерации в стихе с особенностями языков восточных и западных тюрков? Оказывается, нет. Все эти особенности создают единый комплекс для выделения фонеморфологического корня слова и развития аллитерации. Для убедительности каждую особенность языка рассмотрим отдельно.

Долгота гласных. Вот что пишет по этому поводу тюрколог Н. З. Гаджиева: «Этимологическая долгота тесно связана со всей историей анлаута, и ее развитие обусловлено всей типологической структурой тюркских языков, их агглютинативным строем [Гад-

жиева, 1976, с. 6]. Она предполагает, что гласные являлись хорошим дистинктивным признаком фонематического различения корней. В пратюркском языке, по утверждению лингвистов, существовали долгие гласные, но во многих языках их постепенно вытеснили краткие гласные; например, в чувашском языке такой процесс начался только в XIII веке [Левитская, 1966, с. 127].

Сингармонизм. Общеизвестно, что в тюркском слове гармония звуков зависит от корня слова, от первого слога зависит палатальность или веллярность последующих слогов. Но исчезновение долгих гласных и наличие в языке редуцированных гласных постепенно привело к ослаблению, а то и к исчезновению губной гармонии. «Вероятно, по этой причине губная максимальная гармония хорошо прижилась в некоторых диалектах туркменского языка, поскольку долгие гласные в нем отличаются большой устойчивостью... В этом плане может быть понятен устойчивый характер губного сингармонизма в якутском языке, изобилующем долгими гласными», — замечает Н. З. Гаджиева [Гаджиева, 1975, с. 56].

Слабая дифференциация между глухими и звонкими согласными. Эта особенность является необходимым элементом пратюркского языка. Вполне понятно, что чем меньше согласных, тем больше звуковых повторений в словах и фразах. А это, в свою очередь, является благоприятной почвой для аллитерации.

Количество союзов. Союзы служат для соединения предложений. Меньшее количество этих служебных слов в языке способствует образованию простых предложений. Последние же по грамматической структуре часто похожи друг на друга. Тем самым они благоприятствуют ритмико-синтаксическому параллелизму, а последний — аллитерации.

Заемствованные слова. В западнохуннскую ветвь почти все заимствованные слова проникли из арабо-персидской лексики, что объясняется историческими, культурными и религиозными связями этих народов. Так как арабский и персидский языки закона сингармонизма не знают, то вполне понятно, что в языках этой ветви наблюдается большее нарушение закона гармонии звуков. Народы-представители восточнохуннской ветви языков в основном соприкасались с языками агглютинативными и с законом сингармонизма (монгольские, угорские), и их заимствования не могли нарушить сингармонизма.

Следовательно, почвой для аллитерации служат не отдельные языковые особенности (например, сингармонизм или долгота гласных), а целый комплекс фонематического выделения отдельного участка слова (в данном случае корня). Именно этим можно объяснить пестроту применения аллитерации в тюркоязычной поэзии. Тем самым становится понятным решение следующих немаловажных вопросов: почему аллитерация в чувашской и туркменской (хотя бы в огузском памятнике «Книга моего деда Коркута» [Короглы, 1974]) поэзии встречается чаще, а в остальных — относительно меньше? По какой причине киргизская алли-

терация оказалась непродуктивной и была вытеснена рифмой?

Причину возникновения аллитерационного стиха исследователи обычно видели в происхождении самой аллитерации. И все согласны с тем, что аллитерация, соединяющая строки, более раннего происхождения, чем звуковой повтор в одной строке. И. В. Стеблева, в свою очередь, заметила, что в древнетюркской поэзии «аллитерация в начале стиха связывала звуковыми подобиями начала слоговых группировок, составляющих ритмические части строки» [Стеблева, 1971, с. 83]. Здесь уже разговор идет об аллитерации в строке. На первый взгляд может показаться, что эти два положения противоречат друг другу. Возникает закономерный вопрос о первичности одного из них. Если признать происхождение аллитерации вследствие психологического и синтаксического параллелизма, то звуковой повтор в начале строк окажется древнее аллитерации в строке.

Как уже отмечалось, под общеизвестным термином «строка» понимается ритмическая единица устного стиха, которая состоит из ритмических групп, т. е. тураков. Таким образом, начальный звуковой повтор есть повтор одинаковых звуков в начале ритмических единиц. Вполне закономерно, что в эпоху, когда еще в стихах (ритмических единицах) не было слогового выравнивания, начальная аллитерация играла ритмообразующую роль (наряду с ритмико-синтаксическим параллелизмом). В таких ритмических единицах колебание количества слогов являлось типичным и не нарушало ритмической основы. Данное предположение подтверждается тем фактом, что в аллитерационных стихах тюрков Алтая и Сибири нет строгого изосиллабизма и словораздела. Исчезновение аллитерационного стиха связано с тем, что рифма и силлабика восторжествовали в стихах. «На последующей ступени развития звуковые средства организации стиха обособляются и становятся автономными: счет слогов выступает теперь как господствующий метрический принцип, конечная рифма, подчас различных морфологических категорий, расширенная за счет основы, становится обязательной; аллитерация и параллелизм низводятся до уровня стилистических средств,— все это нередко под воздействием иноязычных, более высокоразвитых метрических форм» [Жирмунский, 1964, с. 23].

Таким образом, первичные ритмические единицы, состоявшие из начальных аллитераций и синтаксического параллелизма, постепенно переходят в слогоисчислительную единицу.

Нас интересует такая стадия развития стиха, когда в нем закрепляется ритмическая единица со счетом слогов и словоразделом. До сих пор исследователи утверждали, что в таких стихах роль аллитерации низводилась «до уровня стилистических средств». Вот и здесь уместно обратиться к выводам И. В. Стеблевой, которая определяет роль аллитерации как фиксатора ритма и замечает, что она может связать и ритмические части (тураки) в строке (ритмической единице). Вероятнее всего, автор подразумевает более позднюю аллитерацию, а В. М. Жирмунский

и А. М. Щербак, которые аллитерирование представляли как неупорядоченный повтор, — древнейшую. Надо полагать, что в то время, когда был написан «Диван лугат ат-турк» М. Кашгари, в поэзии тюрков западнохуннской ветви уже утвердились принцип силлабики и аллитерирование ритмических групп в стихе. На такое предположение указывают следующие факты: во-первых, в стихотворных текстах «Дивана» преобладает семисложник со словоразделом после четвертого слога (если учесть, что в фольклорной поэзии тюркоязычных народов преобладают подобные стихи, мы с уверенностью можем сказать о значительном влиянии народного стиха на творчество М. Кашгари); во-вторых, в аллитерирующих стихах, приведенных И. В. Стеблевой, в более 86 процентах аллитерируются именно начала тураков в стихах (стихи со строгим словоразделом: 4+3). Данный вид аллитерации встречается еще в Малой надписи памятника Кюль-тегина [Стеблева, 1965, с. 28].

Силлабический стих и аллитерирование начал тураков строки в тюркской поэзии укрепились еще до XI века. В этом плане особый интерес представляют чувашские языческие заговоры. То, что они являются древнейшими поэтическими текстами, бесспорно. В них тоже наблюдается аллитерирование начал синтагм в предложении. Такой звуковой повтор возник благодаря магии отдельных слов и строк самого чувашского предложения (фразы). Мы предполагаем, что аллитерирование песен, пословиц и загадок берет свое начало именно из заговоров.

Чем вызвано аллитерирование начал полустийши в строке? Удовлетворительный ответ может быть получен только при жанровом подходе к функции данного звукового повтора.

В чувашском фольклоре аллитерацией изобилуют тексты песен и малые жанры (пословицы и загадки). Значительно реже встречается она в текстах языческих молитв и в приговоре старшего дружки на свадьбе. Первые от вторых отличаются тем, что имеют сравнительно малый объем. Например, загадки и пословицы обычно состоят из двух или трех ритмических единиц, иногда из одной:

1. Юман кутне // юн тӓкнӓ. (Хёвел анни)
У основания дуба — кровь пролита. (Заход солнца)
2. Турчӓка вёсёнке // тутли пур. (Кантӓр вӓрри)
На конце кочерги вкусное есть. (Конопляное семя)
3. Хура кёссе синче // хунь хёрё ларать. (Йётем, ашӓм юпи)
На черном войлоке дочь тестя сидит. (Столб посреди тока)

В песенных текстах преимущественно аллитерируются тураки начальных строк строфы, тем самым они помогают найти «ритмический ключ» к данным стихам, а именно: 1) указывают, что ритмическая единица состоит из частей, а последние составляют единицу ритма; 2) что в аллитерирующей ритмической части находится смысловое ядро высказывания. В последующих строках обычно аллитерация отсутствует. Это мы объясняем тем, что она в данном случае выполнила свою функцию. В дальнейшем функ-

цию выделения смыслового ядра высказывания берут на себя интонация и строй синтаксиса. Одинаковые повторения последних совпадают с назначением звукового повтора, потому и свободно заменяют аллитерацию в последующих синтаксических и интонационно сходных ритмических единицах.

Итак, аллитерация, соединяющая начала тураков, выполняет функцию определения ритмической единицы поэтического произведения и тем самым способствует фиксации ритма. Этим и объясняется аллитерирование в силлабических стихах не ритмических единиц, а полустихий. Звуковой повтор с определенным местом образования постепенно оказался внутри строк — ритмических единиц. Значит, аллитерация в строке не может быть остатком древней аллитерационной системы тюрков, а является особой ветвью ее развития, приспособлением к совершенно новой системе. Наличие подобной аллитерации в рифмованных стихах говорит о том, что она не противоречит появлению рифмы, хотя бы в том смысле, что это не взаимоисключающие поэтические формы.

По мере перехода аллитерационного стиха в силлабический (если такой подход был в действительности) звуковой повтор с определенным местом образования не переставал выполнять функцию фиксатора ритма. Следовательно, подобная аллитерация в поэтических системах тюрков Поволжья, Средней Азии и Кавказа является не остатком древней аллитерационной системы, а приспособлением к новой, силлабической системе.

Наконец, заканчивая разговор о тюркской аллитерации и системе стихосложения, отметим несколько основных моментов в ее развитии:

1. Из магического значения повтора и наличия в сознании древнего человека понятия единства части и целого возникли ритмико-синтаксический параллелизм и вертикальный повтор звуков.

2. Благодаря особенностям языка (агглютинация, синтаксический строй) аллитерация утвердилась в начале стихотворных предложений (ритмических единиц) и фиксировала ритм.

3. С возникновением нового силлабического стиха аллитерация проникла в ритмическую единицу с той же целью — с целью фиксации ритма.

4. Неравномерное развитие аллитерации в устных стихах тюркских народов объясняется: 1) присутствием более или менее строгого изосиллабизма; 2) наличием приемов выделения фономорфологического ядра слова; 3) влиянием иноязычной поэтической системы.

* * *

Завершая главу, следует еще раз отметить, что народно-песенный стих развивался не обособленно, а в системе национально-поэтических традиций. Поэтому восстановить пути его развития возможно только в том случае, если мы будем рассматривать текст песни в контексте ее напева и метра, в контексте всей национальной стиховой системы.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПИСЬМЕННОГО СИЛЛАБИЧЕСКОГО СТИХА

Проблемы исторического изучения чувашского литературного стиха

Историческому изучению чувашского литературного стиха до настоящего времени исследователями не было уделено внимания, поэтому не разработаны методы анализа чувашского стиха в плане эволюции поэтической речи. Исследователь чувашского стиха опирается на подобные работы советских, главным образом русских, стиховедов. В методическом отношении большой интерес представляют работы ведущих стиховедов — Л. И. Тимофеева [Тимофеев Л., 1958]. [Тимофеев Л., 1987], М. Л. Гаспарова [Гаспаров, 1984], С. В. Калачевой [Калачева, 1986] и др.

Чувашский стих, как и любой другой, имеет свои особенности и требует разработки соответствующего ему метода, несколько отличающегося от методов анализа, выработанных на основе исследования иноязычного стиха. Литературные системы стихосложения тех народов, к которым относятся и чуваша, впрямую основаны на фольклорной системе стихосложения. В дальнейшем, главным образом в 20-е гг. XX в., они перешли к силлабо-тонической системе стиха (естественно, не без влияния русского силлабо-тонического стиха).

Для изучения теоретических аспектов формирования литературной системы стихосложения и ее трансформации необходимо уяснить особенности бытования устного и литературного (письменного) стиха. Фольклорный стих отличается от литературного прежде всего устной формой бытования. Устный стих, как известно, между двумя актами исполнения существует в памяти, а литературный текст, зафиксированный на бумаге, существует независимо от памяти исполнителя (его функционирование зависит от других факторов — книгопечатания, тиражирования и т. п.).

Другая, не менее важная отличительная черта устного и литературного стиха — фольклорный текст — воспринимался слуховыми органами человека. Литературный же текст невозможно воспроизвести без помощи зрительных органов (чтения). При этом слушатель фольклорного текста одновременно являлся очевидцем творчества исполнителя певца, сказителя или сказочника. Чита-

тель, наоборот, в состоянии воспроизвести давно зафиксированное литературное произведение без самого исполнителя (автора) текстов.

Письменная фиксация конкретного акта исполнения песни придает ей черты литературного произведения, запись отделяет текст от его непосредственного исполнителя. В этих случаях опубликованные фольклорные тексты обретают качество литературного текста — они могут воспроизводиться без помощи исполнителя. Можно заметить, что в истории становления чувашского литературного стиха не последнюю роль играли публикации народных песенных текстов. Именно их поэтика была воспринята поэтами и читателями как система литературного, письменного стиха. Это новое поэтическое сознание, возникшее на определенном этапе истории чувашского народа, органично вошло в формирующееся национальное художественное сознание.

Таким образом, мы имеем такую интересную проблему, как проблема трансформирования устной системы стихосложения в литературную.

Литературное поэтическое сознание — это качественно новое сознание, сознание индивидуального, авторского творчества, соавторства читателя (читатель выступает в роли исполнителя текста) и т. п.

Изучение литературного стиха должно идти параллельно с изучением становления художественного сознания нового, профессионального типа, которое по времени совпало с периодом разрушения феодальных устоев и постепенного развития в чувашском обществе капиталистических отношений (XVIII—XIX вв.).

Необходимо разработать специфический метод изучения литературного стиха с таким типом культуры, к которому относится и чувашская, учитывающий, во-первых, что становление литературного стиха совпадает с формированием национальной культуры нового, капиталистического типа; во-вторых, огромное влияние, которое оказали традиции устного творчества на развитие литературной стиховой системы; в-третьих, мощное воздействие русской классической литературы испытывали национальные культуры, в том числе и в области поэтической формы.

В русском стиховедении широко распространен статистический метод, особенно при анализе отдельных компонентов стихотворной речи (рифмы, строфы и т. п.), в результате подсчетов составляются таблицы, показывающие динамику их развития за определенный исторический период. Не отвергая использование количественного метода в стиховедении, хочется отметить некоторые его недостатки, образующие при ограничении в анализе только этим методом. Дело в том, что отдельные компоненты стихотворной речи должны изучаться в их взаимосвязях и соподчинениях, т. е. системно. В таком случае должно выделяться ядро этой системы, которое и приводит в движение остальные компоненты. Многие изменения в такой системе происходят благодаря изменениям ее ядра. Именно через ядро такая стиховая система свя-

зана с другими системами и самой действительностью. Нужно отметить, что стиховая система является открытой системой, т. е. она может подвергаться влияниям со стороны другой, более широкой системы.

Следующей, не менее важной проблемой чувашского стиховедения, в том числе и исторического, является определение основных терминов, из-за которых иногда ученые расходятся во взглядах.

Ряд стиховедов-тюркологов считает, что ритм — это «борьба», «единство антиподов». В своих работах эти ученые стремятся доказать метрическую роль «безударных открытых слогов», допуская, что противоположной парой ритмообразующего элемента может быть «одно лишь ударение» [Бакиров, 1972, с. 24]. Такое определение ритма понадобилось М. Х. Бакирову для перенесения законов аруза (основанного на долгих и кратких слогах) на почву тюркской народной поэзии.

В основе ритма лежит *повторяемость*. Природа повтора является необходимым элементом нашей жизни. Именно увидев некогда увиденное, мы познаем новое. И, сравнивая, находим изменения. Без повторяемости наш организм не выжил бы в хаосе событий и впечатлений. Вот что пишет о повторяемости академик П. К. Анохин: «...повторяемость и ритмичность событий внешнего мира оказались тем компонентом времени, который способствовал развитию жизни» [Анохин, 1971, с. 59]. Следовательно, ритм жизни определяется не борьбой антиподов, а повторяемостью. Ритм стиха также подчиняется этой закономерности.

Ритм — это повтор каких-либо схожих и соизмеряемых явлений. Единицей стихотворного ритма является не стопа, как представляют некоторые, а строка. Это подтверждается и новейшими экспериментами — машинной обработкой стихотворных произведений [Калачева и др., 1986, с. 23].

Требует конкретизации и термин *аллитерация*. Дело в том, что в тюркском стихе встречается два вида звуковых повторов: 1) повтор любых качественно сходных звуков в определенных местах; 2) повтор любых качественно сходных звуков без определенного места образования. Первая разновидность связана со стихотворным ритмом и влияет на композиционно-строфическую организацию стиха. Вторая разновидность зависит от особенностей языка: наличие в языке палатальной и губной гармонии, долгих гласных и т. п. Такой звуковой повтор более естествен, но он не является результатом повторов и параллелизма.

Под словом *аллитерация* целесообразно подразумевать повтор качественно сходных звуков (и гласных, и согласных) с целью образования стихотворного ритма. Остальные повторяющиеся сходные фонемы будут называться *звуковыми повторами*, а повторы по велярности и палатальности — *сингармоническими повторами*. Еще мы выделили *повтор артикуляционный*, когда повтор наблюдается на уровне артикуляции (см. предыдущую главу).

Обоснованность такой постановки вопроса в стиховедческой работе подтверждает материал большого статистико-этнографического исследования, проведенного в 1981—1982 гг. рядом московских и чувашских ученых. При составлении программы были учтены возможные связи поэтики стиха с другими компонентами духовной культуры народа [Родионов, 1983а, 1983б]. После статистической обработки материала с помощью ЭВМ подтвердились следующие гипотезы: 1. Народная проза и народная поэзия в современных условиях не составляют целостной системы. 2. Народная поэзия, являясь подсистемой, наиболее тесно связана с профессиональной (письменной) поэзией, они взаимно дополняются и составляют одну целостную национально-поэтическую систему [Родионов, 1984а, 1988а]. Это значит, что еще в период своего зарождения письменная поэзия тесно соприкасалась с народной поэзией, питаясь ее живительными соками. С другой стороны, письменная поэзия выполняла определенную общественную функцию, жанрово-тематической направленностью она выражала интересы национальной интеллигенции того или иного периода. А задачи интеллигенции выдвигались и выдвигаются временем, самой жизнью и от комплекса этих задач зависит отношение людей к отдельным компонентам национальной культуры [Родионов, 1988а]. Следовательно, этноконсолидирующая роль художественной культуры не является постоянной величиной на всей протяженности этнической истории.

Краткий экскурс в этническую историю позволяет выявить следующую картину.

В средние века происходят новые этнические консолидации. В результате борьбы кочевых народов за этническое выживание создаются национальные героические эпосы типа «Манаса» и «Алпамыша». В этот период (XIV—XVI вв.) чувашский народ вынужден был тратить свою энергию на освоение северных и западных лесных массивов (которые часто становились убежищем во время вражеских набегов), на формирование нового этнического самосознания, опиравшегося на конфессиональные различия (различия на основе религии) волжских булгар. Чувашское общество, в отличие от бесермяно-татарского, не отказалось от старой языческой культуры и идеологии. Такая консервация, вызванная необходимостью этнического выживания, весьма отрицательно сказалась на уровне цивилизованности народа, вновь возвращая его к родо-племенным устоям. В результате такого регресса бывшее значение *ял* (государство) постепенно трансформировалось и стало означать лишь сельскую общину.

В XIV—XVI вв. чувашский этнос выжил благодаря строгой канонизации своей языческой культуры. Принявшие ислам чувашаи быстро отатаривались. Такой процесс особенно усилился в XVI—XVII вв., когда чувашское Заказанье отатарилось полностью. Правобережные чувашаи бассейна Свияги отатаривались

позже — в XVIII—XIX вв. Таким образом, начиная с XIV в., шел процесс исламизации народов Поволжья, что грозило полной ассимиляцией нетатарских этносов Урало-Поволжской историко-этнографической области [Родионов, 19896].

Переход чувашей в XVI в. на сторону Московского государства был прогрессивным: в лице Русского государства чувашский этнос обрел сильного союзника в борьбе за право этнического выживания. Исламизация народов Поволжья была невыгодна как Русскому государству, так и народам с языческой культурой. Объективно национальная перспектива чувашей, а равно и других немусульманских народов Поволжья заключалась в приобщении к христианскому просвещению.

Массовая христианизация народов Поволжья в XVIII в. явилась результатом тех перемен, которые происходили в результате реформ Петра I: она подчинялась цели упорядочения административных, правовых и экономических форм функционирования государства как единого, хорошо налаженного механизма. Требование единых форм в первую очередь касалось тех народов России, которые еще не имели соответствующей строю государства монотеистической религии.

Христианство способствовало изживанию средневековых языческих пережитков, да и религиозная правоверность церковников-просветителей XVIII в. (Ф. Прокоповича, В. Пудека-Григоревича, Д. Дамаскина и др.) отличалась от средневековой по духу в понимании роли церкви. Критикуя средневековые пережитки в деятельности и самой организации церкви, православные деятели XVIII в. стремились приспособить церковь к требованиям новой реальности — периода перехода от отношений феодальных к отношениям капиталистического типа [Липатов, 1982, с. 51—52].

Прогрессивный сдвиг в этническом самосознании чувашского народа произошел именно в результате принятия христианства. Как известно, язычники выделяли себя из среды этносов Поволжья, противопоставляя себя мусульманам, т. е. этническое самосознание определялось конфессиональными различиями. С переходом в христианство этническое самосознание чувашей развивается в сторону этнического выделения в христианской среде, прежде всего в русской. Поэтому на первое место выходит этнодифференцирующая роль языка, а также бытовые и этнографические особенности (сравните роль этих компонентов в традиционном слое современного чувашского этноса [Родионов, 1988а]). В отличие от язычников, крещеные чуваша в XVIII—XIX вв. четко осознавали, что их этническая общность отличается от других не столько религией, сколько языком, одеждой, обычаями и обрядами.

В основе чувашского языческого мироощущения была идея цикличного времени, которая определяла структуру всей народной культуры. Календарь и вся система обрядов чувашей были подчинены этой генерализующей идее периодически возвращающегося к своим истокам времени. С утверждением христианства в чуваш-

ском обществе появилось европейское (линейное) понимание времени, по которому оно делилось на такие части, как прошлое, настоящее и будущее. Это изменение способствовало формированию новой культуры и нового быта. Чувашское общество постепенно пришло к историческому мышлению и концепции деятельного человека.

В результате христианизации в XVI—XVIII вв. возникли церковные летописи, а от них отпочковались историко-этнографические очерки на двух языках — русском и чувашском. Часть русской очерковой литературы, посвященная чувашскому быту, чувашской общественностью воспринималась как своя, национальная литература. Она закладывала основу философскую, социально-политическую, эстетическую и т. д. Первые чувашские писатели одновременно являлись историками, философами, этнографами и языковедами, основавшими национальные науки, в том числе и письменную поэзию.

Правильность тезиса о возникновении чувашской письменной культуры под воздействием христианского просвещения XVIII—XIX вв. подтверждается еще одним неопровержимым фактом. Дело в том, что христианство утвердилось прежде всего на западных окраинах Чувашского края, т. е. среди этнографической группы *тури* (верховых). В частности, краснотайская подгруппа верховых чувашей тесно соприкасалась с русскими еще с XIV в., когда вблизи чувашских поселений был построен город Курмыш. Поэтому не удивительно, что автором первой чувашской грамматики (1769), первой книги на чувашском языке является уроженец этого края Е. И. Рожанский (1741 — нач. XIX в.) [Родионов, 1988а, с. 56—63, 231—232, 1983б], в этом крае родился и автор гениального творения XVIII в. — огады Летнего сада в Петербурге — П. Е. Егоров.

В первой половине XIX в. из верховых чувашей выдвинулись такие деятели чувашской культуры, как Н. Базилевский, В. Вишневецкий, В. Громов, С. Михайлов-Яндуш; поэты-импровизаторы Хведи и Ягур, первый профессиональный поэт Макс. Федоров.

В 60-е гг. XIX в. поднялась новая волна христианского просвещения, уже в восточных и южных районах Чувашского края. Система просвещения народов Поволжья, названная именем ее основоположника Н. И. Ильминского (1822—1891), преследовала цель противомусульманской борьбы. Но она была внутренне противоречивой: с одной стороны, защищала политические интересы правительства, тормозила процессы этнической консолидации татарского народа (разделение татар на мусульман и христиан); с другой стороны, способствовала росту этнического самосознания немусульманских народов Поволжья. Благодаря этой системе развернула свою деятельность яковлевская школа.

В системе Ильминского можно обнаружить интересы трех сил: государства, миссионеров и просветителей. В ней государство видело политические интересы (война с мусульманской Турцией), часть миссионеров видела в ней укрепление православия, а про-

светители христианских народов Поволжья — развитие национальной культуры нового типа, расширение функции языка и т. п. Русские шовинисты и реакционеры критиковали систему Ильминского за ее содействие просвещению нерусских народов. Просветителю И. Я. Яковлеву и его соратникам, которых постоянно обвиняли в сепаратизме, приходилось защищать систему Ильминского, делая упор на ее политические и миссионерские интересы [Родионов, 18896, с. 68—69].

Проблемы исламизации и христианизации чувашей были связаны с вопросами этнического выживания, сохранения и развития национальной культуры, поэтому чувашские просветители XIX в. не могли обойти эти вопросы. У интеллигенции яковлевской школы не было задачи секуляризации культуры. Для них тогда важнее было другое: расширение функции родного языка и школьного образования.

Рагуя за развитие родного языка и литературы, интеллигенция тем самым служила общенациональным интересам, создавала базу для развития национального самосознания.

Деятельность свою И. Я. Яковлев начал с того, что открыл школу для чувашских детей, т. е. выступил как сторонник просвещения чувашей на их родном языке. Затем он стал интересоваться вопросами письменности и литературного языка. Орфографическое несовершенство дояковлевской письменности заставило его взяться за создание нового алфавита, а ряд практических целей вынудили изменить диалектную основу литературного языка. К таким целям можно отнести противомусульманские задачи системы Ильминского (в соседстве с татарами-мусульманами проживали низовые чуваша, нормы диалекта которых были положены в основу яковлевской письменности), учет распространения диалектов в этнотерритории и т. д. Уже в 70-е годы И. Я. Яковлев усиленно собирает чувашские и татарские народные песни, сочиняет нравоучительные рассказы и включает их в свои буквари. Жанрово-тематический обзор собранных И. Я. Яковлевым песен показывает, что это были главным образом лирические песни, в которых воспевались родственные устои, тепло родного очага, края.

А теперь — о причинах собирания, с одной стороны, песен, с другой — морально-назидательной прозы.

Различные пословицы и поговорки, а также народные сказки и былички вместе с оригинальными нравоучительными рассказами И. Я. Яковлева, И. И. Иванова и др. составляли ту часть новой национальной культуры, которая способствовала освобождению от феодальных пережитков.

Если письменная проза имела идею отрицания старого, то письменная поэзия, наоборот, утверждала и восхваляла народные традиции. Собирание народных песен было вызвано стремлением проникнуть в душу народа, а сами песни рассматривались как неиссякаемый источник национально-поэтического творчества. Народные песни в 70—80-е гг. XIX в. собирали И. Я. Яковлев,

И. Н. Юркин, Мих. Федоров, Н. М. Охотников, М. П. Петров, Н. Е. Ефимов; в 90-е гг.— Г. Т. Тимофеев, Я. В. Турхан, Ф. В. Турхан и др.

Народное творчество, запечатлевшее в конкретно-чувственной форме представления, чаяния, идеалы его носителей и потребителей, представляло собой первичную форму художественного сознания. Творчество чувашских поэтов того времени естественно выросло из стихии народно-художественного сознания, с которой они неразрывно были связаны с происхождением и условиями жизни. В поэзии того периода обнаруживается новое качество художественного мышления. Образная система и поэтический строй стихотворных произведений чувашских поэтов оставались фольклорными, но отличались тем, что были использованы осознанно. Это означало, что поэты открыли для себя искусство национального своеобразия. Это хорошо отразилось в такой сфере их творчества, как художественные переводы (переводы русской классики осуществлялись при помощи народной семисложной силлабики и системы образов чувашского фольклора).

В народной прозе такого открытия не произошло, потому что она воспринималась еще по-средневековому: как нечто прикладное, вторичное по отношению к идеологии. Прозаические тексты тех лет еще не воспринимались как особая идейно-художественная ценность, как воспринималась, например, поэзия. Вот почему в то время литература еще не была целостной системой с присущими ей внутренними закономерностями. Такое понимание функции литературы (и вообще художественной культуры) подавляло ее своеобразие, ограничивая диапазон ее философско-эстетических возможностей [Липатов, 1982, с. 75—76].

Итак, можно сказать, что в 70—90-е гг. XIX в. этноконсолидирующую роль постепенно стала выполнять и письменная поэзия. Это подтверждается усиленным собиранием чувашской интеллигенцией народных песен, а также символическим значением песни в оригинальных произведениях тех лет. В этническом сознании чувашской интеллигенции, в чем убедимся позже, образ народной песни постепенно превратился в национальный символ: первоначально он символизировал форму художественного творчества, а потом — национальный язык, мысль и другие компоненты этноса.

Несколько слов следует сказать и о стилизации народных песен. Внесение поправок и дополнений в структуру текстов песен зависело, очевидно, от того, какую ценность представляли они для собирателей. Для просветителей и деятелей яковлевской школы не было необходимости в стилизации, потому что народные песни полностью соответствовали их стремлениям всячески расширять функции родного языка, воспевать национальное единение, любовь к народу, предкам и т. п.

В период первой русской революции чувашская интеллигенция вдруг обнаружила, что народному творчеству не свойственна социально обостренная тематика, которая в то время вышла на

передний план. Не удовлетворяясь текстами песен, наиболее радикальное крыло интеллигенции занялось переделыванием текстов на свой лад, или же совершенно оригинальную поэзию стало выдавать за народные песни [Родионов, 1989б, с. 72—73].

Завершая исторический, а частично общественно-философский и эстетический экскурс, необходимо выделить периоды, наиболее значительные в истории становления письменной поэзии. Первый период—это время зарождения и становления письменности и появления первых виршей и традиции польско-киевской школы (XVIII в.). Второй период охватывает 30—60-е гг. XIX в. и характеризуется тем, что песня для национальной интеллигенции становится одним из этнодифференцирующих признаков народа. 70-90-е гг. XIX в. составляют следующий (третий) период. Тогда интеллигенция открыла для себя искусство национального своеобразия в поэтическом творчестве и включила в состав основных признаков этноса письменную поэзию. Начало XX в. целесообразно разделить еще на две части: 1903—1909 гг. (четвертый период) и 1910—1917 гг. (пятый период). Первый из них отличается разрывом революционных событий, а второй — наступлением реакции и разразившейся империалистической войной.

Для обнаружения основных признаков того или иного периода автором этой работы составлена специальная программа [Родионов 1988б]. Из ряда систематизаций в ней к данному разделу относятся следующие:

1. Темы и проблемы, затронутые в стихотворных произведениях.

2. Стихотворные жанры.

Темы и проблемы, затронутые в стихотворных произведениях:

1. Времена года, природные явления, ландшафт, флора, фауна и т. п.

2. Родной дом, деревня, народ, язык и культура, родство, дружба, единство, труд и т. п.

3. Любимый(ая), любовь, молодежь и их игры, обрядовые действия.

3а. Бедность, социальное неравенство, война, борьба за новое.

4. Старость — молодость.

5. Абстрактные и философские понятия (счастье, мысль, радость и т. п.).

6. Нравственные недостатки отдельных людей (хвастовство, глупость и т. п.).

7. Сюжет, развивающийся на основе личностных мотивов и поступков.

8. Сюжет, развивающийся на основе социальных мотивов и поступков.

9. Новая жизнь — старая жизнь.

Стихотворные жанры:

1. Песня, романс.

2. Такмак (стихотворения частушечного типа).

3. Любовная (интимная) лирика.

5. Философская (медитативная) лирика.

6. Пейзажная лирика.

6а. Сатирическое стихотворение

7. Поэма, трагедия.

8. Басня.

Таблица 1

Периоды	Темы и проблемы, затронутые в стихотворных произведениях									Жанр произведения												
	1	2	3	3а	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	6а	7	8	9	10	11
1. XVIII в.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2. 30—60-е гг. XIX в.	—	2	24	4	—	3	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
3. 70—90-е гг. XIX в.	9	10	6	4	7	14	6	1	—	—	6	4	9	16	8	5	2	4	—	—	—	—
4. 1903—1909 гг.	—	6	2	24	—	1	4	—	—	—	2	—	25	1	—	1	3	—	3	—	—	—
К. В. Иванов	3	2	—	3	—	—	1	2	—	—	3	—	—	3	—	—	—	—	2	—	1	1
Н. В. Шубоссини	1	4	—	7	1	2	2	—	—	—	1	—	—	8	3	1	1	2	—	—	—	—
Г. А. Кореньков	6	4	—	6	—	2	1	—	—	—	—	—	1	9	3	4	2	—	—	—	—	—
5. 1910—1917 гг.	14	11	21	11	—	3	7	1	1	1	8	18	16	—	14	6	5	—	2	—	—	—
Н. В. Шубоссини	4	—	1	5	—	2	2	—	—	—	—	—	1	6	4	—	2	—	—	—	—	—
Н. Н. Шелеби	—	2	—	5	—	—	1	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—
Э. Турхан	—	9	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	1	11	—	—	—	—	—	—	—	—
Г. К. Кириллов	—	5	—	4	—	—	—	—	—	—	5	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—

9. Стихотворная сказка.
10. Баллада.
11. Стихотворение-посвящение.

Предложенная систематизация тем и проблем, а также жанров стихотворных произведений учитывает специфику чувашской поэзии дооктябрьского периода. Хотя она далека от совершенства, но, на наш взгляд, позволяет проследить этапы становления письменной поэзии и ее жанров, способствует обнаружению их причинно-следственных связей с историческими особенностями эпохи, потребностями и чаяниями общества и т. д.

Статистическим анализом охвачена основная часть стихотворных произведений чувашских поэтов дооктябрьского периода. Умышленно оставлены лишь переводные и не представляющие особой художественной ценности произведения. К статистическим подсчетам не привлечена и религиозно-миссионерская поэзия, которая во многих случаях вторична и не совсем оригинальна.

Результаты сведены в таблицу 1, которая требует дополнительной интерпретации. Цифровые данные таблицы позволяют выделить ряд закономерностей, тенденций и особенностей становления чувашской поэзии и ее жанров.

Развитие поэзии в аспекте тематики и проблематики:

1. Формирующаяся письменная поэзия XVIII в. затрагивает тему взаимоотношений чувашей с высокопоставленными персонами Российского государства. Данная тематика вытекает из идей Русского Просвещения XVIII в.

2. Под воздействием русского романтизма и чувашского раннего просветительства в письменной поэзии чувашей 30—60-х гг. XIX в. разрабатывается молодежная тематика. Здесь немалую роль играет, очевидно, и возраст сочинителей.

3. В 70—90-е гг. XIX в., период расцвета чувашского просветительства в чувашской письменной поэзии, возобладает семейно-родственная и национальная тематика, затрагиваются проблемы национального единения, философии, отрицаются пороки отдельных людей. Письменная поэзия обретает автономию в системе национальной поэзии (рядом с устной поэзией становится новая письменная поэзия).

4. В 1903—1909 гг. XX в. в чувашской письменной поэзии разрабатывается главным образом социальная тематика, тем самым чисто национально-просветительские и философские проблемы отодвигаются на второй план. На этом фоне менее социальные К. В. Иванов и Г. А. Кореньков, которые в разной степени описывают природу, времена года и т. п. От них Н. В. Шубоссини отличается повышенной социальностью, в этом плане его творчество совпадает с общим фоном письменной поэзии тех лет.

5. В период наступления реакции и войны (1910—1917 гг.) социальная тематика вытесняется интимной и пейзажной тематикой. Н. В. Шубоссини тоже обращается к пейзажной тематике, хотя сохраняет свою социальную активность. На общем фоне более социальны Н. И. Шелеби и Т. К. Кириллов, хотя последний

ничуть не меньше разрабатывает и просветительскую тематику. Этим отличается и Э. Турхан. По своим взглядам они стоят ближе к просветителям 70—90-х гг. XIX в.

Развитие поэзии в аспекте жанров:

1. Чувашская письменная поэзия XVIII в. зарождается в форме торжественных од.

2. В 30—60-е гг. XIX в. чувашская поэзия развивается в форме традиционных песен, возникает гражданская лирика.

3. В 70—90-е гг. XIX в. в письменной поэзии впервые появляются такие жанры, как интимная и пейзажная лирика, философская лирика, сатирическое стихотворение, поэма и басня. Усиливается струя гражданской лирики.

4. В 1903—1909 гг. на первое место выходит гражданская лирика, появляются новые жанры (трагедия, стихотворная сказка, баллада). Лишь два поэта (Н. В. Шубоссини, и Г. А. Кореньков) параллельно развивают пейзажную и философскую лирику, а также сочиняют сатирические стихотворения.

5. В 1910—1917 гг. наравне с гражданской лирикой развиваются интимная и пейзажная лирика, сатирическая поэзия. Н. В. Шубоссини одновременно продолжает традиции философской лирики, Н. И. Шелеби обращается к стихотворным сказкам и преданиям, Т. К. Кириллов сочиняет большие поэмы в форме народных песен.

Итак, мы выделили основные особенности, моменты становления и развития чувашской письменной поэзии дооктябрьского периода. Об их отражении в структуре стиха будет сказано в последующих разделах главы.

Строфика

Строфа как наиболее крупная единица ритма и интонации поэтического произведения первоначально представляла собой песенную фразу, т. е. она относилась к явлениям музыкально-речевого порядка [Тимофеев, 1958, с. 143]. В письменной же поэзии строфа появилась не сразу и она имеет свою историю возникновения и развития. Законченность интонационных периодов обнаруживается как в строфическом, так и астрофическом стихе. Строфа письменного стиха — это такой тип интонационного периода, который доведен до «высшей отчетливости» и вобрал в себя «интонационный опыт поэзии» [Тимофеев, 1958, с. 148].

В XVIII в. в чувашской силлабической поэзии не было строфической организации, в этот период господствовал астрофический стих. Исключение — стихотворение Н. Я. Бичурина «Сон» на русском языке, которое имеет 16 8-строчных строф, рифмы типа АБАбввгг*.

* Прописными буквами показаны женские рифмы, а строчными — мужские. Далее типы рифмовок силлабического стиха обозначены только прописными буквами.

Несколько слов следует сказать об образе мира и художественном времени в данном произведении. Ода «Сон» начинается описанием цикличной природы: день сменяется ночью, солнце — луной, а лето — холодной зимой. Это есть Космос, т. е. неподвластное человеку и необъятное пространство. Далее лирический герой видит окультуренную человеком территорию: цветущий в любое время года сад (символ состояния Казанской семинарии). Здесь уже присутствует не цикличное, а линейное время. И оно своеобразно сочетается с необычным для православного христианина нелинейным пространством: центр сада расположен на лесистой горе (лес и гора для европейца — это место обитания злых духов и драконов, а здесь они представлены как святилища). Ряд строф, составляя ступенчатые композиционные блоки, соединены друг с другом по принципу сопоставления. Ступенчатое сужение образов и сравнение человека с природой, как известно, часто встречаются в чувашских народных песнях. Этот чувашский тип художественно-поэтического мышления и отразился в написанном на русском языке произведении поэта. В стихах, сочиненных им на древнегреческом и чувашском языках, таких национальных поэтических приемов нет.

Многие оды XVIII в., написанные на чувашском языке, являются переводами с русского. Первоначально составлялось содержание будущего произведения на русском языке, а потом излагалось в стихотворной форме по-чувашски. Именно этим можно объяснить отсутствие в чувашских одах XVIII в. национальных элементов устного стиха. Лишь в одном стихотворении, сочиненном Н. Я. Бичурным в 1795 г., обнаруживается связь со строфой языческих молитвословий. Эта форма строфы появилась благодаря отходу поэта от русского канонизированного оригинала и свободного развития поэтического образа. При этом Н. Я. Бичурин придерживался 8-строчной строфы с типом рифмовки АБАБввгг (об этом подробно рассказано в разделе о звуко-артикуляционных повторах).

Становление строфы в XIX в.

В XIX в. чувашская письменная поэзия зарождалась в результате публикаций народных песен и появления сочинений таких импровизаторов, как Хведи и Ягур. Их произведения в основном не имеют строфической организации, содержат не более 10—11 стихотворных строк. Поэтому такой текст представляет из себя одну-единственную строфу, хотя в нем может быть несколько интонационных периодов. В одной песне Ягура, имеющей сквозной 2-строчный рефрен, наблюдается строфическая организация (строфы связаны между собой по типу вариативности). В другом его произведении, хотя оно два раза превышает объем песни с рефреном, строфическая организация не наблюдается. Здесь интонационные периоды связаны между собой по типу причинно-след-

ственности (произведение начинается с диалога, т. е. разговора лирического героя с уткой):

Кавва, кавва, кывакал,
Ста каятӑн, кывакал?—
Хорамала каятӑп.
Хорамалта мӗн тӑвас?—
Онта манӑн йӑва пор.
Йӑва ҫинче мӗскер пор?—
Йӑва ҫинче ҫмарта пор...

Кря, кря, уточка.
Куда идешь, уточка?—
В Хормалы иду.
В Хормалах что есть?—
Там у меня гнездо есть.
В гнезде что есть?—
В гнезде яйцо есть...

Далее диалог сменяется монологом лирического героя, в котором он рассказывает о своих действиях и создает образы других героев путем ступенчатого сужения, а также причинно-следственного повествования. Здесь мы можем говорить о воздействии на данный текст поэтики языческих заговоров и ступенчатых стихов.

В стихотворении Макс. Федорова «Мы, чувашаи, родились...» обнаруживается тенденция к строфической упорядоченности (повторение одинаковых строк наподобие рефрена в народных песнях). Но блоки ступенчатого типа имеют разное количество строк и поэтому строфическая организация не возникает.

Совершенно иная картина наблюдается в стихах С. Михайлова-Яндуша и И. Я. Яковлева, написанных ими на русском языке, а также в художественных переводах Д. Ознобишина сочинений Хведи. Во-первых, они написаны силлабо-тоническим стихом, в том числе и переводы русского поэта. Во-вторых, в них присутствует строгая строфическая организация. Это говорит о том, что в чувашской письменной поэзии (в произведениях, сочиненных на чувашском) еще отсутствовало «строфическое мышление» т. е. осознание необходимости строфы в стихе. Имеющаяся в ряде произведений строфическая организация в тот период осталась неосознанной, она появилась в письменной поэзии в результате подражаний народным песням с рефреном и вариативными строфами (блоками).

Астрофический стих в письменной поэзии возник под воздействием таких широко распространенных фольклорно-поэтических приемов, как ступенчатое сужение (движение) образов и причинно-следственная связь интонационных периодов. Здесь налицо влияние жанров речевого стиха.

В 70—90-е гг. XIX в. происходит дальнейшее развитие строфы письменной поэзии. Как уже было отмечено, в данный период национальная художественная поэзия (устная и письменная) стала выполнять этноконсолидирующую роль. Это объясняется усиленным сбором чувашской интеллигенцией в эти десятилетия народных песен, а также символическим значением песни в оригинальных поэтических произведениях. Например, свою знаменитую поэму «Арҫури» («Леший») Мих. Федоров завершает такими строками:

Ачасене юратса,
Вӑрӑм юмаха кӗскетсе,
Юри ҫыртӑм юрлама
Качча каяс хӗрсене,

Любя детей,
Длинную сказку сократив,
Специально сочинил, чтоб пели
Собирающиеся замуж девушки,

Питё хухём вулама
Хута верёниё сынсене,
Урнă йыт пек улама
Улах ларан хёрсене.
Эпё сыртăм саввине,
Эсир тупăр юррине.

Чтоб выразительно читали
Образованные люди,
Чтобы выли как бешеные собаки
На посиделках девушки.
Я сочинил стих,
Вы подбирайте напев.

Значит, произведение Мих. Федорова — это и песня, которую можно прочитать на свадьбе, петь на посиделках, в то же время и стихотворение, которое можно выразительно прочесть. Но в нем нет четкой строфической организации, как например, в народной песне. Очевидно, автор видел близость своего сочинения к песне прежде всего в его метрической структуре 4+3 (4+4), типичной для многих песен. Здесь примечателен сам факт отнесения автором поэмы к жанру песни, хотя ее сюжет полностью развивается в форме повествовательной былички.

В конце XIX — начале XX вв. в чувашской поэзии *юрă* «песня» окончательно стала символом национального языка, мысли:

Шăпчăк юрлакан юрă
Шăпчăк чёрине пёлтерет;
Чăваш юрлакан юрă
Чăваш аине пёлтерет.

Песня, исполняемая соловьем,
Отражает сердце соловья;
Песня, исполняемая чувашом,
Отражает ум чуваша,—

писал Я. Турхан в 1910 г., очевидно, остро реагируя на новое наступление русских буржуазных шовинистов на просветителей народов Поволжья. В стихах этого поэта впервые так ясно показано значение народной песни. Я. Турхан ввел в чувашскую письменную поэзию широко распространенный в песенном фольклоре сопоставительный тип композиционных блоков. Именно в результате такого новаторства Я. Турхана и его младшего брата Х. Турхана широкое развитие в поэзии получила 4-строчная строфа. Этому способствовала, очевидно, и их переводческая деятельность.

Утверждение в письменной поэзии конца XIX в. сопоставительных строф (обычно состоящих из четырех строк) происходило на фоне становления интимной, философской и пейзажной лирики. Такая тематика широко распространена в чувашских хороводных, гостевых и других обрядовых песнях. Обращение поэтов того времени к поэтике фольклорных песен, как уже отмечалось выше, было вызвано открытием ими такой эстетической категории, как национальное своеобразие.

Развитие строфы в начале XX в.

В чувашской письменной поэзии начала XX в. господствовала 4-строчная строфа. Интенсивное развитие лирики шло по пути обогащения строфических форм. Например, Г. Комиссаров и Г. Кореньков впервые обратились к рефренному катрену типа рефрен (R)+катрен (K)+R+K и т. д. Позже этой строфической композицией стиха пользовались Н. Шубоссини (K+R) и ряд других лириков.

В стихах поэтов данного периода 4-строчная строфа постепенно

стала сочетаться с другими формами строфы: 4+3 (у Шубоссини и Ф. Павлова), 4+5 (у Т. Парамонова, С. Эльгера и др.), 4+6 (у Х. Турхана), 4+8 (у Э. Турхана, Н. Шубоссини). Одновременно со смешанными строфами стали появляться строфы катренного типа: 2+2 (в стихах Н. Шубоссини, М. Туганова), 5+5 (в стихах Т. Тайра, С. Мреса, С. Эльгера и др.), 6+6 (в поэме Н. Шубоссини, переводах К. Иванова), 8+8 (в стихах Н. Шубоссини и Х. Турхана, переводах К. Иванова).

В чувашской письменной лирике строфа развивалась от катрена к строфическому многообразию. В эпической и лиро-эпической поэзии того же периода обнаруживается совершенно противоположный путь развития строфы. Например, строфическая композиция поэмы Я. Турхана «Варусси» (1902) имеет следующую структуру (цифрами обозначено количество строк в строфах): 7+12+25+20+6+12+10+6. Здесь на каждую строфу приходится примерно по 19 строк.

Еще большее разнообразие в объемах строф замечается в поэмах и баснях Н. Шубоссини. В качестве примера можно привести строфическую композицию трех его произведений (в скобках объединены строфы одной главы): «Змий страсти» (1908)—(4+4+8+47)+(13+5+11+7)+(8+31)+(16+7+16+37+5); «Собака и кошка» (1913)—18+18+6; «Лев, лиса и голодный волк» (1915)—2+6+2+7+2+8+2+10+2+2+8.

Н. Шубоссини был новатором прежде всего в области новых строфических форм. Именно в его поэзии впервые встречаются строфы, прежде отсутствовавшие в письменной поэзии. Кроме названных произведений, он, совместно с К. Ивановым, изобрел своеобразный композиционный блок, который по объему больше строфы, но меньше главы (активно использованный им в поэме «Красавица Чегесь», все композиционные блоки которой состоят из пятнадцати катренов).

Особенно плодотворно использование композиционных блоков в творчестве классика чувашской поэзии, автора бессмертной поэмы «Нарспи» К. Иванова. В первых его лиро-эпических произведениях объем строф (композиционных блоков) колеблется постоянно. Вот, например, какую строфическую композицию имеют три ранних произведения поэта (в скобках объединены строфы одного блока): «Голодные»—(8+12+16+12+10); «Железная мялка»—(16+16)+(26+22)+(22+22)+(24+20+20)+(8+8+8+8)+(8+8+8+8+8)+(12+10+12+12); «Вдова»—(18+16)+40+36.

Блоки в этих произведениях имеют в среднем следующее количество строк: «Голодные»—11,6, «Железная мялка»—44,5, «Вдова»—37,5. Колебание объема в среднем составляет: «Голодные»—3—5, «Железная мялка»—12—20, «Вдова»—3—4 строки.

На основе этих данных можно сделать следующие заключения:

1. В своих первых лиро-эпических произведениях К. Иванов не следовал строгой, канонизированной строфической организации.
2. В своих ранних произведениях поэт вычленил три уровня ком-

позиции лиро-эпического произведения: строфу, блок и главу. В поэме «Нарспи», самом крупном и высокохудожественном произведении, К. Иванов использовал 20-строчные блоки («В Сильби»: 20+20+20+20+20+20+20+20+20; «Красная девица»: 20+20+20+20+20+20+20+20 и т. д.).

К открытию 20-строчного блока К. Иванов пришел не сразу и не случайно. Во-первых, подобный блок встречается уже в поэме Я. Турхана «Варусси». Во-вторых, такие блоки имеются и в первых лиро-эпических произведениях К. Иванова. По-видимому, он почувствовал естественность и художественную оправданность пятикатренных блоков (эта форма наиболее близка к объему фольклорных сюжетных песен — пейтов).

Сейчас можно сказать уверенно, что автор работал над поэмой в несколько этапов. Поэму он начал, как утверждает Н. Шубосини, с конца, а потом дополнил остальными главами [Иванов, 1990, с. 373].

Анализ глав подводит нас к следующим предположениям: Идея написания поэмы 20-строчными блоками у поэта возникла еще до реализации замысла поэмы. Объем глав не должен был превышать 140 строк (в его балладах блоки, выполняющие функцию глав, содержат в среднем по 37—44 строки). По объему глав можно допустить, что первоначально поэт сочинил главы «Свадьба» (104 строки), «Побег» (138 строк), «Две свадьбы» (140 строк), «У знахаря» (112 строк), «После симека» (116 строк), «В Сильби» (60 строк) и «Четыре смерти» (140 строк). Без этих глав сюжет поэмы не получил бы своего развития.

Анализ глав показывает также, что часть первоначальной главы «В Сильби» впоследствии вошла в главу «Отец и мать» в связи с возникновением новой главы («В лесу») и изменением первоначального замысла (детально описать обряды на фоне развития сюжета предания о несчастной доле чувашской девушки. Ср. его баллады «Две дочери», «Железная мялка» и др.). Потом, уже в процессе работы над поэмой, поэт углубленно работает над психологическим раскрытием характеров, включает дополнительные блоки-монологи и диалоги. В результате углубления конфликта и работы над психологической мотивацией появились новые блоки и главы, в частности, главы «Вечер перед симеком», «В лесу», «Отец и мать», блоки «Бей, пори жену, хозяйин...» («После симека»), «Вышла замуж поневоле...», «Замуж выдали насильно...», «Но в Сильби живет мой милый...», «Ешь отравленный свой ужин...», «Вот бежит Нарспи, несется...» («Преступление Нарспи»).

Третий этап работы над поэмой связан с установлением пропорций таких частей, как завязка, кульминация и развязка. Увеличение последних частей (кульминации и развязки) потребовало соответственного увеличения объема завязки. Соблюдая архитектуру произведения и добиваясь совпадения кульминации с местом т. н. «золотого сечения» в тексте, поэт добавил в поэму начальные главы. Такое предположение частично подтверждается и их одинаковым объемом (по 160 строк).

Итак, разное количество строк в главах можно объяснить как изменением первоначального замысла поэта в процессе работы над поэмой (первоначально он ориентировался на 120- и 140-строчные главы, а потом — на 160-строчные), так и его усиленной работой над психологической мотивацией поступков героев.

В 20-е гг. XX в. строфу силлабического стиха развивают М. Юман, И. Тхти, Н. Шубоссини, П. Хузангай и др. чувашские поэты. Но в те годы в поэзии силлабика активно вытесняется силлабо-тонику. Многие поэты, начиная писать силлабическим стихом, рано или поздно переходили на силлабо-тонику (М. Сеспель, С. Эльгер, П. Хузангай и др.). Оставшиеся верными силлабике поэты (Н. Шубоссини, Н. Шелеби) не смогли достичь новых художественных вершин, а И. Тхти от поэзии перешел к прозе. Таким образом завершается «золотой век» чувашской силлабической поэзии, охватывающий три десятилетия XX в.

Метрика и ритмика

О соотношении в стихе метра и ритма написано немало работ, но единого взгляда на него, к сожалению, не существует. В большей степени это обусловлено многозначностью самих терминов «метр» и «ритм» [Литературный, 1987, с. 219—220].

Соотношение метра и ритма Л. И. Тимофеев сравнил с ходом шахматной игры: «Там каждая фигура имеет строго определенное значение, свой порядок ходов — другими словами, у каждого из них свой «метр». Но во время игры комбинации фигур создают для них самые различные условия, т. е. их «метр» постоянно проявляется в различном «ритме» [Тимофеев Л., 1987, с. 144].

Понятие метра Л. И. Тимофеев рассматривает как стихобразующее начало в речи, т. е. конкретную систему национального стихосложения (силлабическую, силлабо-тонику и т. д.). В пределах метра этой системы стихосложения обнаруживается чрезвычайное богатство его степеней свободы, реальное звучание которого называется ритмом стихотворной речи. Именно в этом видит ученый отличие метра от ритма [Тимофеев Л., 1987, с. 190].

Разграничение терминов необходимо для определения системы стихосложения чувашской письменной поэзии дооктябрьского периода. Дело в том, что она определяется некоторыми исследователями или как «силлабо-тонизированная» (Н. И. Иванов), или «усиленно-ударный стих» (Х. У. Усманов, М. Х. Бакиров), что, на наш взгляд, не соответствует действительности. Постараемся показать это на конкретных примерах.

В своей монографии чувашский стиховед Н. И. Иванов приходит к такому выводу: «Стихотворная строка с определенным количеством слогов и относительно свободно чередующихся сильных ударений является ритмической основой чувашского народного стихосложения. В этом именно та особенность, которое выделяет чувашское народное стихосложение среди других систем стихосложения. Учитывая это, система чувашского народного стихосложе-

ния для отличия ее от силлабо-тоники может быть условно названа силлабо-тонизированной» [Иванов Н., 1958, с. 5—6; 1981, с. 44—45].

Заметим сразу, что обобщающий вывод автора о чувашском народном стихосложении не учитывает речевую поэзию: языческие молитвы, заговоры, приговор дружки и т. п. В данном случае исследователь подразумевал, очевидно, тексты народных песен. В таком случае он не учитывает ряд явлений мелодии (напева), наложенные на стих (повтор строк, ритм напева, мелострофу и т. д.). Можно изучать и чисто речевую организацию песенного текста. Но в таком случае необходимо отделить от текста песни все то, что относится к музыке. Автор работ, рассматриваемых нами, не разделил эти две самостоятельные проекции в анализе песенных текстов, что привело его к субъективным выводам о «силлабо-тонизированности» народного стиха.

По мнению Н. И. Иванова, чувашское стихосложение дооктябрьского периода, «как и народное стихосложение, основывается на повторяемости разносложных стихотворных строк с относительно свободно, но ритмически чередующимися ударными и безударными слогами», т. е. оно является силлабо-тонизированным [Иванов Н., 1981, с. 92]. «Конечно, нет сомнения в том, — заключает исследователь, — что чувашское народное стихосложение постепенно будет переходить в силлабо-тоническое» [Иванов Н., 1981, с. 89].

В своих выводах Н. Иванов исходит из современных норм ударения слов чувашского литературного языка, которые утвердились лишь в 20—30-е гг., причем не учитывает такого немаловажного факта: ударения слов в речи, в структуре фразы обретают иные качества. Да и само ударение в языке имеет несколько иную функцию, чем, например, в русском (о том, что в чувашской речи смысловое ядро высказывания выделяется порядком слов, а в русской речи — интонацией, мы писали в предыдущей главе).

В русском языке ударение слов выполняет смыслоразличительную функцию (за́мок — замо́к), чего мы не наблюдаем в чувашском языке. В русском языке ударный слог подчиняет себе остальные звуки и слоги слова. В чувашском языке слоги постоянно согласуются друг с другом (закон сингармонизма) и безударные звуки никогда не редуцируются под влиянием ударной фонемы. Слоги в чувашском слове равнозначны. Фразовое же ударение достигается при помощи паузы перед смысловым ядром высказывания. Отсюда видно, что функцию русского ударения в чувашском языке выполняют сингармонизм, порядок слов и паузы (между темой и ремой). Обычно границы т. н. стоп, определяемых приверженцами силлабо-тонической теории, совпадают со словоразделами в стихе. И в таких случаях не словораздел возникает в результате ударения, а словораздел способствует выделению смыслового ядра высказывания, соответственно и логического ударения. Игнорирование этой особенности чувашской речи приводит Н. И. Иванова к произвольной расстановке ударений [Иванов Н., 1957а, с. 35; 1981, с. 41, 44, 117—119].

Не останавливаясь подробно на критическом анализе силлаботонической теории тюркского стиха, отметим, что данная теория подвергалась серьезной критике в ряде работ советских тюркологов [Ахметов, 1964]; [Хамраев, 1969]; [Жирмунский, 1974]. «Силлабическая система не исключает использование ударения,— пишет В. М. Жирмунский,— но не в качестве основы метрической структуры стиха, а в качестве нерегулярной ритмической к а д е н ц и и» (разр. автора.— В. Р.) [Жирмунский, 1974, с. 646].

Ударения в силлабическом стихе выполняют не метрическую, а ритмическую роль, поэтому говорить о «силлабо-тонизированности» метрики чувашской устной и письменной поэзии нет никаких оснований.

По утверждению татарского стиховеда Х. У. Усманова, согласно которому «ритмические звенья аруза» существовали еще в древней поэзии тюрков, «ритмический синкретизм бармака и аруза» в письменной поэзии держался в течение ряда веков, а потом распался на разные системы стихосложения [Усманов, 1968, с. 99]. «Характерно,— развивает свою мысль ученый,— что этот синкретизм наблюдается и у чувашей, которые никогда не были мусульманами, не имели каких-либо длительных связей ни с арабами и ни с иранцами» [Усманов, 1968, с. 100]. В качестве примера он использовал часть текста чувашской народной песни из вышеназванной книги Н. И. Иванова и пришел к такому заключению: «Здесь налицо межзвеньевые словоразделы и закономерное чередование звеньев с ритмически открытым слогом» [Усманов, 1968, с. 100].

Поиски элементов аруза в чувашской народной поэзии приводят Х. У. Усманова к письменной поэзии: он видит их в произведениях К. В. Иванова, В. Урдаша, А. Андреева. «Чрезвычайно интенсивно развивается новый стих (т. е. соединение аруза с бармаком.— В. Р.) в чувашской поэзии»— заключает татарский исследователь свою мысль [Усманов, 1968, с. 102].

Теорию «усиленно-ударного стиха» довел до совершенства М. Х. Бакиров, который подтвердил теоретические положения своего учителя при помощи экспериментальных данных [Бакиров, 1972]. «Вообще, казахи, киргизы и чувашаи,— пишет М. Х. Бакиров,— играли особенно большую, преимущественную роль в сохранении самых архаических пластов исконно тюркских ритмических завоеваний и донесении их до наших дней. В том числе они уже больше других употребляли и систему открытых слогов, и усиленных ударений в строфах с цезурой» [Бакиров, 1972, с. 36]. Далее, приведя два текста из чувашского песенного фольклора, исследователь заключает следующее: «Как явствует из примеров, в качестве усиливающих ударение факторов в них использованы как открытые слоги, так и односложные слова, с непременным ударением. Таких примеров в чувашском фольклоре великое множество. Позднее, в период формирования профессиональной литературы, они проникли в письменный стих и, хотя не поднялись до уровня основных ритмико-метрических средств, они стали излюб-

ленным приемом чувашских поэтов. Примеры этого мы находим как в творчестве основоположника чувашской письменной литературы К. Иванова, так и у многих поэтов современности» [Бакиров, 1972, с. 36].

В 70-е гг. Х. У. Усманов выдвинул гипотезу о существовании четырех систем тюркского стихосложения: 1) стих с равным количеством слогов (бармак); 2) стих с упорядоченным расположением безударных открытых слогов (аруз); 3) синкретический стих, в котором сохраняется и равное количество слогов в строке, и упорядоченность безударных открытых слогов в ней; 4) смешанный стих, в котором только часть стиха, отделенная цезурой, имеет упорядоченные безударные слоги [Усманов, 1978].

По данной логике классификация систем стихосложения можно продолжить и дальше: «смешанный стих, в котором только часть стиха, отделенная цезурой, имеет равное количество слогов», «полусинкретический стих» и т. д. Система версификации автором низводится до уровня размеров.

Обращение исследователей к чувашскому фольклору имеет крепкую методическую основу. Действительно, чувашаи, оставаясь немусульманским, языческим тюркоязычным народом, могли наиболее полно сохранить черты и особенности поэзии древних тюрков. Но сразу следует заметить, что теория Х. У. Усманова и М. Х. Бакирова, претендующая на новизну подхода, не находит почву в чувашской поэзии. Хотя бы только потому, что система устного стиха должна быть единой, если не в масштабе одной формы воспроизведения (например, в речевом стихе), то обязательно в рамках конкретного жанра. А теория открытых безударных слогов татарских стиховедов допускает существование нескольких систем стихосложения в пределах одного жанра и даже в одном произведении.

Несколько слов следует сказать об арузе. Данный метр, как известно, относится к квантитативной системе стиха, т. е. в нем своеобразно сочетаются долгие и краткие слоги. В арабо-персидской поэзии долгий слог (тан) заканчивается согласной буквой, т. е. он закрытый и соответствует длительности четвертной ноты. Краткий же слог (та) составляет половину долгого и соответствует длительности восьмой ноты. Различные ритмические рисунки в группах могут быть или однородными, или разнородными [Джами, 1960, с. 12—13].

Хотя открытые и закрытые слоги имеются и в тюркских языках, но они не отличаются друг от друга такой долготой, как, например, в арабском языке. Под воздействием теории аруза в тюркоязычной поэзии средневековья утвердился особый поэтический стиль, прием особого растягивания закрытых слогов при исполнении. Таким образом возник аруз в письменной поэзии тюркоязычных народов. Хотя для речи простого люда он был совершенно чуждым, но в духовно-аристократической среде считался признаком образованности. Вот почему бармак бытовал главным образом в фольклорном стихе, а аруз — в письменном. Первый из

них «опирался на строй и систему родного языка, а второй насаждался искусственно» [Хамраев, 1969, с. 55].

В данном случае можно говорить о внутренних и внешних факторах, оказавших влияние на развитие национального стиха. Аналогичное явление произошло и в чувашской поэзии, когда М. Сеспель ввел в нее силлабо-тонику (об этом читайте в следующей главе).

В тюркском бармаке основную ритмообразующую роль выполняют, как убедительно показал З. А. Ахметов, словоразделы: «Словоразделы имеют постоянное место в стихе и в силу исключительной устойчивости и повторяемости получают ритмическое значение» [Ахметов, 1970, с. 57]. Наблюдаемое иногда более или менее равномерное расположение ударения в строках, замечает казахский стиховед, является следствием особой группировки слогов или образования постоянного словораздела [Ахметов, 1964, с. 68—69].

Безударные открытые слоги, действительно наблюдаемые в чувашской поэзии (и не только в чувашской), образуются в результате вертикального словораздела и не более того. Поэтому они, как и ударения, в силлабическом стихе не ощущаются и не замечаются, как например, воспринимаются словоразделы. Ведь ритм стиха достигается звуками и его равномерность должен воспринимать читатель. Ритм письменного стиха в определенной мере зависит от читателя, который может полностью игнорировать замысел поэта. Например, чувашский читатель, воспитанный на классической силлабической поэзии и не знающий законов силлаботоники, любой силлабо-тонический стих читает как силлабический. За читателем стоит определенная культурно-поэтическая традиция [Гаспаров, 1986].

Иногда от такого стереотипа не свободны и исследователи стиха. Хорошо зная теорию тюркского аруза или русской силлаботоники, они через призму этих метров смотрят и на фольклорные стихи. В частности, Х. У. Усманов и М. Х. Бакиров ищут в фольклорном стихе элементы аруза, а Н. И. Иванов — силлабо-тоники. Простой же читатель, хорошо усвоивший традицию устного исполнения народного стиха, видит в нем исконно тюркскую силлабику с вертикальным словоразделом.

Теория упорядоченных безударных открытых слогов не выдерживает серьезной критики. Одно дело находить их и совсем другое дело — доказать сознательное их применение. Х. У. Усманов, а за ним и М. Х. Бакиров утверждают, что «ритмическую волну» в стихе определяют не словоразделы, а безударные открытые слоги со своими «антиподами» — ударениями [Бакиров, 1972, с. 27].

При наличии словораздела в стихе действительно может создаваться иллюзия особой организации т. н. безударных открытых слогов. Например, словах *и-ди, и-дут* (рус.), *кил, кил-лэ-лэр* (тат.), *кил, ки-лес-сё* (чув.) согласный звук тяготеет к последней гласной и старается образовать с ней один слог. Если рядом оказываются сразу два согласных, то первый примыкает к предыдущей гласной, а второй — следующей за согласным фонеме. Таким об-

разом, закрытый слог может образоваться: 1) если между гласными находятся две или более согласных фонем; 2) если слово заканчивается на согласный звук. Например: МО-ЛО-КО, МО-ЛОЧ-НЫЙ. В первом слове закрытых слогов нет. Во втором стечение двух согласных (ЧН) помогло образовать закрытый слог. -ЛОЧ-, а согласная фонема -Й в конце слова образует второй закрытый слог. Подобные слоги всегда тяготеют к концу слова. Поэтому в словах с одинаковым количеством слогов часты совпадения чередования открытых и закрытых слогов. Если учесть, что словораздел в тюркском фольклорном стихе образуется вертикальным делением строк, то легко понять, что каждая ритмическая группа (полустишие) имеет себе подобные пары по количеству слогов. Первые и предпоследние слоги в словах случайно могут показаться упорядоченными открытыми слогами. Но это не говорит о целенаправленном использовании открытых слогов, так как последние появляются неорганизованно, т. е. в результате вертикального словораздела. Если их считать особенностью стихотворной речи устной поэзии тюрков, то чем объяснить подобное явление в стихах, например, русских поэтов?

Для примера берем лишь первую строфу лермонтовского «Паруса» и, следуя Х. У. Усманову и М. Х. Бакирову, расставим знаки безударных открытых (+), простых открытых (—) и закрытых (˘) слогов:

Белеет парус одинокий	+ ˘ ˘ ˘ ˘ — + ˘ ˘
В тумане моря голубом.	+ ˘ — ˘ — — + ˘
Что ищет он в стране далекой,	+ ˘ ˘ ˘ — — ˘ ˘ ˘
Что кинул он в краю родном?	+ ˘ ˘ ˘ — — + ˘

Кто осмелится сказать, что в данной строфе русского классика «столько же элементов аруза», сколько и элементов силлабо-тоники? Может быть, в русском стихосложении тоже имеется система открытых безударных слогов? Так и предполагает М. Х. Бакиров, вместе с тем сожалея, что данное явление пока остается «вне поля зрения русских исследователей» [Бакиров, 1972, с. 29].

Метрика тюркского стиха подчиняется логике восточного мышления — логике согласования, ибо слоги в тюркском слове равнозначны и согласуются друг с другом. (В европейских языках слово построено по принципу подчинения: в нем безударные слоги подчиняются ударному.) Поэтому в восточном понимании ритм не может быть «борьбой противоположностей» [Бакиров, 1972, с. 11—12]. Во всяком случае, еще В. Гумбольдт говорил о «законе непрерывной последовательности» в тексте [Гумбольдт, 1985, с. 263]. Именно открытый Гумбольдтом «эффект вытекания одной части последовательности из другой», повторение как видоизменение отвечает эстетической потребности максимальной динамизации речи [Векшин, 1989, с. 75].

Слоговые (ритмические) группы и строки в тюркском стихе стремятся быть похожими друг с другом как в плане артикуляции, так

и синтаксиса. Вертикальный повтор открытых и закрытых слогов, а также тоническое и силовое ударения в определенных местах ритмических групп возникают в результате образования силлабического ритма. По отношению к слоговым группам все они вторичны, но в какой-то степени способны выделять ритмическую единицу. В частности, многие из них являются компонентами константы (в предыдущей главе о ней мы говорили как о кадансе).

Понятие константы, по определению Л. И. Тимофеева, включает в себя не только постоянное конечное ударение, а «вообще целый комплекс признаков: ударение плюс длительная пауза, плюс конец слова, плюс заударное окончание, обычную рифму, и относительную синтаксическую завершенность» [Тимофеев Л., 1987, с. 186].

Завершающая строку слоговая группа в тюркском стихе выделяется в ритмическом отношении четче, что позволяет выявить «общий характер присущих ему правил» [Ахметов, 1964, с. 86]. А чувство синтаксической завершенности строки возникает в результате понижения основного тона в конце слоговой группы, выполняющей функцию константы. Как подтверждают экспериментальные исследования У. Ш. Байчуры, в чувашских двусложных словах высота тона первого гласного превышает высоту тона второго гласного [Байчура, 1961, с. 216].

Следует заметить, что те отдельные слова, которые рассматривались ученым изолированно, выполняли функцию целого высказывания, т. е. содержали интонационную структуру фразы, а не только одного слова в ней. Поэтому можно утверждать, что чувашское предложение имеет главным образом нисходящий тон. Данное положение хорошо иллюстрируется и расположением звуковых рядов в народной музыке.

Если строка содержит две ритмические группы, то наиболее высокий и низкий тоны имеют главным образом гласные в последних слогах: высота тона последней гласной первой слоговой группы превышает высоту тона соответствующей гласной второй слоговой группы. Аналогичное явление наблюдается и в стихах других тюркских народов. Например, якутский исследователь Н. Н. Тобуроков экспериментальным путем доказал, что выделение одного из слогов по частоте основного тона и интенсивности произношения зависит от их позиции в стихотворной строке [Тобуроков, 1985, с. 20—21]. В частности, он выявил тенденцию к повышению тона в начале стихотворной строки (обычно перед внутрискладовой паузой) и обратную тенденцию в конце ритмической единицы якутского стиха [Тобуроков, 1985, с. 81—85]. Выводы Н. Н. Тобурокова полностью совпадают с данными Е. А. Утешевой, полученными путем экспериментально-фонетического исследования казахского стиха [Утешева, 1979].

Длительность паузы в части константы зависит прежде всего от длины строки: чем короче строка, тем быстрее темп речи и, соответственно, меньше длительность паузы. Многосложные строки способствуют замедлению темпа речи и удлинению паузы. Дан-

ная закономерность наблюдается и в казахском стихе [Утешева, 1979, с. 20—22]. Следует полагать, что она типична для стиха многих тюркских (очевидно, и для других) народов.

Завершающий строку слог, как показывают экспериментальные исследования ряда стиховедов-тюркологов, имеет большую длительность, чем остальные слоги [Утешева, 1979, с. 23]; [Тобурков, 1985, с. 53]. Можно утверждать, что константа тюркского стиха действительно имеет целый комплекс признаков, игнорирование которых может привести к упрощенному представлению о силлабике. Тюркский силлабический ритм — это не столько повтор равносложных строк, сколько повтор, чередование определенных ритмических групп, составленных из «фонетических слов» [Златоустова, Хитина 1988, с. 31—32]. Вот почему строки силлабического стиха могут иметь разное количество ритмических групп (соответственно, и количество слогов), а вертикально повторяющиеся слоговые группы не допускают малейшего разнобоя в количестве слогов. В таких случаях выручает такое явление языка, как подвижность слогового состава тюркского слова, т. е. выпадение или добавление некоторых гласных (см.: [Ахметов, 1964, с. 156—174]; [Иванов Н., 1957б, с. 47—48] и др.).

Метрика и ритмика в XIX в.

Для выявления эволюции метрики и ритмики чувашского стиха всего XIX в. и двух десятилетий XX в. мы составили таблицу 2. Полученные цифровые данные позволяют заключить следующее:

1. В 30—80-е гг. XIX в. в чувашской письменной поэзии утверждаются 7- и 8-сложные стихи.

2. В 80—90-е гг. XIX в. параллельно с короткосложником развивается многосложник (поэзия М. Арзамасова, братьев Турханов).

3. До последней четверти XIX в. в чувашской письменной поэзии господствуют метрические структуры стиха типа 4+3 и 4+4.

4. Начиная с последней четверти XIX в. в письменной поэзии утверждаются другие метрические структуры (стихи М. Арзамасова, братьев Турханов).

Чем можно объяснить такой путь ритмо-метрического развития чувашского стиха XIX в.?

Поэзия XVIII в., созданная в духе силлабических вирш польско-киевской школы, не смогла повлиять на развитие чувашской письменной поэзии XIX в. Последняя формировалась в 30—40-е гг. на основе метрики народного стиха. В частности, Хведи и Ягур одновременно являлись и поэтами-импровизаторами, и отличными певцами-исполнителями. Поэтому сочиненные ими песни отражали метрическую структуру напевно-речевого стиха. Опираясь на метрику лирических песен своего ареала (они происходили из верхней группы чувашей), способствовали формированию метрической структуры типа 4+4 (в песнях низовых чувашей данный тип широко не распространен). А молодежная тематика, игровой харак-

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
И. Тхти	—	—	—	—	1	—	67	1	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—
И. Козлов	—	—	—	—	—	—	7	3	5	2	3	5	6	3	10	3	—	10
Д. Ефимов	—	—	—	—	19	—	261	31	3	—	10	3	—	—	—	—	—	—
И. Григорьев	1	—	—	5	7	4	343	23	8	1	28	1	3	1	—	—	—	2
С. Канга	—	—	—	—	—	—	107	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
С. Мрес	—	—	—	1	1	—	163	13	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Я. Иовлев	—	—	—	—	24	1	338	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Т. Терзятьев	1	—	—	3	4	1	173	77	22	6	20	13	5	6	2	—	—	2
Т. Максимов	—	—	—	—	—	—	134	4	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Е. Сидор	3	16	10	12	6	4	77	25	3	—	4	4	—	—	—	—	—	—
Т. Парамонов	—	—	—	—	—	—	1	1	4	—	3	7	3	—	1	—	—	—
Л. Молгачев	—	—	—	—	3	1	415	6	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—
Г. Лисков	—	—	—	1	1	2	37	7	—	—	19	1	—	—	—	—	—	—
Г. Тяммин	6	—	—	7	3	—	9	3	—	—	3	3	—	1	—	—	—	—
В. Мочанкин	—	—	—	—	1	1	695	1	—	—	11	—	—	—	—	—	—	—
Ф. Павлов	—	—	—	1	—	—	124	6	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—
В. Ефремов	—	—	—	—	—	1	51	6	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
В. Семелов	—	—	—	—	—	—	35	2	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
У. Ятман	—	—	—	2	—	—	86	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

тер этих песен способствовали утверждению короткосложника 4+3 (между собой они связаны через скорый темп). Некоторые стихи Хведи и Ягура имеют неравносложные строки, в связи с чем в них при чтении возникает ритм народного речевого стиха. Например, стихотворения Хведи «Кёрхи-сорхи пёр сёрте» («Однажды в осеннюю ночь») и Ягура «Кавва-кавва, кавакал» («Кря, кря, уточка») в метрическом плане очень близки к ступенчатым стихам речевой поэзии.

Макс. Федоров и Мих. Федоров продолжали традиции своих предшественников. Они достигли большого ритмического разнообразия в короткосложнике: использовали редко встречающиеся в народном стихе типы слоговых групп (3+4, 5+3 и 7+2). Их опыт подхватили Г. Филиппов, Н. Ефимов и М. Арзамасов, тоже выходящие из верховых и средненизовых чувашей.

Новый этап развития чувашской письменной поэзии связан с именами братьев Турханов. Им более близки лирические песни-многосложники низовых чувашей. Поэтому в равной степени они использовали и короткосложник, и многосложник (6+4, 5+5, 6+5, 7+4 и др.).

Итак, на метро-ритмическое становление и развитие чувашского письменного стиха XIX в. огромное влияние оказали: 1) молодежные песни и ступенчатые стихи верховых и средненизовых чувашей (в 30—80-е гг.); 2) лирические песни-многосложники низовых чувашей (в 90-е гг.).

В тот период переводы произведений русской классики осуществлялись в основном на основе силлабического метра. Но в них поэты достигли богатого ритмического разнообразия. Если в оригинальных стихах, следуя фольклорной традиции, они строго соблюдали вертикальный словораздел, то в переводах ее не придерживались.

Таким образом, в чувашской письменной поэзии появилась новая тенденция — стремление к ритмическому разнообразию в пределах одного и того же метра.

Метрика и ритмика в начале XX в.

Из таблицы 2 видно, что в начале XX в. чувашские поэты пользовались главным образом короткосложником. Лишь немногие из них отходили от метрической структуры 4+3 и 4+4. Это явление необходимо объяснить таким феноменом, как открытие ими *национального метрического своеобразия*. В данный период узко локальный, этнотерриториальный подход к поэзии был заменен общенациональным. Пожалуй, лишь Э. Турхан остался верен традиции своих старших братьев: он писал и многосложником.

Семисложник, имеющийся и в фольклорном метрическом репертуаре всех этнографических групп чувашей, был своеобразным символом консолидации, единения нации. Данную идею наиболее полно и высокохудожественно развивал К. Иванов. Его классическая поэма «Нарспи» написана семисложником 4+3. Перебой рит-

ма, которые ощущаются читателем в некоторых главах этого произведения, внесены редактором книги Ф. Даниловым (об этом сообщает в своих воспоминаниях очевидец Н. Шубоссини) [Иванов К., 1990, с. 373].

В связи с тем, что судьба оригинала рукописи «Нарспи» до настоящего времени остается неизвестной, поэма многие годы печаталась с этими редакторскими правками. В последнем издании «Сочинений» такие лишние слоги, не свойственные и не принадлежавшие поэту слова помещены в скобках. Реставрационную работу осуществили автор данной работы вместе с редактором книги Г. Ф. Юмартом. Всего исправлено 18 строк. При восстановлении ритмической структуры оригинала поэмы было учтено ритмическое разнообразие всех произведений К. Иванова, принято во внимание и воспоминание Н. Шубоссини. «Он (редактор.— В. Р.) никак не хотел соглашаться с пропуском в некоторых словах редуцированных гласных, отчего возникали все наши споры...— вспоминал позже Н. Шубоссини.— В «Нарспи» таких поправок немного. За свои стихи Кестюк стоял твердо. Но и в строках его произведений имеются лишние слоги, добавленные редактором» [Иванов К., 1990, с. 373].

Согласно литературному правописанию, сложившемуся в XIX в., чувашские слова должны были писаться без пропуска редуцированного гласного звука, имеющего место в речевой практике (больше всего средненизовых и верховых чувашей) и народной поэзии. Именно этим принципом литературной нормы руководствовался редактор книги «Чувашские сказки и предания» (Симбирск, 1908).

С такой установкой редактора не соглашались авторы произведений, помещенных в названной книге. Для них сохранение метрической структуры стиха было дороже соблюдения норм литературного языка. Здесь они ориентировались на традиции не письменной прозы, как хотел того редактор Ф. Данилов, а устной поэзии. Именно устная поэзия (в том числе и короткосложник) была объектом внимания чувашских поэтов того времени. С ней они связывали национальное своеобразие чувашской письменной поэзии.

Данный вывод подтверждается и переводами произведений русской классики, многие из которых переведены семисложной силлабикой. Такой путь выбрал и К. Иванов, переводя М. Ю. Лермонтова («Ангел», «Волны и люди», «Горные вершины», «Чаша жизни», «Узник»), Н. А. Некрасова («Мужик, что бык...»), Н. П. Огарева («Засуха»), А. Н. Майкова («Колыбельная»), К. Д. Бальмонта («Осень»).

В переводческом деле К. В. Иванов пошел дальше своих предшественников и современников. Некоторые произведения русской классики он пытался переложить на чувашский язык с помощью силлабо-тонической метрики. Чаще всего он пользовался такими размерами, как ямб, анапест и амфибрахий. Но эти переводы по звучанию значительно отличались от метро-ритмической структуры оригиналов.

Вопросам становления силлабо-тонического стиха посвящена

специальная глава, а здесь, забегаая вперед, лишь заметим, что переводы К. Иванова значительно приблизили чувашский письменный стих к силлабо-тонической метрике.

После появления в печати «Нарспи» К. Иванова чувашские поэты полностью осознали, что это произведение надолго останется непревзойденным. Наиболее талантливые из них вели поиск новых форм строфического и метро-ритмического выражения содержания стиха. Таким поэтом был и Н. Шубоссини (о его новаторстве в области строфики уже писалось выше).

По воспоминаниям Н. Шубоссини, он вместе с К. Ивановым по рекомендации И. Я. Яковлева переводил произведения М. Ю. Лермонтова [Иванов К., 1990, с. 372]. К. Иванов выбирал для перевода такие произведения, которые по форме были близки к чувашскому короткосложнику («Ангел», «Волны и люди», «Горные вершины» и др.). Переводы он осуществил на основе силлабической метрики с ритмической структурой 4+3 (кроме «Паруса»). Н. Шубоссини же предпочел стихи М. Лермонтова с многосложными строками и нетрадиционной для чувашской поэзии строфикой («Три пальмы», «Спор», «Песня казачки», «Ветка Палестины»). Так, например, «Три пальмы» он перевел 12-сложной силлабикой (7+5), а «Спор» — 8- и 5-сложными строками без постоянной (сквозной) цезуры. Последний тип строфы (8 слогов+5 слогов) впоследствии стал излюбленным размером для поэта. Структура лермонтовской строфы наблюдается в его стихотворении «Хёрёх сул хушши» («За сорок лет»). Оно написано примерно в то же время, когда поэт занимался переводами произведений М. Ю. Лермонтова (конец 1907 — начало 1908 гг.).

Переводы К. В. Иванова помогли Н. В. Шубоссини понять слабую сторону своих первых переводов: он не всегда учитывал роль постоянных, сквозных цезур в строках. Перевод К. В. Иванова «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» стал для него образцом. Автор «Нарспи» строго придерживался сквозной цезуры перед пятым слогом от конца строки (6+5 или 5+5). Именно такой тип строки использовал Н. В. Шубоссини в своем творчестве, в частности, в поэме «Янтрак янтравё» (поэма написана после публикации переводов произведений М. Ю. Лермонтова — весной 1908 г.).

Оттолкнувшись от лермонтовской поэтики, Н. В. Шубоссини стал на путь самостоятельных поисков. В частности, он вводит в чувашскую поэзию 4-сложную силлабику (4+4+4+3), 5- и 6-сложные строки. В качестве примера приведем первую строфу стихотворения «Аслă сул» (Большая дорога, 1914):

Аслă сул	такăр сул,	Большая дорога, проторенная дорога,
Икё енё	чул юпа.	С двух сторон — каменные столбы.
Аслă сул	вăрăм сул,	Большая дорога, длинная дорога,
Кам сўремest	сав сулла.	Кто только не проезжает по ней.

Вторая и четвертая строки подсказывают основной тип строк в строфе: 4+3. Отсутствие в первых ритмических группах строк од-

ного слога компенсируется либо удлинением последнего гласного (су-ул), либо паузой, по длительности примерно равной продолжительности звучания одного слога.

В своих стихотворениях Н. Шубоссини широко использует и т. н. рефренные строфы, которые от основных строф отличаются как размером, так и количеством строк.

В послеоктябрьский период Н. Шубоссини ввел в силлабическую поэзию ряд новых размеров (6+6+3; 6+5+7 и др.). В 1934—1937 гг. поэт пытается перейти на силлабо-тонику.

Поиски в области метрики и ритмики в те годы вели и другие поэты (см. таблицу 2). Благодаря этим новаторам ритмика и интонация чувашского силлабического стиха стали богаче и разнообразнее, отражая как эпохальные, так и индивидуальные стили поэтов начала XX в.

Итак, развитие метрики и ритмики чувашского силлабического стиха двигалось от короткосложника к многосложнику и ритмическому разнообразию. В переводах начала XX в. впервые появились элементы силлабо-тоники, следовательно открытие национального метрического своеобразия было лишь одним из этапов эволюции поэтики чувашского стиха. Поиски не ограничивались ни жанрово-ареальными, ни национальными границами.

Звуко-артикуляционные повторы

В разделе о метрике и ритмике мы упомянули открытый Гумбольдтом закон непрерывной последовательности в тексте. Повторение как видоизменение обнаруживается не только в слоговой, но и звуковой, а также артикуляционной организации стиха. Данный факт установлен как тюркскими, так и русскими стиховедами [Малонэ, 1987]; [Гончаров, 1973]; [Векшин, 1989].

В предыдущей главе нами была дана классификация звуков по схожим артикуляторным движениям.

Данная классификация здесь нам необходима для проверки ряда гипотез. Во-первых, предполагается, что использование звуковых и артикуляционных повторов в различные периоды развития чувашского стиха было неравномерным. Допускается постепенное вытеснение аллитерации (звуковых повторов устного стиха) рифмой (звуковых повторов европейской книжной поэзии). Во-вторых, звуко-артикуляционные контуры произведений способствуют выявлению индивидуальной интонации и стиля их авторов.

Повторы в стихах XVIII в.

Чувашские оды XVIII столетия, как уже было отмечено ранее, возникли под влиянием Русского Просвещения. Поэтому закономерны сопоставления новой чувашской стиховой системы с традициями русской одической поэзии того времени. Для наглядности возьмем оду, посвященную Екатерине II (1767 г.):

Пѣлместѣпѣр эфир
Сана чипер патша
Поратнѣшѣн пире
Торра, хѣшѣ сѣulte
Памалѣх сѣвѣншѣн
Парне вырнне полтѣр

темѣн парас парня
порѣмѣрѣн Ання,
пѣлместѣпѣр хальччен
пѣлсен ытах чечен,
нимѣн сѣок — чон апчах,
вѣл та, эппин, санах.

Следует заметить хорошее знание автором виршевой поэзии польско-киевской традиции. Как видно из текста, ни в одной строке не нарушается их слоговая структура 6+6, а также тип рифмовки (ААБВВВ). Рифмы простые, они охватывают лишь последние слоги строк. Начала ритмических групп и строк не аллиментируются. Случайное совпадение двух фонем последних строк (ПАмалѣх — ПАрне) не создает эффекта звукового повтора, ибо внимание читателя обращено не на начала, а на концы строк. Контур вокалического сцепления (последовательности гласных звуков в разных строках) имеет главным образом неорганизованный, стихийный характер, хотя частично наблюдается тенденция к выделению отдельных ритмических групп (в них присутствуют гласные одного ряда: Э-Э-Э-Э-Э-Э или А-А-А-А А-А).

Все отмеченные здесь особенности характерны и для оды, написанной неизвестным поэтом в 1781 г. Но в ее поэтике имеется и новшество: удачное использование артикуляционного повтора при создании рифмы. Окончания *-пеле* и *пире* для русского уха, например, не созвучны. Чуваши в них ощущают повтор, но не звуковой, а артикуляционный. Согласно принятому нами буквенному обозначению рядов гласных и согласных звуков, в этих окончаниях мы видим один и тот же артикуляционный уклад: мэ-тэ (здесь отражено плавное движение языка от передней части полости рта к задней). Окончания *сире* и *-пеле* имеют следующий артикуляционный уклад: сэ-тэ и мэ-тэ, т. е. они рифмуются.

В двух случаях данная ода располагает глубинной артикуляционной рифмой: *сынсене* (сат-сэ-тэ) и *пирѣн чонне* (мэ-тэт сат-тэ), *хут патѣр* (кат ма-тат) и *ѣравасѣр* (а-та-ма-сат).

Ода Н. Я. Бичурина, посвященная архиепископу Амвросию, требует некоторой реставрационной работы. Дело в том, что графика чувашского письма того времени не всегда отражала гласные звуки. В чувашском стихе, как мы уже убедились, некоторые гласные могут и выпадать. Например, в оде Н. Я. Бичурина фиксировано семь случаев такого выпадения: *гай(ѣ)натпѣр*, *сав(ѣ)натпѣр*, *в(ѣ)-рентнишѣн*, *х(ѣ)варманнишѣн*, *х(ѣ)пѣрне*, *пор(ѣ)ниччен*, *сив(ѣ)*. Не исключено, что такие выпадения имеются и в некоторых других словах. Но как их определить, если многие гласные в стихе графически не отражены?

Вспомним стиховую структуру другой оды Н. Я. Бичурина («Сон»). Она имеет по 8 и 9 слогов, а сам стих рифмован по типу АБАВВВГ. Такая рифмовка наблюдается и в оде, сочиненном на чувашском языке. На то, что первые четыре строки рифмованы перекрестным способом, указывает наличие лексических повторов (Паян эпѣр — Паян эпѣр) и аллитерации (Порѣ—Пѣрсе) в начале

строк. Если пропустить первый гласный звук в слове «хёпёрпе», то обнаружится, что стих имеет главным образом 8-сложные и 9-сложные строки.

Но откуда вкралась туда 14-сложная строка, никак не вписывающаяся в структуру оды (строка не имеет рифмующей пары и является лишней, нарушающей тип рифмы АБАБВВГГ)?

Содержание этой строки («Тебе, отцу, молиться, благодарить идем мы») полностью повторяет содержание остальных строк, т. е. она не сцепляется как с предыдущей, так и с последующей строками.

Из всего сказанного вытекает следующее заключение: эта строка не принадлежит поэту, она внесена, очевидно, неким ответственным лицом (например, преподавателем духовной семинарии), владевшим верховым диалектом чувашского языка (ср.: у Бичурина *атте*, отсюда *аттене*, а у его куратора — *атия*). Следует полагать, что первое слово последующей строки (*сана*) тоже внесено редактором (оно является лексическим повтором начала лишней строки). Убрав его, мы восстанавливаем как начальный артикуляционный повтор (та-ма и тэк-мэт), так и слоговую симметрию строк.

Наиболее полно отражающим поэтику и стиль Н. Я. Бичурина нужно считать восстановленный нами вариант текста (справа размещен артикуляционный контур текста):

Паян эпёр айла тайнатпәр;	ма-кат э-мэт	<i>ак-та так-тат-мат*</i>
Порё пёрле хпёрпе калатпәр:	ма-тэ мэт-тэ	кмэт-мэ ка <i>тат-мат</i>
Паян эпёр ытах савнатпәр	ма-кат э-мэт	<i>а-так сам-тат-мат</i>
Пурсе çоратнă санан кон.	мэт-сэ са-тат-та	<i>са-тат кат</i>
Тавă, атте, пире врентнишён,	та-ма ат-тэ	ма-тэ <i>мтэтт-тэ-сэт</i>
Рехмет сана, хвормоннишён.	тэк-мэт са-та	<i>кмат-мат-тэ-сэт</i>
Ватăлнччен телейлэ пол,	ма-та-тэс-сэт	<i>тэ-тэк-тэ мат</i>
Намай çол порниччен сыв пол.	та-мак сат мат-тэс-сэт	<i>сам-мат</i>

Полученный артикуляционный контур показывает, что поэт в определенной степени стремился к симметрическому артикуляционному построению ритмических групп. Начала всех рифмующихся строк аллитерируются. Последние артикуляционные повторы являются неточными, т. е. слоги отличаются друг от друга либо по твердости-мягкости (та-ма и тэк-мэт), либо по последовательности расположения (ма-та и та-мак). Аллитерируются и последние слоги первых ритмических групп строк.

В контуре сцепления гласных звуков вырисовывается такая картина: артикуляционные повторы согласных как в начале, так и в конце первых ритмических групп и строк сопровождаются повтором гласных (исключением являются начала и концы первых ритмических групп второй и четвертой строк).

* Здесь и далее полужирными буквами и курсивом обозначены вертикальные повторы соответственно в первой и второй ритмических группах (их границы разделены вертикальной линией), а прописными буквами — горизонтальные повторы.

На материале письменной поэзии XVIII в. можно сделать следующие выводы:

1. Под воздействием одических форм Русского Просвещения возникают рифмы парные и одические. Если первоначально они были лишь односложными (охватывали самые последние слоги строк), то к концу XVIII в. уже состояли из двух-трех слогов. При рифмовке широко использовались артикуляционные повторы.

2. К концу XVIII в. в чувашскую письменную поэзию проникает аллитерация (звуковая и артикуляционная), широко представленная в текстах устной поэзии. Особую роль в стихе начинает играть и повтор гласных звуков. Чувашский письменный стих, возникший под воздействием европейских стихотворных форм, к концу века сделал большой шаг к национальному стиху, включая использование фольклорных звуковых и артикуляционных повторов.

Повторы в стихах 30—60-х гг. XIX в.

Поэзия XVIII в. к 30—60 гг. обогатилась звуковыми и артикуляционными повторами, особенно ярко это проявилось в творчестве Хведи, о чем свидетельствуют артикуляционные контуры и контуры вокалического сцепления:

1. «Чӑрӑш тӑрне кукку автать» («На елке кукушка кукует»).

сат-са татт-сэ	как-ка ам-татъ	а-а а-э	а-а а-а
а-тас-тах-та	ма-тъат ам-татъ	а-а-а-а	а-а а-а
СЭ-Мэтт татт-сэ	САМ-сак ам-татъ	Э-э а-э	А-а а-а
мэ-тэт ам-тас	кэт-мэ-сэ	э-э а-а	э-э-э

2. «Хора Ваçкан телей пор» («У молодого удальца счастье есть»).

ка-та мас-кат	тэ-тэк мат	а-а а-а	э-э а
ма-кат сат-тат	ка-ка мат	а-а а-а	а-а а
МЭТ САМ ак-са	сЭТ САМ мат	Э А а-а	Э А а
МЭТ САМ ак-са	сЭТ САМ мат	Э А а-а	Э А а

3. «Сар-пӗр хӗрсам» («Красна девицы»).

сат-мэт	кэт-сам	а-э	э-а
сат а-та-та	как-та	а а-а-а	э-а
сат са-мат	кэт-тэ	а а-а	э-э
сат ат мат-тте	мэт кэм-сэ	а а а-э	э э-э
кэт-сам ат-тэ	тэ-мэ-сэт	э-а а-э	э-э-э
кэм-сэ тат-тэ	сат-тэ-мат	э-э а-э	а-э-а
кас-са ат-тэ	тэ-мэ-сэт	а-а а-э	э-э-э
КЭТ-эт ка-кат	КА-мат-мат	Э-э, а-а	А-а-а

4. «Инке арӑм хӗр полмӗ» («Не стать вдове девушкой»).

ЭТ-кэ а-там	кЭТ мать-мэ	Э-э а-а	Э а-э
КЭТ-тэ та-так	сЭТ мать-мэ	Э-э а-а	Э а-э
Эт-кэ ТЭ-ТЭМ	МЭТ ТЭ-ТЭМ	Э-э Э-Э	Э Э-Э
мэ-тэ КА-мат	КАт тэ-тэм	э-э А-а	А э-э
мэ-тэ КА-мат	КАт-ма-тэ	э-э А-а	А-а-э
эм-э-тэк ка-сак	сЭ-тэ-мэ-мэт	э-э-э а-а	э-э-э-э

5. «Олах хамли олма пак» («Дикий хмель как яблоко»).

А-Так кам-тэ	АТ-ма мак	а-а а-э	А-а а
ат-та мэт-тэ	мас-тат-сэ	а-а э-э	а-а-э
СА-ТА-МАК кам-тэ	САТ-МА МАК	А-А-А а-э	А-А А
САТ-ма тэ-сэ	САТТ-там	А-а э-э	А-а
сАТ сэт-тэт	ТАТТ-тат-сэ	А э-э	А-а-э

6. «Ёррө ҫыннан әсө ҫок». («У пьяного человека ума нет»).

Эс-тэ сат-тат	а-сэ сак	э-э а-а	а-э а
мэт-тэ сат-тат	са-тэ-сак	э-э а-а	а-э а
СЭТ-ТЭ ка-кат	САТ-ТЭ сак	Э-Э а-а	А-э а
ТЭТ-ТЭМ сэт-ТЭ	ТЭМ ТЭТ-ТЭМ	Э-Э э-Э	Э Э-Э
СА-та сэт-тэ	САм са-та	А-а э-э	А а-а

В приведенных стихах Хведи есть и вертикальные (в обеих ритмических группах), и горизонтальные повторы. И звуковой, и артикуляционный повторы выполняют функцию выделения ритмических групп; в одних случаях выделяются начала, в других случаях — концы этих двух частей в строках. Особое своеобразие этим ритмическим группам придают контуры гласных звуков. Причем контур одной ритмической группы повторяется в подобной группе следующей строки (1—3 строки примера 6).

Ритмические группы отличаются друг от друга и наличием в них тех или иных артикуляционных слогов. Например, в приведенных здесь текстах Хведи обнаруживается такая их пропорция (перед знаком «/» показано количество слогов в начальных ритмических группах, а за ним — в конечных ритмических группах):

1. тат, тьат, тать, тэт — 7 раз (3/4); та, та(с) — 3 раза (3/0); сэ, са — 5 раз (4/1); ам — 4 раза (1/3).

2. Мат, мэт — 6 раз (2 мат/4 мэт); сам — 4 раза (2/2).

3. Сат, сэт — 7 раз (4/3); та, тэ — 11 раз (6/5); кэт, кат — 5 раз (3/2).

4. Тэ, та — 9 раз (5/4); мат, мать, мэт — 6 раз (2/4); ма, мэ — 6 раз (2/4); кэт, кат — 4 раза (1/3).

5. Та, тэ, та (к) — 7 раз (7/0); сат, са, сэ — по 4 раза (2/2).

6. Сат, сэт — 6 раз (5/1); та, тэ — 9 раз (6/3); сак — 3 раза (0/3); тат, тэт — 3 раза (3/0); тэм — 3 раза (1/2).

При увеличении количества одинаковых слогов в строфе увеличивается возможность образования в ней различных повторов. Одинаковые слоги концентрируются преимущественно в симметричных по вертикали ритмических группах. Артикуляционные слоги, образующие горизонтальный повтор, равномерно распределены в обеих частях строки.

В стихах Ягура есть все виды повтора, обнаруженные в стихах Хведи. Например, контуры артикуляции и вокалистического сцепления:

1. «Пать-пать потене» («Пить, пить, перепелка»).

МАТЬ-МАТЬ	МЛ-Тэ-тэ	А-А	А-э-э
ста ка ка-тат	ми-тэ-тэ	а а-а-а	а-э-э

КА-та-мат-та	КА-кам-там	А-а-а-а	А-а-а
ка-та-мат-та	мэт эс мат	а-а а-а	э э а
та-так та-та	мат тэс-сэ	а-а-а-а	а э-э
та-как та-та	мэт как-та	а-а а-а	э а-а
сэт сэт-тэм мас	тэ-кэ-сэ	э э-э а	э-э-э

2. «Сёрпӹ сӹнче сӹр сона» («В Цивильске сто саней»).

СЭТ-мэ сэт-сэ	СЭТ са-та	Э-э э-э	Э а-а
сЭТ са-та-та	мЭТ кэт сак	Э а-а-а	Э э а
МЭ-ТЭТ кат-та	МЭТ мак-са	Э-Э а-а	Э а-а
мэт мак-са-та	са-кат кэт	э а-а-а	а-а э
СА-ка-тас тэ	СА-та мэт	А-а-а э	А-а э
са-там сам-тэ	ка-та мэт	а-а а-э	а-а э

3. «Чолхолара чон вылять» («В городе Нижнем души играют»).

САТ-ка-та-та	САТ пат-татъ	А-а-а-а	А а-а
мэтт ка-та-та	кат пат-татъ	э а-а-а	а а-а
сэм-мэт КАТ-ТАК	сат КАТ-ТАК	э-э А-А	э А-А
Ка-сат КЭС-ТЭ	КА-та КЭС-ТЭ	А-а Э-Э	А-а Э-Э
сат кэс-кэт-мэ	ма ка-татъ	а э-э-э	а а-а
КА-те-мэт КЭТ	КА-та КЭТ	А-э-э Э	А-а Э
сэт кэс-кэт-мэ	ма ка-татъ	э э-э-э	а а-а

В последнем тексте присутствует рифма типа АБАБ, но она, очевидно, случайное совпадение: это лексический повтор, кажущаяся глубина его — результат простого повторения слова. Истинная глубина звукового повтора определяется движением не от конца строки налево, а от начала второй ритмической группы направо (*хора хёр — хора кёсре*). Поэтому такой повтор следует отнести к простому лексическому повтору.

Звуковые повторы, встречающиеся в поэзии Хведи и Ягура, взяты (или использованы) из поэтического арсенала устного стиха. Они ориентированы на слушателя, т. е. на его слуховое восприятие. А чувашский слух улавливает одинаковые звуки прежде всего в начале ритмических групп в строке, а также вертикальные повторы в любых местах строк. И, наоборот, рифма европейского типа (в конце строки) в определенной степени «стирает» звуковой контур начала и середины строки.

В 40-е гг. XIX в. в организации чувашского стиха параллельно с звуковым и артикуляционным повторами участвует и рифма, в частности, в поэзии Максима Федорова. Например, в его стихотворении «Чăваш эпӹр полтăмӹр» («Мы, чуваша, родились») встречаются такие парные рифмы: ААББ, АААББ, ААБББ, АААБ, ААБББ. При этом глубина некоторых рифм доходит до третьего от конца слога: *пыратпӹр — прахатпӹр, пӹлместпӹр — пӹлместпӹр* и т. д. Это главным образом глагольные рифмы. В данном произведении, кроме рифмы, представлены звуковые и лексические повторы, свойственные чувашскому устному стиху:

Торӹ патӹр сывлӹхне,
Торӹ патӹр телейне...

Просим бога дать здоровья,
Просим бога дать нам счастья...

Сапла эйёр порнатпӑр,
Сапла телей коратпӑр...

Халь тияксам итясӑ,
Штан чӑвашсам каясӑ...
Си, чӑваш, хора ҫӑкӑр,
Мён тӑвас, пирён телей!

Так вот мы и поживаем,
Век в работе коротаем...

Дьяки спрашивают нас,
Мол, откуда род чуваш...
Ешь, чуваш, свой черный хлеб,
Лучшей доли тебе нет!

Перевод М. Я. Сироткина

Звуковыми и лексическими повторами богаты и переводы Н. И. Золотницкого. Поэтому данный период можно назвать периодом освоения поэтами фольклорных форм звуковой организации письменного стиха.

Повторы в стихах 70—90-х гг.

В начале 70-х гг. И. Я. Яковлев подготовил и издал буквари, куда он включил ряд коротких рассказов. Эти произведения отличаются не только лаконичностью изложения, но и обилием в них фольклорных поэтических приемов. В частности, в тексте «Капкан» аллиментируются начала синтагм (первое предложение) и рядом стоящие слова (второе предложение): КАШКАР тытма КАпКАН хутӑм. КАШКАР КАпКАН урлӑ КАҫНА та, КАпКАН ҪАПах ҪАПман «Чтоб поймать волка, поставил капкан я. Волк перебежал через капкан, но капкан не сработал».

Рассказ «Утӑра» («На сенокосе») полностью строится на аллиментирующихся фразах-высказываниях героев. На сенокосе лошадь застрекает в болоте и герои рассказа ведут вот такой разговор:

КАК быть, КАринкке,
ЕПЛЕ тӑвас, ЕМЕЛкке?
ҪАпла тӑвас, ҪАманкка.

Как быть, Каринкке,
Как быть, Емелкке?
Так делать, Ҫаманкка.

В рассказе «Сармантей» имя хозяина желтой курочки (*сарӑ чӑхӑ*) подобрано с целью создания аллитерации: САРмантейӑн САРӑ чӑххи САРӑ ҫӑмарта тунӑ... «Сармандеева желтая курочка снесла желтое яичко».

Фольклорными повторами изобилует и письменная поэзия тех лет. Например, в поэме Г. Филиппова «Чухӑн ҫын пурнӑҫӑ — хирти мулкач пурнӑҫӑ» («Жизнь бедняка — жизнь одинокого зайца») мы видим все его формы: синтаксический и лексический повторы, аллитерацию и артикуляционные повторы. Вот некоторые из них:

1. УТне ҫитмен ТУртинe —
ЧУН кӗтнине ЧУН хутрӑм.
УМра Юманӑм, алӑра пуртӑм.
ЮМласа пӑхрӑм, ЮМана ҫапрам —
ЮМан ҫурӑлса шатӑртатса кайрӑ.

А-э э-э	А-э-э
А э-э-э	А а-а
А-а А-а-а	а-а-а а-а
А-а-а а-а	а-а-а а-а
а-а а-а-а	а-а-а а-э

2. УН сикрӑм, кУН сикрӑм,
КУМа-КУМа ХиРе туХРӑм.
Уйӑх ҪУТн ҪАП-ҪУТӑ,
Пӑри-тавра ШАП-ШУРӑ.

А э-э	А э-э
А-а А-а	э-э а-а
А-а А-э	А-А-а
э-э а-а	А-а-а

3. **С**Улё **С**инче **С**Урхи **С**Урхах,
Сил**С**Унатлā **С**Уна ларать,
СТАлла **С**ил вёрет, **С**анТАлла

А-э э-э
 э-А-а-а
 А-а э э-э

А-э А-а
 А-а а-а
 а-А-а а-а

юхать.

СуНа **С**иНе ухах лартām,
Силе майлā вёстерех пусларām.
ТУя **Т**арри **Т**Умхах **С**ул...

а-а э-э
 э-э а-а
 А-а а-а

а-а а-а
 э-э-э а-а-а
 А-а а

Следует отметить, что здесь наравне с аллитерацией фигурируют и рифмы. Чаще всего они образованы на уровне артикуляции, например: *-крём* и *-хрām* (-ктэм и -ктам), *çан-çутā* и *шашурā* (чам ча-та и чам ча-та) и т. д.

Повторами широко пользовались Н. Ефимов и М. Арзамасов. У Н. Ефимова преобладает аллитерирование начал строк, например:

Коллен капла хātланаççē,—
 Конне корма кūrтешēн,
 Коллен окса топашāн.
 Соллен çапла хātланаççē,—
 Çомма окса похашāн.

Постоянно так поступают,—
 Ежедневно чтоб заходили смотреть,
 Ежедневно чтоб зарабатывать деньги.
 Ежегодно так поступают,—
 Желают накопить богатство.

В данном примере синтаксический и лексический повторы способствуют созданию и рифмы (АББАВ), но по отношению к аллитерации здесь она вторична.

Начала строк аллитерирует и М. Арзамасов:

Тёрлē йāvāссем хушшинче
 Тēsētет-çке улма йāvāçси...
 Пахча варринчи улма йāvāçси
 Пāхса тāма паха-çке...
 Курāка таптаса пымасār
 Курāк çинчен тухайрас çук;
 Сунатпа хулса лартмасār
 Суначēсем çитнес çук...

Среди разных деревьев
 Бросается в глаза яблоня...
 Посреди сада яблоня,
 Смотреть на нее приятно...
 На траву не наступая,
 Из травы не вылезти им;
 Крыльями не прикрыв,
 Не опериться им...

Но излюбленным приемом М. Арзамасова являются лексические повторы. Нередко поэт повторяет целые фразы (предложения). Синтаксический и лексический повторы, как уже было отмечено, образуют разнообразные типы рифм (в последнем примере мы видим перекрестную рифму АБАВ). Так как поэт не делит произведения на строфы, подобные рифмы непостоянны, они часто сменяются остальными типами повторов.

Использование в письменной поэзии повторов фольклорного стиха достигло своего совершенства в творчестве поэта Михаила Федорова (1848—1904). Благодаря фольклорной основе его поэма «Арçури» («Леший») смогла бытовать в устных и рукописных вариантах около четверти века (с 1884 г. по 1908 г.).

Стиль и поэтика поэмы отражены в эпиграфе:

ТУХман **С**ын **Т**УХсан
Тāман **Т**Уха**Т**ь, **Т**е**Т**.

Если в дорогу выйдет домосед,
 То жди непогоды, говорят.

Обилие аллитерации указывает на устную речевую основу, а слово *тет* «говорят» — на повествовательный стиль быличек. Первые строки подтверждают это:

ХЕВЕл ансан **ХЕВЕ**тёр
(Эсир **ана пёлетёр**)
Хёвне **çак**р **чикр**ё те,
Лаша **кўл**се **ларч**ё те,
Тухрё кайр^е **в**армана
Харак турат **пу**старма.

На заходе солнца **Хведер**
(Вам он, верно, всем известен)
Сунул за пазуху краюгу,
Заложил коня-гнедуху
И поехал в ближайший лес
Посбирать сухих деревьев.

Перевод М. Я. Сироткина

Здесь аллитерируются не только первые слоги начала строк (**хёв**ел и **хёв**не), но и первые слоги с четвертыми слогами (**хёв**-не и **кўл**се, **тухр**ё и **турат**). Фонетическая рифма охватывает четвертый слог от конца (**-ан Хёветёр** и **-на пёлетёр**). Особый интерес представляет последняя рифма **-арма**- и **-арма**, которой совершенно не мешает созданию фонетического созвучия нерифмирующийся слог **-на** в конце пятой строки. В этом и заключается своеобразие чувашской рифмы: она может образоваться и на уровне артикуляции, и в асимметричных слогах.

Как видим, в чувашском стихе повторы соединяют не отдельные слоги, а целые ритмические группы. Иногда начало первой ритмической группы может аллитерироваться с концом следующей строки (*чипер* и *чипер*, *ир-* и *пир-*):

ЧИПЕР уйран ИРтсессён,
ПИРён вярман ПИТ ЧИПЕР...

Как минуешь Чиберу,
Лес наш красен-распрекрасен...

Дале следуют такие строки:

ИАВА ўсн^е ИАВА^çсем,
Пит^е вяр^{ам} чар^{аш}сем,
П^ахсан — ç^{ёл}ёк ^ўк^{мел}ле,
К^ассан — ç^{аса}х ^ўк^{мел}ле.
ПИЛ^ёк юл^ё ПИЛ^{еш} пур,
СЕ^нёк тума ^{пит} СЕ^лём;
ХУ^Раншурта ХУ^Рама —
ТУ^Р ўстерн^е ТУ^Ратс^{ар},
ТУ^Рта Тума в^{ал} ВА^Тн^я;
ВА^Т юмана ç^{ил} ВА^Тн^я,
ÇЕ^МЕРТсене ÇЕ^МЕРн^е...

Густо выросли деревья,
Очень долгие деревья,
Взглянешь — шапка свалится,
Срубишь — враз повалятся.
Вот рябина в пять развили,
Хороша она на вилы.
За болотом, где повыше,
Вязь растёт, хорош на дышло.
Старый дуб помяло ветром,
А черемуху свалило...

Перевод М. Я. Сироткина

Здесь рифмуются строки, в которых отсутствует горизонтальная аллитерация (аллитерирование слогов, входящих в разные слоговые группы одной строки). Автор предпочитает создавать парные рифмы:

СУЛахайра СУЛ^Ан пур,
Сыл^там ен^{че} сырма пур.
Хура утна ик^сёмёр
Сырма хёрне сит^рёмёр.
ТАВА^Р в^{ар}ри — ТАВА^Йкки,
Аста пур-ши с^евекки?

Влево ямы и раскаты,
Вправо с^луски и овраги.
Мы вдвоем с конем, бедняги,
До оврага добрались.
Ехать дальше нету мочи.
Темь, хоть выколи мне очи!

Перевод М. Я. Сироткина

В первоначальном варианте поэмы пятая строка из приведенного текста звучала так: «Ик айкки те т^авайкки (С двух сторон — косогор). Впоследствии поэт изменил первые два слова в пользу

горизонтальной аллитерации (ТАВАр и ТАВАЙки). Данный факт говорит об особом внимании Мих. Федорова к звуковой организации стиха. Аллитерацию он не противопоставлял рифме европейского типа. Но рифма в его стихах являлась частью звукового повтора, поэтому в удобных случаях он прибегал и к аллитерации, и к рифме.

Перевес в сторону рифмы европейского типа наблюдается в чувашской письменной поэзии 90-х гг., прежде всего в произведениях братьев Турханов. Эти поэты предпочитали катренную строфу. В данном случае на них могла оказать влияние такмачная строфа народных песен, которая обычно имеет четыре строки. Но типы рифм указывают на европейские традиции в области строфообразования. Дело в том, что оба поэта интересовались русской классической поэзией, в особенности романсами. Я. Турхан даже переводил некоторые из них, например произведения В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Кольцова, И. Козлова и Н. Некрасова.

В 1896—1897 гг. благодаря поэзии Я. Турхана в чувашской письменной поэзии утвердились следующие типы рифм: АА, АБАБ, АВВБГБ (1896), АВВБ, АБАВ, АВВВ, ААБВ (1897). В последующие годы поэт обогатил рифму катрена типами АААБ и АААА, а также использовал новые типы рифмовок в строфах, содержащих от трех до девяти строк: АББ, АВВВВ, АББАВВ, ААВВВВ, ААВВВВГГГ и др.

Многострочных рифменных строф немало и в стихах Х. Турхана. Поэт ввел в родную письменную поэзию следующие типы рифм: ААБААБ, АББАБ, АВВАВВ, АВВГАВВГ и АББАВГДДЖВ. Следует полагать, что 3- и 6-строчные строфы братья-поэты брали из народной поэзии (АББ — тип поэтической строфы лирических песен низовых чувашей, из среды которой вышли сами поэты).

Рифмы в стихах Якова и Хведера Турханов могут образоваться в одних случаях на уровне одинаковых фонем, в других — на уровне мягких и твердых вариантов фонем (*-мӑн* и *-мӗн*, *-еççӗ* и *-аççӗ*, *-тӗн* и *-тӑн*, *-ессӗн* и *-ассӑн* и др.), артикуляции и сцепления гласных (*çума* и *куна*, *-çийе* и *-чике* и др.). Они рифмуют окончания типа *-сем* и *-тӗм*, *-ын* и *-ӑн*, *-че* и *-çi* или *се*, *-çӗ* и *-сӗ*.

Причину возникновения данного явления можно объяснить языковыми особенностями их родного диалекта (все слова произносятся с ударением на последнем слоге. А ударные гласные звуки создают эффект созвучия больше, чем безударные. Созвучие увеличивается, если рядом стоящие согласные входят в одну и ту же артикуляционную группу).

В рифмах братьев Турханов обнаруживается и другая особенность низового диалекта чувашского языка: фонему [ч] носители данного диалекта произносят как палатальный звук [т'] (в алфавите И. Я. Яковлева она имела графему [т] с хвостом). Отсюда понятно, почему Я. Турхан рифмовал слова типа *юхатчӗ* и *йӗрет-тӗм*, *пулӑтган* и *çунӗчӗ*.

Итак, в 70—90-е гг. в чувашской письменной поэзии имелись

два течения, которые условно могут быть названы фольклорным и русско-европейским. Если в 70—80-е гг. в поэзии преобладало первое течение, то к концу 90-х гг. на первое место вышло второе течение. Это было связано с окончательным утверждением в чувашской письменной поэзии катренной строфы. Рифма в творчестве Турханов свидетельствует как о их тяге к русской романсовой лирике, так и об особенностях лирических песен и диалекта их малой родины — яльчикских чувашей.

Повторы в стихах нач. XX в.

В начале XX в. чувашские поэты (С. Тванъялсем, А. Васся, М. Данилов, Н. Никитин, С. Канга, Т. Терентьев, Л. Молгачев и др.) продолжали традиции фольклорного стиха, используя в своем творчестве аллитерацию, синтаксический и лексический повторы. В их произведениях рифма встречается очень редко. Это объясняется эстетическим вкусом, а частично и отсутствием опыта поэтического творчества. Многие из них взяли за перо случайно — с целью освещения того или иного социально значимого факта, а не в силу призвания. Поэтому вскоре они отошли от литературных занятий (исключение составляет поэтесса А. Васся).

Другая группа поэтов закрепляла достижения поэтов конца XIX в., в том числе и в области рифмовки. В результате подсчета разных типов рифмовок мы составили следующий список (типы рифмовок помещены в убывающем порядке по частоте встречаемости):

1. Г. Комиссаров-Вандер: АБВВ, АБАБ, ААББ, АААА.
2. С. Кириллов: ААББ, АБАБ, ААБВ.
3. М. Шевле: АБАБ, ААББ, АА.
4. Х. Ласса: АБАБ, ААББ.
5. А. Васся: АБАБ, ААББВВ.
6. Н. Шелеби: АБВВ, АБАБ, ААБА.
7. Э. Турхан. АБАБ, АБВВ, ААБААБ.
8. Т. Кириллов. ААББ, АБАБ, АБВВ, АААА, ААБВ, АБББ.
9. М. Трубина: АА.
10. И. Тхти: АБАБ, ААББ.
11. И. Козлов: АА.
12. И. Григорьев: АБАБ, ААББ, АБВВ.
13. С. Мрес: ААБВВ, ААББВ, АББАВВ, АААВВ и др.
14. В. Мочанкин: АБВВ, АБАБ, ААББ, ААБА, АААА.
15. Ф. Павлов: АБАБ.
16. С. Эльгер: ААБВВ.

Как видно из приведенного списка, в начале XX в. в чувашской письменной поэзии окончательно закрепилась европейская рифма. Наибольшее распространение получила перекрестная рифма (АБВВ тоже относится к такому типу). С. Кириллов и Т. Кириллов предпочитали парные рифмы (ААББ), но не пренебрегали и перекрестной (АБАБ); М. Трубина и И. Козлов использовали

парные рифмы, что объясняется многосложностью (более девяти слогов) стихотворных строк. С. Мрес и С. Эльгер развивали рифму квинтилл, т. е. пятистрочных строф.

Эволюция рифмы в творчестве К. Иванова и Н. Шубоссини

Рифма в стихах К. Иванова повторила путь чувашских звуковых повторов в письменной поэзии от середины XIX в. до начала XX в. Первоначально внимание поэта было обращено на аллитерацию. Так, 16 августа 1906 г. он сделал следующую запись:

ПАРТта патне ПАРТлаттарса,
ВАНюшке патне ВАШлаттарса,
СИмун патне СИктерсе.

Быстрее к Прте — прискоком,
К Ванюшке — вихрем,
К Симуну — впрнпрыжку.

О том, что в 1906 г. К. Иванов не придавал особого значения рифме, говорит и его вольный перевод «Крестьянской песни». Оригинал русской песни имеет, как известно, перекрестную рифму, а в переводе чувашского поэта ни одна строфа не рифмована.

Стремление К. Иванова к рифмовке мы обнаруживаем в переводе «Дубинушки». Здесь переводчик старался сохранить тип рифмовки оригинала (АБАБ), но рифмы получились бедными: поэт использовал лишь традиционные лексические повторы (*вӓл* и *вӓл*), а также падежные слоги (*-ра* и *-ра*).

Все эти факты позволяют нам усомниться в датировке двух стихотворных строф, имеющих в «Записной книжке» К. Иванова за 1906 г. Дело в том, что эти строфы вошли и в поэму «Нарспи» (в главу «В селе Сильби»). А на основе датировки этих двух строф началом работы поэта над «Нарспи» принято считать осень 1906 г. Но в его плане поэтического творчества на 1906—1907 учебный год (план имеется в той же тетради) написание этой поэмы не предусмотрено. Это во-первых. Во-вторых, был совершенно юн и не имел опыта поэтического творчества.

Наше предположение о неверной датировке двух строф подтверждается и текстологическим анализом. В первую очередь следует обратить внимание на необычность расположения этих строф: они написаны на страницах тетради в перевернутом виде. Кроме того собственная нумерация страниц поэтом прерывается на предыдущей странице, тетради, а последующие за пронумерованной поэтом страницей записи фрагментарны, не имеют хронологической последовательности. Данные две строфы поэт сочинил, очевидно, весной или летом 1907 г., когда вынужден был прервать учебу в Симбирске и жить на своей родине. Именно в то лето, как об этом вспоминают сестры поэта, их брат целыми днями пропадал в окрестностях Сильби и в уединении вносил в тетрадь неизвестные им записи.

На основе воспоминаний Н. Шубоссини и записей самого К. Иванова можно восстановить последовательность написания ряда его произведений. В сентябре—октябре 1907 г. будущий автор «Нарспи» сочинил баллады «Железная мялка» и «Вдова», от-

рывок поэмы «Думы старого леса», балладу «Две дочери» и незаконченную трагедию «Раб дьявола».

В «Железной мялке» примерно половина всех строф не рифмована, а другая половина имеет следующие типы рифм: парные — 21 строфа, перекрестные — 7 строф.

Все строфы баллады «Вдова» рифмованы по типу ААББ. Отрывок поэмы «Думы старого леса» имеет рифмы типа АБВВ. Такие рифмы встречаются и в балладе «Две дочери», хотя половина ее строф вообще не рифмована. В трагедии «Раб дьявола» рифмы встречаются всего в 8 случаях (АБВВ, ААББ по 4 раза).

Итак, в произведениях К. Иванова, написанных осенью 1907 г., нет строгой рифмовки строф, но обнаруживается тенденция как к парным, так и перекрестным рифмам.

Многие переводы К. Иванова датируются концом 1907 г. и имеют следующие типы рифм:

1) «Ангел» Лермонтова: АБВАГВ — 1 строфа, АБВГБВ — 2 строфы, АБВАБВ — 1 строфа;

2) «Парус» Лермонтова: АБАБ — 3 строфы;

3) «Волны и люди» Лермонтова: ААБВВГ — 1 строфа, ААБВВБ — 1 строфа;

4) «Утес» Лермонтова: АБАБ — 2 строфы;

5) «Горные вершины» Лермонтова: АБАБ — 2 строфы;

6) «Чаша жизни» Лермонтова: АБАБ — 1 строфа, ААБВ — 1 строфа, АБВГ — 1 строфа;

7) «Узник» Лермонтова: ААБВ — 1 строфа, АБВВ — 1 строфа, ААБВ — 1 строфа, АБАБ — 1 строфа;

8) «Дуют ветры» Кольцова: ААБА — 1 строфа, АБАБ — 1 строфа, АБВГ — 1 строфа, ААБВ — 1 строфа;

9) «Солнце на небе» Кольцова (рифма отсутствует);

10) «Голодная» Некрасова: АБАБ — 1 строфа, АБАВ — 1 строфа, ААБВ — 1 строфа, АБВГ — 1 строфа;

11) «Засуха» Огарева: АБАБ — 2 строфы;

12) «Колыбельная песня» Майкова: ААБВ — 4 строфы;

13) «Осень» Бальмонта: АБАБ — 3 строфы.

Переводчик стремился к типу рифмовок оригиналов, хотя ему это удавалось не во всех случаях. Следует считать, что любовь к перекрестной рифме привилась именно через переводы русской поэзии. Данный тип рифмы мы видим и в его стихотворении «Голодные», датированном 30 декабря 1907 г. Следовательно, к концу 1907 г. в своем творчестве К. Иванов начал применять перекрестные рифмы. Именно в этот период он усиленно работал над поэмой «Нарспи» (об этом вспоминает очевидец Н. Шубоссини).

А теперь приведем таблицу частотности различных типов рифмовок по отдельным главам «Нарспи» (типы рифм расположены в убывающем порядке):

1. В селе Сильби: АБАБ, АБВВ, ААБВ.

2. Красная девица: АБВВ, АБАБ.

3. Вечер перед симеком: АБВВ, АБАБ.

4. Свадьба: АБАБ, АБВВ.

5. У знахаря: АБВВ, АБАБ.
6. Побег: АБВВ.
7. Две свадьбы: АБВВ.
8. В Хужалге: АБВВ.
9. После симека: АБВВ, АБАБ.
10. Преступление Нарспи: АБВВ, АБАБ.
11. В Сильби: АБВВ.
12. В лесу: АБАБ, АБВВ.
13. Отец и мать: АБВВ.
14. Четыре смерти: АБВВ.

Типы рифм в главах и блоках дополнительно подтверждают предположение о поэтапной работе автора над поэмой. Главы с преобладающей перекрестной рифмой АБАБ («В селе Сильби» и «В лесу»), несомненно, написаны позже остальных глав. Но такой тип рифм составляет большинство строф в главе «Свадьба». Как этот факт соотносить с воспоминанием Н. Шубоссини, который утверждал, что первый вариант «Нарспи» начинался со сцены свадебного пира?

В более ранних воспоминаниях эту главу Н. Шубоссини вообще не упоминает. Тогда он отмечал, что поэма «Нарспи» автором была начата с конца. Типы рифм в главах позволяют утверждать, что самыми первыми главами поэмы первоначально были главы «Красная девица» и «У знахаря». Об этом говорят и строфическая организация, и сюжетное воплощение первоначального замысла поэта.

Осенью 1908 г. К. Иванов снова обращается к парным рифмам («Наше время»). Мы считаем, что поэт осознанно обращался к традициям родной письменной поэзии XIX в., прежде всего к опыту Мих. Федорова. Параллели обнаруживаются не только в рифмах, но и в образах, в стиле повествования, в повторах и т. д. В «Нашем времени» К. Иванов удачно использовал фольклорные звуковые повторы. Например:

(ВЫСА САВар ВЫСлАхне
 Кил КарТине КёРсенех
 ТУрчйакапа ТУхас га,
 СУхал сине СУрас га
 ХАваЛАСАх КАЛАрАС,
 Хапхаранах йсата.)
 ЧАтаССР-ха ЧАвашсем,
 ВЕснех ситмен-ха ВЕсем.

(Надо б, если голод жадный
 Забрет во двор хоть задний,
 С кочергою всем к нему
 Выйти, в бороду ему
 Плюнуть, чтоб закрыл свой рот он.
 Да и выгнать за ворота.)
 Терпит наш народ, еще
 До сумы он не дошел.

Литературное наследие К. Иванова последующих годов, к сожалению, до нашего времени не дошло: после смерти поэта его рукописи были затеряны, а все попытки разыскать их были безуспешными. Часть рукописей затерялась, очевидно, в одном из городов Средней Азии, а другая часть — в архивах КГБ (вместе с рукописями репрессированного литературоведа Е. З. Захарова).

Примерно такой же путь прошла рифма в произведениях Н. Шубоссини. Два стихотворения М. Ю. Лермонтова («Спор» и «Песня казачки») поэт перевел без рифмы. В двух других пере-

веденных стихотворениях («Три пальмы», «Ветка Палестины») строфы имеют парные и перекрестные рифмы. К концу 1907 г. Н. Шубоссини овладел техникой как перекрестной, так и парной рифмовки. В первом его произведении «Аслаь суеѣ» («Умный лгун») преобладала рифма типа АБВВ, в последующих — АБАБ.

С 1914 г. Н. Шубоссини активно стал использовать и другие типы рифм: ААББ, ААБВГГДВ, АВВГАБВГ, ААБВВВ и др. В строфах без рифмы активно выступает аллитерация. В этом убеждает стихотворение «Маттурла̄х̄ам...» («Удаль моя...»):

ШУх̄ашласан	Размышляя,
ШУралат̄ап,	Бледнею,
ХЕРсе кайсап	Горячась,
ХЕРелеп.	Краснею.
КУТянсан та	Печалюсь,
КУТса ярап.	Смеюсь.
хУИх̄аРсан та	Горюя,
ИУРлат̄ап.	Пою.

В 20-е гг. Н. Шубоссини обогатил национальный письменный стих его новыми разновидностями. Дело в том, что в ряде его произведений парные рифмы, выделяя в строках конечные слоговые группы, выполняют ритмообразующую функцию. Причем первые части строк (слоги перед постоянным словоразделом) не всегда равносложны, а вторые рифмующиеся части постоянно имеют одинаковое количество слогов. При этом рифмующиеся слова произносятся четко, в чуть замедленном темпе, особо вычеркиваются словесные ударения, как, например, в начале стихотворения Н. Шубоссини «Тинёс» («Море»):

Тинёс...	Море...
Вёсё-хёррисёр тинёс,	Не имеющее конца и края море,
Сут̄алать к̄авак та симёс,	Блестит синим и зеленым цветом.
Сичё хутри п̄ёлёт лек тикёс!	Подобно облаку седьмого слоя, ровное!

Здесь перед подчеркнутыми словами имеются небольшие цезуры, которые выполняют роль постоянных словоразделов. Следовательно, стиховую основу данного произведения можно отнести к силлабике. При всем этом здесь имеется и силлабо-тоническая организация (во второй части строки).

Силлабические стихи, ориентированные на слушателя и имеющие декламационное начало, впервые сочинены чувашским поэтом и импровизатором Е. Сидором. Рифмованный силлабический стих встречается в таких жанрах чувашского фольклора, как детские дразнилки, словесные игры и загадки.

В народе широко распространена дразнилка под названием «Ва̄сса» («Вася»):

Ва̄сса	ка̄сса,	Вася-кася,
К̄епер урла̄	ка̄сса,	Через мост пройдя,
К̄ёрсе кар̄е	ла̄сса.	Зашел в лес.
Сулла̄ п̄а̄т̄а̄	сыса,	Съев кашу с маслом,
Каш̄а̄к аври	хӯсса	Сломав рукоятку ложки,
Тухса кайр̄е	Ва̄сса.	Ушел прочь, Вася.

Ритмическая структура слов данного стиха не совпадает с ритмом рецитации: если в словах ударение падает на последние их слоги (кроме слов **сулла́** и **каша́к**), то при рецитации количественно выделяются начальные слоги полустиший. При этом рифмуются последние полустишия.

В детском репертуаре имеются словесные игры, основанные на рифмах. Например, один спрашивает другого: **Тёрёс** те «скажи «правда». Если спрашивающий добьется ответа (**тёрёс** «правда»), то он скажет: **кмака шинчен | кёрёс** «С печки **кёрёс** (звукоподражание падению)». Здесь слова **тёрёс** и **кёрёс** образуют женскую рифму.

На основе подобной рифмы (**атя́ — ватя́**) построен следующий диалог:

- | | |
|-------------------------------|------------------------|
| — Атя́ те. | — Скажи «сапоги». |
| — Атя́ . | — Сапоги. |
| — Сан аря́му ватя́ . | — Твоя жена — старуха. |

К подобным рифмованным текстам относятся многие загадки. В них логическим ударением выделяется смысловое ядро высказывания, обычно входящее в последнее полустишие строки. В таких фразах логическое ударение усиливает ударение слова, а выделенные ударением слова образуют вертикальный повтор ритмической структуры, например:

- | | | |
|-----------------|----------|-----------|
| 1) Ашё́ нимёр | | |
| Тулё́ тимёр | | — — — — |
| 2) Хуч-хуч | хучала, | — — — — |
| Варри | мучала | — — — — |
| 3) Тўп-тўп | тўпечук, | — — — — |
| Тўпе тарри | илечук | — — — — |

Силлабо-тоническая организация в подобных текстах наблюдается главным образом в рифмующихся полустишиях. Это показывает на основной фактор такой организации — рифмы. Именно рифмы европейского типа способствовали силлабо-тонической организации в последних полустишиях строк силлабического стиха. Е. Сидор, а за ним и Н. Шубоссини успешно ввели в письменную поэзию данную разновидность народного силлабического стиха.

Таким образом, чувашский письменный стих прошел большой путь от силлабического стиха с разнообразными звуковыми повторами до рифмованной силлабики с тонической ориентацией в завершающем строку полустишии.

СТАНОВЛЕНИЕ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОГО СТИХА

Чувашская силлабо-тоника начала XX в.

Особенностью литератур народов Поволжья, рано (в XVIII в.) испытавших влияние русского Просвещения, является их первоначальное развитие как на национальном, так и на русском языках. Русскоязычные произведения очень часто предшествовали и сопутствовали произведениям, написанным писателем на своем родном языке. Это объясняется, с одной стороны, обращением писателя к более богатым поэтическим традициям иноязычной письменной литературы; с другой — отсутствием возможности печататься на родном языке (у большинства народов Поволжья такая возможность появилась лишь в начале XX в.). Эти и другие причины способствовали созданию в этих литературах мощного пласта русскоязычных произведений [Родионов, 1989а].

В чувашской русскоязычной поэзии силлабо-тоника возникла в XVIII в. Свидетельство тому — известная ода Н. Я. Бичурина «Сон», написанная ямбом (5-стопные строки чередуются 4-стопными).

Опыт Н. Я. Бичурина повторил С. Михайлов-Яндуш в стихотворении «О ты, Юнга...», имеющем ритмическую структуру Я4+Я5+Я4+Я5 и 5- и 3-сложные полустушия. Постоянный словораздел и короткосложный стих сближают стихи С. Михайлова-Яндуша с народным короткосложным стихом 4+4 (песни его земляков — ядринских чувашей — имеют главным образом такой тип ритмической структуры).

5- и 4-стопными ямбами сочинял свои стихи и И. Я. Яковлев. Хорошо зная чувашскую народную поэзию, он заметил близость ямбических стоп к структуре чувашского народного стиха и стремился утвердить ямбическое ударение слова как норму литературного произношения.

Первые образцы чувашской силлабо-тонической поэзии показывают, что их авторы всячески старались приблизить форму литературного стиха к народному силлабическому стиху.

Как отмечалось, будущие чувашские поэты начинали свое творчество со стихотворений на русском языке (Н. Шубоссини, Г. Комиссаров, Ф. Павлов и др.). Этот факт говорит о том, что они

приобщались к поэзии через русскую классику (первые свои стихи они сочиняли в школьные годы, т. е. в период изучения русской литературы). После окончания школы многие из них начинали писать и на родном языке.

1. До 1906 г. многие поэты писали исключительно 4- и 5-стопным ямбом (Р. Иванов, Г. Комиссаров, Э. Турхан и др.). При этом хорей преобладал в стихах поэтов, впоследствии не перешедших на чувашский язык (Р. Иванова, В. Калаева), или поэтов, пытавшихся писать чувашские стихи на основе силлабо-тоники (Э. Турхана).

2. С 1906 г. в русскоязычных стихах чувашских поэтов впервые появляется анапест (в стихах Г. Комиссарова-Вандера), амфибрахий (в стихах Г. Комиссарова-Вандера, Н. Шубоссини, Ф. Павлова) и дактиль (в стихах Ф. Павлова).

Обращение поэтов к ямбическим короткосложникам нужно объяснить их стремлением синтезировать русскую силлабо-тонику с чувашской короткосложной силлабикой (с ритмической структурой 4+3 и 4+4). Обращение их к другим стихотворным размерам объясняется стремлением поэтов к лучшему проявлению своих способностей в области русской версификации (такие поэты почти не писали на своем родном языке), либо к обогащению своего поэтического мастерства (это Н. Шубоссини, который, как известно, был смелым экспериментатором в области строфики и ритмики письменного силлабического стиха).

Силлабическую систему стихосложения чувашские поэты утвердили и в переводах русских произведений.

Первым чувашским переводчиком русской поэзии был Мих. Федоров, который, по воспоминаниям Д. Филимонова, в 1884 г. пытался перевести «Бесов» А. С. Пушкина [Родионов, 1989в, с. 20]. Судьба перевода нам неизвестна. По-видимому, попытка оказалась неудачной. Причины неудачи — в отсутствии традиции перевода стихотворных произведений. Разочаровавшись в стихотворном переложении «Бесов» на чувашский язык, Мих. Федоров сочинил совершенно оригинальную поэму («Леший»), но уже в метрике народного стиха.

Известным переводчиком является Я. Турхан, который весьма удачно перевел произведения В. Жуковского, А. Пушкина, И. Козлова, М. Лермонтова, А. Кольцова и Н. Некрасова. Его успехи объясняются тем, что поэт имел опыт стихотворно-поэтического творчества. Силлабо-тонические стихи он умело переложил силлабическими. Многие его переводы были предназначены для песенного исполнения (поэт в основном переводил песни и романсы). При пении, как мы знаем, стихотворный ритм полностью поглощается ритмом напева (речь идет не о народных, а об авторских песнях).

В начале XX в. с русского на чувашский язык стали переводить многие чувашские поэты. При этом Г. Комиссаров-Вандер, Г. Коряков, С. Мрес, Н. Кузнецов и другие переводчики не очень придерживались русских оригиналов, в том числе в области сти-

ховой структуры. Все их переводные стихи получались силлабическими и имели постоянную цезуру после четвертого слога (4+3). К переводу революционной поэзии Т. Тайр обратился, очевидно, из политических соображений, что отразилось и в ритмике его переводов «Варшавянки», «Крестьянской песни», «Рабочей марсельезы» и др. Поэт не упорядочил словесные ударения в строках, не заботился о постоянном словоразделе, поскольку переводы предназначались для пения. Следовательно, стиховая структура была подчинена ритмической структуре напева песни.

Н. Матвеев, будучи опытным переводчиком, на русский язык перевел произведения К. Иванова, на чувашский — стихи И. Ганицкого, Малинина и др. русских поэтов. В некоторых переводах он удачно синтезировал силлабическую и силлабо-тоническую ритмические структуры (в стихотворении под названием «Кто же» неизвестного автора):

Кам кўме	айёче	Кто под забором
Вярәм сёр	ирттерет	Длинную ночь проводит?
Шур пўртне	те манса	Белую избу забыв,
Хутаспа	кам сўрет?	С сумой кто ходит?
Кам усал	сăмахпа	Кто плохим словом
Тёнчене	шав хăртать?	Мир иссушает?
Вярласа	вёлерсе,	Крадя, убивая,
Тёрмене	кам ларать?	В тюрьме кто сидит?

Здесь ударения совпадают с концами полустушиий и строк. Так как все полустушиия имеют по три слога, мы получаем анапестические ячейки (— — — | — — —). Если увеличить продолжительность вертикальных цезур, то обнаружится количественное удлинение кадансовых слогов и частичное изменение их тона (кадансовые слоги произносятся на несколько тонов выше или ниже основного тона строки). В таких случаях при равносложных ячейках-полустушииях возникает не только силлабическая, но и силлабо-тоническая организация. Но она несколько иного качества, чем, например, русская силлабо-тоника.

Тесная связь ударения с вертикальной цезурой обнаруживается и в переводах К. Иванова. В качестве примера приведем перевод лермонтовского «Паруса», над которым чувашский поэт работал осенью или же зимой 1907 г.

Строки оригинала «Паруса» состоят из 5- и 4-стопного ямба, рифма имеет тип АБАБ. К. Иванов же перевел его 3-стопным анапестом, рифма имеет лишь мужские окончания, т. е. ударение падает на кадансовые слоги:

Пёччен па-	рас шурран	куранать
Кăвак ти-	нёс тётри	айёче...
Мён инсе	ют сёрте	вал шырать?
Мён хăвар-	нă вал хай	килёче?

Как видим, функцию большой (сквозной) цезуры в строфе выполняет пограничная зона второго и третьего полустушиий. Малая цезура в трех случаях не имеет словораздела, ее функцию берут

на себя ударения слов паръс «парус», тинёс «море», хъаварнă «оставил». Такое перераспределение функций происходит и в остальных строфах перевода. При этом по воле ритмической инерции могут быть смещены ударения слов на другой слог: шуррăн, канăссар, тăвал и т. д. Во втором полустиии образуется микроцезура (внутричейковая цезура), разделяющая ячейку на два элемента (1+2). Эта сквозная цезура в определенной степени конкурирует с предыдущим ударенным слогом, чуждым традиционному силлабическому стиху (в народном стихе ударение падает главным образом на кадансовый слог). В чисто силлабическом стихе первый слог второго полустиии входит в состав первого полустиии с функцией кадансового образования.

Итак, в переводе «Паруса» мы видим состояние перехода силлабического стиха в силлабо-тонический. Здесь часть функции словоразделов падает на словесные ударения.

В переводе русской народной песни «Дубинушка», осуществленном не ранее осени 1907 г., К. Иванов сумел сохранить и ритмическую структуру, и тип рифмовки оригинала (строки типа Аn4 и рифмы типа аБаВ). Добился он этого в результате умелого комбинирования слоговыми группами с одним ударением, т. е. своеобразными «ритмическими кирпичиками» следующих фигураций:

$\text{-- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}}$ (всего 14 блоков),
 $\text{-- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ --}$ (всего 7 блоков),
 $\text{-- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ --}$ (всего 4 блока),
 $\text{-- } \overset{\uparrow}{\text{--}}$ (всего 3 блока)*.

Приведем первую строфу перевода:

Юрăсем	нумаи илтнĕ	эп хам сĕршывра
Савнăс мар	усал хуйхă	сĕнчен вал.
Савсенчен	пĕр юрри	тăрса юлчĕ пуçра,
Ĕçлекен	хура халăх	юрри вал.

Здесь сквозную цезуру имеют лишь первые полустиии, в остальных вертикального повтора нет. Их функцию выполняют ударенные слоги различных блоков, т. е. роль словоразделов низведена до уровня образования блоков, и не более. Например, ритмическую структуру Аn3 ($\text{-- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}}$) здесь составляют такие блоки:

$\text{-- -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}}$ или
 $\text{-- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}} \text{ -- -- } \overset{\uparrow}{\text{--}}$

Выбор той или иной комбинации зависит от желания переводчика, который в поисках подходящей рифмы может предпочесть любую из них.

Таким образом, К. Иванов, в силлабических стихах строго при-

* Здесь учтены блоки двух строк, т. е. блоки припевов оставлены вне подсчета.

держивавшийся принципов образования вертикальных цезур, в переводах русской поэзии основное внимание обратил на вертикальные ударенные слоги и рифмы. В таких стихах строки составляются не из одинаковых полустиший, а из слоговых групп (блоков) различной конфигурации. Изосиллабизм в них ощущается не на уровне полустиший, а на уровне строки (при типе рифм АБАБ или аБаБ даже на уровне двух строк). В таких стихах словоразделы выполняют роль ударений в силлабических стихах — функцию выделения ритмического определителя.

Опыт К. Иванова в области практического применения силлабо-тоники в чувашских стихах успешно продолжил Э. Турхан, младший брат Якова и Хведера Турханов. В русскоязычных стихах молодой поэт использовал перекрестные женские рифмы и размеры Х4, Я5. В те же годы он пробовал сочинять силлаботонические стихи на своем родном языке. Наиболее удачными оказались стихотворения, написанные анапестом. Это можно объяснить особенностью диалекта чувашского языка, который для Э. Турхана был материнским языком.

В речи представителей низового диалекта словесное ударение падает главным образом на последний слог слова. Следовательно, упорядочение в строке вертикальных ударений здесь возможно лишь при помощи вертикального словораздела. А образовать сквозные цезуры легче, если в слоговую группу входит большее количество слогов. Поэтому поэт выбрал не 2-элементные, а 3-элементные размеры.

В качестве примера возьмем первую строфу стихотворения Э. Турхана «Ютри пурăнăç» (Жизнь на чужбине):

Ютра	пурăнса	ют сынсен	сүртёнче	На чужбине живя, в чужом доме
Таван	халăха	асанса	макăрап.	Родной народ вспоминаю и плачу.
Чёрем	суннипе	ют хула	хушшинче	Горячим сердцем в чужом городе
Чăваш	халăхне	юратса	ыр сунап.	Чувашский народ люблю и добра желаю.

Строфа сложена по ритмической схеме Аи4 с паузой вместо первого слова первой стопы-ячейки. Здесь мы наблюдаем удачное сочетание изосиллабизма и тонической организации, хотя доминирует первый.

Э. Турхан ввел тоническую упорядоченность и в традиционный семисложник 4+3, преобразовав его в трехстопный анапест с

двумя начальными цезурами: $\vee \vee - - - \# | - - -$. Такую ритмическую структуру мы видим в стихотворении «Ачам тăпри синче» («На могиле своего ребенка»). Здесь вертикальной цезурой фиксирована лишь граница второй и третьей стоп-ячеек (первая ячейка от второй отделена ударением).

Замена вертикальных цезур вертикальными ударенными слогами — дело нелегкое. Такой опыт приходит к поэту, привыкшему писать традиционной силлабикой, не сразу. В первых стихотворениях Э. Турхана словораздел заменяется ударением лишь в словах русского происхождения, которые сохраняют свое ударение и

при наличии чувашских аффиксов. В стихотворении «Париж коммунаре́сене» («Парижским коммунарам») мы встречаем слова комму́ншáн, коммунаре́, революци, баррикада, которые в какой-то степени нарушают систему произношения слов низового диалекта. По данному принципу произносятся здесь и следующие чувашские слова: ча́рáнмасáр, ча́лтáр-чалта́р и пинше́рён (ударения по типу речи средненизовых и верховых чувашей).

Следует считать, что Э. Турхан осознал возможность использования в стихе словесных ударений поэтапно. Первоначально он опирался на слова с конечным ударением (его внимание было обращено на вертикальные цезуры и анапестические слоги-ячейки), а потом — на слова с начальным ударением (сначала в заимствованных, а потом в исконно чувашских словах).

Из сказанного нами возникает следующий вопрос: в какой степени способствуют возникновению и развитию чувашской силлаботоники различные диалектные системы чувашского языка?

*Проблемы акцентуации литературного языка
и системы стихосложения послеоктябрьского периода*

Сингармонизм и ударение в чувашском языке

Важнейшими параметрами русского словесного ударения исследователи считали силу, высоту и длительность, т. е. силовую, мелодическую и темповую структуры слова. Элементы русского слова взаимосвязаны на основе «тяготения» слабых слогов к сильному, ударному, который выделяется среди безударных и высотой тона [Черемисина, 1989, с. 75—78].

Если русское слово построено по принципу подчинения безударных слогов ударному, то чувашский ударный слог связан с остальными слогами по принципу согласования. Перенос словесного ударения в различных диалектах чувашского языка не препятствует пониманию разговаривающих, так как такой перенос почти не влияет на семантику слова. В чувашском слове ударение не играет фонологической роли, т. е. в нем безударные гласные качественно не редуцируются, как, например, в русском слове*.

Гласные и согласные звуки в потоке чувашской речи не встречаются во взаимозаменяемых позициях, что исключает возможность образования фонологических оппозиций между ними. Гласный и согласный(ые) звуки в слоге составляют гармонию по палатальности или веларности. При этом в палатальных сингармонических слогах мягкими являются не только предшествующие гласному согласные, но и последующие, не только в серединных, но и конечных слогах словоформы [СЧЛЯ, 1990, с. 15].

В ранние периоды истории народа в чувашской речи господствовала гармония гласных и согласных не только по палаталь-

* Данные о русском и чувашском языках взяты из след. работ: [Черемисина, 1989]; [СЧЛЯ, 1990]; [Яковлев, 1987].

ности, но и по лабиализации. Да и в современном языке гласные [а, ä, ё, ы] в соседстве с губными согласными на переходных участках произносятся с более задней и верхней артикуляцией языка (на спектрограммах это регистрируется в виде понижения первой и второй формант, напоминая спектральную картину губного гласного [y]). Под влиянием этого губного гласного в потоке речи лабиализации подвергаются и сами согласные (язычные). Все гласные в соседстве с носовыми согласными получают носовой оттенок [СЧЛЯ, 1990, с. 57].

Эти и другие комбинаторные и позиционные изменения фонем в потоке чувашской речи отражают ее сингармоническую природу. Поэтому предположение об исчезновении в современном чувашском слове словообразовательной функции сингармонизма не соответствует действительности [Яковлев, 1989, с. 18].

П. Я. Яковлев считает, что функция выделения слов из потока чувашской речи «поделены между сингармонизмом и словесным ударением». Если учесть изменение словесного ударения при различных реализациях в речевом потоке, то становится понятным его тяготение к концу синтагм, как, например, в чувашской речи. И вообще, ударение в тюркской речи, вероятно, еще в пратюркскую эпоху выполняло разграничительную функцию (слова, синтагмы). Поэтому оно реализовывалось на уровне интонации, а не на уровне «вынутаго» из текста (потока речи) слова.

Сингармонизм никогда не мог быть главным словоразграничительным признаком, иначе мы не смогли бы различить слова с одинаковыми фонемными рядами. Поэтому об утрате сингармонизмом этой функции говорить не приходится.

Ударение тяготеет не только к концу слова, но и к концу словосочетания. Например, словосочетание аслă ати «старший отец», «дед», «гром» при медленном произнесении и с паузой обретает два разных ударения. В более быстром темпе и без паузы слова сливаются, последний редуцированный гласный выпадает и сочетание обретает единственное ударение: аслати. Такие изменения претерпели сложные слова типа тĕпсакай «подпол», саркайăк «иволга» и др.

В чувашской речи между паузами располагается лишь одно ударение (словесное, фразовое или др.). По нашим наблюдениям, в разговорной речи верховых чувашей, при наличии в отдельных словах неконечных ударений, обнаруживается количественное выделение последних слогов синтагм: Унта полтăмăр | темех каламарĕ «Там были мы, ничего особенного не сказал»; Элĕке Петĕр | иррех тăрса карĕ «В Аликово Петр, рано встав, ушел»; хоть мĕлле тăрăш | пĕрлĕр канмастăн «Как ни старайся, все равно не уедешь» и т. п. В середине фразы, если на слово падает логическое ударение ('), оно полностью совпадает со словесным ударением, а константные слоги обретают дополнительную долготу.

Итак, в речи мы обнаруживаем константную природу последнего слога синтагмы, совпадающую с кадансовой природой последних слогов в песнях. Функция тюркского (следовательно, и

древнечувашского) ударения в речи ограничивалась фиксированием концов синтагматических отрезков (логические ударения вторичны по отношению к синтаксическим формам выделения смыслового ядра высказывания).

В связи с этим особый интерес представляет утверждение М. Л. Гаспарова о «дополнительной урегулированности» концов полустиший или строк силлабического стиха [Гаспаров, 1986, с. 197]. Хотя этот вывод сделан на материале индоевропейского стиха, но отмеченное исследователем явление типично и для тюркского силлабического стиха.

Экспериментально-фонетические исследования слова вне речевого потока имеют особую ценность для стиховедов. Дело в том, что в письменном стихе темп речи несколько замедляется и увеличивается количество пауз. В таких случаях слова в стихе становятся более автономными и обретают все качества отдельно произнесенных слов.

О диалектных системах акцентуации

Описание диалектных систем чувашского языка следует начать с наименее изученного диалекта — низового. По утверждению языковедов, в системе низового диалекта отсутствует противопоставление гласных. Здесь ударение располагается в конечном слоге слова. При соединении аффиксов место ударения может измениться, такое ударение относится к подвижным, в то же время ударение связано с конечным слогом слова и может характеризоваться как фиксированное [Яковлев, 1989, с. 9].

Экспериментальными методами В. И. Котлеев доказал количественную природу ударных нередуцированных (полных) гласных чувашского языка. По результатам осиллографического анализа достаточно большого экспериментального материала, средняя длительность гласного [а] в разных положениях выразилась в следующих соотношениях: в ударном — 219мс, в первом предударном 119мс, во втором — 103мс, в третьем — 90мс [СЧЛЯ, 1990, с. 75]. В словах с полными гласными длительность гласных ударного слога превышает длительность безударного примерно в 1,5 раза [Яковлев, 1989, с. 51].

Эти данные относятся ко всем диалектам чувашского языка, в том числе низового.

Менее изучена акцентуация низового диалекта в словах с редуцированными гласными (ă, ё). В словах с последним ударным слогом типа сăра «пиво», очевидно, действует вышеописанная же закономерность: удлинение последнего гласного. А как ведет себя ударение в остальных типах (полный+редуцированный: сарă «желтый»; редуцированный+редуцированный: сăрă «серый»)?

Языковеды отмечают удлинение последнего слога и в подобных словах низового диалекта, но многие аспекты вопроса остаются неосвещенными. Например, такой компонент ударения, как интенсивность в низовом диалекте, экспериментальными методами не

подтвержден, хотя ударение в этом диалекте исследователями отнесено к долготно-силовым [СЧЛЯ, 1990, с. 77].

Низовой диалект состоит из нескольких акцентных подсистем. Наши полевые наблюдения убеждают нас в том, что словесный акцент чувашей Ибресинского, Комсомольского, Канашского и Янтиковского, а частично и Яльчикского районов Чувашии не полностью совпадает с акцентом низовых чувашей из Татарии и Башкирии. Например, в речи чувашей, проживающих рядом с татарами, на слух ощущается *тутарла кълару*, т. е. речь на татарский лад.

Верховые, средненизовые и часть низовых чувашей западных районов их ареала быстро опознают татарина, разговаривающего по-чувашски. Дело в том, что природный татарин произносит чувашские слова без удлинения или укорочения отдельных слогов, которое наблюдается во всех диалектах чувашского языка. Но самый главный признак — это повышение тона в конце синтагм (в чувашской речи синтагмы имеют нисходящий характер).

Акцентные системы средненизовых и верховых диалектов описаны и экспериментально исследованы лучше, чем система низового диалекта, потому что эти системы вошли в основу современного литературного языка.

В системе ударения верхового диалекта место словесного акцента полностью зависит от звукового состава слова. При соединении аффиксов оно может измениться, следовательно, такое ударение можно назвать подвижным.

В словах верхового диалекта П. Я. Яковлев выделяет четыре типа ударений: полный+редуцированный (*кулă* «смех»), редуцированный+полный (*пару* «теленок»), редуцированный+редуцированный (*вѣтѣ* «мелкий»), полный+полный (*лаша* «лошадь») [Яковлев, 1987, с. 50—51].

При наличии в слове редуцированных гласных [ă, ě] ударение падает на последний гласный полного образования (первые два типа), а при отсутствии — на последний слог слова (четвертый тип). Если же в слове оказываются одни редуцированные гласные, то ударение приходится на начальный слог (третий тип). В системе средненизового ударения в словах третьего типа словесный акцент падает на последний слог [Яковлев, 1989, с. 7—9].

По данным экспериментального исследования В. И. Котлеева, в верховом диалекте «по ведущим фонетическим признакам различаются два типа ударения: у гласных [а, э, у, ŷ, ы, и] оно долготно-силовое, а у гласных [ă, ě] только силовое [СЧЛЯ, 1990, с. 76]. В средненизовом диалекте ударение является, очевидно, только долготно-силовым.

В своей теоретической работе «Стихосложение и правила ударения» М. Сеспель отмечал: «Произношение слов с ударением на последнем слоге слова наблюдается в речи чувашей, проживающих по соседству с татарами или совместно (Тетюшский и Буинский уезды). Ясно, что это результат влияния татарского языка» [Сеспель, 1989, с. 229].

Предположение основоположника чувашской советской поэзии подтверждается исследованиями современных языковедов. В частности, П. Я. Яковлев доказал, что подвижное ударение, наблюдаемое в луговом диалекте марийского языка и мокша-мордовском языке, утвердилось в той же среде и примерно в тот же период, когда возникли чувашские редуцированные гласные [ǎ, ǐ]. Таким периодом интенсивных контактов между этими языками, по утверждению П. Я. Яковлева, может быть только булгарский период [Яковлев, 1989, с. 15].

В XVII—XVIII вв. в районах совместного проживания части низовых чувашей и татар в чувашской системе акцентуации вновь появилось фиксированное ударение, господствовавшее в языке до возникновения редуцированных гласных. Такое ударение утвердилось и в восточном диалекте марийского языка.

Борьба вокруг норм литературной акцентуации

Во второй половине XIX в. сложились нормы нового литературного языка, в том числе и акцентуации. В основу этих норм был положен диалект буинских чувашей, т. е. та самая часть низовых, которая в наибольшей степени была подвержена влиянию татарского языка.

Объяснить факт лишь субъективными причинами (принадлежность родной речи И. Яковлева к этому диалекту) невозможно, хотя и отрицать их полностью нельзя. Главным фактором, способствовавшим сложению норм литературного языка на низовом диалекте, стала противомусульманская борьба российского правительства. Именно в русле этой борьбы чувашские просветители могли издавать книги на родном языке и открывать чувашские школы.

Соперничество между Н. И. Ильминским и Н. И. Золотницким в деле просвещения народов Поволжья завершилось полной победой первого. Дело в том что Н. И. Золотницкий видел в миссионерстве лишь продолжение просвещения, просветительской деятельности среди нерусских народов, а поэтому чувашский литературный язык, по его мнению, должен был опираться на диалект центральных районов проживания чувашей, т. е. *анат енчи*.

Н. И. Ильминский понимает миссионерство совершенно по-иному. Будучи основателем Казанской крышенской школы, он видел в нем противомусульманскую основу, за что и получил поддержку в официальных кругах.

В свое время, покровительствуя И. Я. Яковлеву, Н. И. Ильминский достиг двух целей: 1) выставил против Н. И. Золотницкого своего сторонника, превосходившего его самого по всем параметрам типичного для того времени просветителя (природного чуваша, патриота своего народа, имеющего светское образование и т. п.); 2) чувашское просветительство связал с противомусульманской борьбой (издание книг на диалекте чувашей, проживающих среди татарского населения, перевод противомусульманской

литературы, открытие школ в Буинском и Тетюшском уездах и т. п.).

Таким образом, в 70-е гг. XIX в. одержали победу сторонники Н. И. Ильминского, и в литературном языке утвердилась акцентуация низового диалекта.

Одной из особенностей нормированного правописания являлось написание чувашских слов в их полных вариантах, т. е. без пропуска некоторых редуцированных гласных (тенденция к выпадению редуцированных гласных наблюдается в диалектах *тури* и *анат енчи*); например, *пурӑӑс* (у *тури* и *анат енчи* — *пурӑс*), *хӑрататӑн* (у *тури* и *анат енчи* — *хӑратан*) и т. д.

Такая нормированность литературного правописания несколько не мешала развитию художественной прозы, чего нельзя сказать относительно поэзии. Дело в том, что в силлабическом стихе очень часто возникала проблема недостающего или же лишнего слога в строке. В таких случаях в песенном тексте могли выпадать редуцированные гласные или добавляться служебные слова, чему следовали поэты Г. Филиппов, Мих. Федоров, братья Турханы и т. д. В качестве примера возьмем одну строфу из стихотворения Я. Турхана «Хӑле кӑрес умӑн» («Перед наступлением зимы»):

Кӑр(ӓ)кне с(ӓ)леме кӑрӑшмен,
Пӑр сип(ӓ) тытса тӑлемен —
Чей шухӑшне тытӑнӑ,
Ар(ӑ)ма шыва кӑларӑ.

Шубу шить еще не брался,
Ни одну нитку узлом не завязал—
Чай пить задумал,
Хозяйку за водой послал.

Здесь Я. Турхан нарушил нормы произношения своего родного диалекта (т. е. низового) ради создания силлабического ритма типа 4+3. Впоследствии в этом деле ему следовали все поэты, в том числе и К. Иванов. По воспоминаниям Н. Шубоссини, при публикации своих произведений К. Иванов крепко стоял за сохранение в них равностолия, ритма в ущерб литературному правописанию (*хӑратан*, *сунтаран* вместо *хӑрататӑн*, *сунтаратӑн* и др.).

Спор между сторонниками нормированного правописания и поэтами вновь разгорелся в 1915 г., когда священнослужитель А. Михайлов подверг критике стихотворные произведения другого священника — Т. Кириллова. На критическое выступление своего коллеги поэт реагировал резко. «Нахожу необходимым сказать, — высказался он об исправлениях А. Михайлова, — что не все исправления удачны. Почти везде нарушен ритм и стихотворная форма превращена в прозу. Все исправление в общем превращает стихотворение в прозаическое и в то же время рифмованное произведение, без всякого соблюдения ритма, т. е. правильно чередующихся ударений в числе ударов в строках» [НА ЧНИИ, 1,276, л. 133].

Здесь Т. Кириллов как будто говорит о ритме силлабо-тонического метра. Сам он писал силлабо-тонические стихи, но в ответе на рецензию поэт имеет в виду строгое равностолие («число ударов в строках») и постоянную цезуру (в таких случаях число слоговых групп в строках и ударений в них остается постоянным).

В этом убеждают слова Т. Кириллова: «Относительно образов народного творчества нужно сказать то, что в них есть стремление к строгой форме, и народ ради соблюдения формы одно и то же выражение в разговоре произносит так, а в пении ради соблюдения строгой формы то сокращает отсеканием окончаний слов, то добавляет послесловия».

Далее 8-сложную строку поэт называет 8-ударной, а 7-сложную — 7-ударной и отмечает, что их «правильное чередование «поражает красотой стихотворной формы» и от сокращений слов «несколько не страдает живость языка, а, напротив, усиливается».

В конце ответа Т. Кириллов затрагивает вопрос соотношения диалектов и литературного языка: «Если на его (А. Михайлова.— В. Р.) родине говорят иначе, чем здесь на моей, то из того мой критик пусть и не подумает и не заключит, что если писать, то следует писать исключительно так, как он посоветует. Лучше бы ему прилагать силу и разумение к тому, чтобы разноречия и их, и нашей страны стали понятными и общими в жизненных отношениях. Когда все местные особенности станут известными и понятными всем, тогда только и будет народное творчество» [НА ЧНИИ, I, 276, л. 135].

Эту позицию Т. Кириллов принял из патриотических побуждений объединить нацию, создать новый литературный язык в результате симбиоза всех диалектов. «Курсисты, новички, мнящие себя умнейшими, не прочь показать свою силу на чужих стихах,— писал поэт Н. Никольскому,— особенно из низовых чуваш свое наречие считать почти канонизированным и свободную чистую чувашскую речь верховых чуваш не хотят и признавать. Пусть пишут и те, и другие — это послужит к общению и пониманию друг друга, и в дальнейшем — к единству языка» [НА ЧНИИ, I, 267, л. 257]. Поэт сам писал и силлабо-тонику.

После Октябрьской революции такие чисто языковые споры обрели идеологическую окраску. Этому послужил ряд объективных и субъективных причин. Основная часть образованной национальной интеллигенции, проявившая себя на политической арене еще до 1917 г., происходила из низовых чувашей и принадлежала к партии эсеров и национал-демократов. В 1918 г. к большевикам примкнули учащаяся молодежь и менее образованная часть интеллигенции (Д. Эльмень, А. Лукин, Н. Золотов и др.), вышедшая из верховых чувашей. Вскоре Д. Эльмень стал заведующим Центрального Чувашского отдела при Наркомнаце (тогда этим комиссариатом руководил И. В. Сталин), и через подчиненную отделу газету «Канаш» стал проводить политику «классового размежевания» и «классовой непримиримости».

В первую очередь они разгромили Чувашское национальное общество, которое, по убеждению эльменевцев-канашцев, хотело примирить национальных «буржуев» и «кулаков», «буржуазную интеллигенцию» с бедняками. Затем канашцы стали травить национальную интеллигенцию и духовенство, опираясь главным образом на люмпен-крестьян. Отрицая религию, канашцы стали от-

рицать и язык изложения религиозных понятий, т. е. литературный язык яковлевской школы. На этом книжном языке создана вся художественная проза XIX — нач. XX в., поэзия братьев Турханов и классика К. Иванова, поэтому невозможно представить яковлевский литературный язык лишь как язык религиозной литературы. Поэтому принижение значения дооктябрьского книжного языка и идеологизацию этого вопроса канашцами можно объяснить только одной причиной — «местным патриотизмом».

Именно по этой причине эльменевцы добились национальной автономии с центром в Чебоксарах (город находится на границе проживания верховых и средненизовых чувашей). Основная же масса чувашской интеллигенции хотела создать республику (эльменевцы этой идее противопоставили идею создания Чувашской трудовой коммуны) со столицей в Симбирске, т. е. на территории низовых чувашей.

После удачной реализации своей идеи эльменевцы на руководящие посты старались выдвигать лишь выходцев из верховых чувашей, мотивируя это «борьбой против идеи культурной автономии». Об этом в те годы Н. Золотов писал открыто: «Они же (представители низовых чувашей.— В. Р.) ведь думают дать управление в Чувреспублике внеобластникам-чувашам, чтобы во что бы то ни стало хоть на йоту осуществлять идеи культурной автономии, осужденной ленинизмом» [Родионов, 1989ж, с. 54].

В 1923—1924 гг. группа Д. Эльменя полностью вытеснила из Чебоксар интеллигенцию из низовых чувашей (А. Милли, Д. Юмана и др.), и на развалинах Чувашского литературного общества образовал авторитарный и идеологизированный союз писателей и журналистов «Канаш» [Родионов, 1989ж].

Эта провинциальная борьба за власть и создание местного, национального варианта сталинского режима впрямую сказалась на судьбе чувашского литературного языка и ряда печатных изданий. Не без усердия Д. Эльменя и его команды поочередно закрылись не подчиненные им газеты «Чухансен сасси» («Голос бедноты») и «Сёне пуранăç» («Новая жизнь»). С целью вытеснения из школ яковлевского литературного языка канашцы в срочном порядке составили и выпустили новый букварь, в Симбирском чувашском институте постепенно заняли руководящие посты и вытеснили оттуда патриарха И. Я. Яковлева и его сподвижников.

В 1920 г. в Симбирске А. Милли (бывший редактор «Голоса бедноты») организовал Чувашский литературный кружок и наладил выпуск литературного журнала «Атӑл юрри» («Песня Волги»). Вскоре канашцы начали нападать на язык этого журнала. В частности, критикуя стиховеда А. Иванова, Н. Золотов (Ют) обострил вопрос о литературной акцентуации. По его мнению, в письменном тексте ударения должны подчиняться нормам верхнего диалекта [Ют, 1921а], с этой позиции язык «Атӑл юрри» — это устарелый, чуть ли не буржуазный язык, а также язык евангелия и других духовных книг [Ют, 1921б].

Другой оппонент журнала открыто выразил желания канашцев: «Первый номер «Песни Волги» писателей ведет по ложному пути, исправить его без обновления редакционной коллегии, видимо, невозможно» [Лукин, 1921].

В этом споре более умеренную позицию занял Н. Ванеркке: «Песня Волги» полностью написана на языке буинских чувашей, поэтому ее не любят чувашаи Козмодемьянского и Ядринского уездов. В таком же положении язык «Канаша» и брошюр: для одних же он хорош, а для других — ни к чему не годен» [Ванеркке, 1922].

Продолжая полемику, Н. Золотов стал укреплять свою позицию с помощью обращения к истории формирования этнографических групп *анатри* и *тури*. Он представил язык верховых чувашей как самый чистый, незасоренный заимствованиями, а речь и костюм низовых чувашей зачислил к влияниям татар и мордвы.

Н. Шубоссини вспомнил борьбу редактора книги «Чувашские сказки и предания» Ф. Данилова с «вирьялизмами» и пришел к такому заключению: «Если мы хотим, чтобы Чувашское центральное издательство не попало в руки подобных Ф. Данилову людей, то его необходимо открыть только в Чебоксарах» [Шубоссини, 1922].

В отличие от Н. Золотова, он не признавал силлабо-тонику и силлабические стихи продолжал писать вплоть до 30-х гг. В конце 20-х гг. ему пришлось защищаться от радикально настроенного рапповца Г. Кели, который силлабо-тонику прямо выводил из идей социализма и марксизма-ленинизма.

Свою позицию Н. Шубоссини изменил (вернее, его заставило это сделать новое поколение «пролетарских» писателей и критиков) перед массовыми репрессиями 30-х гг. «Социалистическая стройка без дисциплины радостной не будет,— писал он в 1933 г.— и социалистическая поэзия твердый ритм силлабо-тоники ставит выше силлабического стиха» [Родионов, 1989ж, с. 46].

С целью объединения литературных сил А. Милли переехал в Чебоксары весной 1923 г. и организовал Чувашское литературное общество. Его появление в столице не понравилось канашцам и они задумали разгромить его детище. История этого тщательно подготовленного заговора хорошо описана в воспоминаниях народного поэта Чувашии С. Эльгера под названием «Из общества Милли — в союз «Канаш». Инициаторами этого погрома были Д. Эльмень и Н. Золотов, которые всех членов разгромленного общества приняли в союз «Канаш», а А. Милли вынудили покинуть Чебоксары [Родионов, 1989ж].

Будучи руководителями авторитарного и идеологизированного союза литераторов и журналистов, Д. Эльмень и Н. Золотов добились включения в его Устав следующего пункта: «3. В целях развития чувашской литературы как со стороны содержания... а) широко использует живой разговорный язык, базируясь на основную компактную массу сосредоточенных в пределах А[втономной] Ч[увашской] О[бласти] чуваш...»

Это означало, что за основу литературного языка, в том числе и за основу акцентуации, в дальнейшем нужно было считать верховой и средненизовой диалекты. В дальнейшем этот пункт Устава строго соблюдался не только газетой «Канаш» и новым литературным журналом «Сунтал» («Наковальяня»), но и книжным издательством.

Утверждение в литературном языке системы акцентуации верхового и средненизового диалектов способствовало быстрому развитию силлабо-тонического стиха. Благодаря С. Эльгеру, П. Хузангаю, В. Митте и др. талантливым поэтам, прозаикам и драматургам (а не ортодоксальным канашцам, Д. Эльменю и братьям Золотовым) чувашский литературный язык обогатился лучшими качествами всех диалектов и стал наддиалектным языком, понятным чувашам как *вирьял* и *анат енчи*, так и *анатри*. Полностью осуждая форму борьбы победившей литературной группировки, мы не можем отрицать ее положительную роль в утверждении силлабо-тоники.

Становление чувашского стиховедения

Время, условия и пути формирования чувашского литературоведения (в том числе и стиховедения) были совершенно иные, чем, например, пути становления русской науки о литературе.

Начало чувашскому стиховедению, как и литературоведению в целом, положили художественно-этнографические очерки, являясь синкретичными, очерки сыграли важную роль в формировании научного познания мира и реалистического изображения действительности, особенно очерки 30—40-х гг. XIX в., в которых выработывались философский, этический и эстетический взгляды нового общества. Очерки способствовали рождению национальных наук — истории и этнографии, языкознания, фольклористики и литературоведения. Очерки одновременно выполняли социальные, исторические, философские и эстетические функции [Роднонов, 1989а, с. 240—241].

Первым очерком о чувашах, наиболее полно изобразившим народную жизнь, был очерк казанской поэтессы А. Фукс «Поездка из Казани в Чебоксары», в 1840 г. изданный отдельной книгой. Книга получила широкий отклик, в том числе и в «Современнике». В этой работе, написанной несколько в романтическом стиле, А. Фукс попутно касается и вопросов метрики чувашских песен: «Песня с правильным размером и стопами удивила меня. Я в одну минуту ее перевела» [Фукс, 1840, с. 82].

Здесь метрика чувашских народных песен сводится к силлабо-тонике.

В 40-е гг. XIX в. с художественным очерком о чувашах выступил профессор Казанского университета В. А. Сбоев [Сбоев, 1856]. Весь его очерк пронизан философско-историческим комплексом просветительской идеологии. Автор умело сочетает тонкую наблюдательность этнографа с пытливым умом историка, искус-

ство художественного изложения — с горячим пристрастием публициста. В этой работе В. А. Сбоев выступил как фольклорист и стиховед. Ему принадлежит попытка жанровой классификации чувашских народных песен, а об особенностях песенного стиха он писал следующее: «...устройство чувашского стиха — тоническое (силлабо-тоническое.— В. Р.). Первое условие и основание чувашской версификации составляет логическое ударение, другое — игра слов и аллитерация, занимающая у чуваш место нашей рифмы; только рифма эта бывает у них не на конце стиха, но в начале или середине...» [Сбоев, 1856, с. 162].

Попутные высказывания о поэтике чувашских народных песен, молитвословий и других жанров фольклора имеются в очерках С. Михайлова-Яндуша, Н. И. Золотницкого, И. Я. Яковлева и других деятелей чувашской культуры. Специально чувашской песне посвятил свою первую научную работу Н. Ашмарин [Ашмарин, 1892], в которой он впервые отметил единую метрику народных песен для всех этнографических групп чувашей, что, в свою очередь, способствовало развитию письменной поэзии конца XIX—нач. XX в. в размере 7-сложной силлабики.

В начале XX в. чувашская очерковая этнография оставалась синкретичной, не расчлененной на фольклористику, искусствоведение, теорию и историю литературы.

Синкретичен и очерк Г. Комиссарова «Чуваши казанского Заволжья», написанный в конце 1909 г. и зачитанный в Казанском университете 6 февраля 1910 г. [Родионов, 1989в, с. 20]. Например, содержание 12-й главы автором описано так: «Творчество казанско-заволжских чуваш. Творчество эстетическое: в строительном и столярном искусстве, музыке, ткацком искусстве; вышивки; чувашская пляска. Творчество словесное: пословицы, поговорки, молитвы, заговоры, сказки, легенды, предания, диалоги, частушки и песни. Чувашская песня: стихотворный ее размер, рифма; песни пирушечные, праздничные, хороводные и рекрутские» [Комиссаров, 1911, с. 395].

Характеризуя метрику стиха различных народов, Г. Комиссаров отмечает, что «в метрике различается стихосложение силлабическое, метрическое и тоническое. В поэзии некоторых народов мы находим или просто ритм мысли или предложений (параллелизм), или повторение созвучных выражений, или еще так называемый сатурнический размер» [Комиссаров, 1911, с. 396—397].

Касаюсь метрики чувашского стиха, исследователь замечает, что «в чувашских стихах встречаются все формы стихосложения, но ни одна в ее чистом виде». (Здесь фразу «все формы стихосложения, но ни одна в ее чистом виде» следует отнести к стилю изложения и жанру, но не к позиции автора. Ведь пишет же он далее, что размеры наподобие силлабо-тонических размеров мы «открываем обыкновенно при чтении чувашских стихов. При пении же ритм может быть другой».)

Далее свои замечания Г. И. Комиссаров подтверждает таким образом: «Хотите ли вы назвать чувашские стихи силлабически-

ми? Можете, ибо во многих песнях (свадебных, хороводных, посиделочных, рекрутских) главное внимание обращается не на размер, а на одинаковое количество слогов во всех строках (по 7 слогов в каждом стихе, иногда по 8). Назовете ли вы чувашские стихи метрическими, вы будете иметь для того некоторое основание, потому что в чувашском языке есть слоги длинные и краткие, и правильность в чередовании их в песнях действительно замечается. Наконец, если бы вы назвали чувашское стихосложение тоническим (силлабо-тоническим.— В. Р.), то и на это вы имели бы полное право, так как вам ничего не стоит подвести чувашские стихи под формы хоря или ямба в соединении с анапестом или без него» [Комиссаров, 1911, с. 396—397].

В этой работе Г. И. Комиссаров отличает ритм текста песни при пении и ритм того же текста при чтении. По его мнению, ритм напева песни первичен по отношению к ритму ее текста. Текст песни никогда не предназначался для чтения, следовательно, здесь исследователь имеет в виду опубликованные тексты песен (при публикации они обретают качества письменной поэзии) и оригинальные стихи поэтов.

Итак, в народном песенном стихе Г. Комиссаров видел силлабическую и квантитативную организацию ритма, а в письменном стихе — силлабо-тоническую. К этому времени, как мы помним, в чувашской поэзии силлабо-тоникой пользовались К. Иванов, Э. Турхан, а в русско-язычных стихах — все двуязычные поэты, в том числе и Г. Комиссаров-Вандер.

Чувашскую силлабо-тонику тогда понимали прежде всего как смешанный (разностопный) стих: $X2 + A_n1$, $Я2 + A_n1$ и др. Это был переходный от народного силлабического стиха к письменному силлабо-тоническому. Ударения в нем регулировались вертикальными цезурами, а частично — слоговыми группами (кирпичиками) с различным местом ударения. При этом Г. Комиссаров допускал образование ямбического размера путем напевного исполнения даже вопреки словесному ударению: «Так как любимый стих чувашский заключает в себе 7 слогов, а ударение во всех словах (в сквозных ритмических ячейках.— В. Р.) может быть сделано на последнем слоге, то самой распространенной формой чувашского стихосложения является форма второго из указанных нами примеров (соединение двух ямбических стоп с одной анапестической)». В примере, вопреки родной (верховой) системе акцентуации, ударения падают на последние слоги ячеек, вследствие растягивания последних слогов ритмических ячеек, полустипий и строк (кай терё, урля каç терё).

Эти и другие теоретические положения Г. Комиссарова о чувашском стихе полностью совпадают со взглядами автора анонимной статьи «Как писать чувашские стихи», впервые опубликованной в «Канаше» (23 февраля 1919 г.), перепечатанной затем в «Голосе бедноты» (9 марта 1919 г.). Язык и стиль статьи окончательно убеждают, что она написана Г. Комиссаровым, на этот раз на материале письменной поэзии [Родионов, 1989в, с. 21].

В этой первой работе, специально посвященной чувашскому стиховедению, автор развивает теорию «напевной» силлабо-тоники. По его мнению, строки должны иметь ритмическую структуру $\sim\sim\sim - | \sim\sim -$ (Я2+Ан1) с ударениями в словах как в низовом диалекте чувашского языка: *лаша, тутă, пăтă, сурăх, килчĕ*.

В таких случаях стихи легко читаются и верховыми чувашами. Здесь Г. Комиссаров имеет в виду сквозные цезуры после второго и четвертого слогов. Содержа ритмическую структуру 2+2+3, строки легко читаются как низовыми, так и верховыми и средненизовыми чувашами. «Итак,— заключает Г. Комиссаров,— ударения в чувашском стихе должны быть такими: $\sim - \sim - | \sim\sim -$. Для верховых чувашей ударения могут быть и другими, но если эти стихи читать по-низовому, ударения должны соответствовать этой структуре» [Комиссаров, 1919].

В своей теоретической работе Г. Комиссаров доказал допустимость выпадения некоторых редуцированных гласных в стихотворных строках и показал его неущербность для содержания стиха. Исследователь изучил также начальную аллитерацию и рифму, разделяя их на два вида: начальную и конечную. В качестве примеров он использовал строфы из поэм «Леший» Мих. Федорова и «Нарспи» К. Иванова.

Труды Г. Комиссарова легли в основу чувашского стиховедения. Исследователь изучал компоненты стихотворной речи как народных песен, так и письменной поэзии. В 10-е гг. XX в. им был выявлен огромный пласт непесенных (речевого и речитативного) стихов, написаны первые очерки истории чувашской литературы, в них впервые сказано, что чувашская литература начинается с булгарских надгробных надписей XIII—XIV вв. [Родионов, 1989в, с. 7—8].

Все эти факты говорят о том, что в 1917—1918 гг. от фольклорно-этнографического очерка отделилась и обрела самостоятельность наука о чувашской литературе. Отцом этой науки стал Г. Комиссаров. Теорию литературы представлял наиболее разработанный к тому времени ее раздел — стиховедение.

В 1920 г. с теоретической статьей «Стихи» выступил исследователь письменного стиха А. Иванов, который впервые пытался объяснить природу чувашского ударения. «Расположение слов в стихе зависит от их ударений,— утверждает стиховед.— Под ударением подразумевается повышение и усиление голоса на одном из слогов слова. Так, в слове «калас» голос повышается и усиливается во втором слоге («лас»); сам слог называют ударным или же долгим, потому что в результате падения ударения он несколько удлиняется; безударный слог называется кратким, потому что он произносится короче» [Иванов А. 1920, с. 29].

Здесь исследователь пишет о долготной природе чувашского ударения. Хотя эту особенность чувашского ударения заметил еще Г. Комиссаров, но А. Иванов смог связать ее с расположением в слове редуцированных гласных. «В нашем языке ударение больше всего падает на последний слог слова, но не всегда,— пишет

он.— Если в многосложном слове последний слог имеет краткий гласный (ä, ё), и он расположен за слогом с долгим гласным (а, э, у, и, ү, ы), то ударение падает на предпоследний слог (калáрёс, арпáлăх, салáнна). Иногда ударение может падать на первый слог и в 2-сложных словах (так, в словах пáрăр, тáрăр, кílёр падает на первые слоги), но в стихе оно незаметно и непринужденно переходит на второй слог» [Иванов А. 1920, с. 29].

Изменение места словесного ударения в стихе, обнаруженное Г. Комиссаровым и А. Ивановым,— явление весьма интересное, связанное, как убедимся позже, с напевным стихом, его ритмической инерцией.

Автор статьи «Стихи» выделяет два типа ячеек: 2-сложный и 3-сложный. Они в стихе, по мнению стиховеда, могут быть в следующих комбинациях: а) 3-ячейковые стихи (2+2+3); б) 2-ячейковые стихи с выпадением одной 2-сложной ячейки (3+2); в) 1-ячейковые полустушия (3); г) 2-ячейковые стихи с выпадением 3-сложной ячейки (2+2); д) две 2-ячейковые строки с выпадением 3-сложной ячейки+одна 3-ячейковая строка (2+2, 2+2 и 2+2+3) [Иванов А., 1920, с. 29—30].

Из всех пяти комбинаций ячеек самой древней и типичной для чувашской поэзии ритмической структурой стиховед считает первую комбинацию (2+2+3), к которой обращаются, по его предположению, 99 процентов поэтов.

Итак, А. Иванов выявил природу чувашского ударения, подтвердил предположение Г. Комиссарова о его изменении в стихе, разработал типы и комбинации ритмических ячеек, в результате значительно развил теорию чувашского письменного стиха [Родионов, 1989в, с. 17].

Метрикой чувашского письменного стиха М. Сеспель начал интересоваться в 1919 г., отметив, что в чувашских стихах мужское окончание преобладает над женским, а дактилические и гипердактилические встречаются очень редко. Примерно через год он писал: «Чувашским поэтам прежде всего следует создать стихотворную форму. Старая форма, семисложный стих, в чувашской поэзии господствовал до настоящего времени. Теперь нужны новые изобразительные средства. Надо создать новые формы...» [Сеспель, 1989, с. 404].

Эти высказывания поэта перекликаются со статьей Брюсова «Смысл современной поэзии» (1921), в которой он утверждал, что в современной поэзии во что бы то ни стало следует искать новые метры и новые ритмы, новую музыкальность и способы рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке.

С тезисами данной работы Брюсова чувашский поэт мог ознакомиться еще в сентябре 1920 г. Поэт находился в Москве с 15 по 20 сентября, а публичная лекция Брюсова о современной поэзии состоялась 19 сентября (текст лекции мало отличается от текста статьи «Смысл современной поэзии» [Родионов, 1990в, с. 105]).

Вдохновленный докладом русского теоретика стиха, Сеспель

вскоре написал теоретическую статью «Стихосложение и правила ударения». «Революция вдохнула в нашу жизнь новый, живой, творный дух. Всюду и во всем — Возрождение», — так начал поэт свой манифест, провозглашавший силлабо-тонику формой нового, революционного времени [Сеспель, 1989, с. 227].

В этой работе Сеспель независимо от А. Иванова разработал нормы литературной акцентуации, положив в их основу систему ударений верхового диалекта. «Вследствие разной системы ударений, — доказывал поэт необходимость нормированной акцентуации, — один и тот же стих для одного — благозвучен, для другого — полная издевка. Чтобы не было подобного разнобоя, технику стихосложения следует подчинить единой системе ударения» [Сеспель, 1989, с. 233].

Сеспель не признавал перемены места ударения в словах. По его мнению, ударения в стихе должны подчиняться только верховой системе акцентуации. С ним соглашались и его активно поддерживали А. Золотов и другие канашцы [Ют, 1920].

Несколько иную позицию занял С. Хумма. Говоря о силлабо-тоническом метре, он заметил, что ему как поэту очень трудно писать в размерах этого метра. В письменной поэзии он видел и образцы свободного стиха, а также квантитативной системы стихосложения. «Быть может, мы сами и не замечали, что нефиксированное ударение чувашских слов — это лишь организованное звучание долгих и кратких гласных, — размышляет С. Хумма. — Быть может, для создания силлабо-тонической техники чувашское ударение слабее, чем русское. ... Следовательно, в вопросе заимствования силлабо-тонической техники мы должны сомневаться» [Хумма, 1923].

По мнению исследователя, преимущество того или иного метра покажет только время: «Мы можем принять только ту технику, которая более приспособлена к чувашскому слову (а ставить ударения в конце слова не следует, ибо у нас, хотя ударение и слабее, чем у русских, не все гласные произносятся одинаково), какая победит остальных» [Хумма, 1923].

Итак, С. Хумма не ограничивал письменную поэзию лишь одной системой стихосложения, он призывал экспериментировать, чтобы обнаружить близость того или иного метра к природе чувашского языка. В этом отношении к его взглядам был близок Сеспель-практик, который пользовался не только силлабо-тоникой, но и вольным, свободным стихом.

Проблема трансформации системы стихосложения

Вопросы становления и трансформации письменного стиха считаются важной областью стиховедения. Из работ тюркских стиховедов, затрагивающих данную проблему, прежде всего следует отметить исследования И. В. Стеблевой, в которых прослеживаются пути становления тюркского аруза, особенности заим-

ствованной системы и ее взаимосвязи с народным стихом [Стеблева, 1964; 1971а; 1976].

Но полемика о естественности или чужеродности аруза по отношению к тюркскому стиху не прекращается. В таких случаях, видимо, с выводами торопиться не следует, т. к. одна крайность может породить другую, противоположную. Кроме того, нам необходимо говорить не вообще о стихе, а о двух разновидностях стиха: устном и письменном.

В устном стихе наблюдается прямая зависимость системы стихосложения от свойств языка (имеется в виду речевой стих). Такую зависимость мы пытались показать на материале чувашского речевого стиха. Результаты изучения истории устного стиха других народов также подтверждают зависимость метра от языка [Гаспаров, 1986]. Поэтому утверждение о свойственности устным стихам тюркских народов аруза, силлабо-тоники или тоники сродни отрицанию в этих языках таких основ силлабики, как агглютинация, сингармонизм и синтаксис.

Стихотворная речь письменной поэзии зависит от двух факторов в их взаимодействии — внутренних и внешних. К внутренним факторам относится комплекс интонационно-синтаксических, лексических и фонетических особенностей языка. Именно на основе такого комплекса сложились устные речевые стихи — древнетюркский стих, заговоры, молитвословия и др. жанры фольклора тюркских народов.

Внешний фактор связан с культурно-эстетическими традициями [Стеблева, 1971б, с. 67] или, другими словами, «стилистическими и тематическими формами культурой эпохи» [Гаспаров, 1986, с. 196]. Поэтому причину утверждения в средневековой тюркской письменной поэзии аруза следует искать прежде всего в престижности в ту эпоху арабо-мусульманской культуры. Тогдашних тюркских поэтов привлекала напевность арабо-персидского стиха, которая соответствовала их эстетическим идеалам, высокому поэтическому стилю. Так рядом с иноязычным элементом уживался фактор внешний — напевность письменного стиха. Так как подобные стихи имелись и в фольклоре (песни), аруз для своего времени нашел почву в тюркской поэзии [Дадаш-заде, 1977].

Попытки найти почву аруза в особенностях тюркского языка (теория безударных открытых слогов) безуспешны. Безуспешны и эксперименты тех стиховедов, которые воспроизводят народные стихи с помощью имеющих высшее филологическое (а не народно-исполнительское) образование дикторов. Давно замечено, что поэты и артисты одни и те же стихи читают по-разному. Экспериментальное исследование лишь тогда дает положительные результаты, когда анализируется стих, воспроизводимый сочинителем поэтического произведения или исполнителем, владеющим формами исполнения фольклорного стиха: профессиональными поэтами, певцами, друзьями на свадьбе и т. д.

Итак, о тюркском арузе можно сказать, что он использовался поэтами (но не в народной поэзии) во времена обращения тюрко-

язычных народов к арабо-персидской культуре и эстетике, хотя языковые нормы и не соответствовали квантитативности. Поэты тюркоязычных народов на уровне современного культурно-эстетического развития отрицают систему аруз. Таким образом, искусственная напевность была отвергнута с возвращением поэтов к народной поэзии, прежде запрещенной и часто преследовавшейся шариатом. В этом отношении прав М. К. Хамраев, оценив такой переход как явление прогрессивное, ибо оно продиктовано самой жизнью. Но не ошибаются и те, кто считает возникновение тюркского аруза положительным явлением [Дадаш-заде, 1977]. Без аруза не было бы классической поэзии в ряде тюркских литератур.

В связи с вопросом становления систем стихосложения следует обратиться к статье В. А. Никонова, который затрагивает проблемы национальных систем стихосложения и выступает против чисто языкового подхода к стиху. Он приходит к следующему выводу: «Поэтам на языках народов СССР при выборе системы стихосложения нет никакой необходимости воображать себя в безысходном рабстве у старой системы стихосложения, которую ревнителю национальной обособленности и исключительности увещивали как единственную и неприкосновенную. В каждом языке заложены необозримые возможности, обеспечивающие поэзии широкую свободу выбора той или иной системы стихосложения. Вместо напрасных споров, какая система стихосложения «соответствует» данному языку, какая «не соответствует», необходимо изучить язык, чтобы максимально мобилизовать его средства для наилучшего решения идейно-художественной задачи,— этому, а не мнимому самодержавию языка должен быть подчинен выбор системы стихосложения» [Никонов, 1973, с. 14].

Свой такой категоричный вывод В. А. Никонов делает на основе исследований и чувашского стиховеда Н. И. Иванова, который констатировал факт перехода литературного стиха от силлабики к силлабо-тонике и, на наш взгляд, необоснованно заявил, что классик чувашской поэзии К. Иванов, переводя «Песню о купце Калашникове» Лермонтова, «смело ввел в чувашскую поэзию тонический стих». А В. А. Никонов выделил это необоснованное положение Н. И. Иванова со следующим примечанием: «вопреки всем заклинаниям о языковой обусловленности систем стихосложения» [Никонов, 1973, с. 11].

В. А. Никонов в своей статье ставит такой вопрос: «Где же абсолютная зависимость стиха от свойств языка, если на наших глазах хакасский стих смог сменить метрическое стихосложение на силлабо-тоническое, а чувашский шагнул от силлабики к силлабо-тонике и тонике?» [Никонов, 1973, с. 14].

Выводы о реформе хакасского стиха и о введении классиком тоники в чувашскую поэзию оставим на совести исследователей Унгвицкой и Иванова (в чувашской поэзии, как утверждает сейчас большинство чувашских исследователей, тоники не было, вероятно, и не будет). А вот проблема перехода чувашской поэзии от

традиционной силлабики к силлабо-тонике требует своего освещения, ибо от ее решения зависит и обоснованность вывода В. А. Никонова о независимости системы стихосложения от свойств того или иного языка.

Восприятие стихотворной речи зависит от системы акцентуации литературного языка и может изменяться со временем. Например, редукция безударных гласных, пришедшая в русский литературный язык из разговорного в петровское и послепетровское время, когда старый литературный, находившийся под влиянием церковнославянского, сменяется языком светским, сделала невозможным полноценное восприятие силлабических стихов [Шумилов, 1989, с. 35]. Отсюда видно, что «феномен стихотворной речи — феномен восприятия и прямо зависит от фонологической системы национального языка» [Шумилов, 1989, с. 39].

В XIX — нач. XX вв. чувашская поэзия ориентировалась на народно-поэтические традиции, а нормой литературного произношения являлось ударение низового диалекта, поэтому силлабо-тоника не могла утвердиться в письменном стихе.

В послеоктябрьский период в литературном языке постепенно утверждается тип акцентуации средненизового и верхового диалектов (внутренний фактор). Внешним фактором в тот период является ориентировка на русскую классическую поэзию и форму воспроизведения русского стиха. Тоническое ударение русской просодии было перенесено в чувашский стих, ударные слоги стали искусственно выделяться, придавая стиху качества тонического. Данный способ усвоился как особый поэтический стиль. Таким образом, в чувашском письменном стихе утвердилась искусственная напевность. Именно с такой напевностью читают современные поэты свои стихи, написанные метром силлабо-тоники.

В отличие от сочинителей, ориентированных на русско-европейскую культуру, читатели, не знакомые с теорией силлабо-тоники и формами определенного стиля чтения, читают эти стихи без искусственного напева, и поэтическое произведение, написанное силлабо-тоникой, звучит как силлабическое.

Итак, изменение литературных норм акцентуации и ориентировка на русскую поэзию способствовали переходу чувашского письменного стиха от силлабики к силлабо-тонике. Но это не означает, что чувашский стих лишен своей национальной специфики, как утверждает В. А. Никонов. Устный стих, действительно, от языковых (в речевом стихе) или языковых и музыкальных (в напевно-речевом стихе) особенностей зависит больше. Но и литературное стихосложение, как и вся литература в целом, всегда имеет национальную специфику, поэтому чувашская силлабо-тоника существенно отличается от русской, также не адекватны тюркский и арабский аруз [Родионов, 1979].

О феномене Сеспеля

В жизни Сеспеля были переломные для него этапы, когда резко менялись его взгляды на общественно политическую жизнь, на веру (религию) и на окружающих его людей. Будущий поэт с детства воспитывался в рамках христианских идеалов, морали и этики: верил в загробную жизнь, боялся после смерти попасть в ад и т. д. Будучи глубоко верующим, за несколько месяцев пребывания на фронте (апрель—июль 1917 г.) он резко изменил свои взгляды на религию. Логическим завершением такого поступка было вступление Сеспеля в компартию, о чем позже писал он так: «...закончил 1918 г. началом третьего периода — вступлением моим в компартию, когда я почувствовал себя таким вольным, сильным, свободным от всех семейных, религиозных и общественных пред-*рассудков* (курсив наш.—В. Р.); вместе с пролетариатом я почувствовал себя властелином жизни» [Сеспель, 1989, с. 401-402].

«Властелином жизни» Сеспель чувствовал себя недолго — лишь до конца 1920 г. После ложного обвинения поэта в поджоге здания юстиции он размышлял уже по-иному: «Никогда не думал, что каких-то полтора месяца заключения в тюрьме убьют во мне дух борьбы, протеста против мещанства... Чтобы быть жизненным, нужно быть грубым. Видеть жизнь, какая она есть. А я...» [Сеспель, 1989, с. 360].

В 1918 г. Сеспель мечтал совсем о другом:

Чуханләх, пуянләх, уйрамләх йәранә
Ирәкле сәенләх пурәнәсран тарә,
Чәрере ачашшан сунә, суламланә
Тантәшләх, таванләх, юрату каварә.

Рубежи и цепи, бедность и богатство
Сгинут от сиянья солнечного века.
Загорится пламя равенства и братства,
И любви высокой в сердце человека.

«Грядущее»

Вскоре поэт осознал, что до равенства, братства и взаимной любви людей очень далеко. «Все окружающие чиновники «коммунизма» надоели мне до тошноты...— признался поэт А. А. Червяковой в письме от 15 апреля 1921 г.— Колесо бюрократии Советской России не скоро двинешь. Быть игрушкой в руках людей — черствых, полных лжи...» Далее он развивает свою мысль таким образом: «Идеализм в нашу эпоху преступление. Мечтатели, воображающие какую-то нежную гармонию, небесные симфонии в движении душ людей платятся своей жизнью» [Сеспель, 1989, с. 383].

К осени 1921 г. идеалы Сеспеля разрушились окончательно. «Коммунизм скрылся с горизонта будущего,— писал он Ф. Пакрышню в письме от 30 октября 1921 г.— На десятилетия воцарился в стране советский капитализм. Опять нищета одних и богатство других» [Сеспель, 1989, с. 392].

Почему Сеспель не принял нэп, которую теперь называют ленинской моделью социализма? Где истоки его идеалов об об-

шестве будущего? По какой причине Сеспель сумел сменить свои религиозные идеи революционными? Есть ли связь между эволюцией поэтики Сеспеля и развитием его идейных убеждений, философско-мировоззренческих принципов?

На эти и другие связанные с ними вопросы невозможно найти правильного ответа при рассмотрении их вне контекста средневековой чувашской языческой философии и чувашской христианской философии начала XX в., в данном случае вне такой категории познания, как время.

Многие доступные человеку явления природы цикличны, т. е. имеют возврат к их первоначальному состоянию: день — ночь, новолуние — полнолуние, лето — зима и т. д. Поэтому неудивительно, что древние народы, в том числе и предки современных чувашей, определяли время по этим циклам природы.

Идея цикличного времени определила структуру чувашской языческой культуры и языка. Календарь и вся система обрядов чувашей подчинена этой генерализирующей идее времени, периодически возвращающегося к своим истокам. Чуваша-язычники верили, что законы человеческого времени тоже подчиняются идее цикличности. К примеру, чувашские свадьбы приурочивались к обряду *çинçe* (в этот период, считали чуваша, земля бывает беременной), а *юпа* «намогильные столбы» ставились глубокой осенью. Чуваша верили, что души и судьбы умерших со временем одариваются Кебе новорожденному. Чувашская языческая мифология не признавала ни начала, ни конца мироздания, в том числе и человеческой жизни. И рождение, и смерть приравнивались к получению нового статуса в иерархической структуре общества. Новорожденный входил в разряд *ача* «ребенок», женившийся получал статус мужчины — *ар*, а умерший оставался в составе *ватă*. (В древности статус *ватă* получали, видимо, те члены общества, которые нуждались в постороннем уходе. По ряду преданий можно полагать, что такие старики и старухи встречали свою смерть в уединении, обычно в лесу. Отсюда, говорят в народе, пошли лесные духи *арçури*.)

По представлению чуваша-язычника, в жизни все расписано и определено, и человек должен подчиняться этому первозданному порядку. Жизнь язычника определялась его рождением и местом в иерархической структуре общества, его социальным статусом. Потому чуваш-язычник не отделял собственное движение от движения Природы. Такое понимание, как утверждают исследователи, было в основе всей традиционной восточной культуры в целом [Шилин, 1985, с. 222]. Великая гармония между Природой и человеком — вот идеал, к которому стремился средневековый чуваш-язычник. В результате таких стремлений в мышлении чувашей начала преобладать логика *согласования*, а не подчинения, как у многих европейских народов. Логика достижения великой гармонии чуваша называли *çураçтару* «достижение согласия», «примирение», «достижение равновесия и порядка». Почти все языческие обряды чувашей подчинены идее *достижения гармонии*,

которая достигалась при помощи согласования с умершими предками, духами, богами и т. п. Знание для язычника означало путь к слиянию с Природой. Такими людьми среди чувашей считались *пёлевсё, юмйса* и др., которые, по их убеждению, знали язык природы, язык окружающего человека мира.

Логика согласования обнаруживается не только в обрядовой системе, но и в этике, правилах поведения, в строе и структуре языка, слов и предложений, музыкальном мышлении. (На основе логики согласования построено чувашское предложение, этому порядку подчиняются морфология (агглютинативный строй языка) и лексемы (равнозначность слогов). В чувашской музыке преобладает пентатонное мышление, т. е. взаимодействие равнозначных, не подчиненных друг другу звуков. В традиционной форме ведения беседы чувашей вместо европейского самоутверждения «Я» было стремление к достижению гармонии общающихся сторон. Данная особенность наложила отпечаток на национальный характер чувашей — стремление избегать прямых споров и дискуссий, доведение своего истинного мнения до собеседника через третье лицо и т. п. Здесь следует вспомнить и такие черты характера, которые в определенных условиях жизни обрели отрицательные качества — это излишняя послушность и преданность начальству, изначальный национальный нигилизм и т. п.) Все это требует конкретного анализа и глубокого научного осмысления.

Христианство, утвердившееся в чувашском обществе в XVIII—XIX вв., приобщило вчерашних язычников к европейской *идее подчинения* Природы Человеку. Христианство постулировало разьединенность Человека и Природы, лишило природу ее магической недостижимости, иррациональности [Завырилина, 1985, с. 234]. В результате распространения европейской концепции личности в чувашской среде рано или поздно должна была возникнуть концепция деятельного человека, она, несомненно, разрушила бы традиционный принцип «недеяния». Такой период наступил, на наш взгляд, во второй половине XIX в. и достиг своего апогея в первые два десятилетия XX в. Деятельность многих просветителей и романтиков того периода подчинена этой главной идее времени, названными некоторыми исследователями *Чувашским Возрождением* (аналогичная смена мировоззрения произошла в эпоху европейского Возрождения [Гуревич, 1984, с. 50—51]).

С утверждением христианства в чувашском обществе появилось европейское, линейное понимание времени. В христианском миросозерцании понятие времени было отделено от понятия вечности. Новое, христианское осознание времени опирается на три определяющих момента — начало, кульминацию и завершение жизни рода человеческого. Время становится необратимым, и история, согласно ее христианскому истолкованию, имеет направление, развертывается по предустановленному плану и движется к концу [Гуревич, 1984, с. 120—121, 136]. Линейное время делилось на начало, середину и конец, или: прошлое, настоящее и будущее.

Христианское мирозерцание способствовало формированию новой чувашской культуры и нового быта. В качестве примера можно рассмотреть расположение строений и домов в чувашской деревне. В средние века среди чувашей преобладало гнездовое поселение, более или менее согласованное с родовой и общественной структурой. Расположение жилого дома и других строений, внутренняя часть избы — все это способствовало мифологическому представлению чувашей о микромире и макромире. Зеркальность, симметричность этих двух миров наблюдалось и в утвари, costume обитателей этой «окультуренной территории» рода, общины. В каждом таком гнездовом поселении имелись свои центры, т. е. культовые места (*чӱк йывӑсӗ*) и утварь для совершения «акта примирения» — *чӱк хуранӗ*, *чӱк алтӑрӗ* и т. п.

Примерно с середины XIX в. в чувашских деревнях появились улицы европейского типа, в результате чего утвердились такие понятия как *урам* (*ял*) *пуӑсӗ* «начало улицы (села)», *урам* (*ял*) *варри* «середина улицы (села)» и *урам* (*ял*) *вӑсӗ* «конец улицы (села)». Прямая улица, имеющая начало, свой центр и конец, соответствовала линейному пространству и времени. Теперь центром села стала церковная площадь, а не *тӑп кил* «дом родоначальника» и жертвенное дерево на его территории. Это означало, что вчерашний язычник, приносивший жертву богу и духам животных, отныне должен был приносить в жертву себя. Эта жертва уже духовная и индивидуальная, а не материальная и коллективная, как было раньше у язычников.

Итак, в результате утверждения христианского мирозерцания чувашское общество пришло к *историческому мышлению* и *концепции деятельного человека*. От церковных летописей XVI—XVIII вв. постепенно отпочковались историко-этнографические очерки, а от последних, как мы уже знаем — науки и художественная литература европейского типа. Но историческое мышление вместе с изображением деятельного человека-индивида впервые так ярко выражено у Сеспеля. Это он так резко противопоставлял прошлое и будущее, был убежден в необратимости времени, не признавал идею цикличности. Это он впервые создал в чувашской поэзии образ сильно индивидуализированной личности.

Сеспель взял из языческой философии идею великой гармонии и логику согласования. Но он стремился к гармонии не столько Природы и Человека, сколько общественно-социальной жизни и личности. Сеспель мечтал видеть идеального человека из идеального общества, где царствовали бы равенство и братство, а также взаимная любовь. Такой синтез чувашско-языческого, европейско-христианского и коммунистическо-утопического представлений привел поэта к великому творческому озарению, и, одновременно, к трагическому концу.

С начала XX в. в чувашском обществе утверждается два философских течения: первоначально христианско-православное, а затем — христианско-социалистическое. Основы учения первого течения в наиболее концентрированной форме изложены в бого-

словско-философском трактате Г. И. Комиссарова «Смысл мировой истории» [Комиссаров, 1916]. Свою работу автор посвятил «учащемуся юношеству и учащим в народных школах». В предисловии к трактату сообщается, что он был прочитан автором на публичном чтении в г. Уфе 10 января 1916 г. Значит, примерный срок написания работы — конец 1915 г.

Приведем некоторые отрывки из этой книги: 1) «... чтобы человечество исполнило свою миссию и достигло полной победы над злом... необходимо, чтобы каждый отдельный человек, какого бы общественного положения или профессии он ни был, прошел путь подвига и самоотречения...»; 2) «Прогресс жизни совершается по закону толчкообразного движения, подобно движению корабля по бурному океану, толкаемому вперед паровой машиной. На этом пути много препятствий: встречный ветер часто толкает корабль назад, нагоняет волны на него, волны эти с яростью кидаются на корабль ... но не могут заставить его совершенно отказаться от дальнейшего плавания до достижения им до цели плавания — тихой пристани у цветущего материка. Перед концом мировой истории особенно должны быть сильные бури для корабля спасателя человечества»; 3) «Произойдет великая борьба между сатаночеловечеством и богочеловечеством...

В первой цитате упомянута идея самоотречения, которая принадлежала русскому философу В. С. Соловьеву, писавшему, что для осуществления правды «каждое отдельное лицо, составляющее общество, должно положить предел своему исключительному самоутверждению, стать на точку зрения самоотрицания» [Соловьев, 1989, с. 12].

Идее самоотрицания был верен и Сеспель. Здесь достаточно вспомнить следующие строки из его дневника: «Неужели я наивно полагал, что коммунист должен жертвовать для общества всем своим спокойным существованием, своим личным благосостоянием» [Сеспель, 1989, с. 399].

Образ корабля, плывущего к берегу спасения человечества, который имеется в трактате Г. И. Комиссарова, мы видим и в стихотворении Сеспеля «В Красном море». Видимо, Сеспель имел возможность изучить этот трактат в период учебы в Шихазанской второклассной школе. В тот период он был, как вспоминает об этом младший брат поэта, глубоко верующим человеком. Здесь уместно вспомнить и такой факт: в Тетюшскую семинарию Сеспель поступил не без помощи священника Шихазанской церкви, т. е. своего духовного наставника и покровителя. С другой стороны, книга первого чувашского философа, предназначенная для учащейся молодежи, не могла не быть в библиотеке Шихазанской второклассной школы, так как она подчинялась духовному ведомству; в ней особое место уделялось религиозному воспитанию учащихся.

Так или иначе, но неоспоримым остается одно: преуспевающий в учебе М. Кузьмин был знаком с идеей В. С. Соловьева о спасении человечества через самоотрицание.

Здесь возникает такой вопрос: почему в начале XX в. часть чувашской интеллигенции интересовалась именно идеей богочеловечества? В 1897 г. В. С. Соловьев писал о возможности возникновения чувашефильства как естественной реакции на политику насильственного обрусения. При этом он допускал, что в таком случае у чувашей возникнет «новая национальная литература», выполняющая объединяющую роль нации [Соловьев, 1990, с. 355].

Эти идеалы русского философа были близки новой чувашской интеллигенции периода утверждения в чувашском мирозерцании концепции деятельного человека и исторического мышления.

Сеспель признавал борьбу ради спасения человечества. До весны 1917 г. он верил в христианский идеал будущего общества как общества равенства, свободы и братства. Примерно через год после завершения второклассной учительской школы он писал:

Если братьям придется главы положить
За свободу,— они, умирая,
В торжество будут веру, надежду хранить
И свободы, и правды, и рая.

Эти строки говорят о том, что в торжество счастливой жизни Сеспель верил и весной 1918 г. Летом 1919 г. он выразил эту веру в словах, воспевающих коммуноу:

И в зеленях коммуны там
Так счастливы под небом ясным.

При этом поэт верил в скорейший приход этой счастливой жизни:

Но берег счастья не далек,
Уж виден отблеск красных зорей.

Идея скорейшей мировой революции, как убедились,— идея утопического социализма по модели Маркса. А идеалы как утопического социализма, так и христианства основывались на свободе, равенстве и братстве. Вот почему глубоко верующий поэт увидел христианский рай в коммуне. Став коммунистом, он не переставал верить в старые идеалы. С этой точки зрения он до конца своей жизни остался человеком верующим.

Разницу между этими двумя верами В. С. Соловьев видел в эгоизме одних и самоотрицании других. Действительно, требуя равномерного распределения материального благосостояния, революция пошла по пути диктатуры, насилия, террора. (Для своего успеха революция требовала «первородного греха». Прежде всего потому, что насилие было важнейшим признаком революции, ее неизбежным атрибутом в тех конкретных исторических условиях [Бордюков и др., 1989, с. 79]).

Примазавшиеся к революции ни во что не верующие люди (по Соловьеву сатаночеловечество), занимая должности, руководствовались лишь своими эгоистическими целями, интересами (та-

ких людей Сеспель называл то «бюрократами», то «чиновниками коммунизма»).

И насилие, и эгоизм были чужды идеалам Сеспеля, ибо он из христианской веры оставил, взяв себе любовь к людям и самоотрицание. Этот своеобразный симбиоз христианской нравственности с идеалами утопического социализма привел поэта к большой трагедии. С одной стороны, Сеспель видел безнравственность своих идейных товарищей, с другой — идеалы утопического социализма по модели Маркса потерпели поражение. Начало реализации ленинской модели социализма для Сеспеля казалось возвратом к капитализму.

Поэта можно понять: в те годы люди, верившие в скорое всеобщее счастье, погибали от голода и холода, а те, кто не имел веры и чувства любви к людям, торговали продуктами питания. Для Сеспеля это казалось большой социальной несправедливостью, возвратом к капитализму.

Возврат в изначальное состояние противоречил линейному времени, в котором жил и мечтал поэт. Поэтому он настоящее переместил в одну плоскость с прошлым и тем самым сохранил идеал будущего:

Малта хёвел.
Ку вāхāt — вилём вāхāчё.
Кам куёё куёёуль кāлармё.
Кам чунё чул —
Кёпер урлā!

Впереди — солнце.
Сегодня же — время смерти.
Чьи глаза не знают слез,
Чья душа — камень —
Через мост!

Те, у которых души еще не успели окаменеть, не могут попасть в солнечное будущее. Они должны оказаться под мостом. А в будущее путь лежит через груды костей.

Поэт осознал жестокость и насилие окружающего его мира, где не может быть места для «огня любви» (*юрату кāварё*). Эта ситуация приблизила реальность к библейским событиям. Нужен был Великий Страдалец, идущий ради светлого будущего, ради своей веры на Голгофу. Цветущий сад, где повесился Сеспель на маленькой липе, является прообразом того рая и того будущего, куда так стремился поэт, и ради своих идеалов взшел на Голгофу.

То, что он идет по пути к трагедии, Сеспель осознал, еще будучи в Чебоксарах. Вспомним строки из его письма к А. А. Червяковой от 14 апреля 1921 г.: «...то, что моя политическая деятельность должна была закончиться так — вытекает из всей моей природы, всей системы моей жизни, как и то, что я от любви к Вам не должен был быть счастливым, являлось самым естественным ходом моей жизни. Теперь я остался один... Жду суда. Повеситься бы, повеситься» [Сеспель, 1989, с. 379].

В отличие от многих левачествующих в тот период, Сеспель хотел видеть в революции нравственные начала — любовь к другим через самоотрицание или, как он сам писал, «нежную гармонию движения душ людей». Этот идеал, взятый из христианской

нравственности, противоречил как утвержденному революцией насилию, так и эгоистическому поведению окружающих поэта в те годы партийно-советских работников. И именно в них необходимо видеть то неразрешимое противоречие, которое привело поэта к трагедии. И болезнь, и несчастная любовь, и голод — факторы дополнительные, а не главные.

Традиционная чувашская логика согласования (*сураштару*) привела поэта к идее единства содержания и формы, части и целого. По воспоминаниям младшего брата поэта, к такой идее Сеспель пришел еще будучи учеником Шихазанской второклассной школы: «Помню, однажды мне он прочел какое-то стихотворение, сочиненное им по-чувашски. «Стихотворение неплохое, вот только метрический размер не тот. На основе этого размера можно сочинить только унылые стихи, можно и чуть-чуть повеселее. Но нужен такой размер, который заставил бы скрежетать зубами, сверкать молнию перед глазами, услышать гогот и топтание ног. У чувашей еще нет такого», — сказал он» [Кузьмин, 1973, с. 57].

Внутренняя потребность в гармонии и стремление к звукоизображающему слову привели поэта к стихотворному и вообще поэтическому новаторству. Поэт стал писать силлабо-тонические стихи революционного содержания, а осенью 1920 г. свою практику подкрепил теоретической работой о чувашском стихе.

Сеспель был страстным сторонником соответствия формы стиха его пафосу, а через него — содержанию. Такое стремление поэта соответствовало чувашской языческой идее гармонии Природы и Человека. В данном случае вместо Природы выступало Время. Полному слиянию внутреннего состояния лирического героя с линейным временем способствовала не только стиховая, но и образно-метафорическая система языка. Звукопись, цветосимволика и вся образно-метафорическая система нацелена на воздействие через непосредственное ощущение, на восприятие зрительное и слуховое. В этом отношении классическими являются его стихотворения, написанные в крымский период.

Таким образом, феномен Сеспеля тесно связан с историей и судьбой чувашского народа, своеобразием его общественного сознания и мирозерцания. В их контексте хорошо прослеживаются причины и истоки реформы в творчестве великого поэта.

Истоки и эволюция поэзии Сеспеля

Эстетическая концепция М. Сеспеля обнаруживается не только в его идеалах, но и в его отношении к художественному творчеству, искусству слова. При этом следует учесть, что в этом плане взгляды поэта были неодинаковыми в разные периоды его жизни: Сеспель остерского периода, например, значительно отличается от чебоксарского и крымского периодов и т. д.

Разграничение жизни и творчества М. Сеспеля на особые периоды отмечала и Н. Н. Рубис: «Как ясно очерчены разные

периоды по времени внутреннего мира Михаила. И каждый — с подведением итога предыдущего и все вперед, снова — итоги и вперед» [Родионов, 1989д, с. 20].

Периоды творчества М. Сеспеля можно расположить в следующей хронологической последовательности: 1) шихазанский (до августа 1917 г.); 2) раннететюшский (сентябрь 1917 г.— лето 1919 г.); 3) позднететюшский (лето 1919 г.— август 1920 г.); 4) чебоксарский (сентябрь 1920 г.— май 1921 г.); 5) крымский (июнь—август 1921 г.); 6) киевский (сентябрь 1921 г.— февраль 1922 г.) и 7) остерский (март—июнь 1922 г.).

В эти разные отрезки жизни сложились темперамент и характер поэта, утвердились и эволюционировали его этические и эстетические взгляды, сложилась система взаимоотношений с окружающими людьми. Все это сказалось в творчестве, поэтических произведениях Сеспеля — начиная с идеи и пафоса до стиховой системы. Эстетическую концепцию и поэтическую систему Сеспеля необходимо рассматривать в плане их эволюции, что позволило бы нам увидеть рост поэта, уловить тенденции развития всей чувашской поэзии той поры.

Будущий поэт начал писать в период учебы в Шихазанской школе. Под руководством учителя русского языка и литературы П. А. Ломоносова учащиеся выпускали литературный журнал «Звездочка». Его редактором и основным автором был Сеспель. В первом номере журнала он поместил свое стихотворное предисловие, сочиненное по-русски. По тональности и стиховой структуре оно близко к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Горные вершины». Сеспель в ученические годы интуитивно чувствовал камерно-певучую, но интонационно-монотонную мелодику чувашского силлабического стиха. А пафос революции и национального возрождения требовал шагового ритма, интонационного разнообразия и ораторского стиля. Начиная поэт обрабатывал технику силлабо-тонического стиха, при этом использовал поэтические средства чувашских народных песен: образы-символы, психологический параллелизм и т. д. В данный период он активно усваивал традиции русской классической поэзии XIX в.

Раннететюшский период стал для Сеспеля периодом приобщения к мировой культуре. Будучи в большой дружбе с учителем русской литературы Тетюшской учительской семинарии В. А. Никаноровым, он имел возможность заниматься в его личной библиотеке. Василий Алексеевич был любимым учеником известных в то время литературоведов П. С. Когана (1872—1932) и П. Н. Сакулина (1868—1930). В 1918 г. Сеспель и его сокурсники высылали голодающему П. Н. Сакулину посылки с продуктами, а в ответ получали книги с дарственными надписями.

Благодаря стараниям В. А. Никанорова Сеспель освоил античную литературу и литературу Возрождения, произведения классиков западно-европейского Просвещения, русского классицизма и романтизма. Особенно сильное впечатление на него произвели песни нидерландских повстанцев-гезов и роман Л. Войнич «Овод».

По воспоминаниям сокурсников, в одно время он подписывал свои произведения псевдонимами «Артур» и «Овод».

Весной 1918 г. поэт написал стихотворение «Обездоленных свет в непосильной борьбе...», проникнутое пафосом революционного обновления. Здесь метафорична каждая строка. Перед читателем возникает образ змея-чудища, сказочного дракона, который никак не хочет «свою власть уступить обездоленным».

В поэзии тех лет, особенно в творчестве поэтов «Кузницы», было распространено противопоставление старой и новой России. Пафос и многие образы поэтов «Кузницы» созвучны творчеству Сеспеля. Он не скрывал источников своего вдохновения. Например, написанное им не позднее 1918 г. стихотворение «Грядущее» автором определено так: «На русский мотив».

Сеспель не констатирует революционные тезисы, а создает художественные образы. Раннететюшский цикл его стихов завершается стихотворением «В Красном море», напечатанным 20 июля 1919 г. в Тетюшской газете «Красный маяк». В произведении все образы символичны: «Красное море» — революция, «Корабль» — общество, «берег мрака» — дореволюционная жизнь, «берег счастья» — коммунизм и т. д. На берегу счастья поэт видит исполнение своих идеалов. В этом произведении нельзя не видеть традиции русских символистов. Известно, что уже в период учебы в Москве (январь—февраль 1919 г.) Сеспель стал интересоваться творчеством В. Брюсова и А. Блока. По ряду воспоминаний, его настольной книгой было учебное пособие В. Брюсова «Краткий курс науки о стихе» (1919).

В эстетической концепции Сеспеля раннететюшского периода наблюдаются две тенденции: созвучность пафоса его стихотворений пафосу произведений пролетарских поэтов «Кузницы» и овладение художественными приемами русских символистов.

Позднететюшский период. Личностное начало в поэзии Сеспеля впервые раскрывается в позднететюшском цикле стихов, в которых он воспевал человеческую красоту и возвеличивал возвышенные чувства. Сеспель становится тонким лириком, различающим неуловимые оттенки звуков и красок. Его цветосимволика передает романтические чувства. Прием цветосимволики Сеспель заимствует у русских символистов.

Поэт имел дарование от природы. Рисуя, он мог вложить в работу, как он сам отмечал, «все движения души, все изгибы чувствования». Эта способность помогла ему выработать индивидуально-личностную цветосимволику. Основными цветами для него были красный (символ революции, человеческой мысли), зеленый (символ плоти) и синий (цвет чувств). Признавая значение красок, он был убежден, что в поэзии все же главное место занимают звуки. Стихи он называл «живыми звуками чувства». В данном случае поэт придерживался взглядов В. Брюсова, утверждавшего, что стих есть явление звуковое. Русский теоретик выделил в стиховедении отдельные дисциплины — эвфонию (уче-

ние о звуковом строении стиха), мелодику (учение о сочетании звуковых и образных рядов между собой, и всех других элементов, присутствующих в произведении). При этом особенности стиха он объяснял своеобразием языков различных народов.

Изучая природу чувашского языка, Сеспель замечает его склонность к подражанию звукам и светотени. Особо он интересуется звуковыми повторами, обильно представленными в народных песнях. В черновых бумагах поэта есть сравнения чувашской аллитерации с татарской, а также разбор татарской песни.

В поэзии Сеспеля позднететюшского цикла наблюдается органичное слияние образно-стиховой структуры с содержанием произведения. И здесь он следовал Брюсову.

В позднететюшский период поэтика Сеспеля сблизилась с русской стиховой культурой, восходящей к традициям Никитина, Кольцова, Некрасова и поэтов-суриковцев.

Чебоксарский период. Эстетическая концепция Сеспеля, сформировавшаяся к началу этого периода, требовала поисков новых жанров, стилевых и стихотворных форм, соответствующих новому содержанию. В стихах нового периода появляются новые метафоры, тропы, фигуры речи. Все это было необходимо для создания новой поэтики и стиля. В чувашскую поэзию он впервые ввел такие метафоры и эпитеты, как «пламя свободы», «освободился от оков железных», «язык, подобный раскаленной до красна стали», «раскаленное сердце», «огненно-раскаленный язык» и т. д. Сеспель разработал новый поэтический синтаксис и интонацию, приближая их к трибунно-ораторскому стилю. Такой стиль сопрягался с использованием побудительных предложений.

Эстетическая концепция и взгляды на художественное творчество Сеспеля близки позиции В. Брюсова. Оба поэта не против символа, а против его мистического содержания. Они ратовали за образы, за которыми стояли определенные идеи, пытались соединить лучшие качества разных литературных школ и создать новую школу, соответствующую духу революции. Брюсов предсказывал, что разные течения, имевшиеся в то время в русской литературе, в близком будущем должны слиться в одном широком потоке. «То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная», — писал он, предчувствуя наступление нового этапа развития советской литературы [Родионов, 1990в, с. 106].

Мыслями об объединении национальных литературных сил горел чувашский поэт. Весной 1920 г., будучи в Казани, он сплывал вокруг себя молодых художников слова и обсуждал вопросы организационного объединения чувашских писателей. В мае 1921 г. перед творческой интеллигенцией г. Чебоксары Сеспель прочитал доклад, посвященный вопросу объединения литературных сил. Тогда же он приступил к составлению сборника стихов чувашских поэтов.

В сентябре-ноябре 1920 г. Сеспель усиленно занимается вопросами обновления чувашского стиха: сочиняет ряд оригиналь-

ных произведений программного характера («Чувашский язык», «Сыну чувашскому», «Чувашке»). В этот период он воспевает национальное раскрепощение, предсказывает расцвет языка, литературы и всей культуры родного народа: «Настанет время. И чувашский язык будет рубить железо. Станет острым, станет раскаленной сталью. Будет время — люди услышат и чувашскую песню. Ясное небо, простор белого света, красное солнце любовно воспет он, чуваш...» («Чувашское слово»).

Но 27 декабря 1920 г. Сеспеля подвергают аресту, ложно обвиняя его в поджоге здания отдела юстиции. Освобождают его из-под ареста только в феврале 1921 г. В период заключения Сеспель написал стихотворение «Тяжкие думы», поэтика которого органично сочетается с пафосом и содержанием текста. Здесь уже нет четкого выравнивания слогов и ударений в строках. Задумчивый, минорный тон достигается разговорной интонацией и стихотворным метром дольника, близкого к верлибру. В конце произведения разговорная интонация сменяется интонацией заклинания и проклятия. Такой стиль достигается при помощи однотипных побудительных предложений и повтора, передающего магию звуков.

Сеспелю было свойственно творческое заимствование. Он развивал вторичные образы других поэтов и подчинял их своей образно-метафорической системе. Так, стихотворение «Или! Или! Лима савахвани!..» имеет некоторые параллели с произведением С. Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...» Сеспелю понравилось в нем евангельское изречение («О боже, боже! Что же ты меня оставил?») и образ пригвожденного к небесному древу поэтического слова. Под этим впечатлением поэт создал совершенно новое произведение. У Сеспеля «палачом пригвожден отчий дом». Это символ дореволюционного чувашского края. В одну осеннюю ночь произошло землетрясение, и молния вдребезги разбила крест. И вот Родина-страдалица медленно открывает глаза и видит, что разговаривающие на семидесяти семи языках люди, такие же страдальцы, как и она, маршируют и песни поют: «Расплетись, оторвься, плетка муки,— Мы не будем отныне в рабах».

В этот период чувашский поэт создал свою эстетическую систему, отличную от концепций различных литературных школ тех лет. Между тем он заимствовал лучшее, что имелось у символистов и имажинистов: функциональную значимость символов и звуков, нанизывание сложных образов и т. д. Поэтическим произведениям и эпистолярной прозе Сеспеля, написанным по-русски, свойственен романтико-сентиментальный стиль.

Художественные эксперименты Сеспеля были успешны и в области ритмики и метрики стиха. Он овладел всеми размерами силлабо-тонической системы, использовал ритмику магических заклинаний. Поэт ввел в чувашскую поэзию и разновидность верлибра — вольные стихи. Одно стихотворение он сопроводил таким комментарием: «Вольными называют стихи, в строках которых нет стро-

гого чередования ударений. Такие стихи (строки) бывают разной длины. Они не так уж ритмичны по сравнению с силлабо-тоническими».

В чебоксарский период Сеспель освоил поэтику многих жанров литературы, разработал теоретические вопросы национального стиха, экспериментировал в стиле различных литературных школ. В создании образов он часто прибегал к христианской мифологии, при этом, отбрасывая мистицизм, успешно использовал символику мифов. В поэзии Сеспеля данного периода ярко выражено личностное начало. В те годы он обращается к жанрам прозы и драматургии (рассказ «Истома», драма «Убик» и т. д.).

В крымский период поэт добился полной гармонии индивидуального и коллективного сознания. Именно в Крыму, в многонациональной среде, вдали от родного края, он осознал себя как представитель многих тысяч чувашей. При обращении к своему народу он, подобно родовому жрецу, прибег к магии слова, ибо знал, что вчерашним язычникам, его сородичам, эта форма наиболее доступна и понятна. Кроме того, Сеспель сумел разгадать тайну волшебства слов, которая скрывалась в законах языка и специфике жанров устной словесности.

В киевский период Сеспель написал всего четыре стихотворения: одно в сентябре и три в конце октября. С начала ноября 1921 г. до конца февраля 1922 г. поэт не писал стихи, что можно объяснить его депрессивным состоянием. «Лишь теперь, когда я, благодаря тебе, мой Федя, наелся,— писал он своему украинскому другу Ф. Пакрышню в письме от 7 декабря 1921 г.— слабый огонек надежды на будущее загорелся в сердце и кажется, что не совсем я погиб еще, что еще человек я, может быть, когда-нибудь опять буду близок к миру искусства».

Сентябрьскому стихотворению «Стальная вера» еще присущ пафос и дух цикла его крымских стихотворений. Но голод наступал все ближе. Через месяц Сеспель написал стихотворение «Голодный псалом», в котором опять возник образ пригвожденной Родины. В чебоксарском и крымском циклах стихов образ «пригвожденной Родины» автор использовал для изображения дореволюционного прошлого. В «Голодном псалме» данным символом поэт изображает уже действительность, т. е. голодную зиму 1921 г.

Время бодрых маршей, триумфальных шествий отошло, оно сменилось опасениями за будущее революционных завоеваний. Время диктовало новую форму выражения настроений, отличную от чеканной силлабо-тонической ритмики ранних стихов. Ломалась мелодичная речь, увеличивалось значение молчаний-пауз в строках. Все это привело к ощущению аритмичности на фоне четкого ритма силлабо-тоники. Сеспель интуитивно ощутил такую потребность и временно отошел от той метрической системы, за которую недавно сам ратовал и которую теоретически обосновал. Выход он нашел в верлибре. Еще раньше, после тюремного заключения, когда он особо остро реагировал на негативные факты действительности, поэт обратился к вольному стиху и написал стихотворения

«Тяжкие думы» и «Воистину воскрес!». В киевский же период он вновь обращается к верлибру и сочиняет глубоко эмоциональное стихотворение «Проложите мост!».

Остерский период. Стихотворение «Выдуманном глазам», написанное за шестнадцать дней до трагической смерти, Сеспель посвятил поэзии имажинистов, к которым относился с особым уважением. Поэт увлекался созданием насыщенных образов, что приближает его стихи к произведениям имажинистов. Но он никогда не ставил форму выше смысла. Эта особенность Сеспеля объясняется, пожалуй, тем, что к поэзии имажинистов он пришел благодаря пристальному вниманию к творчеству Есенина. Библейская образность русского лирика и его стремление найти образ Родины присутствует в поэзии Сеспеля и чебоксарского цикла.

В остерский период, как выявлено исследователями, поэтом написаны три стихотворения на чувашском, два на украинском и около десяти стихотворений на русском языке. Его лирический герой этого периода груб, самоуничтожителен: «Рву, кромсаю я вену свою. Это мое — Сеспеля Миши — кровавое сердце... Псом ободраным буду искать Черствый кус у плетня чужого...» («Отныне»). Он глубоко переживает разлуку с чувашским краем, голодную весну 1922 г. Но остается верным своему главному принципу: его поэтика нацелена на создание трагического образа.

Разрушая старый поэтический стиль, поэт выдвинул свое эстетическое кредо. Его первым принципом является полное соответствие формы стиха содержанию, интонации и пафосу произведения. Вторым, не менее важным принципом было полное вытеснение традиционной дидактики изображением, созданием метафорических образов. Он разработал особую цветосимволику и разгадал тайну магического воздействия слова, «озвучивания» описываемых действий.

Художественные открытия Сеспеля были закономерным этапом формирования молодой советской поэзии. Подобные литературные направления сложились в те годы и в литературах других народов Поволжья. В центре такой поэзии стоял романтический герой, обретший после революции свободу и возвышающий свое «я». Поэты данного направления известны прежде всего напряженными поисками в области поэтики стиха (татарин Х. Такташ, удмурт К. Герд и др.). Их творчество было сложным и противоречивым, как и само время. Они жили радостями и горестями своих народов, принимали на себя их вековую боль, смело смотрели в будущее. Это было явление, типичное для творческой интеллигенции ранее угнетенных народов России (вспомним якутского поэта П. Ойунского, бурятского поэта Солбонэ Туя и др.). В условиях борьбы двух миров и рождения нового человека повсеместно шел процесс формирования новой эстетической концепции. И в этом огромную роль сыграли русские литературные школы революционного времени и творчество отдельных поэтов и теоретиков.

Метро-ритмические поиски Сеспеля

Шихазанский период

В данный период Сеспель писал ученические стихи, подражая русским поэтам, а также русским народным песням (X22ЯЗ, ХЗ, Х4343, Я5454). Все стихотворения сочинены по-русски.

Раннететюшский период

В стихотворениях, написанных по-русски, наблюдаются две тенденции: революционно-романтические произведения написаны многостопными размерами (Х4545, Аи4), а лирические — 3-стопным хореем или дактилем (Д4343).

Самое первое стихотворение Сеспеля, написанное по-чувашски (Грядущее), представляет из себя синтез силлабики (6+6) и силлабо-тоники (Д1Аи1+Д1Аи1). Константные ударения находятся не на последнем слоге полустиший, как обычно наблюдается в силлабических стихах, а на предпоследнем.

Стихотворение «Пурнăспа вилĕм» (Жизнь и смерть) является чисто силлабическим, имеющим строки типа 4+5 или 6+3. В первом полустишии ударение падает на последний или же предпоследний слоги, а во втором — на последний константный слог.

«Иртнĕ самана» (Век минувший) Сеспеля имеет композиционную и тематическую параллель со стихотворением русского поэта Н. И. Рыбацкого (1880—1920) «Пахарю» [Родионов, 1989д, с. 26]. Данную тему Сеспель развил глубже и шире. Он показал чувашского крестьянина царского времени со всеми его бедами и невзгодами. Здесь чисто сеспелевским является не сама тематика и пафос, а образность, художественное мышление поэта. Сеспель не констатирует революционные тезисы (это наблюдается у Н. И. Рыбацкого), а ту же мысль трансформирует в художественные образы. Произведение русского поэта написано в размере Д3232 и Х4343. Сеспель же приблизил структуру стиха к традиционной силлабике. Если первая и третья строки четырехстишия имеют полустишия 4+3 (в четырех случаях встречается структура 5+2), то вторая и четвертая строки имеют размер ХЗ.

Два коротких стихотворения, датируемые концом 1918 г., имеют хорейские строки (ХЗ и Х434343). Следовательно, в произведениях, написанных по-чувашски, Сеспель первоначально применил 3- и 4-стопный хорей. Причину этой особенности следует видеть в позиции поэта в период жарких споров о нормах литературной акцентуации (на практике он стремился испытать пригодность верховой акцентуации для силлабо-тонического стиха).

Позднететюшский период

В этот период Сеспель написал 8 стихотворений на русском языке, из которых половина написано анапестом, а другая часть — многостопным ямбом (Я5454, Я5545), вольным хореем (Хв4—6) и вольным ямбом (Яв4—5). Последняя разновидность вольного стиха (вольный ямб), хотя и имеет рифмы, тем не менее строфи-

чески не урегулирована. По утверждению М. Л. Гаспарова, такая разновидность вольного стиха наиболее близка к неметрическому свободному стиху [Гаспаров, 1984, с. 61].

Одно-единственное стихотворение, написанное поэтом в этот период по-чувашски, опять-таки написано анапестом (Ан223223). Обращение Сеспеля к 3-сложным размерам следует объяснить дальнейшим овладением им всеми размерами силлабо-тоники, а его выбор именно анапеста, а не другого 3-сложного размера, зависел, видимо, от личных симпатий поэта. Быть может, подсознательно он ощущал естественность анапеста для чувашского народного стиха (такую структуру имеет последнее полустишие строки традиционного семисложника).

Чебоксарский период

В русскоязычных стихотворениях, написанных в жанре интимной лирики, Сеспель продолжал писать вольным ямбом, а также овладевать 3-сложными размерами (Ам4). Полустишия строк стихотворения «Чăваш чĕлхи» (Чувашский язык) как будто состоят из дактиля и амфибрахия: Д1Ам1. Из 32 полустиший первого ряда имеют размер Д1Ам1 — 19, а одно предцезурное ударение — 13. Из 32 полустиший второго, т. е. конечного ряда имеют размеры Д1Ам1 — 17, а одно константное ударение — 15. Отсюда видно, что данное стихотворение написано силлабикой с элементами силлабо-тоники, т. е. оно является образцом переходного стиха от одного метра к другому.

Если раньше Сеспель упорядочивает ударенные слоги с помощью сквозных цезур, то в стихотворении «Чăваш ачине» («Сыну чувашскому») он достигает эту упорядоченность при помощи «ритмических кирпичиков» (такие слоговые группы с одним ударением впервые применены К. Ивановым).

В чебоксарский период Сеспель продолжает писать хореем (Х4343), ямбом (Я6(3+3) и анапестом (Ан4343). Но особое место в его творчестве данного периода занимают силлабический стих с элементами силлабо-тоники и вольный стих. Для наглядности рассмотрим стихотворение «Йăвăр шухăшсем» («Тяжелые думы»).

Произведение имеет три типа строк. Размер $\sim \sim \sim \sim \sim \sim | \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ (условно: 6-й шестидольник+3-й пэон) встречается в 32 случаях, размер $\sim \sim \sim \sim \sim \sim | \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ (условно: 5-й шестидольник+3-й пэон) — в 10, размер $\sim \sim \sim \sim \sim \sim | \vee \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ (условно: 6-й шестидольник — 2-й пэон с пропуском первого слога) — в двух. Из 42 начальных полустиший 6-стопными являются 33 полустишия, а из стольких же конечных полустиший 4-сложными — 34 полустишия. Следовательно, основная часть строк имеет тип структуры 6+4. В отличие от силлабического стиха, в данном произведении часто пропускаются первые слоги второго полустишия.

Практику замены слога паузой Сеспель продолжает в стихотворении «Чăн чĕрĕлнĕ» (Воистине воскрес), написанном вольным ямбом. В нем первые полустишия почти всегда являются 2-стоп-

ными, т. е. появляется сквозная цезура после четвертого слога. В 12 случаях встречается пауза-слог после цезуры, в двух случаях два слога читается как один слог. Кроме того, строфы стихотворения имеют разное количество строк, а рифмы относятся к разным типам. Отсюда мы можем заключить, что данная разновидность вольного стиха наиболее близка к свободному стиху, т. е. строкам, «метра не имеющим и обычно не рифмованным» [Гаспаров, 1984, с. 60].

Крымский период

Сеспель полностью переходит на вольный ямб и вольный анапест, прибегает к хорю лишь в одном случае — в стихотворении «Тинёсе» («Морю»). Причину такого исключения нужно видеть в стремлении поэта передать ритмом шум штурмующего моря. В вольных стихах поэт часто применяет такой прием, как замена слога паузой. В стихотворении «Чăваш...» («Чуваш...») он использует даже двойную паузу:

Чăвашăн асĕ — хурăç пул,	— — — — — — —
Пăр кас, — ак сирĕп чул —	— — √ √ — — — —
Аспа чул кас та вут кăлар!	— — — — — — —

Дальнейшее развитие вольного стиха привело Сеспеля к свободному стиху, близкому интонационно-речевым текстам языческих молитвословий, благопожеланий и др. жанров чувашского фольклора. Из таких его произведений, написанных в данный период, сохранилось лишь одно, которое дошло до нас, к сожалению, без авторской разбивки на строки. На основе методики, разработанной нами на материале народного речевого стиха, мы можем реконструировать и стих Сеспеля «Тинёс ахăрса карĕ...» (Расшумелось, взыграло море...):

Тинёс ахăрса карĕ.	НАС
Хўме пек хумĕсем шавласа,	НА
сыран хёрне вайлăн пырса,	А
сапана-сапана саланаççĕ.	АС
Тинёс, эс вайлă.	НА
Ху хумусен вайлă,	Н
хăюллă юрри сассипе	Н
ман чĕрене вай кўрт.	НА
Чĕре сунтăр.	НА
Чĕлхе вĕçне	Н
каварлă сăмахсем килчĕр.	АС
Вара эпĕ хам чăваш сĕрне кайсан,	Н
хам вая,	А
чĕре вайне чăваш сĕрне парăп.	НАС
Каварлă сăмахăмпа	Н
самрак чунсене вăратап.	АС
Пурте «тёнче курчĕр».	НАС
Çут тёнче илемне пĕлчĕр.	НАС

Здесь ритм стиха возникает на уровне интонации и синтаксиса (НАС, НАААС, НА, НННА и др.).

Киевский период

Сеспель продолжает писать вольным ямбом (ЯвЗ—7), переходит к размеру АмЗ, при этом умело использует замену слогов паузами. Замечается тяготение поэта к ломаным (с точки зрения силлабо-тонического ритма) строкам, к неметрическому стиху. Следующим образом сеспелевского свободного стиха является стихотворение «Кёпер хывър» («Проложите мост»), сочиненное 30 октября 1921 г. В переизданном «Собрании сочинений» поэта нам вместе с редактором удалось восстановить авторскую разбивку на строки [Сеспель, 1989, с. 166—168].

Остерский период

Из четырех стихотворений, написанных Сеспелем по-чувашки, два сочинены в размере 3-стопного анапеста, третья — вольного хорея, четвертая — свободного стиха. Анапест преобладает и в русскоязычных стихотворениях поэта, что еще раз убеждает нас в его особой расположенности к этому размеру.

Итак, метрические поиски поэта, начавшиеся с силлабики, привели его сначала к силлабо-тонике, вольному стиху и, наконец, к свободному стиху. Отрицая силлабический стих, Сеспель разработал теорию силлабо-тонической системы стихосложения. Это происходило на фоне утверждения в чувашском обществе новой системы чувашского мирозерцания и нового типа мышления, европейского понимания времени и пространства. Равноударные строки, ставшие для Сеспеля символом новой жизни, стали быстро разрушаться тогда, когда поэт с глазу на глаз встретился с жестокостью, голодом и смертью. В рамках силлабо-тоники он разработал образцы вольного стиха, а от вольного стиха в особо трудные минуты переходил даже к свободному стиху.

Строфика и звуковые повторы

Шихазанский период

Сеспель писал 4-строчными строфами с типами рифмовок АБАБ и аБаБ.

Раннететюшский период

В русскоязычных стихах поэт впервые обратился к дактилической рифме типа А'Б'Б'А', а в стихах, сочиненных по-чувашки, — к 6-строчной строфе с рифмой АБАБАБ.

Позднететюшский период

Сеспель продолжал развивать практику использования 6-строчных строф, обогатил ее типом рифмовок аабввб, а также ввел 7-строчную строфу с рифмой типа АббАввА. Изучая природу чувашского языка, поэт замечает его склонность к подражанию звуков и светотени. Особо он интересуется звуковыми повторами, обильно встречающимися в народных песнях. В черновых бума-

гах, попавших в руки Н. Васянки, были сравнения чувашской аллитерации с татарской. При этом поэт отметил следующие строки: *Сари сари сапса́ри* лай *сари сагат саплар*-и (из неизвестной татарской песни) и *Чёмпёр шинче чён* вылить. *Хусан шинче хут* вылить...» (из чувашской народной песни). Там же был разбор стихотворения на татарском языке «Талдын талга».

Такой звуковой повтор Сеспель применяет впервые в стихотворении «Ака шинче», написанном, очевидно, одновременно со стихотворением «Дорогая!» — 13 декабря 1919 г. На это указывает как близость образов, так и сходство размеров. В русском стихотворении также обнаруживается стремление к звуковому повтору: «СНЕГ СЕРЕБРЯНЫЙ так пушист, СНЕГ СВЕРкает и СКРОЙ ОГНЕвой...»

В стихотворении «Ака шинче» звуковой повтор выполняет функцию нанизывания образов:

КАВАК сУт КАВАККАн КАВАК КАнтАК витёр
САРӑ Сётел УРлӑ УРАЙНЕ ўксЕН...

Синий отблеск синего рассвета сквозь синие окна
Через желтый стол на желтый пол упал...

При помощи звуковых повторов поэт обращает внимание читателей на различие цветов-символов *ка́вак* «синий» и *сарӑ* «желтый». Здесь *ка́вак* — внешний мир, куда отправляется лирический герой на весенний сев, а *сарӑ* — мир внутренний. К микромиру относится любимая героя, которая у окна провожала его улыбкой:

пЕР ТЕле ситсессён, КА́ВАК КАнтАК виТЕР
САвнӑ СА-РА ХЕР пӑХРЕ, йӑЛ куЛчӑ...

У синего окна одного дома
Появилась любимая красавица и улыбнулась...

Здесь цвет *сарӑ* в словосочетании *сарӑ хёр* обретает новое значение: «красавица». Уже в конце стихотворения источник света расположен в желтом мире, т. е. в доме, котором живет любимая девушка героя. Так умело использовал поэт звуковой повтор и цветосимволику для создания поэтического образа героя с его бытовыми реалиями и романтическими чувствами.

Чебоксарский период

В произведениях данного периода мы видим устойчивость традиционной 4-строчной строфы. Это объясняется усиленным интересом поэта в это время к метро-ритмическим новшествам. Дело в том, что переход от силлабического стиха к силлабо-тоническому, а затем и к вольному требовал устойчивости традиционной строфики. К концу чебоксарского периода Сеспель стал вести поиски и в области звуковых повторов. Так, в стихотворении «Тяжелые думы» он заменяет первоначальную разговорную интонацию формой народного заклинания и проклятия. Такой стиль достигается при помощи однотипных побудительных предложений и повтора,

передающего магию звуков. Например, так звучат завершающие стихотворение строки:

ВИЛ-ТАпРи ВЕЛ-ТЕР-ен ТАхӓнТАР,
пуСАМ СИНче СЕл-ен шӓхАР-ТАР...

Пусть могила зарастет крапивой злою,
Пусть змеи шипят над головою...

Магическая формула встречается и в стихотворении «Эпё вилсен» (Как умру): СЕР СУРӓлТАР та СЕР СА-ТТАР Вил шӓммӓм-сене «Пусть треснет земля и проглотит земля Останки мои».

Крымский период

Сеспель продолжает интересоваться ритмикой, но вместо метрических поисков обращается к строфике и звуковым повторам. Открытые им строфы имеют разное количество строк и различные типы рифмовок: абабвбб, ааб, ааа, ааббб, аабба, абвабваав, абВабВ, ааБВБВ, АбВАбВ, А'Л'БББвБвгв, аббавгДвгД и др. Строфика и рифмика полностью подчинены ритмике, поэтому их типы могут изменяться в пределах одного произведения.

В Крыму поэт создал шесть классических произведений, которые являются вершиной его творчества: в июне он написал «Инсе синсе уйра уяр...», (Далеко в поле желтый зной...), «Катаран каҗ килсен...» (Гаснет день...) и «Шӓршлӓ каҗ йӓвӓрри...» (Тьма. Мне душно...), а в июле — «Чӓваш! Чӓваш!» (Чуваш! Чуваш!), «Сӓн Кун аки» (Пашня Нового Дня) и «Тинесе» (Морю). Июньский цикл стихов Сеспеля по стилю близок к магическим заклинаниям и языческим заговорам. Здесь на первом месте стоит магия звуков, т. е. способность звуками передавать приблизительное изображение или настроение. Чувацкий язык, как известно, очень богат подражательными словами, и владеющий им способен уловить самые тончайшие оттенки звукосочетаний. Например, при помощи гласных можно передать шесть оттенков звука: *леп, лӓп, лӓп, лӓп, лап, луп*. А еще последний согласный (п) может заменяться следующими звуками: *к, ш, с* и т. д. Все это остается в стороне от иноязычного слуха, полностью теряется в переводах, в первую очередь в переводах поэтических произведений.

В качестве примера можно взять начало стихотворения «Инсе синсе уйра уяр...»:

1. ИИИИ ИИИИ ИИИИ ИИИИ
2. каРТАланса чӓлТАРТА-ТА-ТЬ,
3. ЕИИИИ ЕИ-ИИИ СУПса ЧУПать...
4. СУк, УЯР МАР — СУт УИРА МАР —
5. МАн сАМрӓк Чунлӓ ЧЕРЕ-РЕ
6. ХЕвЕЛ ХЕЛ-ХемЛЕ ХЕЛ-ЕХсем
7. СИТмЕЛ СИЧ чЕЛ-ЕХ-ЛЕн янраҗсӓ...

В первой строке идет ровный и полный повтор палатальных и веларных звуков, что дает ощущение пространства на фоне картины содержания (далекое, узкое поле). Во второй строке звуко-

сочетание РТА, затухающее к концу строки, позволяет чувашскому слуху уловить волнообразное движение, что тоже полностью совпадает с содержанием строки: «Желтый зной играет с нивой золотой». В третьей строке лексема ЕН (сторона) повторяется четыре раза, при этом в последний раз в обратном порядке звуков (НЕ), т. е. происходит ощущение смены противоположных сторон. Соответственно, *енчен енне* означает движение из стороны в сторону.

Таким способом можно анализировать многие произведения поэта, и мы каждый раз убеждаемся, что звукопись сеспелевского стиха способствует непосредственному ощущению, а через него и наиболее полному пониманию содержания стихотворения.

Июльский цикл стихов очень богат символикой. Стиховая и образно-метафорическая системы стихотворения «Тинёсе» (Морю) позволяют ощутить слияние внутреннего состояния героя с соответствующим явлением природы — штормом. В передаче звуков и картин бушующего моря особое место здесь уделит Сеспель ритмике и цветосимволике стиха. Своеобразной ритмикой он способен передать набегание волн, а красками показать изменение цвета воды.

Кроме цветного изображения, в стихотворении есть и звуковое сопровождение, которое создается своеобразной ритмикой и звуковыми повторами. Для примера возьмем часть последней строфы:

1. эс ХАЙ-УЛ-ЛАН, вАЙ-ЛА ХУМ-ЛАН,
2. ЙЫВАР саслә, ЙЫВАР ЧУЛ-ЛАН
3. ЧУЛ-ЛА сырана ТУЛ-ЛА.
4. мёКЕР, аХАР, ҚАР-ҚАРла,
5. вайЛА сУЛАмЛАН, ХайУЛ-ЛАН,
6. ХЫҢ-ҢАН-ХЫҢ-ҢАН ХУМ ПАРАХ.

В строках слышатся звуки, передающие шум воды (*кёр, хёр, кар, пёр*) и изображающие движение волн в ритме хорей, ямба, амфибрахия и дактиля. При этом звуковые повторы, связывая ритмические движения, создают эффект единого действия. Например, читая третью строку, мы ритмически ощущаем, что волна, ударившись о скалы, поднимается (— — — —) и резко падает вниз (— —): Чулла сырана тулла. Уже в четвертой строке мы слышим звуки бурлящей волны: *кёрр! карр!* В пятой и шестой строках снова набегают волны и мы вновь слышим звуки удара волн: *хум-пёр-р!*

В стихотворении «Тинёсе» полностью раскрылся талант Сеспеля как великого поэта и художника. Это произведение вошло в золотой фонд сокровищницы мировой поэзии.

Киевский период

Поэт вновь обратился к метрике. Строки произведений данного периода ломаются, слоги очень часто заменяются паузой. Все это отразилось на строфической организации, от которой поэт

полностью отказался в стихотворении «Кёпер хывър» (Проложите мост). Причина отказа — обращение поэта к свободному стиху, т. е. стиху без метра, строфы и рифмы.

Остерский период

Поэт создает стихи с богатыми внутрострочными звуковыми повторами, при этом применяет и традиционные рифмы. Обращение поэта к таким повторам и сложным образам продиктовано его увлечением имажинизмом. Но он никогда не ставил образ выше смысла [Родионов, 1989д].

В трагическое для него время Сеспель оставался верным своему главному эстетическому принципу: его поэтика нацелена на создание трагического образа [Родионов, 1989д, с. 42—43].

Итак, стих Сеспеля прямо подчинен поэтическому стилю, а последний — духу времени, отношению поэта к действительности. В романтически приподнятых произведениях поэта присутствует четкая ритмическая организация, возрастает роль ударений и звуковых повторов. В стихотворениях с трагическими переживаниями строки ломаются многозначными паузами, слоговое скандирование заменяется речевой интонацией, трансформируя силлабо-тоническую систему в верлибр.

Важно еще раз подчеркнуть, что для Сеспеля в поэзии (вне времени) были равны все существующие системы стиха. Только время могло выбирать из них соответствующую себе систему, что убедительно доказал на практике сам Сеспель. Пафос победы и триумфа привели поэта к силлабо-тонике, а тревоги и внутренние переживания — к свободному стиху.

Чувашский свободный стих, исходящий из народной языческой поэзии, развивался именно в такие периоды истории народа, когда действительность далеко отходила от идеалов общества. Так было в начале 20-х гг., так было и в застойное время (творчество Г. Айги, А. Аттила, П. Эйзина). Поэтому неправомерно сведение сеспелевской школы лишь к введению силлабо-тонической системы стихосложения. Некоторые традиции поэзии Сеспеля развивают С. Эльгер, В. Рзай, П. Хузангай, В. Митта и другие поэты в 20—30-е гг., а вольный стих и верлибр начинают входить в чувашскую поэзию в 60—70-е гг. XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эволюция устного стиха:

1. Строфика.

В чувашской народной поэзии композиционный блок (строфа) является важнейшим компонентом стихотворной речи. В наиболее древних жанрах она возникла благодаря повторению магических формул.

1.1. Композиционные блоки чувашских заговоров прошли следующие пути развития: ступенчатый > ступенчато-сопоставительный > 1) сопоставительный (у средненизовых, частично верховых и низовых чувашей), 2) ступенчато-вариативный (у части низовых чувашей). Эпические заговоры, возникшие не позднее среднебулгарской эпохи, в чувашскую эпоху в одной среде трансформировались в заговоры с простым психологическим параллелизмом, а в другой были вытеснены молитвообразными текстами.

1.2. Приговор дружки, возникнув на основе традиции исполнения мифологического эпоса на свадьбе, в дальнейшем сохранил наиболее ранний тип композиционных блоков — ступенчатый. Образование строфы приговору дружки было необходимо для систематизации отдельных образов (описания эпических героев и их действий).

1.3. Композиционно-строфическая организация чувашских молитвословий осуществляется: 1) в малых текстах при помощи паузы и акционального текста; 2) в больших текстах при помощи паузы, акционального текста и рефрена. Первоначально молитвословия были короткими, увеличению которых способствовали трансформация обрядов в результате изменения типа хозяйственной деятельности и развития общественно-социальных отношений. Изменились формы действий во время пауз, если первоначально они выражали отношения равноправных партнеров, то потом обрели умиловительный характер. В тексте появились рефрены-клише умиловительного характера, которые в старочувашский период проникли и в молитвообразные заговоры.

1.4. В образовании строф *пил*, *йкёт сáмахёсем* основную нагрузку несут не отдельные действия (акциональный текст) или рефрены-клише, а паузы, которые выполняют и стилеобразующую роль. В этих жанрах такая функция пауз возникла на самом раннем

этапе их формирования и развития, способствуя четкому фиксации границ композиционных блоков (строф) словесных текстов обряда.

1.5. Наиболее ранним типом композиционных блоков песен является ступенчатый тип. Блоки песен с сопоставительным типом относятся к позднему слою песенно-поэтической традиции. Такая трансформация началась не ранее старочувашского периода.

Самыми нижними слоями являются песенные строфы типов ABCD/ABCD и ABA₁B₁/ABCD. В дальнейшем напев разделел версострофу на две части: AB/AB+AB/CD. Эта переходная форма в короткосложниках превратилась в общераспространенный тип AABB/ААВВ+ААВВ/ССDD, а в многосложниках — АВВ/АВВ+АВВ/СDD. Все эти разноэтапные типы строф песен сохранены в жанрах обрядовых и лирических песен, а также имеют свои ареалы распространения.

2. Метрика и ритмика.

2.1. В образовании ритма эпических заговоров главную роль выполняет синтаксический повтор. В строфе такого заговора имеется множество синтагм. Пара синтагм, законченных интонационно и по смыслу, берет на себя организующую роль стихотворного ритма.

Ритм заговоров с простым двучленным параллелизмом несколько отличается от ритма эпических заговоров. Поскольку эти заговоры упростились (до минимума сократилась первая часть параллелизма, на месте описания «мирового дерева» осталось простое уподобление действия), то произошли изменения в интонировании (повышение или понижение тона перестали выполнять функцию качественного выделения слова, ускорился темп, разговорная речь заменилась речитативным исполнением и т. п.). Эти изменения происходили в старочувашский период.

2.2. Основой ритма в приговоре является повтор интонационной целостности в формах НА, НАС, АСН, НСА. Интонационная инерция повторяется на фоне постоянного изменения количества и длины синтагм, входящих в интонационную целостность. Скорый темп, ранее в заговорах выполнявший чисто магическую функцию, в приговоре обретает новое качество, он подчеркивает игровую функцию этого жанра. Первоначально стихийно возникшая стихотворная речь, таким образом, обрела чисто художественную функцию.

2.3. В языческих молитвословиях и благопожеланиях ритм стиха возникает так же, как и в приговоре дружки: на основе повтора интонационных форм НА, НАС, АСН, НСА и т. д. По сравнению с интонационно разнообразными типами они более однообразны, усиленно выделяется в них смысловое ядро высказывания. Такой текст и произносился в медленном темпе. Следующей особенностью этих текстов является их стремление к слоговому выравниванию строк.

Развитие ритма в речевых стихах шло от повтора синтагма-

тических членений к интонационному и слоговому выравниванию ритмических единиц.

2.4. Метрикой чувашской песни является изосиллабизм с некоторыми элементами квантитативности в напеве.

Чувашский (тюркский) изосиллабизм (в первую очередь ритмическая структура 4+3) своим возникновением обязан как языку и психологии творчества, так и мифологическим представлениям древних предков. Еще в огурскую эпоху силлабические ритмические формулы разделились на два вида. В текстах с нейтральным описанием преобладала речевая интонация, а в эмоционально окрашенных словах-изображениях — напевность.

Ритм многосложника образуется из равного количества слогов в строке-фразе с определенными сквозными цезурами и малыми цезурами в большом полустушии. Здесь изохронность, присутствующая в короткосложнике, заменена изосиллабизмом.

3. Повторы.

3.1. В текстах, отражающих относительно раннюю структуру заговоров, лексический повтор приближен к повтору целой фразы. В дальнейшем, по мере изменения самой структуры заговоров, магический повтор сохранился лишь частично (АП и ПАП), первоначальную магическую функцию повтора стал выполнять синтаксический повтор, а также поэтические тропы и символы.

Лексический повтор способствует образованию аллитерации. В началах синтагм она возникла в эпоху развития эпических заговоров.

3.2. В приговоре дружки имеются все виды межстрочного лексического повтора, которые замечены в эпических заговорах, и выполняют они чисто художественную функцию. В нем аллитерация способствовала ритмической организации и созданию определенной эмоциональной тональности.

3.3. Вербальные тексты календарных обрядов имеют синтаксические повторы типа НАС. В молитвословиях с относительно большими игровыми элементами встречается инверсия, которая создает синтаксический повтор типа НСА. Аллитерация встречается только в тех текстах языческих молитв, в которых нет обращения к *Турь*.

3.4. В песнях первоначальная функция ритмико-синтаксического параллелизма заменяется повтором напева, при помощи которого образуются следующие повторы стиха: ААВВ, АВВ и ААВСД. В песенных текстах аллитерируются полустушия первых строк строфы, тем самым способствуют угадыванию «ритмического ключа». В строках без аллитерации функцию выделения смыслового ядра высказывания берут на себя напев и синтаксический строй.

4. Аллитерация.

4.1. Из магического значения повтора и наличия в сознании древнего человека понятия единства части и целого возникли

ритмико-синтаксический параллелизм и вертикальный повтор звуков.

4.2. Благодаря особенностям языка (агглютинация, синтаксический строй) аллитерация утвердилась в начале стихотворных предложений (ритмических единиц).

4.3. С возникновением нового силлабического стиха аллитерация проникла в ритмическую единицу с целью фиксации ритма.

4.4. Неравномерное развитие аллитерации в устных стихах тюркских народов объясняется: 1) присутствием более или менее строгого изосиллабизма; 2) наличием приемов выделения фономорфологического ядра слова; 3) влиянием иноязычной поэтической системы.

Становление и развитие письменного силлабического стиха:

1. Строфика.

1.1. В чувашской силлабической поэзии XVIII в.—80-х гг. XIX в. господствовал строфический стих, который своим возникновением был обязан таким широко распространенным фольклорно-поэтическим приемам, как ступенчатое сужение образов и причинно-следственная связь интонационных периодов.

1.2. В результате распространения в письменной поэзии конца XIX в. композиционных блоков сопоставительного типа в ней возникли 4-строчные строфы. Утверждение в письменной поэзии сопоставительных 4-строчных строф происходило на фоне становления интимной, философской и пейзажной лирики.

1.3. В письменной поэзии начала XX в. преобладала 4-строчная строфа, но в лирике она развивалась в сторону строфического разнообразия. В эпической и лиро-эпической поэзии того же периода поэты обратились к таким композиционным единицам, как блоки и главы.

2. Метрика и ритмика.

2.1. На метро-ритмическое становление и развитие чувашского письменного стиха XIX в. огромное влияние оказали: 1) молодежные песни и ступенчатые стихи верховых и средненизовых чувашей (в 30—80-е гг.); 2) лирические песни-многосложники низовых чувашей (в 90-е гг.). В тот период переводы произведений русской классики осуществлялись на основе силлабического метра. Но в них поэты достигали ритмического разнообразия. Благодаря этому в чувашской поэзии появилась новая тенденция — стремление к ритмическому разнообразию в пределах одного и того же метра.

2.2. В начале XX в. поэты открыли *национальное метрическое своеобразие*, что способствовало утверждению короткосложника (4+3). Вскоре они начали писать и многосложной силлабикой. В переводах впервые появились элементы силлабо-тоники. Поиски поэтов не ограничивались ни жанрово-ареальными, ни национальными границами.

3. Звуко-артикуляционные повторы.

3.1. Чувашский письменный стих, возникший под воздействием европейских стихотворных форм, к концу XVIII в. сделал большой шаг в сторону национального стиха. Под воздействием одических форм Русского Просвещения возникают парные и одические рифмы. При рифмовке широко использовались артикуляционные повторы. В письменную поэзию проникает аллитерация (звуковая и артикуляционная). Особую роль в стихе начинает играть повтор гласных звуков.

3.2. В стихах 30—40-х гг. XIX в. наблюдается обилие как вертикальных, так и горизонтальных звуко-артикуляционных повторов, которые взяты поэтами из поэтического арсенала устного стиха. Впервые встречается рифмовка строф (ААББ, АААББ, ААБВВ и др.).

3.3. В 70—90-е гг. XIX в. в чувашской поэзии имелись два течения: фольклорное и русско-европейское. Если в 70—80-е гг. в поэзии преобладало первое течение, то в 90-е гг. на первое место вышло второе. Это было связано с окончательным утверждением в чувашской поэзии катренной строфы. Рифма в творчестве братьев Турханов свидетельствует как о их тяге к русской романсовой лирике, так и об особенностях лирических песен и диалекта их малой родины.

3.4. В начале XX в. в чувашской письменной поэзии окончательно закрепилась европейская рифма. Наибольшее распространение получила перекрестная рифма. Н. Шубоссини успешно использовал и другие их типы: ААББ, ААБВГГДВ, АБВГАБВГ, ААБВВВ и др. Рифмы европейского типа способствовали силлабо-тонической организации в последних полустихиях строк силлабического стиха. Е. Сидор, а за ним Н. Шубоссини успешно ввели в письменную поэзию данную разновидность народной силлабики.

Чувашский письменный стих прошел большой путь от силлабического стиха с разнообразными звуковыми повторами до рифмованной силлабики с силлабо-тонической организацией в завершающих строки полустихиях.

Становление силлабо-тонического стиха:

1. В чувашской поэзии дооктябрьского периода значительное место занимают произведения, сочиненные по-русски. Чувашские поэты приобщались к поэзии через русскую классику, поэтому старались синтезировать силлабо-тонику с чувашской коротко-сложной силлабикой.

1.1. До 1906 г. поэты писали исключительно 4- и 5-стопным ямбом. С 1906 г. в русскоязычных стихах чувашских поэтов впервые появляются анапест, амфибрахий и дактиль.

1.2. К. Иванов, в силлабических стихах строго придерживавшийся принципов образования вертикальных цезур, в переводах русской поэзии основное внимание обратил на вертикальные уда-

ренные слоги и рифмы. Традиции К. Иванова продолжил Э. Турхан, который написал первое оригинальное стихотворение на чувашском языке в метре силлабо-тоники.

2. Переходу чувашского письменного стиха от силлабики к силлабо-тонике способствовали изменение литературных норм акцентуации и ориентировка на русскую поэзию.

3. Феномен Сеспеля тесно связан с историей и судьбой чувашского народа, своеобразием его общественного сознания и миросозерцания. Его реформа проходила на фоне утверждения в чувашском обществе новой системы миросозерцания и типа мышления, европейского понимания пространства и времени.

3.1. Метро-ритмические поиски поэта, начавшиеся с силлабики, привели его сначала к силлабо-тонике, вольному стиху и, наконец, к свободному стиху.

3.2. Звукопись сеспелевского стиха способствует непосредственному ощущению, а через него и наиболее полному пониманию содержания произведения. Поэт широко использует фольклорные звуковые повторы, разрабатывает новые типы строфики и рифмовки.

ЛИТЕРАТУРА*

- Акцорин, 1982 — *Акцорин В. А.* О некоторых проблемах изучения поэтики легенд и преданий // Вопросы марийского фольклора и искусства: Сб. статей МарНИИ.— Йошкар-Ола, 1982.— Вып. 3.— С. 3—18.
- Алексеев, 1986 — *Алексеев Э. А.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект.— М.: Сов. композитор, 1986.— 240 с.
- Алиева и др., 1977 — *Алиева А. И., Астафьева Л. А., Гацак В. М., Кирдан Б. П., Пухов И. В.* Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор. Поэтическая система.— М.: Наука, 1977.— С. 42—105.
- Андреев И., 1973 — *Андреев И. А.* Вопросы чувашского синтаксиса.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1973.— Часть 1.— 174 с.— На чуваш. яз.
- Андреев Н., 1974 — *Андреев Н. А.* К вопросу о создании исторической лексикологии // Чувашский язык, литература и фольклор: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1974.— Вып. 3.— С. 3—20.
- Анохин, 1971 — *Анохин П. К.* Философские аспекты теории функциональной системы // Вопросы философии.— М.— 1971.— № 3.— С. 55—60.
- Ахметов, 1964 — *Ахметов З. А.* Казахское стихосложение.— Алма-Ата: Наука, 1964.— 460 с.
- Ахметов, 1970 — *Ахметов З. А.* О языке казахской поэзии.— Алма-Ата: Мектеп, 1970.— 180 с.
- Ахметов, 1972 — *Ахметов З. А.* К вопросу изучения теории тюркского стиха // Сов. тюркология.— Баку.— 1972.— № 2.— С. 80—87.
- Ахметьянов, 1981 — *Ахметьянов Р. Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья.— М.: Наука, 1981.— 144 с.
- Ашмарин, 1928—1950 — *Ашмарин Н. И.* Словарь чувашского языка: В 17 т.— Казань — Чебоксары, 1928—1950.— 17 т.
- Ашмарин, 1982 — *Ашмарин Н. И.* Введение в курс чувашской народной словесности // Чувашский фольклор. Специфика жанров: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1982.— С. 3—53.
- Ашмарин, 1984 — *Ашмарин Н. И.* Введение в курс чувашской народной словесности // Исследования по чувашскому фольклору: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1984.— С. 3—48.
- Байчура, 1961 — *Байчура У. Ш.* Звуковой строй татарского языка: В 2-х частях.— Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1961.— Часть II.— 392 с.
- Бакиров, 1972 — *Бакиров М. Х.* Закономерности тюркского и татарского стихосложения в свете экспериментальных исследований: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Казань, 1972.— 75 с.
- Банин, 1982 — *Банин А. А.* К изучению русского народно-песенного стиха. Методологические заметки // Фольклор: Поэтика и традиция, 1981 / Отв. ред. В. М. Гацак.— М.: Наука, 1982.— С. 94—139.
- Банин, 1984 — *Банин А. А.* Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии // Фольклор. Образ и поэтическое слово в контексте / Отв. ред. В. М. Гацак.— М.: Наука, 1984.— С. 170—202.

* В список включены работы, на которые имеются ссылки в книге.

- Баскаков, 1969 — *Баскаков Н. А.* Введение в изучение тюркских языков.— М.: Наука, 1969.— 383 с.
- Бекмурадов, 1980 — *Бекмурадов А.* Основные тенденции развития стихосложения в туркменской советской поэзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Ашхабад, 1980.— 33 с.
- Бичурин, 1991 — *Бичурин Н. Я.* Ради вечной памяти / Составл., предисл. и комм. В. Г. Родионова.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1991.— 352 с.
- Бомбачи, 1986 — *Бомбачи А.* Тюркские литературы: Введение в историю и стиль // Зарубежная тюркология. Древние тюркские языки и литературы.— М.: Наука, Гл. ред. вост. л-ры, 1986.— Вып. 1.— С. 191—293.
- Бородина, 1974 — *Бородина М. А.* О типологии ареальных исследований // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии.— Л.: Наука, Ленинград, отд., 1974.— С. 43—54.
- Богатырев, 1971 — *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства.— М.: Искусство, 1971.— 544 с.
- Бордюков и др., 1989 — *Бордюков Г., Козлов В., Логинов В.* Послушная история или новый публицистический рай // Коммунист.— М.— 1989.— № 14.— С. 74—88.
- Брагинский, 1975 — *Брагинский В. И.* Эволюция малайского классического стиха: Повествовательные формы фольклорной и письменной поэзии.— М.: Наука, Гл. ред. вост. л-ры, 1975.— 207 с.
- Ванеркке, 1922 — *Ванеркке Н.* О назойливо приходящих [в голову] мыслях // Канаш.— Казань.— 1922.— №№ 20, 21.— На чуваш. яз.
- Васильев, 1965 — *Васильев Г. М.* Якутское стихосложение.— Якутск, 1965.— 125 с.
- Векшин, 1989 — *Векшин Г. В.* К проблеме суперсегментной организации стиха. Лингвистический аспект // Вопр. языкознания.— М.— 1989.— № 6.— С. 64—77.
- Веселовский, 1989 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика.— М.: Высшая школа, 1989.— 406 с.
- Виноградов, 1980 — *Виноградов В.* Эпос «Манас», его стихи и напев // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1980.— Вып. 3.— С. 158—212.
- Владимирцев, 1929 — *Владимирцев Б. Я.* Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и хакасского наречия. Введение и фонетика.— Л., 1929.— 436 с.
- Гаджиева, 1975 — *Гаджиева Н. З.* Проблемы тюркской ареальной лингвистики.— М.: Наука, 1975.— 303 с.
- Гаджиева, 1976 — *Гаджиева Н. З.* Некоторые тенденции в развитии строя тюркских языков // Сов. тюркология.— Баку.— 1976.— № 2.— С. 3—12.
- Гарнати, 1971 — *Гарнати А. Х.* Путешествие в Восточную и Центральную Европу (1131—1153 гг.): Пер с араб.— М.: Наука, Гл. ред. вост. л-ры, 1971.— 133 с.
- Гаспаров, 1984 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха.— М.: Наука, 1984.— 319 с.
- Гаспаров, 1986 — *Гаспаров М. Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение: Проблема сравнительной метрики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.— М.: Наука, 1986.— С. 188—209.
- Гацак, 1984 — *Гацак В. М.* К изучению исторической поэтики песен народов СССР // Народное песенное наследие и современность.— Рига: Зинатне, 1984.— Часть 2.— С. 5—14.
- Гацак, 1986 — *Гацак В. М.* Историческая поэтика и фольклор // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.— С. 292—305.
- Гончаров, 1983 — *Гончаров Б. П.* Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения.— М.: Наука, 1983.— 352 с.
- Гончаров, 1986 — *Гончаров Б. П.* Речевое начало в народно-песенном стихе. К постановке проблемы // Филол. науки.— 1986.— № 6.— С. 7—14

- Гончаров, 1987 — *Гончаров Б. П.* К проблеме истоков русского речевого стиха // Контекст. 1986.— М.: Наука, 1987.— С. 41—76.
- Гордеев, 1979 — *Гордеев Ф. И.* Этимологический словарь марийского языка.— Йошкар-Ола: Марий. кн. изд-во, 1979.— Т. 1.— 253 с.
- Гумбольдт, 1985 — *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры.— М.: 1985.— 452 с.
- Гуревич, 1984 — *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры / Изд. 2-е, испр. и доп.— М.: Искусство, 1984.— 351 с.
- Дадаш-заде, 1977 — *Дадаш-заде А.* Азербайджанская лирика XVIII в.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук.— Баку, 1977.— 45 с.
- Джами, 1960 — *Джами А.* Трактат о музыке: Пер. с перс.— Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1960.— 111 с.
- ДТС — Древнетюркский словарь.— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1969.— 676 с.
- Жинкин, 1984 — *Жинкин Н. И.* Взаимоотношение компонентов интонации // Проблемы структурной лингвистики. 1982.— М.: Наука, 1984.— С. 137—146.
- Жирмунский, 1964 — *Жирмунский В. М.* Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха // Вопр. языкознания.— 1964.— № 4.— С. 3—24.
- Жирмунский, 1968 — *Жирмунский В. М.* О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха // Вопр. языкознания.— 1968.— № 1.— С. 23—42.
- Жирмунский, 1974 — *Жирмунский В. М.* О тюркском народном стихе: Некоторые проблемы теории // Тюркский героический эпос.— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1974.— С. 644—680.
- Жирмунский, 1975 — *Жирмунский В. М.* Теория стиха.— Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд., 1975.— 664 с.
- Жирмунский, 1979 — *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад.— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1979.— 493 с.
- Завырилина, 1985 — *Завырилина Т. А.* Становление индивидуалистического сознания и «Новая драма» в Японии // Человек и мир в японской культуре.— М.: Наука, Гл. ред. вост. л-ры, 1985.— С. 227—246.
- Земцовский, 1985 — *Земцовский И. И.* К теории жанра в фольклоре // *Artes populares.*— Budapest.— 1985.— № 14.— С. 21—42.
- Златоустова, Хитина, 1988 — *Златоустова Л. В., Хитина М. В.* Частотность единиц ритма русской речи // Вестник Моск. ун-та: Серия 9: Филология.— М.— 1988.— № 1.— С. 31—39.
- Егоров В., 1928 — *Егоров В. Г.* Закон гармонии гласных в чувашском языке // Научно-педагогический сборник Восточного Педагогического института.— Казань, 1928.— Вып. 4.— С. 33—63.
- Егоров В., 1964 — *Егоров В. Г.* Этимологический словарь чувашского языка.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1964.— 355 с.
- Егоров Н., 1982 — *Егоров Н. И.* Чувашский саламалык // Чувашский фольклор. Специфика жанров: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1982.— С. 106—129.
- Елеонская, 1917 — *Елеонская Е. К.* Изучению заговора и колдовства в России.— М., 1917.— Вып. I.— 64 с.
- Иванов А., 1920 — *Иванов А.* Стихи // Песня Волги.— Симбирск.— 1920.— № 1.— С. 28—30 — На чуваш. яз.
- Иванов К., 1990 — *Иванов К. В.* Сочинения.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990.— 447 с.
- Иванов Н., 1957а — *Иванов Н. И.* О чувашском народном стихосложении.— Чебоксары: Чувашгосиздат, 1957.— 76 с.
- Иванов Н., 1957б — *Иванов Н. И.* О ритмическом строе и изобразительно-выразительных средствах чувашских народных песен // Вопросы чувашского стихосложения и стилистики: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1957.— С. 40—61.— На чуваш. яз.
- Иванов Н., 1958 — *Иванов Н. И.* Чувашское стихосложение и его особенности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Чебоксары, 1958.— 12 с.
- Иванов Н., 1977 — *Иванов Н. И.* Чувашский стих: Очерки теории и истории чувашского стиха.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1977.— 160 с.

- Иванов Н., 1981 — *Иванов Н. И.* Время и стих.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981.— 191 с.
- Исхакова-Вамба, 1976 — *Исхакова-Вамба Р.* Народные песни казанских татар.— Казань: Татар. кн. изд-во, 1976.— 127 с.
- Каланкатуаци, 1984 — *Каланкатуаци М.* История страны Алуанк.— Ереван, 1984.— 128 с.
- Калачева, 1986 — *Калачева С. В.* Эволюция русского стиха.— М.: Изд-во МГУ, 1986.— 264 с.
- Калачева и др., 1986 — *Калачева С. В., Исаков О. П., Бирюлин А. С.* О возможностях машинного исследования стиха // Вестник Моск. ун-та.— Серия 9.— Филология.— М., 1986.— № 1.— С. 20—25.
- Карамзин, 1842 — *Карамзин Н. М.* История государства Российского.— СПб., 1842.— Кн. 2.— тт. 5—8.— 120+114+96+41 с.
- Каховский, 1984 — *Каховский В. Ф.* Чуваши: Историко-этнографические очерки.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1984.— 190 с.— На чуваш. яз.
- Ковальский, 1921 — *Kowalski T.* Ze Studjow nad forma poezji ludow tureckich // Prace komisji orientalistycznej polskiej Akademjumiejet nosci.— Krakow.— 1921.— № 5.
- Колпакова, 1962 — *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня.— М.— Л., 1962.— 284 с.
- Комиссаров, 1911 — *Комиссаров Г. И.* Чуваши казанского Заволжья // ИОАИЭ.— Казань, 1911.— Т. 27.— Вып. 5.— С. 311—421.
- Комиссаров, 1916 — *Комиссаров Г. И.* Смысл мировой истории: богословско-философский трактат.— Уфа, 1916.— 51 с.
- Комиссаров, 1919 — [Комиссаров Г. И.] Как писать чувашские стихи // Голос бедности.— 1919.— № 24.— На чуваш. яз.
- Комиссаров, 1989 — *Комиссаров Г. И.* Чувашская фольклористика и литературоведение // Чувашский фольклор. Исследования и тексты: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1989.— С. 6—45.— На чуваш. яз.
- Кондратьев, 1977 — *Кондратьев М. Г.* Многослоговой стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой // О чувашском искусстве: Тр. ЧНИИ.— Чебоксары, 1977.— Вып. 75.— С. 3—37.
- Кондратьев, 1982 — *Кондратьев М. Г.* О ритмической системе чувашской народной песни // Вопросы истории и теории чувашского искусства: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1982.— С. 88—111.
- Кондратьев, 1984 — *Кондратьев М. Г.* Ритмические основы чувашской народной песни (к проблеме изучения квантитативной метрической системы в музыкальном фольклоре): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.— Л., 1984.— 18 с.
- Кондратьев, 1985а — *Кондратьев М. Г.* О ритмической системе чувашской народной песни. Статья вторая // Чувашское народное творчество: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1985.— С. 19—40.
- Кондратьев, 1985б — *Кондратьев М. Г.* Появление квантитативности в ритмике марийских и чувашских народных песен // Традиционное и современное в музыке народов Поволжья и Приуралья: Тез. докладов.— Йошкар-Ола, 1985.— С. 16—18.
- Кондратьев, 1990а — *Кондратьев М. Г.* Музыкальные особенности народной песни // Чувашская народная поэзия: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1990.— С. 124—139.
- Кондратьев, 1990б — *Кондратьев М. Г.* О чувашско-удмуртских этномызыкальных параллелях // Этническая культура чувашей. Вопросы генезиса и эволюции: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1990.— С. 72—104.
- Кондратьева, 1977 — *Кондратьева С. Н.* О развитии средств музыкальности в фольклоре // Фольклор. Поэтическая система.— С. 161—171.
- Короглы, 1977 — Проза или поэзия? (О книге моего деда Коргута) // Сов. тюркология.— 1974.— № 2.— С. 51—61.
- Кравцов, 1977 — *Кравцов Н. И.* Историческая поэтика фольклора (общие вопросы) // Фольклор. Поэтическая система.— С. 6—13.
- Кузьмин, 1973 — *Кузьмин Г.* О старшем брате своем.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1973.— 60 с.— На чуваш. яз.
- Лебединский, 1965 — *Лебединский Л. Н.* Башкирские народные песни и наиг-

- рыши / Изд. 2-е.— М.: Сов. композитор, 1965.— 245 с.
- Левитская, 1966 — *Левитская Л. С.* Историческая фонетика чувашского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— М., 1966.— 28 с.
- Липатов, 1982 — *Липатов А. В.* Славянское просвещение в общеевропейском контексте // Литература эпохи формирования наций.— М.: Наука, 1982.— С. 20—96.
- Литературный, 1987 — Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева.— М.: Сов. энциклопедия, 1987.— 751 с.
- Лукин, 1921 — *Лукин А.* [Рецензия] // Канаш.— Казань.— 1921.— № 2.
- Магницкий, 1881 — *Магницкий В. К.* Материалы к объяснению старой чувашской веры.— Казань, 1881.— 267 с.
- Максимов, 1932 — *Максимов С. М.* Песни верховых чувашей.— Чебоксары: Чувашгосиздат, 1932.— 136 с.— На чуваш. яз.
- Малонэ, 1987 — *Малонэ Дж. Л.* Генеративная фонология и турецкая рифма // Новое в зарубежной лингвистике. Проблемы современной тюркологии.— М.: Прогресс, 1987.— Вып. 19.— С. 213—218.
- Мартине, 1960 — *Мартине А.* Принцип экономии в фонетических изменениях.— М.: Иностран. л-ра, 1960.— 261 с.
- Месарош, 1909 — *Mészáros Gy.* Csuvás népkölési gyűjtemény.— Budapest. 1909.— L. 472.
- Михайлов, 1972 — *Михайлов С. М.* Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов.— Чебоксары, 1972.— 423 с.
- Мораховская, 1973 — *Мораховская О. Н.* Предмет и построение описательной диалектологии в ее отношении к истории языка // Исследования по русской диалектологии.— М.: Наука, 1973.— С. 5—17.
- Мункачи, 1887 — *Munkácsi B.* Csuvás nyelvezeti jeqyzetek // Nyelvtudományi Közlemények.— Budapest, 1887—1890.— К. 21.— L. 1—44.
- НА ЧНИИ — Научный архив ЧНИИ, отд. I, ед. хр. 1—728; отд. III, ед. хр. 1—405.
- Нигмедзянов, 1970 — *Нигмедзянов М. Г.* Татарские народные песни.— М.: Сов. композитор, 1970.
- Никонов, 1973 — *Никонов В. А.* Стих и язык (Пolemические заметки) // Проблемы восточного стихосложения.— М.: Наука, Гл. ред. вост. л-ры, 1973.— С. 4—15.
- Огабашян, 1988 — *Огабашян А. А.* Мифологический образ центра мира в армянских заговорах // Этнолингвистика текста. Семантика малых форм фольклора: Тезисы материалов к симпозиуму.— М., 1988.— С. 65—66.
- Оранский, 1977 — *Оранский И. М.* Восточные языки и культура народов Востока // Народы Азии и Африки.— М.— 1977.— № 4.— С. 95—108.
- Осипов, 1985 — *Осипов А. А.* Свадебные напевы чувашей: К постановке проблемы диалектологии свадебных песен // Чувашское народное творчество.— С. 41—66.
- Осипов, 1989 — *Осипов А. А.* Напевы плясовых такмаков чувашской свадьбы // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории: Сб. статей ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР.— Казань, 1989.— С. 112—119.
- Павлов, 1971 — *Павлов Ф.* Собр. соч. / В 2-х т.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1971.— Т. 2.— 318 с.
- ПНЧ, 1981 — Песни низовых чувашей / Сост. М. Г. Кондратьев.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981.— Кн. 1.— 144 с.
- ПНЧ, 1982 — Песни низовых чувашей.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1982.— Кн. 2.— 174 с.
- Познанский, 1917 — *Познанский Н.* Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул.— Петроград, 1917.— 327 с.
- Поливанов, 1973 — *Поливанов Е. Д.* О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других алтайских народностей // Проблемы восточного стихосложения.— С. 100—106.
- Потебня, 1976 — *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика.— М.: Искусство, 1976.— 614 с.

- Пропп, 1976 — *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность.— М.: Наука, 1976.
- Путилов, 1976 — *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора.— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1976.— 244 с.
- Путилов, 1977 — *Путилов Б. Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор. Поэтическая система.— С. 14—22.
- Путилов, 1984 — *Путилов Б. Н.* Актуальные проблемы сравнительно-исторического изучения песен (основные положения) // Народное песенное наследие и современность.— С. 15—25.
- Радлов, 1870 — *Радлов В. В.* Образцы народной литературы тюркских племен.— СПб., 1870.— Ч. 3.— 712 с.
- Родионов, 1977 — *Родионов В. Г.* О ритмике чувашского речитативного стиха // О чувашской литературе: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1977.— С. 66—83.
- Родионов, 1979 — *Родионов В. Г.* Некоторые теоретические вопросы тюркского стихосложения // Филол. науки.— М.— 1979.— № 6.— С. 23—27.
- Родионов, 1980 — *Родионов В. Г.* Чувашское стихосложение и тюркская аллитерация // Современные проблемы чувашской литературы: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1980.— С. 100—114.
- Родионов, 1982а — *Родионов В. Г.* Вопросы жанровой классификации чувашского фольклора // Чувашский фольклор. Специфика жанров.— С. 54—105.
- Родионов, 1982б — *Родионов В. Г.* К образу лебедя в жанрах чувашского фольклора.— Там же.— С. 150—170.
- Родионов, 1982в — *Родионов В. Г.* К вопросу о генезисе чувашского фольклорного стиха // Сов. тюркология.— 1982.— № 5.— С. 28—33.
- Родионов, 1983а — *Родионов В. Г.* XI. Фольклор (F—компонента и его место в системе этноса. XII. Профессиональная духовная культура (Kp—компонента) // Современные этнические процессы в Чувашской ССР.— Чебоксары, 1983.— С. 49—60.
- Родионов, 1983б — *Родионов В. Г.* Новое о деятельности Ермея Рожанского // Актуальные проблемы чувашской литературы: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1983.— С. 157—178.
- Родионов, 1984а — *Родионов В. Г.* К вопросу об уровне и характере бытования чувашского фольклора // Статистико-этнографические исследования в Чувашской ССР: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1984.— С. 118—122.
- Родионов, 1984б — *Родионов В. Г.* Этнокультурные черты и история бесермян как свидетельства болгаро-чувашской преемственности // Болгары и чуваша: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1984.— С. 140—154.
- Родионов, 1986 — *Родионов В. Г.* Чувашское и тюркское стихосложение: Учебное пособие.— Чебоксары, 1986.— 80 с.
- Родионов, 1988а — *Родионов В. Г.* Глава VII. Фольклор у чувашей // Чуваша: Современные этнокультурные процессы.— М.; Наука, 1988.— С. 140—154.
- Родионов, 1988б — *Родионов В. Г.* Проблемы стихотворно-поэтического анализа // П. П. Хузангай: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1988.— С. 37—47.— На чуваш. яз.
- Родионов, 1989а — *Родионов В. Г., Васильев А. В.* Чувашская дореволюционная литература.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989.— 302 с.— На чуваш. яз.
- Родионов, 1989б — *Родионов В. Г.* Заговоры, молитвословия и благословения // Чувашский фольклор. Исследования и тексты.— Чебоксары, 1989.— С. 60—68.— На чуваш. яз.
- Родионов, 1989в — *Родионов В. Г.* История формирования чувашского литературоведения // Чувашская литература: вопросы поэтики и стиля: Сб. статей ЧНИИ.— Чебоксары, 1989.— С. 5—21.— На чуваш. яз.
- Родионов, 1989г — *Родионов В. Г.* Мэтри Юман как поэт // Чувашская литература: вопросы поэтики и стиля.— С. 11—127.— На чуваш. яз.
- Родионов, 1989д — *Родионов В. Г.* Энергия, воплощенная в слове // Сеспель М. Собр. соч.— С. 8—45.

- Родионов, 1989ж — *Родионов В. Г.* О Чувашском литературном обществе // Чувашская литература: вопросы поэтики и стиля.— С. 41—60.— На чуваш. яз.
- Родионов, 1990а — *Родионов В. Г.* О системе чувашских обрядов // Чувашская народная поэзия.— С. 3—64.
- Родионов, 1990б — *Родионов В. Г.* Генезис и эволюция речевого стиха // Чувашская народная поэзия.— С. 65—109.
- Родионов, 1990в — *Родионов В. Г.* Истоки и эволюция поэтики М. Сеспеля // Филол. науки.— М.— 1990.— № 1.— С. 103—108.
- Рона-Таш, 1980 — *Рона-Таш А.* Проблемы периодизации и источники истории чувашского языка // Проблемы исторической лексикографии чувашского языка: Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1980.— С. 3—13.
- Рысалиев, 1965 — *Рысалиев К.* Киргизское стихосложение: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук.— Фрунзе, 1965.— 112 с.
- Сбоев, 1856 — *Сбоев В. А.* Исследования об инородцах Казанской губернии.— Казань, 1856.— 184 с.
- Сеспель, 1989 — *Сеспель М.* Собр. соч. / Изд. 2-е, доп.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989.— 526 с.
- Словарь, 1974 — Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев.— М.: Просвещение, 1974.— 509 с.
- Соловьев, 1989 — *Соловьев В. С.* Чтения о богочеловечестве // Соч. в 2-х т.— М.: Правда, 1989.— Т. 2.— С. 3—172.
- Соловьев, 1990.— *Соловьев В. С.* Литературная критика / Сост. и коммент. Н. И. Цимбаева.— М.: Современник, 1990.— 422 с.
- Софийский, 1878 — *Софийский И.* Заговоры и заклинания крещеных татар Казанского края // Известия по Казанской епархии.— Казань.— 1878.— № 2.— С. 38—53.
- Сравнительно-историческая, 1984 — Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков: Фонетика.— М.: Наука, 1984.— 484 с.
- Стеблева, 1965 — *Стеблева И. В.* Поэзия тюрков VI—VIII веков.— М.: Наука. Гл. ред. вост. л-ры, 1965.— 148 с.
- Стеблева, 1970 — *Стеблева И. В.* Некоторые особенности тюркского стиха // Сов. тюркология.— Баку.— 1970.— № 5.— С. 98—104.
- Стеблева, 1971а — *Стеблева И. В.* Развитие тюркских поэтических форм в XI веке.— М.: Наука, Гл. ред. вост. л-ры, 1971.— 299 с.
- Стеблева, 1971б — *Стеблева И. В.* Происхождение и развитие тюркской аллитерационной системы в связи с историческим родством тюркских и монгольских языков // Сов. тюркология.— Баку.— 1971.— № 6.— С. 80—84.
- Стеблева, 1976 — *Стеблева И. В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период.— М.: Наука. Гл. ред. вост. л-ры, 1976.— 214 с.
- СЧЛЯ, 1990 — Современный чувашский литературный язык / В 3-х т.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990.— Т. 1.— 239 с.
- Татар халык, 1980 — Татарское народное творчество: Обрядовые и игровые песни.— Казань: Татар. кн. изд-во, 1980.— 319 с.— На татар. яз.
- Тимофеев Г., 1972 — *Тимофеев Г. Т.* Тхръял: Этнографические очерки и фольклорные материалы.— Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1972.— 491 с.— На чуваш. яз.
- Тимофеев Л., 1958 — *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха XVIII—XIX вв.— М.: Наука, 1958.— 415 с.
- Тимофеев Л., 1987 — *Тимофеев Л. И.* Слово в стихе / Изд. 2-е, доп.— М.: Сов. писатель, 1987.— 421 с.
- Тобуроков, 1985 — *Тобуроков Н. Н.* Якутский стих.— Якутск: Якут. кн. изд-во, 1985.— 160 с.
- Толстой, 1983 — *Толстой Н. И.* О предмете этнолингвистики и ее роли в изучении языка и этноса // Ареальные исследования в языкознании и этнографии (язык и этнос).— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1983.— С. 181—190.
- Трофимов, 1979 — *Трофимов А. А.* Антропоморфизация модели мира и народный женский костюм чувашей // Актуальные вопросы истории

- и теории чувашского искусства: Сб. статей ЧНИИ.—Чебоксары, 1979.—С. 3—44.
- Унговичкая, 1952 — *Унговичкая М. А.* Хакасское стихосложение: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.—М., 1952.—14 с.
- Усманов, 1968 — *Усманов Х. У.* К характеристике ритмического строя тюркского стиха // Народы Азии и Африки.—М.—1968.—№ 6.—С. 93—103.
- Усманов, 1978 — *Усманов Х. У.* Жизнь поэзии.—Казань: Татар. кн. изд-во, 1978.—206 с.—На татар. яз.
- Усманов, 1987 — *Усманов Х. У.* Тюркский стих в средние века.—Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987.—145 с.
- Утешева, 1979 — *Утешева Е. А.* Ритмико-интонационная структура казахского лирического стиха (экспериментально-фонетическое исследование): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.—Алма-Ата, 1979.—26 с.
- Федоров, 1969 — *Федоров Г. Ф.* Чувашские народные песни.—Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1969.—351 с.
- Федотов, 1990 — *Федотов М. Р.* Чувашско-марийские языковые взаимосвязи.—Саранск: Изд-во Сарат. ун-та, Саран. фил., 1990.—336 с.
- Фукс, 1840 — *Фукс А. А.* Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии.—Казань, 1840.—329 с.
- Хамраев, 1963 — *Хамраев М. К.* Основы тюркского стихосложения (На материале уйгурской классической поэзии).—Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1963.—215 с.
- Хамраев, 1969 — *Хамраев М.* Очерки теории тюркского стиха.—Алма-Ата: Мектеп, 1969.—355 с.
- Храпченко, 1986 — *Храпченко М. Б.* Историческая поэтика: основные направления исследований // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.—С. 10—24.
- Хроленко, 1986 — *Хроленко А. Т.* Блоки в фольклорном тексте: динамика и семантика // Синтаксическая и лексическая семантика.—Новосибирск: Наука, Сиб. отд., 1986.—С. 233—241.
- Хрущева, 1989 — *Хрущева М. Г.* К изучению музыкально-стилевых диалектов удмуртского фольклора // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории.—С. 21—31.
- Хумма, 1923 — *Хумма С.* О технике чувашского стиха // Канаш.—1923.—№ 110.—На чуваш. яз.
- Черемисина, 1989 — *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь // Изд. 2-е, исп. и доп.—М.: Рус. яз., 1989.—240 с.
- Чистов, 1974 — *Чистов К. Ф.* Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора: Свадебный обряд // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии.—С. 69—84.
- ЧХС — Чувашское устное народное творчество: В 6 т.—Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1973—1987.—На чуваш. яз.
- Чагдуров, 1984 — *Чагдуров С. Ш.* Стихосложение Гэсэриады.—Улан-Удэ: Буярат. кн. изд-во, 1984.—127 с.
- Шилин, 1985 — *Шилин К. И.* Экологичность японской лирики // Человек и мир в японской культуре.—С. 209—221.
- Шубоссини, 1922 — *Шубоссини Н.* Об издании чувашских книг // Канаш.—1922.—№ 146.—На чуваш. яз.
- Шумилов, 1989 — *Шумилов А. А.* О парадоксах стихотворной речи: русское стихосложение как система // Вест. Ленингр. ун-та.—Сер. 2 — 1989.—Вып. 4.—С. 31—40.
- Щербак, 1961 — *Щербак А. М.* Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении // Народы Азии и Африки.—М.—1961.—№ 2.—С. 142—153.
- Эргис, 1974 — *Эргис Г. У.* Очерки по якутскому фольклору.—М.: Наука, 1974.—402 с.
- Ют, 1920 — *Ют.* Средства, открывающие дорогу чувашского языка // Канаш.—1920.—№ 280.—На чуваш. яз.
- Ют, 1921а — *Ют.* Герои чувашского языка // Канаш.—1921.—№ 2.
- Яковлев, 1989 — *Яковлев П. Я.* Словесное ударение в чувашском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.—Уфа, 1989.—20 с.

СОДЕРЖАНИЕ

О книге	3
Проблемы и методы исторического изучения устного стиха	5
Возникновение и развитие речевого стиха	28
Развитие народно-песенного стиха	76
Становление и развитие письменного силлабического стиха	119
Становление силлабо-тонического стиха	165
Заключение	210
Литература	216

**Виталий Григорьевич
РОДИОНОВ**

ЧУВАШСКИЙ СТИХ

Проблемы становления и развития

Редактор издательства **И. В. Митта**
Редактор института **Л. Г. Григорьева**
Художник **М. Д. Давлятшин**
Художественный редактор **Г. А. Игнатьев**
Технический редактор **Л. Н. Кондрашкина**
Корректоры **Р. П. Кудряшова, Л. А. Иванова**

Сдано в набор 8.07.91. Подписано к печати 19.03.92. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,0. Усл. кр.-отт. 14,25. Учетно изд. л. 16,61. Тираж 500 экз. Заказ № 1574. Изд. № 90. «С» 21.

Чувашское книжное издательство.
428000, Чебоксары, пр. Ленина, 4.
Типография № 1 Государственного комитета Чувашской
Республики по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли.
428019, Чебоксары, пр. Ивана Яковлева, 15.

36-40

ЧУВАШСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО