





K-058034





ЧӀВАШСЕН  
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ  
ЧУВАШИИ





К 85.  
К 6

ЧӐВАШСЕН  
ЧАПЛӐ ҪЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ  
ЧУВАШИИ

М.Г. КОНДРАТЬЕВ

---

**СТЕПАН МАКСИМОВ  
МУЗЫКАНТ -  
ПРОСВЕТИТЕЛЬ**

Чебоксары  
Чувашское книжное издательство  
2010





ЧӰВАШСЕН  
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ  
ЧУВАШИИ

М. Г. КОНДРАТЬЕВ

---

**СТЕПАН МАКСИМОВ**  
**МУЗЫКАНТ -**  
**ПРОСВЕТИТЕЛЬ**

ам



35.313.6-8 / Максимов С.М.

УДК 78  
ББК 85.31  
К 64

*Серия утверждена  
Указом Президента Чувашской Республики*

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

*Н.В. Сулонова (председатель),  
Р.М. Лизакова (зам. председателя),  
И.А. Андреев, В.Д. Димитриев,  
Ю.Н. Исаев, Н.К. Кириллов,  
В.П. Комиссаров, С.Л. Павлов,  
А.П. Хузангай, Г.П. Чернова*

**Кондратьев М.Г.**

**К 64** Степан Максимов: Музыкант-просветитель. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во. — 319 с., ил., нот.  
ISBN 978-5-7670-1797-3

Монография о Степане Максимове — одном из основоположников современного музыкального искусства Чувашии. Книга рассказывает о музыке и времени, когда она рождалась, о таланте и бездарности, масштабе личности композитора, фольклориста, организатора музыкального образования. Человек трагической судьбы, он оставил яркий след в культуре России первой половины XX века.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся историей отечественного музыкального искусства и культуры российской провинции, специалистам. Иллюстрировано фотодокументами.

*Изданы 14 ФЕВ 2015*

УДК 78  
ББК 85.31

ISBN 978-5-7670-1797-3

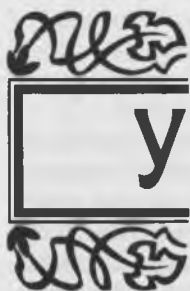
© Кондратьев М.Г., 2010  
© Чувашское книжное издательство, 2010

**К-58034**



---

## ЧЕЛОВЕК РЕНЕССАНСА В ЭПОХУ АБСУРДА (пролог к истории жизни музыканта)



У всякого цивилизованного народа имеются книги на родном языке. Сирота из «инородцев» Ваня Яковлев сделал это открытие, работая мерщиком-землемером. Освоенное им ремесло оказалось широко востребованным в годы его юности, поскольку освобождение крестьян сопровождалось массовым переделом земли. Это обернулось удачей: смысленный юноша хорошо зарабатывал, и, что оказалось важным для будущего, получил возможность общаться с состоятельными, порой весьма образованными заказчиками.

А на родном чувашском книг он никогда не видал. «Мне было досадно и обидно», — вспоминал Яковлев в зрелые годы о своем открытии<sup>1</sup>. С этой мыслью на свои средства он открыл школу. Со временем здесь был создан современный национальный алфавит, изданы буквари, организована большая переводческая работа...

На исходе полувека своей просветительской деятельности семидесятилетний Яковлев имел полное право с достоинством заявить: «Чувашский народ оправдал надежды, мною на него возлагавшиеся»<sup>2</sup>. Это означало, что ему удалось пробудить интеллектуальные силы, способные вывести на путь современного цивилизованного развития целый народ. Впоследствии эти десятилетия так и стали называть эпохой его духовного возрождения или «Ренессанса»<sup>3</sup>.

\* \* \*

Во второй половине XIX — начале XX века культура всех народов Поволжья пережила глубочайшие, небывалые трансформации. Они оказались более радикальны и глубоки, нежели в целом культура Российской империи или собственно великорусская национальная культура.

Последнее утверждение может показаться парадоксальным преувеличением. Однако заметим, что русская культура — культура государствообразующего многословного этноса — задолго до этого уже обладала «многомерностью». На попрание наук и искусств она уже имела и армию тружеников разной степени таланта и масштаба, и общепризнанных национальных гениев Пушкина, Гоголя, Глинку, великие достижения в театральном и изобразительном искусствах, гуманитарных и

естественных науках, философии. Включенная в мировую орбиту, во второй половине века она лишь вступала в очередной этап, продолжающий предшествующее развитие, причем не так быстро и успешно, как мечталось многим. Язвительная ирония Н.А. Некрасова, по этому поводу написавшего:

Всевышней волею Зевеса  
 Вдруг пробудившись ото сна,  
 Как быстро по пути прогресса  
 Шагает русская страна.  
 В печати уж давно не странность  
 Слова «прогресс» и «либерал»,  
 И слово дикое «гуманность»  
 Уж повторяет генерал [...]

была вызвана ощущением несовместимости фантазий либеральных писателей и реалий народной жизни.

Культура же волжских «инородцев», живших в глубине страны, до той поры пребывала в рамках архаичных социальных форм, предшествующих капитализму, и порождалась почти исключительно крестьянской средой. Как художественное творчество, так и научно-мировоззренческие представления и знания не вычленились из обрядовой жизни, религии и быта, находили воплощение в устном музыкально-поэтическом творчестве, народном искусстве. Выдающиеся выходцы из среды этих народов — как, например, этнические мордвы патриарх Никон (1605—1681), протопоп Аввакум (1620—1682), чуваша петербургский архитектор Петр Егоров (1731—1789), первый отечественный синолог Никита Бичурин, в монашестве Иакинф (1777—1853) — в многомиллионной империи были единичны и своим творчеством вливались в развитие русской национальной культуры. Их происхождение, если и становилось кому-либо известным, то воспринималось неким случайным казусом, не имеющим отношения к этнокультурной проблематике.

Однако в новых условиях пореформенной России в жизнь народов Поволжья — татар, чувашей, марийцев, удмуртов, мордвы — начали проникать просветительские тенденции. Преодолевалась культурная изолированность народов от внешнего мира, в их собственной среде развивалась светская городская культура. Впервые обозначились национальные движения. Базой служило школьное образование, которое стало резко расширяться и меняться. Происходило высвобождение личного начала на место господствовавшего общинного. Началось формирование сословий — наряду с крестьянством, также духовенства, купечества, национальной интеллигенции. В конце XIX века появились и потомственные дворяне из чувашей — четверо (Иван Яковлев в их числе)<sup>4</sup>. Выделялись и ярко одаренные индивидуальности, становившиеся лидерами национальной «агитации». Возникли и предпосылки к появлению и развитию профессионального литературного, художественного и научного творчества, национальной печати.

Масштаб и сам дух «ренессансных» трансформаций в культуре народов Поволжья в некоторой степени помогает понять аналогия с эпохой Петра I. Подспудно, а в какой-то мере, и осознанно, она присутство-



вала в рассуждениях новых просвещенных выходцев из их среды. Так, девятнадцатилетний Константин Иванов (1890—1915), чуваш, автор уже опубликованной поэмы «Нарспи», сдавая экзамен на звание учителя в Симбирской классической гимназии, в своем сочинении писал:

*Допетровский быт русского народа отличался от нынешнего крайней замкнутостью и невежественностью: в отношении обычаев и обрядов — фанатизмом; в государственном строе — всякие неурядиства; ни школ и никаких учреждений, ни флота, ни хорошо обученного постоянного войска для борьбы с внешними врагами.*

*Обладая большим умом, пытливостью и твердой волей, Петр Великий еще до своей поездки за границу видел, что русский народ, в борьбе с внутренней неурядицей и татарщиной, много отстал от западных соседей, что нужно ему сблизиться с западными соседями, перенять у них все хорошее.*

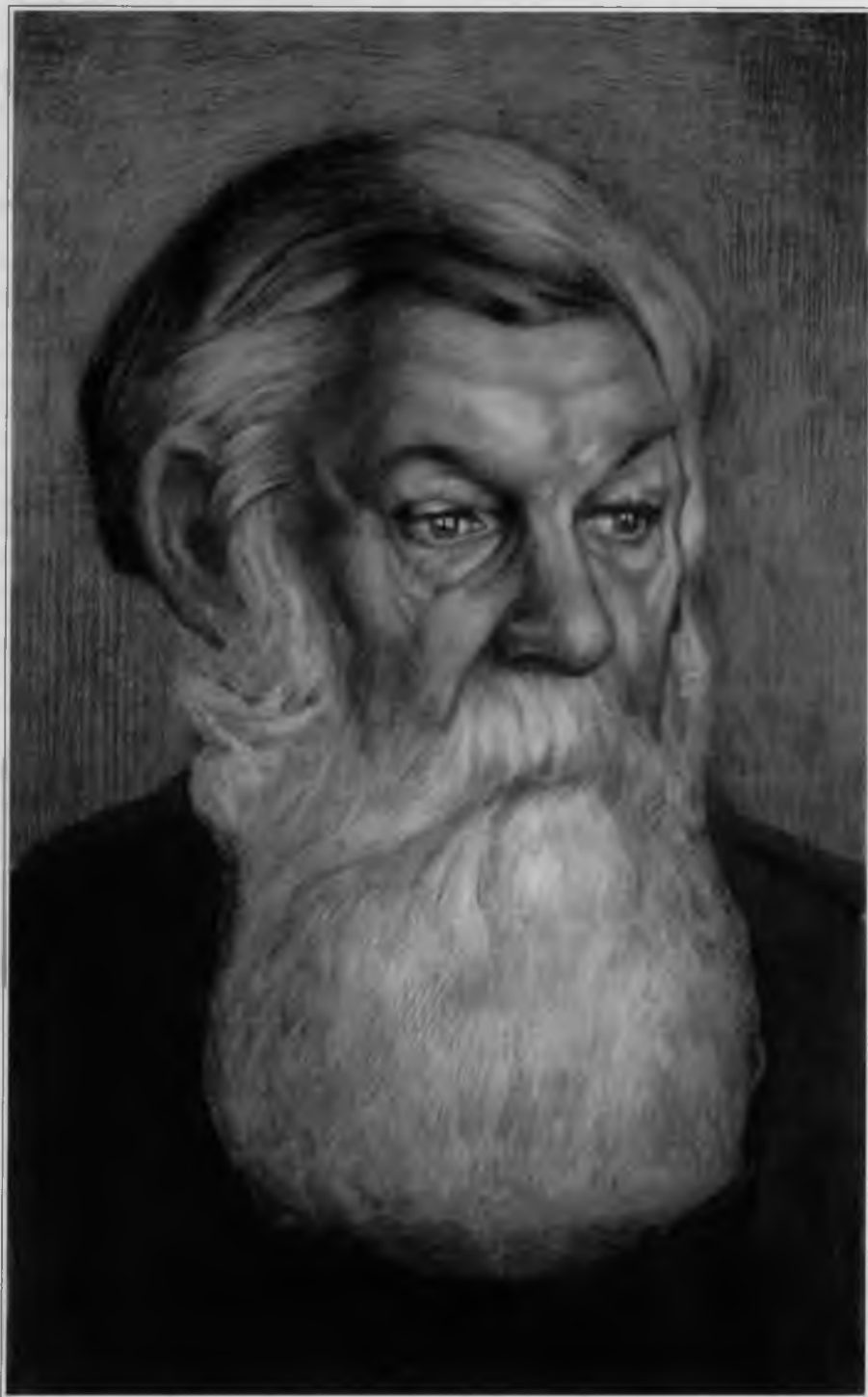
*[...] открыто было много учебных заведений, различных учреждений, мореходных, сельскохозяйственных и ремесленных школ. Сам Петр составил гражданскую азбуку и начал издавать календарь; сам же переводил иностранные книги и издавал [...] Проснулась Русь, начала жить новою жизнью; стали на Руси изучать науки, заниматься искусствами, ремеслами; многое переняли от иностранцев, от тех самых, которых они в слепом предрассудке чуждались, называли «басурманскими», «нехристью». Повернула Русь на новый путь и быстро зашагала вперед<sup>5</sup>.*

Известно, что в истории многое повторяется, меняя облик. Повторение в ином обличьи обнаруживается и здесь: заменим имя «Петр Великий» на «Иван Яковлев», а слова «Русь», «западные соседи», «иностранцы» — на «Чувашский край» и «русские». Перед нами — готовая характеристика яковлевской эпохи или, что то же, «чувашского Ренессанса»...

\* \* \*

Процесс шел, по историческим меркам, чрезвычайно быстро, напоминая прорыв плотины. В первые годы XX века появились признаки, что в возрождении народа наметился новый этап; чувствовал это и сам Яковлев. В 1903 году он писал, что «дело просвещения инородцев далеко не может считаться вполне завершенным... нужны дальнейшие усилия; возникают новые не менее трудные задачи...»<sup>6</sup>. Уже вполне оформилось массовое школьное образование, благодаря этому вызревали условия для расширения и усложнения интеллектуальной, творческой деятельности. Появились первые национальные литературные и, вслед за этим, музыкальные произведения. Впереди, пока неясная, маячила задача специализации занятий в разных сферах, в том числе — в национальной художественной культуре. Пути к ее решению искали уже оперившиеся ученики, ощутившие в себе призвание стать поэтами, писателями, художниками, артистами, композиторами, музыкантами-исполнителями. Некоторые из них, действуя во вновь открывающихся специальных направлениях образования, науки, искусства, поднимались до уровня продолжателей просветительского дела.

Одним из таковых в сфере национального музыкального искусства



**И.Я. Яковлев: «Чувашский народ оправдал надежды, мною на него возлагавшиеся». Рис. Н.Ф. Некрасова.**

стал питомец Симбирской чувашской школы Степан Максимов. Его творческую энергию пробудили размышления, в чем-то аналогичные мыслям Яковлева о национальных книгах. В предисловии к первому сборнику своих произведений он писал: «Чăваш халăх юрлама юратать; унăн юрă та пит нумай; анчах пур тĕлти чăвашсем те хăйсен юррисене пĕр сасăпа кăна юрлаççĕ. Тенчере малта пыракан маттур халăхсем юррисене темиçе сасăпа харăс (пуринпе те пĕрле) юрлаççĕ; çавăнпа вĕсен юррисем илемлĕн илтĕнеççĕ. Эпĕ те хамăр халăхăн сич-сакăр юррине, кĕввисене пĕр пăсмасăр сĕнетрĕм те...»\*. Таким образом, в качестве идеала Максимов рассматривал творчество не просто отдельной выдающейся личности. В достижениях каждого музыканта он видел проявления духа и таланта целого народа. В ряду цивилизованных народов мира чувашский музыкант мечтал увидеть и своих соплеменников.

\* \* \*

Духовное возрождение народов Поволжья в конце XIX — начале XX века шло примерно в одном направлении и темпе, что, вне всяких сомнений, являлось исторической закономерностью. Вместе с тем, начавшийся век скоро показал, что столь же закономерны зигзаги и непредвиденные повороты истории, которые она делает, двигаясь отнюдь не прямолинейно.

Исследование полного разворота культурно-исторических систем каждого из народов региона пока еще находится на начальной стадии. В совсем недавние времена многие факты дореволюционной истории трактовались единственно с позиций схематичного и унифицированного «классового анализа», нивелирующего забытую и малоизученную конкретику ушедшей эпохи. Исследователи национальных культур вольно или невольно попадали в плен тенденций — либо в сторону недооценки глубинных изменений (утверждая, что до Октябрьской революции 1917 года они прозябали в полной темноте, не имея ни письменности, ни культуры), либо, опережая реальные события на десятилетия, в романтически-преувеличенном ключе. Эти тенденции проявились и в познании истории музыкальной культуры, которой служил Степан Максимов. Примеров тому немало.

Человек искусства, как известно, должен иметь богатое воображение и пользоваться правом на художественную фантазию. Он даже обязан творчески интерпретировать известные факты, дабы его произведение, оттолкнувшись от реалий обыденной жизни, задело внимание зрителя небанальным видением известных вещей. Так, столятидесятилетнему юбилею Ивана Яковлевича Яковлева известный живописец Николай Овчинников посвятил картину «Школа И.Я. Яковлева на Нижегородской

---

\* «Чувашский народ петь любит, и песен у него очень много. Однако повсюду чувашские песни поют только в один голос. Цивилизованные [букв.: передовые развитые] народы мира свою музыку многоголосно исполняют, оттого их песни звучат столь красиво. Вот и я обработал семь-восемь мелодий своего народа...». — Чувашские народные песни, гармонизированные С.М. Максимовым, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии. Симбирск, 1918. С. 2. (Перевод с чувашского здесь и далее, кроме оговоренных случаев, наш. — М.К.)



ярмарке в 1896 году». Известен исторический факт, что ученики яковлевской школы участвовали в 1896 году во встрече Николая II на Всероссийской художественно-промышленной выставке, разместившейся на территории ярмарки. Сюжетным источником картины послужил фрагмент воспоминаний самого И.Я. Яковлева: «Государь остановился около нас. Ученики и ученицы Чувашской школы отдельно спели что-то по-русски и по-чувашски»<sup>7</sup>. Большую роль в пробуждении фантазии художника сыграла также фотография 1896 года, где группа учениц женского училища при Симбирской чувашской школе демонстрирует национально-этнографические платья\*.

Своим произведением художник намеревался возвысить ранние достижения национального искусства. На картине изображен хор Симбирской школы, в присутствии царской четы исполняющий, судя по обстановке, нечто национальное и определено — светское; подразумевается, несомненно, произведение чувашской музыки. Бросается в глаза сопоставление: хор и дирижер — в национально-концертных платьях, царь и свита — в парадных мундирах. Они благосклонно взирают на успехи национальной культуры одного из неславянских народов империи, а инспектор чувашских школ Иван Яковлев с супругой с достоинством принимают внимание высших лиц. Времена еще царские, но чувашское музыкальное искусство уже будто бы вынуждает публично считаться с собой: выступает музыкальный коллектив в концертных костюмах и со своим репертуаром.

Могло ли такое происходить в девятнадцатом столетии? Внимательный к фактам знаток искусства заметит, прежде всего, противоречие с тем, что личности, которые впоследствии будут названы «основоположниками современного национального музыкального искусства», родились около 1890 года и в момент встречи учеников школы с царем, как говорится, еще «пешком под стол ходили». Причем, это касается не только чувашских музыкантов — Федора Павлова, Степана Максимова, Василия Воробьева, но равно и первых марийских (Иван Палантай родился в 1886 году, Яков Эшпай — в 1890), и первых татарских (Султан Габяши — 1891, Салих Сайдашев — 1900). Удивительна почти полная «синхронность» их дат рождений: она еще раз указывает на объективную закономерность зарождающегося музыкально-исторического процесса.

В сюжете картины обнаруживаются и другие несоответствия реалиям времени. В частности, упомянутая фотография 1896 года была сделана по прямому заданию Казанского учебного округа, чтобы занять место этнографического экспоната научно-учебного отдела Всероссийской выставки. Воспитанницам женских классов носить эти платья публично — на экскурсии, сцене или занятиях — такая фантазия и в голову прийти не могла. Для этого существовала приличествующая будущим учителям народных школ традиционная строгая ученическая форма. Ее можно видеть на снимке, представляющем подлинный вид смешанного хора Чу-

\* См. репродукции произведения Н.В. Овчинникова и фотографии 1896 г. на цветной вкладке.

вашской школы, сделанном уже при «свободах», объявленных царским Манифестом 17 октября 1905 года.

Известен и характер исполнявшихся в той поездке музыкальных произведений. Они разучивались в предположении, «что нашим певчим придется где-нибудь петь во время богослужений... велась деятельная подготовка и в этом отношении»<sup>8</sup>. Ведь целью ставилась экскурсия учеников по историческим местам, церквям и монастырям, и — в качестве своеобразной благодарности за прием — участие в службах, что было делом привычным в Симбирске. Но никак не светские концерты: планировать таковые в тот период выглядело бы вызывающе дерзким для «инородческой» школы! Напомню, что первое публичное выступление хора яковлевской школы с этнографическим (т.е. внецерковным) репертуаром произошло в 1909 году. Разумеется, на встрече царской четы не было и никаких подмолок (на картине мы видим настоящую сцену) для выступлений учеников. Накануне, естественно, их тщательно инструктировали как себя вести, причем лично министр и губернатор: «...Воспитанников и воспитанниц пожелал видеть господин министр финансов С.Ю. Вумме. В назначенном заранее месте мы встретили господина министра, сопровождаемого нижегородским губернатором Н.М. Барановым; он попросил спеть наших певчих «Спаси, Господи» и «Отче наш» по-чуваши и вторично «Спаси, Господи», но уже по-славянски... указал... что петь, когда Их Величества будут следовать мимо нас». А в день встречи, когда царь и свита проходили мимо выстроившихся вдоль маршрута учебных заведений, хоры учеников один за другим пели «Спаси, Господи». «Наконец, — продолжает Яковлев, — ...Их Величества поравнялись и с нами, и наш хор запел «Спаси, Господи» на своем родном чувашском языке»<sup>9</sup>.

Это и был предел возможного: никакой национальной музыки, никаких концертных выступлений. Во внутренней политике Российского государства, особенно после не забытых еще польских восстаний, жестко отслеживались и пресекались малейшие намеки на «сепаратизм», которым могло быть сочтено и национальное одеяние в школе, и внецерковное национальное творчество. Даже после известной демократизации 1905 года, угроза обвинений продолжала висеть над головами образованных «инородцев». Самым непосредственным образом ее демонстрировала как бы шутивная, по сути же — предостерегающая реплика министра народного просвещения во время аудиенции, данной инспектору чувашских школ. По поводу образовательно-культурных идей, как всегда вполне корректно излагавшихся Яковлевым, министр Л.А. Касо задал вопрос: «Не хотите ли вы оттягать для чувашского вашего народа от России всю Симбирскую губернию?»\*. Диалог этот происходил в 1912 году, т.е. уже в следующем XX веке. Проблема национального развития еще не ставилась, она возникала в голове петербургского чиновника как нелепое, невероятное допущение...

---

\* Пересказано со слов Яковлева в дневниковой записи А.В. Жиркевича (*Жиркевич А.В. Мои встречи с И.Я. Яковлевым. Из дневника за 1916—1924 годы. Чебоксары: Руссика, 1998. С. 19.*

Сегодняшнему читателю нелегко представить себе, насколько Яковлеву и его единомышленникам в тех условиях было трудно и даже опасно решать национально-просветительские задачи. Романтически-преувеличенный образ истории национального музыкального искусства в живописном полотне «Школа И.Я. Яковлева на Нижегородской ярмарке в 1896 году» явно опережает события на десятилетия и, несмотря на лестную для национального самолюбия потомков привлекательность, служить иллюстрацией исторических реалий, увы, не может. Конечно, первые деятели «чувашского Ренессанса» уже свершили громадное дело, обеспечив возможность творчества своим будущим преемникам. Но последние только начинали вступать в жизнь и пока не могли даже представить себе, какая историческая миссия ждет их.

\* \* \*

Дальнейшая история, события которой, собственно, и составляют основное содержание нашей книги, делалась руками тех, кто развернулся в новую эпоху и очутился в водоворотах века двадцатого — с революциями и новой государственной политикой в отношении нерусских народов России. Именно среди них действовал и Степан Максимов. Он выделился благодаря ясному пониманию задач строительства и развития современной национальной музыкальной культуры и редким организаторским способностям.

Поначалу казалось, препятствия творческой деятельности отныне канули в небытие. Художественное творчество, в том числе национальное, пробивавшееся «снизу», даже как будто вписывалось в идеологию, проповедуемую советской властью. «Общественный климат 20-х годов (особенно начала и середины десятилетия), — вспоминал известный советский музыковед Даниил Житомирский (1906—1992), — был самым благоприятным для возникновения и даже укрепления веры в идею... Сомнений я долго не испытывал, вероятно, по своей провинциальности, малой образованности, наивности»<sup>10</sup>. Наивная вера молодого провинциала и «инородца» (западного, в отличие от чувашей, «инородцев» восточных) в последующем стала уходить, когда он стал учиться и работать в Москве, но в тот момент роднила его с современником Максимовым. Была и разница: «идея», вдохновлявшая Максимова, помимо абстрактно-общечеловеческих смыслов имела и вполне конкретное национально-культурное содержание: никакие позднейшие сомнения и противоречия в большевистских идеях не могли отменить факта, что перед таким народом как чуваша образование государственной автономии сняло многие непреодолимые препятствия в культурном развитии. Этой идее Максимов честно служил всю свою жизнь.

Вместе с тем, нежданно для уверовавшей творческой интеллигенции вырисовались новые угрозы, превосходящие своей силой и жесткостью все, что бывало в царские времена. Чем дальше, тем больше творчество втискивалось в рамки вполне определенной цели, которая формулировалась с обезоруживающей простотой и откровенностью: «Искусство должно стать на службу строительства социализма. Рассказы и песни о старом надо пронизать ненавистью к старому, ибо прежняя жизнь

была тяжела и ненавистна. Наоборот, воспевая новый мир, надо показывать пафос строительства...»<sup>11</sup>. Эти и подобные требования скоро пробудили и поощрили иррациональные силы, бесцеремонно попиравшие невероятными усилиями наработанную культуру недавнего прошлого и культивировавшие ненависть к ней.

Разворачивающаяся драма жизни Максимова, как и многих его современников, стала запретной темой. С 1937 по 1955 годы он — «враг народа». Даже после официальной посмертной реабилитации еще несколько десятилетий последние периоды жизни музыканта были покрыты завесой необъяснимой тайны. На волне так называемой «оттепели» в московской печати лишь однажды проскользнули мимо внимания цензуры невнятные упоминания о неких «клеветнических обвинениях, предъявленных ему в условиях нарушений революционной законности, имевших место в годы культа личности», в связи с которыми Максимов «вынужден был жить вне Чувашии»<sup>12</sup>. В биографических же очерках, выходявших в местных изданиях, для обхода «острых углов» вплоть до 1990-х годов использовалась фигура умолчания. Например: «...С. Максимов был директором и преподавателем Чувашского музыкального техникума (1935—1937), а в последние годы жизни (1947—1951) работал артистом симфонического оркестра в Чебоксарах»<sup>13</sup>. И все.

Историческое значение и масштаб его личности и деятельности стали вырисовываться в перестроечные и постперестроечные годы, когда лавина новой информации заставила по-новому подойти к фактам истории нашей страны XX столетия. Уже не из «секретного» доклада генерального секретаря ЦК КПСС, а из рассекреченных архивов и опубликованных документов и воспоминаний стало многое понятным в том, как люди и все советское общество переживали период, когда верх над силами разума и гуманизма взяли силы, порожденные системой. «Силы контрсквозного действия» (термин из теории драматургии, относящийся к носителям злого, разрушительного, гибельного начала), направлявшие общественную жизнь, в которой пришлось пребыть герою данной книги, называют по-разному. Они всегда персонифицированы в тех или иных личностях. Однако дело не в них, не в отдельных «злодеях», даже действующих вместе. Нормальному и, тем более, рациональному сознанию, носителем которого был по своему складу Степан Максимов, они представляются темными и бессмысленными («бессмысленными», кстати, он и сам называл обвинения против себя), ввергающими в мир абсурда. Словом «абсурд», конечно, условным (эти силы часто вовсе не бессмысленны), и обозначается в книге то неодолимое и необъяснимое, что сломало линию жизни музыканта Максимова. Это латинское слово, происходящее от сочетания *ad absurdum* — буквально: «исходящий от глухого» — удивительным образом соответствует отсутствию причинных связей между ясностью его целей, самоотверженной работой и необъяснимой ненавистью, с которой его преследовали.

Любопытно, что столкновение человеческих упований на добро и благополучие с неодолимыми и необъяснимыми враждебными началами, приходящими извне (или свыше), исконно являлось важнейшей



С.М. Максимов: «Цивилизованные народы мира свою музыку  
многоголосно исполняют...  
Вот и я обработал несколько мелодий своего народа...»  
Рис. Н. Виногоорова.



мировоззренческой темой чувашского фольклора. Она воплощалась через поэтический образ времени, когда «кончилось счастье»:

Пире анне с̄оратн̄а  
Телей п̄ётсе с̄итн̄ё чох,  
С̄ампа телейс̄ёр полн̄а поль.

Пире атте-анне с̄уратн̄а  
т̄ёнче т̄ар̄ах й̄ёрсе с̄ўреме<sup>14</sup>.

То есть в подстрочном переводе:

Нас мать родила,  
как раз когда счастье кончилось,  
оттого несчастны мы, наверно.

Нас родители произвели,  
чтобы в слезах по свету ходили.

Именно в жанре обработки народной песни Максимов-композитор создал большинство своих шедевров. Несомненно, что он впитывал космически-экзистенциальный смысл подобных афористических строф, находя в них если не утешение, то оправдание непостижимым для разума зигзагам своей судьбы. Принимая философию своего народа, он осознавал, что трагические повороты в жизни отдельной личности — лишь одно из воплощений неизбывной трагичности бытия всего народа.

История жизни музыканта вынуждает вспомнить также коллизию таланта и «серости» — вечную тему в мире творчества, приоткрывающую некоторые механизмы эпох ненависти и абсурда. Насколько волновала она, например, Пушкина, легко понять, читая маленькую трагедию «Моцарт и Сальери». Об этом размышляет, например, Леонид Фейгин — муж дочери композитора Галины, сам блестящий музыкант-исполнитель и композитор. Он знал, что свои достижения тесть приписывал умению упорно работать, но не таланту. «Степан Максимович был не прав, — комментирует Леонид Вениаминович в автобиографической книге, — талант у него был, и большой. Кроме таланта у него были — как положено — враги, и — как положено — из армии бездарных. Они напомнили, где нужно, о концерте хора под управлением Максимова, на котором присутствовало несколько меньшевиков. Этого оказалось достаточно, чтобы посадить основоположника чувашской профессиональной музыки на десять лет»<sup>15</sup>.

Окидывая взглядом жизненный путь Степана Максимовича, видишь, как его преследовали не только завистливые враги, но и обстоятельства. Не раз Максимова приходилось стоять перед нравственным выбором, обусловленным крутыми поворотами, переживавшимися всем российским обществом. Это было и в 1917 году, и в 1919, и в 1925, и в 1937... Человек дореволюционной формации, творчески одаренный интеллигент, вышедший из крестьянских низов «инородческой» среды, Степан Максимов сумел «сделать себя» сам. Он высоко поднялся в иерархии деятелей национальной культуры своего времени, выработал собственные представления и взгляды и не скрывал, не умел отступаться от них. Был он, как вспоминают современники, не только неуступчив, но и

несколько прямолинеен и жестковат в суждениях. Эти его качества хорошо видны как в общественных, служебных, так и в личных делах. Не позволяя себе моральной расхлябанности или вольности, он никогда не был ни аскетом, проводящим жизнь за учительским или письменным столом, ни пуританином. Он не был откровенным человеком, его внутренняя жизнь почти нигде не обнажается, в большинстве случаев читается лишь по внешним фактам, по косвенным свидетельствам. Поэтому столь неожиданными при первом знакомстве оказываются полные интимных чувств письма 1938—1947 годов — особого периода его жизни, когда общение с близкими было жестко ограничено; в свое время мы обратимся к ним. Такие тексты позволяют чуть глубже заглянуть в душу человека, понять его эмоциональный мир. Несомненно, он всегда искренен, равнодушная расчетливость не прослеживается в его поступках. Надо было и иметь страсти, и уметь им поддаваться, чтобы в двадцать один год увлечь и «отбить» у друга невесту. Женился он вторично через двенадцать лет, переступив сложившиеся отношения с женой и детьми — которых любил и гордился ими. Вполне достоверно известно еще об одной женщине, с которой Максимов был готов связать судьбу в последнем периоде жизни... Останавливает внимание и фраза в одной из четырех его апелляций из заключения к властям, о том, что оклеветавший его человек имел с ним «личные счета с 1920 г. из-за своей жены...» Написав это, он не посчитал нужным раскрыть подтекст собственного намека. Та история не имела огласки, и добавить что-либо к этому сейчас — нечего. Но ход мысли Степана Максимова свидетельствует о естественности для него самой ситуации.

Понятно, что взгляды такого человека могли не совпадать с представлениями или желаниями окружающих, причем не только зависимых от него людей, но и от тех, кто имел власть над ним. В сфере музыкального искусства и образования Максимов имел разносторонние контакты и принимал ответственные решения. Конечно, при этом не мог не задевать чьи-то интересы. Незаурядный ум, чутье, опыт позволяли ему находить выходы из трудных ситуаций, совершать поступки, о которых в большинстве случаев он не должен был сожалеть.

Это уживалось в нем с нескрываемым уважением к истинным проявлениям божьего дара — будь то талантливость в художественном творчестве (например, известно, как высоко он ставил дарования своего ровесника Федора Павлова, как выдвигал и поддерживал он певицу Анну Токсину, дирижера Сигизмунда Габера, других исполнителей), или же в научно-теоретической деятельности — есть основания думать, что аналогично он относился к музыковедческой эрудиции своих младших коллег Иосифа Люблина и Владимира Кривоносова. Неофит в большом искусстве, он вообще доверял авторитетам в вопросах творчества и музыкальной науки. Таковыми были для чувашского музыканта выдающиеся деятели искусства прошлого и настоящего. Стремясь к самосовершенствованию, он с неподдельным пиететом относился к столичной консерваторской профессуре, которая сама в советское время оказалась в морально тяжелой ситуации подмены ценностных ориентиров идеологическими и конъюнктурными. Были повороты, когда приходилось заду-

мываться об истинности проповедуемого на кафедрах, но «выскочить» за пределы системы ему, как и почти всем его учителям (многие — не старше ученика), а также молодым друзьям-коллегам, было не дано.

\* \* \*

В первоисточках замысла настоящей книги был неожиданный подарок эпохи горбачевской перестройки — доступ к «Делу № 9733/4» из архива ФСБ России по Чувашской АССР. В сентябре 1990 года в дирекцию Чувашского государственного института гуманитарных наук позвонил сотрудник по связям с общественностью этой организации Валерий Павлович Кошкин. В прошлом профессиональный журналист, он понимал ценность таких документов и, в духе того романтического времени, прямо предложил историкам национальной культуры ознакомиться с материалами по репрессированным музыкантам. Воспользовавшись приглашением, в этом архиве автор провел много часов, изучая документы. Некоторые из них удалось скопировать (нарушив правила работы в архиве; как рассказал потом Валерий Павлович, он схлопотал от своего начальства выговор) и кое-что опубликовать в периодической печати<sup>16</sup>.

После этого появилась потребность восстановить историю жизни Степана Максимовича Максимова, чья деятельность, высоко ценившаяся в свое время, оказалась даже после реабилитации и официальной «канонизации» все-таки ощутимо смазанной в своем значении. Немало важных и интересных подробностей сохранили воспоминания родных, прежде всего, дочерей Степана Максимовича Нины, Галины и Зои, нашедшие место на страницах их писем. Галина, вошедшая в историю как первый профессиональный пианист из чувашей, написала воспоминания, опубликованные журналом «ЛИК Чувашии»<sup>17</sup>. Кроме опубликованного текста, автор пользуется возможностью использовать и ее рукописи, а также письма Нины Степановны, находящиеся в домашних архивах внуков Капитолины Никитичны Эсливановой — первой жены Максимова; Николай Алексеевич Каргальцев, Андрей Алексеевич Каргальцев и Алексей Борисович Григорьев всячески содействовали сбору материалов для жизнеописания их выдающегося деда.

Еще один пласт материалов открылся, когда стали доступны документы, фотоматериалы и рукописи С.М. Максимова, хранившиеся в Москве у его сына от второго брака Льва Степановича. Он приглашал ознакомиться с ними, бывая в Чебоксарах, еще в 1980-х годах. В 2000—2001 годах мы договаривались с ним о встрече в Москве, но несколько раз откладывали ее из-за болезни, от которой он так и не оправился (скончался Лев Степанович 2 сентября 2001 года). Помогла познакомиться с архивом Льва Степановича для использования в книге его дочь, внучка композитора, Алла Львовна Максимова.

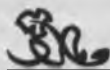
Книга создавалась на основе документальных источников и воспоминаний современников. Помимо «Дела № 9733/4» в ней использованы материалы из фондов Историко-мемориального народного музея села Яншихово-Норваши, Государственного исторического архива Чувашской Республики (ГИА ЧР), Научного архива Чувашского государственного института гуманитарных наук (НА ЧГИГН), Государственного архива

современной истории Чувашской Республики (ГАСИ ЧР), Книжной палаты Чувашской Республики, Национальной библиотеки Чувашской Республики, архива Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки (ГЦММК). Огромная благодарность их сотрудникам, как и всем, кто так или иначе помог в собирании материалов!

Большую роль в формировании целостного представления о личности и деятельности Степана Максимовича Максимова сыграли также встречи и запись рассказов ветеранов культуры и искусства, непосредственно общавшихся с ним. Среди них — драматург и медик П.Н. Осипов (1900—1987), поэт Г.А. Ефимов (1928—2005), прямые и косвенные ученики Максимова, музыканты разных поколений А.И. Токсина, Ф.М. Лукин, В.А. Ходяшев, М.А. Волков, З.Д. Данилова, З.Ф. Денисова, А.А. Дуняк, А.А. Богданова, Ю.А. Илюхин, К.П. Мудрова (Иевлева). Удалось связаться с ветеранами — В.Т. Ржановым, О.И. Меркурьевой, получить официальные справки из ГИА ЧР (о дате рождения С.М. Максимова), из Учреждения АМ-244 Министерства юстиции Российской Федерации 18 июня 2002 г. в г. Соликамске Пермской области (о пребывании Максимова С.М. в заключении).

Определяющую роль в появлении монографии о Степане Максимове сыграла в 2000—2002-е годы поддержка Фонда историко-культурологических исследований им. К.В. Иванова, руководимого тогда известным организатором национально-культурных проектов В.В. Николаевым. Это позволило выпустить в свет книгу «Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности», главной целью которой было разрушение «стены незнания» вокруг одного из славных имен нашей культуры. Она была книгой первооткрытия, развеивания мифов, удивления перед непознанностью и нелепостью происшедшего в нашей недавней истории. Настоящая монография концентрирует внимание на историческом значении деятельности Степана Максимова и его творчества. С этой целью пересмотрена ее структура, написано новое введение, освещающее историю жизни музыканта в ином ракурсе. Текст глав автором пересмотрен, частично переработан и дополнен, создан адекватный ему ссылочный аппарат, отсутствовавший в предшествующей книге. Обновлен иллюстративный ряд.

Разделы чисто музыковедческого содержания, предназначенные для профессионально подготовленных читателей, оставлены за рамками основного повествования в нескольких экскурсах в творчество.





**Часть первая**

**ВСИМБИРСКЕ.  
СТАНОВЛЕНИЕ**

**Яннорвашский феномен**

**Учеба в яковлевской школе**

**Выбор профессии**

**Ростки творчества**

**Рождение композитора**

**Экскурс в творчество.**

**Первый шедевр и его судьба**

**Политкомиссар**



---

*Я прежде всего останавливаюсь  
на современных деятелях из чуваш,  
выделяющихся своим образованием  
и своей работоспособностью, которым  
я бы и желал передать школу...  
Учитель пения С.М. Максимов...  
прошу назначить его исполняющим  
должность учителя пения...*

И.Я. Яковлев. 1918 г.



---

## ЯННОРВАШСКИЙ ФЕНОМЕН

*Чупрăм ухрăм ту сине,  
Пăхрăм вун ик ял сине.  
Вун ик ялăн хушинче  
Нăрваш ларать сÿталса<sup>1</sup>.*

*Взбежал я на гору,  
Увидел двенадцать деревень.  
Меж двенадцати деревень  
Норваши лежат, блистая.*

Народная песня



одина Степана Максимова, село Яншихово-Норваши (Енĕш Нăрваш) Цивильского уезда, имеет многовековую историю. Основаны «Яннорваши» — такое сокращение, для непривычного уха странноватое, часто слышится в обиходе — в 1563 или 1565 году выходцами из д. Тимяши (старое название Янтикова, нынешнего районного центра), среди которых был чуваш Янших. Его имя в соединении с названием местной речки Норвашки и дало название современному селению<sup>2</sup>. Статус села оно приобрело после постройки церкви Св. Василия Великого в 1898 году. Это означает, что сын Максима Мефодьева Степан, родившийся в 1892 году, был окрещен в другом месте. В метрических книгах прихода запись об этом до сих пор не обнаружена.

Сведения о населении Яннорвашей в разных источниках разноречивы, несомненно лишь, что село издавна отличалось многолюдностью: еще в середине девятнадцатого столетия здесь проживало более тысячи душ крещеных чувашей мужского и женского пола (а были и некрещеные), максимальное же количество норвашцев отмечено в конце 1906 года — как раз накануне времени, когда Степан навсегда покинул его — 2188 человек в 416 хозяйствах. Войны и жизненные коллизии впоследствии уменьшили население, хотя число дворов в конце XX столетия выросло до 618. Школа открылась здесь еще в 1871 году<sup>3</sup>.

Согласно современному административному делению Яншихово-Норваши расположены в северо-западной стороне Янтиковского района Чувашской Республики. Географически место это примерно одинаково удалено от старинных губернских центров — Симбирска (теперь Ульяновска) и Казани, а также и от уездного города Чебоксары, будущей (с 1920 года) столицы республики. Расстояния невелики, около ста верст до любого из этих трех пунктов. По тем временам и пешком отшагать их за сутки-двое не составляло проблемы... Правда, чтобы в Казань добратъся, требовалось еще и переправиться через Волгу. Но не только по этой



Будущий  
композитор Степан  
Максимов.  
Яншихово-Норваши.  
Рис. М.С. Спи-  
ридонова.  
14×18,5. ЧГХМ.

причине более притягателен из них часто оказывался Симбирск. Там находилась знаменитая чувашская учительская школа. Ее для всех чувашей окружал ореол центра национальной культуры: ведь отсюда открывалась дорога к специальному образованию, к культуре России и большого мира за ее пределами.

Но и в самой Янтиковской волости в конце XIX века появились признаки своеобразного национально-культурного феномена. На протяжении XX столетия из ее уроженцев выходят, как из никакой другой волости в округе, деятели искусства, причем деятели первостатейные (подчеркиваю это, ибо талантами чувашская земля не обижена; но не всем дано войти в когорту особо почитаемых профессионалов, влиться в элиту нации): артисты, писатели, художники, музыканты. Непосред-

ственно из Яннорвашей вышли широко известные художники Моисей Спиридонов (1890—1981) и Никита Сверчков (1891—1985). Близкие по дате рождения, как и Максимов, они принадлежат к поколению основоположников современного национального профессионального искусства; к другим поколениям относятся их односельчане писатель Хумма Семен (Семен Фомин), Вера Кузьмина — единственная чувашская драматическая актриса, удостоенная почетного звания народной артистки Советского Союза. Воистину, село это — гнездо художественных талантов! Да и из близко расположенных деревень вышли первая профессиональная чувашская певица Анна Токсина (урожденная Иванова), композиторы того же первого поколения (в их числе современники Степана Максимова: чуть постарше — Василий Воробьев, помладше — Тимофей Парамонов\*), дирижеры Петр Федоров и Морис Яклашкин, музыканты-исполнители других специальностей, писатель Илья Тхти, актер и драматург Геннадий Терентьев. Первым театроведом из чувашей стала Фаина Романова. Назову также наших современников — широко известных в конце XX — начале XXI века профессионалов-композиторов: Александр Васильев, Юрий Григорьев, Николай Казаков\*\*. Глядя на такой перечень можно прийти к мысли о некоей «предрасположенности» норвашцев и их ближних соседей к интеллектуальной, творческой деятельности. Такое объяснение, собственно, уже высказано местными историками-краеведами. По их мнению, у уроженцев Яннорвашей «тяга к знаниям является, вероятно, не только явлением традиционным, но и генетическим»<sup>4</sup>.

\* \* \*

Думается, объяснение феномена художественного «уклона» Яннорвашей и округи все же не в наследственности или равенстве расстояний и, соответственно, равнодоступности ближних городов. Если перелистать справочник «Знатные люди Янтиковского района», легко увидеть, что многие будущие знаменитости, уроженцы волости конца XIX века, начальную грамоту осваивали в двухклассной школе села Яншихово-Норваши<sup>5</sup>.

К моменту рождения Степана Максимова школа здесь действовала уже более двадцати лет, а в 1903 году, как раз к его поступлению на учебу, она вселилась в великолепное новое здание, выстроенное под непосредственным руководством И.Я. Яковлева. Руководил школой с 1874 года ровно сорок шесть лет Моисей Тимофеевич Тимофеев, а

---

\* Внешние обстоятельства (участие в империалистической, затем Гражданской войнах, политические репрессии) помешали Парамонову выйти в профессиональные музыканты. Но масштаб дарования его был значителен, и выступил Тимофей Парамонович с весьма совершенными хоровыми произведениями даже раньше тех, кого историки чувашской музыки числят ее основоположниками.

\*\* По данным книги Э.С. Ушакова «Турмыши. Из истории села» (2008, с. 531) Николай Казаков является двоюродным внучатым племянником Степана Максимова. Его дед Дмитрий Казаков был женат на Ксении из рода Максимовых (Мефодьевых).



ближайшей его помощницей с 1898 года стала Анастасия Моисеевна — выпускница Казанской инородческой учительской семинарии, одна из его дочерей. У нее в классе и учился мальчик Степан. Талантливый педагог, она умела заронить в души учеников стремление к знаниям и культуру учения. Вряд ли случайно многие из ее учеников во взрослой жизни реализовали себя как незаурядные личности в интеллектуальной, художественной, политической сферах. Кроме уже упомянутых художников Спиридонова и Сверчкова, ее непосредственными учениками были: литературовед, председатель правления Союза писателей

Чувашии Д.Д. Данилов, государственные деятели Чувашии В.И. Токсин (председатель Совнаркома), Н.Л. Лукин-Юшунев (председатель ЦИК), Г.И. Иванов (председатель Госплана), другие известные представители национальной элиты. Продолжая работать, Анастасия Тимофеева и сама в советское время удостоилась почетного звания заслуженного учителя РСФСР и награждена орденом Ленина<sup>6</sup>. По всей видимости, в школе превалировала благодатная гуманитарная атмосфера, формировавшая художественные интересы учеников и всего населения. О любительских концертах и спектаклях, проводившихся учителями в Яншихове-Норвашах и ближних селах, в свое время сообщали казанские и симбирские газеты. Известно также, что для учащихся устраивались экскурсии в Казань и другие города<sup>7</sup>.

Цивилизованность сказалась и на бытовании фольклорной культуры в селе — но, к сожалению, как и везде, противоположным образом — негативно. Исконные народные праздники и обряды уже не могли быть единственными развлечениями, они вытеснялись песнями, играми, танцами, которые с учениками разучивали в школе учителя. Только этим можно объяснить, почему в обширном фольклористическом наследии Степана Максимова так мало записей из родного села. Тем не менее, среди самых ранних его нотных записей есть три образца подлинного старинного фольклора Яннорвашей, которые он сохранил в памяти. Например, тамошние девушки водили хороводы под легкую веселую песенку «Хёвел тухать анатран». Публикуя ее, Максимов заметил, что он записал ее, «вспоминая слышанное в детстве пение в родном селе»<sup>8</sup>.

Обработка этой песенки для женского хора была выполнена Максимовым в 1918 году и тогда же впервые опубликована. Две норвашские свадебные мелодии — песню-плач невесты и песню ее подружек — он положил на ноты и издал в 1924 году без обработки.

Норвашцы известны в округе проявлениями чувства самоуважения. Например, сохранилось предание, что инспектор И.Я. Яковлев впервые



Анастасия  
Моисеевна Тимо-  
феева, первая  
учительница  
Степана  
Максимова.

Хороводная песня  
из Яншихово-  
Норвашей. Автограф  
С.М. Максимова  
1915—1916 гг.<sup>9</sup>

Хоро и Весело

2. Хэвель тухать а -- натрань ,

Хэ-вель тухать анатрань ,

сай-ра йывоев хушшианьзнь ,

сайра йывоев хушшианьзнь .

побывал здесь в 1879 году, добиваясь выделения земли под строительство школьного здания. По рассказам, он получил поддержку сельского схода, последовав совету волостного писаря. Тот будто бы подсказал: «Вы, Иван Яковлевич, как явитесь на сельский сход в деревню Яншихово, так и поздоровайтесь за руку с каждым сельчанином, что расположит их к Вашей личности и к удачному решению вопроса...»<sup>10</sup>. Обратим внимание и на характеристику его односельчан, выведенную наблюдательными земляками-краеведами: «При всем многообразии черт характера сельского населения у каждого чувашского села, вероятно, есть свое отличие, свое лицо. Жители большой деревни Турмышы, соседи норвашцев, по наблюдениям многих, в определенной мере отличаются тем, что они легче на подъем, быстрее перенимают новое в быту, образе жизни. А многим норвашцам характерен так называемый здоровый консерватизм: вначале они присматриваются к ним в житейском плане (к общественным веяниям, манерам, новым товарам и приборам, моде и т.п.) и, только убедившись в их рациональности, начинают вводить в быт»<sup>11</sup>. Чувство личного достоинства — наряду с врожденной скромностью — и «здоровый консерватизм», действительно, прослеживаются в характере Максимова. Общаясь с высшими ли руководителями республики, с крупнейшими ли московскими деятелями музыки, или со следователями НКВД, он умел вызвать уважение к себе. История жизни Максимова показывает, что он никогда не брался за решение нереальных задач, не торопился с новациями. Но если, взвесив, брался за дело, то доводил его до конца, преодолевая встречавшиеся препятствия. «Степан Максимович был тяжел как человек, упрямый», — так коротко отзывался о нем младший современник Петр Николаевич Осипов, выдающийся человек в истории культуры Чувашии, отвечая на вопросы о личных качествах музыкантов 1930-х годов<sup>12</sup>.

По описанному феномену можно понять, что грамотность на селе явно была в почете. «До революции, — пишут П. Моисеев и В. Петров, —

в деревне было несколько родовых фамилий, представители которых стремились к знаниям, получали образование. Это Шърчаксем... Нимёсем, семья М.Т. Тимофеева, Трофимовы...»<sup>13</sup>. Среди этих родов не названы предки Степана Максимова. Но волна тяги к образованию коснулась, видимо, и их. Норвашцы и их соседи по волости стремились вывести детей в люди. Каждые два года в школе происходили выпуски. Одновременно со Степаном в 1907 году свидетельство об окончании двухклассной сельской школы получили 59 (!) учеников.

\* \* \*

Как уже было сказано, регистрационная запись о рождении или крещении Степана Максимова не найдена. Но злоключения с точной датой его появления на свет, обнаружившиеся в 1990-е годы, связаны с другими обстоятельствами. В период поступления музыканта в консерваторию 17 июля 1930 года Архивное управление НКВД ЧАССР оформило свидетельство (справку) о его рождении. Составитель справки отсчитал тринадцать дней от реальной даты и завизировал текст, что сын Максима Мефодьева Степан родился 31 октября 1892 года. Это не было еще существенной ошибкой, однако в справке не указывалось, что имеется в виду новый стиль<sup>14</sup>. При введении в СССР паспортной системы (в Москве она вводилась с декабря 1932 года), эта дата была закреплена в новом документе. На справке стоит штамп «паспорт выдан 33 г.». Максимов, учившийся в столичном вузе, получил паспорт, видимо, одним из первых.

После кончины Степана Максимовича, его вдова Мария Степановна, добываясь реабилитации мужа, уверенно писала в прошениях: «Родился 31 октября 1892 г. ст. стиля». Отсчитывая еще тринадцать дней, выводила дату — 13 ноября по новому стилю<sup>15</sup>. Аналогично поступили в дальнейшем и историки чувашской культуры, уточнив, что прибавить следует двенадцать дней. В третьем томе отечественной Музыкальной энциклопедии (вышел в 1976 году) и справочнике «Композиторы Советской Чувашии» (1978, 2-е изд. 1982) повторяется одно и то же: С.М. Максимов родился 12 ноября, по старому стилю — 31 октября. Согласно этой датировке в ноябре публично отмечались его юбилеи в 1962, 1967, 1972, 1982 и 1992 годах. Еще одну дату: «31 сентября (12 октября) 1892», содержащуюся во втором томе справочника «Кто писал о музыке» (М., 1974, с. 177) можно считать простым недоразумением уже потому, что в сентябре только 30 дней. Истинная же дата рождения сохранилась в документах симбирского периода дореволюционного времени, когда вопрос о переводе со старого стиля в новый еще не стоял. На свет будущий композитор Максимов появился 18 октября 1892 года. По современному календарю это 30 октября (день, кстати, совпавший с Днем памяти жертв политических репрессий — знаковое совпадение!). Только после столетнего юбилея Максимова обратил внимание на эту ошибку исследователь истории чувашской музыки Ю.А. Илюхин, впервые подтвердивший на основе документов точную дату в 1994 году<sup>16</sup>.

Справка  
о рождении  
С.М. Максимова,  
послужившая  
источником ошибки  
в дате рождения.

СВИДЕТЕЛЬСТВО РОЖДЕНИЮ № 47

Меняю, что гражданин (имя) *Максимова Степан* (имя) *Максимов*

родился (дата) *31* (месяц) *Октябрь* (год) *1892*

в семье родителей: отец *Ковалев* (имя) *892* (номер) *7* (номер)

Мать *Мерфодий* (имя) *Максим* (имя) *Мерфодий* (имя) *Карповна* (имя)

Жители: *Демидов-Корвал* (имя) *Уба* (имя) *АССР* (имя) *Канакинский* (имя)

Подпись: *Мерфодий* (подпись) *У. Демидов* (подпись) *Мерфодий* (подпись)

Возраст: *11* (лет)

Место рождения: *Яннорваши* (место)

№ 1

Корни рода Степана Максимова удастся проследить благодаря одной из реликвий Историко-мемориального народного музея — большой рукописной книге, называющейся «Посемейный список Яншихово-Норвашского сельского общества Цивильского уезда Янтиковской волости Казанской губернии», составление которой началось в 1911 году. В ней на 63—65 страницах перечислены представители сорокового хозяйства села, начиная с Герасима Кузьмина, прадеда Степана, родившегося в первой половине XIX столетия и прожившего 50 лет. Его сын Мефодий (умер в 1896 г.) имел восьмерых детей, трое из которых рано умерли. Потомком его второго сына Максима (1859—ок.1921) и стал Степан, получивший фамилию Максимов по имени отца. Степан Максимович рассказывал своему сыну Льву, что их предки имели старинное родовое имя Урди. Это имя было известно местным краеведам и в двадцатом столетии. Так, в 1929 году в Яннорваших краеведами зафиксировано имя Урти (в русском произношении — Урди). Еще раньше в диалектном варианте «Орти» оно же было представлено и в книге В.К. Магницкого «Чувашиские языческие имена»<sup>17</sup>.

На вопрос автора книги, в то время заведующая народным музеем О.И. Меркурьева сообщила, что старые жители села помнят из рассказов предков, как сюда откуда-то переселились представители рода «Урта». «Эти люди были очень горячие, с характером, самолюбивые, работающие, выпивкой не увлекались... [они], наверно, действительно были кочевые, — рассуждает в конце своего письма Ольга Ильинична, — на одном месте не жили, почти все до революции уехали в Сибирь»<sup>18</sup>.

Отец Степана Максимовича был записан Мерфодьевым — по имени своего отца. Так было принято по отношению к крестьянам, не имевшим родовых фамилий. Ту же фамилию — по мужу — получила и мать Ксения Карповна (1858—ок. 1921)<sup>19</sup>. Мерфодьевыми стали и младшие братья Степана Иван (1899 г.р.) и Василий (1905 г.р.), а также

сестра Анна (1895 г.р.), ибо они получили документы после переселения, живя при родителях. К обстоятельствам переселения семьи вернемся ниже.

\* \* \*

Обстановка, в которой Степан провел детские годы, нам не известна. Есть только несколько строчек в его автобиографиях. Понятно, что, составляя подобные документы по деловой потребности, о детстве обычно рассказывают не всегда и лишь самые необходимые вещи.

Кроме того, в этом проявляется и характер человека. Современники-коллеги Максимова по музыкантскому ремеслу писали о своем детстве в автобиографиях по-разному. Кто с удовольствием описывал обстановку, человеческие отношения в семье: «Мне мило мое детство. Я любил свою деревню, улицу, свой дом...» (Федор Павлов). Кто с иными чувствами и не менее подробно: «...Я родился и вырос в бедной крестьянской семье. Отец мой не только не имел какие-либо средства к моему образованию, но еле-еле содержал семью. Мы часто находились без хлеба. На всю жизнь мою запечатлелись такие моменты из жизни моего детства, когда отец обращался к имущим богачам с просьбой дать заимообразно хлеба и получал отказ, а затем у тех же богачей вынужден был променивать части душевого надела на хлеб, на что они охотно соглашались...» (Василий Воробьев). Кто — акцентируя свои ранние успехи: «Я с 7-летнего возраста начал играть на скрипке... Крестьяне стали приглашать на свадьбы играть на скрипке чувашские пляски и песни. За это иногда мне платили даже денег...» (Григорий Лисков)<sup>20</sup>.

У Степана Максимова в сохранившихся автобиографиях нет ни описаний деревни, ни рассказов об отношениях в семье, не упоминаются и успехи. Известно, что в зрелом возрасте он склонен был скорее принижать собственные дарования и достижения. Он вообще не любил исповедоваться, обнажать перед посторонними душу, перебирая те или иные житейские подробности.

Самая пространная автобиография была написана им в 1936 году. В ней Степан Максимович тщательно оговаривает моменты своего социального происхождения, а о последующих периодах жизни — ситуации политического характера. Похоже, что появилась она, судя по этим деталям, по требованию партийной организации. Мы еще не раз обратимся к этому тексту, сохраненному в архивах КГБ. В 1990 году эта автобиография вместе с другими 77 документами передана в Научный архив ЧГИГН, благодаря чему стали известными многие факты жизни и деятельности С.М. Максимова.

Итак, читаем строчки о семье: «Родители мои — крестьяне-чувашки. Хозяйство отца бедняцкое — у нас подолгу не бывало лошади и коровы. Родители в 1908 г. переселились в Сибирь (Кузнецк[ий] у[езд]), там тоже жили бедно, в одно время отец был пастухом. Отец и мать умерли в 1920—21 гг. Оставшиеся мои 2 брата и сестра росли сиротами»<sup>21</sup>. В пись-



ме Галины Степановны — старшей дочери Степана Максимовича — на вопрос о родных ее отца она ответила: «Отец говорил, что все хозяйство в доме, где он жил с родителями, лежало на матери (а отец брал ружье и шел на охоту), работающей и аккуратной (не от нее ли отец получил аккуратность, доходящую у него до педантизма, умение работать, организационные способности)».

Из других документов дополнительно удастся извлечь только то, что до переселения в Сибирь отец служил лесным сторожем, а пастухом в Сибири ходил в течение трех лет (автобиография, написанная в 1930 году). После переселения «жили плохо — отец батрачил...» — уточнит он в 1937 году<sup>22</sup>.

Проявлялись ли в детстве какие-то музыкальные пристрастия или способности, автобиографии Максимова умалчивают. Лишь его односельчанин художник Моисей Спиридонов, видимо, по памяти, нарисовал карандашом портрет Степана, каким он запомнился в Яннорваших. Будущий композитор запечатлен с балалайкой в руках.

В родной деревне еще при родителях мальчик оканчивает двухклассную школу. В еще одной музейной реликвии начала века — «Книге для записи свидетельств» об окончании Яншихово-Норвашской школы — читаем:

*Свидетельство от 30 октября 1907 г. сыну кр[естьянина] с. Яншихово Янтиковской вол., Степану Максиму об окончании курса во втором классе в Янш[иховском] 2-кл[ассном] М[инистерства] Н[ародного] Пр[освещения] уч[илище] 1907 г. 30 октября отослано в Симбирскую Чувашск[ую] Шк[олу] за №113.*

Таким образом, на руки свидетельство Степану не выдали (в графе «Расписка получившего свидетельство» повторено: «отослано»). Его направили из деревни в губернский город учиться. Остается только гадать, кто разглядел в пятнадцатилетнем подростке некие задатки и решил его судьбу — заведующий ли школой, а быть может, и сам инспектор Яковлев, который имел обыкновение присутствовать на выпускных испытаниях в разных школах, в том числе несколько раз — в Яннорваших\*.

Родители такой власти — отсылать документ — не имели. Судя по всему, они и средств для платы за дальнейшее обучение сына не имели. На руках у них было еще трое детей. Образование же выше сельской школы суждено было получить только Степану. Однако, расставшись с домом, он навсегда лишится общения с родными, останется практически сиротой.

Переселению же родителей предшествовали большие перемены, затронувшие уклад жизни крестьянства всей страны. В годы первой русской

\* Например, по воспоминаниям выпускника этой школы 1893 года, прослушав ответы учеников, Яковлев обратил внимание на двоих и распорядился, чтобы Моисей Тимофеевич отправил их учиться в Симбирск, в том числе — автора воспоминаний М. Данилова (НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 216. Л. 473).

революции в Чувашском крае, как и в других местах России, было тревожно. Нередко вспыхивали и прямые бунты. Так, в Цивильском уезде, куда входила Янтиковская волость, столкновения крестьян с полицией произошли в конце 1906 года. 12 ноября в деревне Первое Семёново были убиты шесть человек и несколько — ранено, произведены аресты<sup>23</sup>.

Случилось это в те дни, когда в Петербурге был издан указ, начавший земельные реформы, прозванные «стольпинскими». Правительство России уповало на энергичные меры. В частности, земельный вопрос решался массовым переселением крестьян на свободные земли Сибири. Поток переселенцев, который в течение нескольких лет втянул в себя более полутора миллиона человек, не иссякал. (Всего же за десять лет действия реформы число переселенцев превысило три миллиона.) Только из Чувашии на новые земли выехали тысячи семей<sup>24</sup>. Этот поток захватил и родителей Степана, о чем в «Посемейном списке Яншихово-Норвашского сельского общества» помечено: «Максим со всем семейством... перечислен на переселенческий участок Косьминской вол. Кузнецкого у. Томской губ.» Напротив имени его родного брата Василия также имеется приписка: «В Сибири». Такая же приписка у имени племянника Сергея, отец которого к тому времени уже умер. Это означает, что к 1911 году, когда составлялся «Посемейный список...», Яншихово-Норваши покинул не только Максим, но и его братья. Через много десятилетий, когда автор книги начал изучать родословную композитора, в селе оставалась единственная его родственница — Серафима Яковлева, дочь двоюродного брата Якова, родившаяся в 1923 году.

Путь переселенцев на новые земли изобилдовал препятствиями и драматическими ситуациями. Современные собиратели фольклора чувашей Кемеровской области сумели найти их потомков. Так, участница фольклорной экспедиции Новосибирской консерватории 2007 года Александра Татарина записала с их слов: «Получив подъемные, по транссибирской дороге выехали первые чувашские семьи. Доехали до станции Болотной (ныне райцентр в Новосибирской области), дальше добирались своим ходом. Василий Филиппович Антонов, глава сельской администрации Михайловки, вспоминает рассказы своих предков о пути в новое село: “У всех были разные возможности. Покупали они у цыган лошадей, но те обратно обворовывали и вторично продавали. Поэтому более хилые чуть приотстали. Но маршрут был точен. У моего деда было шестеро сыновей, поэтому они приехали раньше. В 1907 году были в Томской губернии, потом — в Кузнецкий уезд. Там указали им поехать в Белово. А когда приехали в Белово, отправили в нынешнее место Михайловки. Тогда здесь была тайга”»<sup>25</sup>.

Из истории известно, что уже через несколько лет (особенно после недорода, случившегося в 1910 году) сотни тысяч переселенцев, не обретя счастья или достатка на чужбине, бросали все и возвращались. Мефодьевы не разбогатели, но и не вернулись. Вместе с другими выходцами из Янтиковской волости они обосновались в Кузнецким уезде (ныне

Прокопьевский район Кемеровской области). Срок жизни в Сибири Максиму и Ксении Мефодьевым был отпущен небольшой — чуть более десяти лет. Свидетелься с родителями Степану уже не привелось. Навестить их могилы он сумел только перед самой своей смертью.

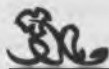
Думается, что став профессиональным исследователем народного творчества, он должен был особо относиться к жанру «Сён сёре каякансен юрисем» (т.е. «Песни переселяющихся на новые земли»). Этот вид песен возник в фольклоре чувашей, видимо, не столь давно, в XVIII—XIX веках — поскольку для чувашских крестьян переселение на новые земли на востоке уже тогда стало актуальным. Степану Максимовичу удалось записать и опубликовать несколько таких песен. Например:

Айтӑр кайпӑр сён сёре ай, тӑвансем!  
Шусӑр арман аврать тет ай, тӑвансем!  
Лашасӑр суха тӑваҫ ай, тӑвансем!  
Акмасӑр тырӑ пулать тет ай, тӑвансем!<sup>126</sup>

В переводе:

Давайте поедem в Сибирь, ах, родные!  
Говорят, там мельница без воды мелет, ах, родные!  
Что там без лошадей пашут, ах, родные!  
Что хлеб родится без сева, ах, родные!

Здесь звучат и горечь, и ирония. Напев этой песни, как и у большинства старинных чувашских бытовых песен, серьезен, но не надрывен, лишен интонаций откровенной печали. И фольклорист-ученый Степан Максимов в своих комментариях не высказывает личного отношения к сюжету; можно заметить только, что он всегда переводит повторяющееся в них словосочетание «сён сёре» (т.е. «на новую землю») конкретным географическим понятием, засевшем в память с детства: «в Сибирь». Хотя в разные времена чувашаи-переселенцы направлялись и в Закамье, и в Приуралье, и в Оренбуржье, и в губернии Среднего и Нижнего Поволжья...



---

## УЧЕБА В ЯКОВЛЕВСКОЙ ШКОЛЕ



юности Степан специальность себе не выбирал. Он был принят в Симбирскую чувашскую школу, где готовились учителя начальных народных училищ. Для выпускника «инородческой» сельской школы это был один из весьма немногих тогда путей к получению образования.

Воспитанником школы Степан пробыл всего четыре года — с 1907 по 1911. Учился на казенный счет. Помощи от кого-либо из родственников ему ждать не приходилось. В анкете НКВД 1937 года однажды промелькнет фраза, отсутствующая в обычных автобиографических документах, что с 1908 по 1911 годы Степан «по каникулам батрачил»<sup>27</sup> за хлеб у крестьян своей деревни.

Среди ребят, учившихся в эти годы, находились весьма незаурядные личности. Повзрослев, пройдя жизненную школу, станут крупными деятелями национального искусства Иоаким Максимов-Кошкинский, Григорий Лисков. На женском отделении в 1905—1911 годах училась Капитолина Эсливанова — будущая его жена и мать четырех его дочерей. Она и сама уже тогда славилась незаурядными вокальными способностями, часто солировала в хоре и на музыкальных вечерах.

Одновременно (благодаря временной перспективе, соблазнительно усмотреть в этом руку Провидения) в школу поступил Федор Павлов — одноклассник, лишь на два месяца старше Степана, из села Богатырево Ядринского уезда. Воспитанники Максимов и Павлов, оба принятые сразу во второй класс, сильно отличались человеческими качествами, тем самым как бы дополняя друг друга. Однокашники их так и запомнили — парой; так же вместе они войдут и в историю музыки. Если заходила речь об одном из них, то непременно вспоминался и второй. Много позднее М. Трофимов, их соученик по школе, которого попросили написать воспоминания о Павлове, характеризовал его через сравнение с Максимовым: «...Они по характеру были совершенно противоположны. Ф[едору] Павловичу все давалось легко, он все усваивал очень быстро. Ст[епан] Максимович брал только усидчивостью и терпением. Ф[едор] Павлович тянулся к товарищам, к коллективу, Ст[епан] Максимович держался особняком, был самолюбив, не терпел, если кто-нибудь по-

товарищески подшучивал над ним, поэтому у него было мало друзей среди сокурсников»<sup>28</sup>. Думается, такая обособленность в поведении подростка, потом юноши Максимова могла провоцироваться и подстегиваться природным самолюбием, страдавшим от сиротского положения. Павлов же, который, как написал там же автор воспоминаний, держал себя очень скромно, даже застенчиво, в ученических шалостях редко принимал участие, а «лицо у него всегда было улыбающееся» (весьма важный штрих!), — возможно, не имел столь ощутимых внутренне-психологических проблем. У Федора имелась и любящая родня в его родном Богатыреве, и о материальной бедности задумываться ему приходилось реже — происходил он из семьи крестьянина-середняка (хотя, тем не менее, семья оплачивать его обучение не могла, и он так же учился на казенный счет). Воспитанник Павлов выделялся в классе творческой и развитой натурой, склонностью к литературному сочинительству, хотя учился он неровно. По всей видимости, из ровесников Степану он был в общении самым интересным, притом умевшим не задевать чувствительные струны души одноклассника. У них сложились дружеские отношения.

Время от времени на протяжении более двух десятилетий Максимов и Павлов будут близко соприкасаться как в музыкальных и общественных, так и в личных делах. Несомненно, в их отношениях присутствовал и момент соперничества. Нисколько не идеализируя, скажем, что масштабы их творческих деяний позволяли им не опускаться до мелкой зависти. В главном — музыкальных делах — они были единомышленники, и, при всех различиях, влияние их друг на друга было глубоким и благотворным. Заметим сразу, что Федору ладить со своим наперсником было, конечно, гораздо труднее, чем Степану с ним. Любопытная деталь бросается в глаза при чтении оригинала письма, написанного Федором Павловым Максиму после нескольких лет перерыва в общении. По своему содержанию абсолютно деловое, оно начинается с приятельского обращения на «ты», вычеркнутого и замененного на официально-дистанцированное «Вы»; среди нескольких обращений один раз вновь ненароком появляется «ты», видимо, привычное... (эти особенности письма сохранены и при публикации<sup>29</sup>). Слово «друг» о Федоре Степан пронесет, кажется, только однажды: в самой последней автобиографии, написанной в августе 1950 года\*. То, что это не спекуляция именем покойного, видно и по тому, что единственным человеком из Чувашии, поспешившим в 1931 году в Сочи на похороны Павлова, был Степан Максимов.

Познавший достаточно громкий успех и как композитор, и как исполнитель, Павлов уступал своему товарищу в силе характера, в организаторских способностях. Умерший рано, Павлов спасся от многих бед и едва ли не единственным из деятелей такого уровня в истории национального искусства сохранил биографию, не запачканную ни угодничеством перед сильными мира сего, ни публичными унижениями. В отли-

---

\* Экземпляр этой автобиографии имеется среди документов архива Л.С. Максимова.





Степан Максимов (в среднем ряду парт первый слева на второй парте) с одноклассниками. Позади (через ряд) в белой косоворотке — Федор Павлов, у правого окна в белой рубахе — Иоаким Максимов-Кошкинский. Фото 1908 г.

чие от него, Максимов дожил до репрессий, но как раз сила характера позволила ему не потерять себя в самые тяжелые минуты.

Другой соученик, впоследствии вошедший в ту же профессиональную музыкантскую среду, — Григорий Лисков. По возрасту старший (на два года), он не имел личных качеств, подобных тем, что притягивали Степана в Павлове. Отличался Григорий и уровнем общего развития, поскольку грамоту осваивать начал поздно, только с семнадцати лет. В архивах имеется несколько его жизнеописаний, написанных собственноручно. Сравнивая тексты разного времени, видишь, как что-то толкало Лискова на нечеткость в изложении фактов, а проще сказать — на неискренность. Он колебался даже в том — назвать ли годом своего поступления в Симбирскую школу 1908 год, или же 1907 (не из желания ли хоть в этом приблизиться к общепризнанным величинам национальной культуры, Максимову и Павлову?). Согласно же документам Симбирской школы, реальной датой его поступления является 1909 год, а 1907 (или 1908) — это год поступления его в двухклассное приходское (начальное) училище<sup>30</sup>.

Как бы то ни было, курс обучения Григорий проходил позднее и дольше. Окончил школу он через шесть лет, в то время как два друга-ровесника, потратив на учебу в ней четыре года, уже жили взрослой самостоятельной жизнью. Все это не позволяло Лискову сблизиться со

старшеклассниками. Он понимал их интеллектуальное превосходство. В своих автобиографических записках прямо говорил, что на оперу в театр Булычевой обыкновенно «водил» его Федор Павлов; он же «*потачил*» Лискова на концерт оркестра Сергея Кусевицкого (состоялся в Симбирске летом 1910 года). В этом периоде у Лискова о Максимове упоминаний нет — причины понятны: Степан, который не обладал павловским даром улыбочности и открытого дружелюбия, скорее всего, не уделял ему внимания, а, быть может, уже тогда возбуждал другие чувства... О Максимове Лисков напишет в другом месте и только вскользь, демонстрируя при этом понимание исторической значимости этой личности: о том, как в 1919 году Степан Максимович помогал ему составлять сборник песен. «В моих тетрадях имеются пометки С.М. Максимова, сделанные синим карандашом»<sup>31</sup>, — прибавляет он, ибо это аргумент — *сам Максимов признавал* его, Лискова, раннее творчество, сотрудничал с ним. Из последующей истории их взаимоотношений проясняется, что именно Лисков играл, и неоднократно, недобрую роль в драме жизни Максимова; в традициях романтической литературы его следовало бы назвать «злым гением» героя нашей книги, придавая последнему словосочетанию старинный смысл. Но, конечно, он не мог полностью персонифицировать все то зло, которым была наполнена жизнь музыкантов этого времени и этого края — вместе с радостями и творчеством; Лисков и сам был жертвой тех же обстоятельств, хотя и по другим поводам и в иных масштабах.

Тем не менее, не страдая излишними комплексами, Григорий умел превосходно устроиться. Он с удовольствием перечисляет свои достижения: «Кроме скрипки, я еще играл на фисгармонии, рояли в школе не было... Мне Иван Яковлевич [Яковлев] разрешил играть на фисгармонии (больше никому не разрешали)»<sup>32</sup>. Последняя фраза, похоже, — чистая правда, поскольку в воспоминаниях другого современника, Меркурия Волкова, с нею перекликаются, резонируя, рассказы учеников о годах учения Максимова: «Очень Степан Максимович любил музыку. В Симбирской школе был один инструмент, он ночью тайком ходил в класс заниматься. Сторож заходил, ругал. Он плакал»<sup>33</sup>. Штрих, указывающий как на страсть к музыке, так и на самолюбивый нрав юноши. Степан не умел или не хотел подольститься, подобраться к сердцу сурового старика Яковлева, выпросить себе особого разрешения.

Пройдет всего десять лет, и обстоятельства (и провокаторы) изменят личные отношения престарелого просветителя, патриарха и начинающего учителя Степана Максимова — одного из замеченных и выдвинутых им способнейших учеников. Максимов не перейдет барьеры отчуждения, возникшие вокруг Яковлева в Симбирске в новых условиях, останется на другой стороне. Но отношение к делам просветителя, понимание их исторического значения у ученика не изменится. В свою очередь, и Яковлев в воспоминаниях не забудет упомянуть о том, что Максимов «играет известную роль между преподавателями школы. В нынешнем педагогическом совете состоит секретарем»<sup>34</sup>, признавая растущую значимость фигуры своего ученика. При этом дается нелицеприят-

ная характеристика свойствам личности молодого учителя; проистекали эти свойства, думается, все из той же неутоленной детской гордости. Много позже, безуспешно отбиваясь от невежественных обвинителей, Максимов (вспомнил ли он, как и Ивану Яковлевичу приходилось отбиваться от них?) попытается, но так и не сможет опровергнуть, что в советское время он продолжал «восхвалять монархиста Яковлева» — что инкриминировалось ему как контрреволюционная деятельность. В 1940 году, находясь в заключении, Максимов узнает, что «на воле» отношение к просветителю меняется, что в Чувашии вновь вспомнили о телеграмме Ленина в защиту Яковлева. В стремлении возвысить Яковлева, теперь поддержку его школы стали даже приписывать нынешнему вождю: «Это та самая школа, которая в 1920 году, благодаря тов. Сталину, вопреки карканьям великодержавных шовинистов, была преобразована в Чувашский ударный институт народного образования»<sup>35</sup>. Максимов напишет об этом в очередном прошении пересмотреть его «дело». Но глух был адресат — простой человеческой логики для «органов» не существовало, план по *выкорчевыванию* «врагов народа» в их деятельности вытеснял всякий смысл.

\* \* \*

Весьма важно осмыслить в симбирских годах учебы будущего музыканта еще и следующее. Революционные потрясения 1905 года и дальнейшие события обернулись в судьбах поколения Степана Максимова не только лишениями, а для него лично — сиротством. Почти сразу обнаружились и другие последствия, более благоприятные для духовной и интеллектуальной жизни российского общества. Так, царский Манифест 17 октября, провозгласивший общедемократические свободы, дал толчок и национальному просветительству, открыл некоторый простор для деятельности в сфере духовной культуры «иностранцев». Достаточно проследить, как оживилась в Симбирской школе светская литературная и музыкальная работа.

До этого времени задача эстетического развития воспитанников школы мыслилась весьма ограниченно. Например, хоровое пение, прекрасно поставленное с первых дней существования школы, было почти исключительно церковным. Публично ученический хор пел только на службах. Вопрос о светском досуге воспитанников впервые рассматривался советом школы только в 1899 году<sup>36</sup>. Лишь с этого момента в ней стали проводиться литературно-музыкальные вечера, на которых сами воспитанники под руководством преподавателей русского языка готовили и читали небольшие отрывки из произведений словесности, а под руководством учителя пения разучивали и исполняли одобренные для учебных заведений хоровые патриотические гимны и русские народные песни. Из произведений русских композиторов преимущество отдавалось М.И. Глинке. Будущие учителя народных школ изучали нотную грамоту, учились владеть по тем временам самым доступным и практичным музыкальным инструментом — скрипкой. Из скрипачей нередко составлялись дуэты, а то и более крупные ансамбли — «оркестры» (иногда к ним присоединялась также фисгармония). Капитолина Эсливанова рассказывала, напри-

мер, сколь сильное впечатление на городскую публику произвел однажды выход на сцену сразу шести чувашских девушек, игравших на скрипках<sup>37</sup>. Музыкальные занятия занимали видное место среди других предметов.

С 1906 года, т.е. за год до поступления Степана, учителем пения в школе начал работать выпускник регентских классов при Петербургской придворной певческой капелле И.М. Дмитриев. В своих воспоминаниях И.Я. Яковлев отмечает, что это был «чувашенин, сын священника, обладавший выдающимися музыкальными способностями и хорошим голосом»<sup>38</sup>. Иван Митрофанович стал одним из любимых учителей воспитанников — Степан Максимов в 1913 году специально подчеркнет это в «Отчете об обучении игре на струнных и духовых инструментах в Симбирской чувашской школе». По его отзыву, Иван Митрофанович «отлично играл на скрипке, образцово поставил церковное пение». Кстати, и фраза Яковлева о выдающихся музыкальных способностях Дмитриева точно воспроизводила выражение Степана Максимова из отчета 1913 года<sup>39</sup>. Работа Ивана Митрофановича обогатила и содержание ученических музыкально-литературных вечеров. Это были хорошо подготовленные мероприятия. Новички, поступившие в школу осенью 1907 года (среди них и Степан), впервые оказались на таком вечере через два месяца — 6 декабря. В его программе<sup>40</sup> значилось:

#### I [отделение].

1. «Хор охотников», исполнит мужской хор.
2. «Жизнь», Гоголя, прочтет Ефимов.
3. «Государь ты наш, батюшка», А.Толстого — Герасимов.
4. «Ноченька», музыка Рубинштейна, исп[олнит] мужской хор.
5. «Монолог Минина», Островского, прочтет Тягунин.
6. «Кочубей в темнице», Пушкина, прочтет Сергеева.
7. «Зацветет черемуха», музыка Глинки, исполн[ит] женский хор.
8. «Дедушка Мазай и зайцы», Некрасова, прочтет Шумилов.
9. «В деревне», Некрасова, прочтет Романова.
10. «Эй, ухнем», исп[олнит] мужск[ой] хор.
11. «Умирающий гладиатор», Лермонтова, прочтет Скворцов.
12. «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», Гоголя — Кузьмин, Васильев.
13. «Песня старика Луки», исполнит мужск[ой] хор.

#### II [отделение].

1. «Ты взойди, солнце красное», исполнит смешанный хор.
2. «Правда», А.Толстого, прочтет Трофимов.
3. «На севере диком», муз. Даргомыжского — Букарова, Маркова, Эсливанова\*.
4. «Перед распятием», Розенгейма, прочтет Иванова.
5. «Князь Михайло Репнин», А.Толстого, прочтет Степанов.
6. «Не лебедок стая белая», исполнит смеш[анный] хор.

\* Видимо, это была Капитолина, учившаяся в Симбирской школе с 1905 года.

7. «Не осуждай», Плещеева, прочтет Дмитриева.
8. «Слово», Надсона, прочтет Иванов.
9. «Сватушка», муз. Даргомыжского, исполн[ит] женск[ий] хор.
10. «Опять на родине», Пушкина, прочтет Букарова.
11. «Злоумышленник», Чехова — Герасимов, Колочков.
12. «Вейся, вейся, капустака», муз[ыка] Пальчикова, исп[олнит] смеш[ан-ный] хор.

В заключение: русский народный гимн «Боже, царя храни».

Однажды удостоился чести выступить на сцене школы и воспитанник Максимов. На вечере 30 декабря 1909 года Степан декламировал стихотворение И.С. Никитина «Бурлак». Неизвестно, сам ли ученик выбрал это произведение, или оно было рекомендовано учителем словесности. Стихотворение русского поэта, наполненное щемящей тоской бессилия маленького одинокого человека под ударами судьбы, должно было найти отклик в душе семнадцатилетнего юноши, лишённого родительской ласки, независимо от того — сумел ли он тогда исполнительски передать его содержание<sup>41</sup>. Несомненно, что при выборе произведений для выступления на вечере так или иначе учитывалась индивидуальность ученика. Примером служит выступление не только Степана, но и дочери лесного смотрителя Капитолины Эсливановой, читавшей на вечере 22 февраля 1908 года стихотворение Плещеева «Старик-лесник».

Сходные сюжетные мотивы (конечно, в иных, национально своеобразных формах) Максимов откроет потом и в чувашской народной поэзии — чувство одиночества маленького человека с большой художественной силой выражено в одной из наиболее знаменитых его хоровых обработок «Уй варринче» («Среди поля»), выполненной им в 1917 году. Степану, возможно, запал в душу и парадоксальный смысл горькой никитинской строки, с которой начинается стихотворение:

Эх, приятель, и ты, видно, горе видал, коли плачешь от песни веселой!

Подобным смыслом наполнены почти все произведения Степана Максимова последних лет его жизни. В вполне жизнерадостных, и даже веселых народных песнях, обработанных им для сольного исполнения с фортепиано, чуткое ухо улавливает нотки глубочайших эмоций и мыслей самого серьезного, порой трагического содержания.

В том же вечере в скрипичном дуэте с учителем И.М. Дмитриевым выступил и Федор Павлов — они сыграли пьесу под названием «Пловцы».

К сожалению, Иван Митрофанович прожил недолго. Он тихо угас 7 июля 1911 года — как раз в те дни, когда определялась судьба выпускников школы Степана Максимова, Федора Павлова и Капитолины Эсливановой.

\* \* \*

Одним из самых важных для понимания истоков как современной национальной духовной культуры, так и творческой биографии воспитанников — будущих деятелей национального искусства, стал 1908 год,





Преподаватели СЧУШ периода обучения в ней С.М. Максимова. Среди стоящих третий слева — учитель пения И.М. Дмитриев.  
 В первом ряду (слева направо): И.И. Турченко, М.Н. Лебязьев, Н.Я. Шатров (меценат), И.Я. Яковлев, В.Н. Никифоров, М.Д. Дормидонтов.

когда яковлевская школа отпраздновала свое сорокалетие. Вокруг этого юбилея сгруппировалось множество событий, которые приобрели статус исторический, ибо они вошли в историю общенациональной чувашской культуры XX века. Так, среди нескольких юбилейных изданий школы сразу выделились «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним» — 116-страничный музыкально-фольклорный сборник, составленный полностью на родном языке. Нотные и текстовые записи для него в течение нескольких лет делали учителя и, по их заданию, ученики старших классов (Степан, естественно, не успел войти в их число). Здесь были помещены записи 91 напева народных песен. 28 октября, в день юбилея, книга вручалась всем воспитанникам. Надо думать, что свой экземпляр «Образцов...» получил и Степан.

Издание имело широкий общественный отклик и далеко идущие последствия. Книга чувашских песен стала поводом для заседания Губернской ученой архивной комиссии, посвященного чувашской песенной культуре. И.М. Дмитриев с хором школы подготовил для него специальную программу. Вечер состоялся 19 января 1909 года в зале Дворянского собрания и, согласно опубликованной статье<sup>42</sup>, затянулся с 8 часов почти до полуночи. Всего было исполнено 13 отдельных номеров по

каждому из отделов сборника с наиболее интересными образцами. Исполнялись они по-чувашски и без аранжировки или гармонизации, т.е. хор пел в унисон, что в известном смысле было близким естественной фольклорной манере.

Исторически значимым оказалось и другое юбилейное издание школы — книга под названием «Сказки и предания чуваш[ей]»\*. Она включила в себя полный текст поэмы «Нарспи» Константина Иванова, ставшей классическим шедевром чувашской литературы, а также поэтические произведения других воспитанников школы — М.Ф. Федорова, Н.В. Васильева (Шубоссинни).

Заметил ли Степан, что ни в предисловии к «Сказкам и преданиям...», ни в самих текстах ничего не говорилось об авторстве произведений, которые якобы только «собраны и записаны» воспитанниками? Скорее всего — нет. Возможно, что у Иванова и других сочинителей опубликованных произведений еще не было осознанных авторских амбиций. Яковлев же, не поощрявший в учениках индивидуализм вообще, не провоцировал «до времени» их появление. С другой стороны, публичные заявления об издании книги национальных поэтов и писателей неминуемо повлекли бы за собой новые подозрения в «сепаратистских» поползновениях с непредсказуемыми последствиями. Многоопытный и не лишенный политической расчетливости руководитель, Иван Яковлев не позволял себе рисковать судьбой своего детища. Значение этой книги раскрывалось постепенно, в течение десятилетий.

Во всяком случае, в 1908 году мысль о сочинении национального музыкального произведения, подобного впервые публикуемым литературным, в головах ни шестнадцатилетних Максимова и Павлова, ни семнадцатилетнего Лискова пока не зародилась. Не увлеклись они тогда и фольклорным собирательством, хотя перед глазами было издание «Образцов...» 1908 года и деятельность старшего товарища по школе Петра Пазухина. Он был на три года старше Степана и завершил учебу в 1909 году. Музыкально одаренный воспитанник Пазухин «заразился» фольклористическим собирательством от Романа Идобаева — предшественника И.М. Дмитриева в должности учителя пения школы. Работая в сельской школе, Пазухин продолжал подготовку второго сборника под тем же названием «Образцы мотивов чувашских песен и тексты к ним». Между прочим, он включил в свою книгу и несколько записей воспитанника Павлова, об участии же в ней Максимова ничего неизвестно.

Судьба второго выпуска «Образцов...» оказалась не столь удачной — тираж был отпечатан в 1912 году, однако из-за цензурных преследований книжка два года пролежала на складе. Не так-то просто было пробиться росткам национального искусства в те времена! Разрешения до-

---

\* Согласно действующим с 1956 года орфографическим правилам русского языка, этноним «чуваш» в родительном падеже множественного числа имеет окончание (т.е. правильно: «чувашей»). Во избежание разночтений здесь и далее мы добавляем его и к названиям источников, изданных по старым правилам.

бились только в 1914 году. Но время изменилось, приближалась война, и резонанса, подобного событиям вокруг первого выпуска, не последовало. Пазухин же ушел на фронт и через три года там погиб.

\* \* \*

И все-таки в школе нашелся человек, который задумался и осуществил идею создания национального музыкального произведения. Открывавшая книгу «Образцы мотивов чувашских народных песен...» 1908 года хороводная песенка «Пишнĕ-пишмен сырлашĕн» («За неспелой ягодкой») легла в основу первой в истории хоровой обработки чувашской песни. Выполнена она была учителем И.М. Дмитриевым уже после юбилея школы и без привлечения общественного внимания. История рождения этой партитуры по сей день остается до конца непроясненной. В воспоминаниях современников она приписывалась то Н.С. Кленовскому (Дмитриев — его ученик по Петербургской капелле), то симбирскому композитору И.И. Волкову. Неизвестно также, исполнялась ли она при жизни автора. Единственное дошедшее до нас упоминание об исполнении некой «Чувашской хороводной песни» имеется в программе школьного вечера 30 декабря 1909 года<sup>43</sup>. Но в ней указано, что произведение исполнялось *женским хором*, в то время как дошедшая до нас дмитриевская партитура написана для *смешанного шестиголосного состава*. Остается предполагать, что Иван Митрофанович мог сделать сначала более простой вариант гармонизации для однородного хора, либо упомянутая в программе хороводная повторяла один из номеров январского концерта в зале Дворянского собрания и не имела отношения к обработке Ивана Митрофановича. А может, он долго шлифовал свое произведение и не смог подступиться к разучиванию как по внешним обстоятельствам (национальное искусство как таковое еще не могло иметь места в стенах учебного заведения), так и в результате иссякавшей в нем жизненной энергии. Возможно, он хранил свои ноты, никому не показывая (мы не знаем, когда именно стало известно об их существовании). Как бы то ни было, однажды прозвучав, эта обработка как на Степана, так и на Федора произвела большое впечатление. Павлов организовал исполнение этой партитуры хором школы осенью 1911 года. Возможно, это и была ее настоящая премьера.

Максимов же увековечил память Ивана Митрофановича иным способом. Он *дважды* включал ее в сборники своих произведений 1918 и 1926 годов, всякий раз особо указывая авторство Дмитриева. Отводя все сомнения и рассуждения вокруг истории появления этой замечательной обработки, Максимов неоднократно напоминал о ней и потом, например, в докладе «Чувашская музыка», статье «Музыкальное дело за 10 лет»<sup>44</sup>, во время исполнения на концертах.

\* \* \*

За годы учебы в Симбирске Степан Максимов обратил на себя внимание успехами как в собственно учительском мастерстве, так и в своем музыкальном развитии. Мы располагаем протоколами разбора «проб-

ных уроков» (т.е. педпрактики) по письму и по пению, дававшихся воспитанником III класса Максимовым Степаном в младшем отделении I класса приходского двухклассного при Симбирской чувашской учительской школе училища 5 и 10 ноября 1910 года.

За первый урок он получил оценку «весьма удовлетворительно» (соответствует «отлично» по современной системе). К достоинствам его присутствовавшие наблюдатели отнесли: «Практикант занимался с большим усердием; учениками было написано много и хорошо». В протоколе заседания по поводу второго — музыкального — урока записано:

*Присутствовали: 1) преподаватели: И.М. Дмитриев, Ф.И. Поручиков; 2) некоторые воспитанники III класса; 3) слушательницы женских педагогических курсов при школе.*

*Предмет урока: пение «Господи помилуй» в один голос на двух звуках.*

*Недостаток, замеченный самим практикантом: невнимательно относился к своим словам.*

*Присутствующие высказали следующие недостатки: 1) в начале урока мало прибегал к помощи скрипки; 2) не указал, где понизить голос при пении «Господи помилуй».*

*К достоинствам урока отнесено:*

*1) практикант добивался и добился цели;*

*2) занимался тактично и усердно;*

*3) добивался правильного пения.*

*Урок признан очень удовлетворительным (4+)<sup>45</sup>.*

Среди присутствовавших на уроке слушательниц, возможно, была и будущая жена Степана Максимова Капа Эсливанова, тоже старшеклассница.

Неизвестно, существовали ли уже тогда между ними личные или хотя бы дружеские отношения. Ввиду принятого в то время раздельного обучения мальчиков и девочек, возможностей регулярно общаться у них практически не было. Видеть друг друга они могли только по воскресеньям в церкви и, изредка, на литературно-музыкальных вечерах. Как вспоминал учитель музыки В.А. Калашников, в первые годы своего существования Чувашская школа вообще по духу походила скорее на монастырь, чем на светское учреждение<sup>46</sup>. Но шли десятилетия, начинался новый век, и дух светскости постепенно начинал брать верх и в «инородческом» просвещении. Иван Дмитриев (тогда ученик духовного училища, вхожий в дом учителя В.Н. Орлова и имевший в яковлевской школе друзей, будущий профессиональный художник) в своих мемуарах рассказывает: «Здесь и танцев никогда не бывало, вероятно, из пуританских соображений, чтобы парни к девкам не прижимались во время танцев. За нравственностью очень следили. Особенно такие, как Наталья Яковлевна, сама старая дева, некрасивая к тому же. Жизнь была как в монастыре, не было романов, не было ухаживанья. Это не мешало тому, что браки намечались до окончания школы, а по окончании приводились в исполнение». Он же приводит случай, характеризовавший как

обстановку в школе времен учебы Степана, так и некоторые черты личности Капитолины: «Все воспитанницы ходили в платочках. Капа Эсливанова, у которой мать была русская, как более передовая, чем крестьянские дочери, и певица признанная, рискнула надеть дешевенький газовый шарфик, какие тогда были в моде. Как на нее все ополчились за это вольнодумство [...]: «Да как ты только посмела!» и т.д.»<sup>47</sup>

Тем не менее, воспитанник Федор Павлов, натура романтическая и открытая, сочинял стихи и некоторые посвящал девушкам. Одно из стихотворений 1910 года, ставшее через много лет известной его песней «Вёлле хурчэ» [Пчелка золотая], он посвятил Капе. Не называя имени девушки, он открывал свои чувства в стихах, выдержанных в метафорическом стиле поэзии хороводных песен:

Вёлле хурчэ, ылтән хурт,  
Мёншён эсэ нэрлагән?  
Сарә чечек тәрринче  
Савәрәнса сүретән?

Сарә чечек тәррине  
Пыллә карас терән-им?  
Шанса каяс илемне  
Сутә сывләм терән-им?

Ах, шукашәм, шукашәм!  
Мёншён эсэ пәтранан?  
Сарә хитре хөрешән  
Мёншён аша сунтаран?..

Перевод Н.С. Павлова:

Пчелка, друг мой золотой,  
Что немолчно ты жужжишь?  
Над цветочком полевым  
Все летаешь, все кружишь?

Или меда аромат  
Испускает тот цветок?  
Или манит блеск росы  
На увядших лепестках?

Ах, вы, думы-думушки,  
Весь горю я как в огне,  
Все тоскую по одной,  
Нет покоя больше мне...<sup>48</sup>

Знал ли об этом стихотворении и как вел себя в этих обстоятельствах Степан, мы не знаем. Секреты души бумаге он ни тогда, ни после не доверял: стихов, в отличие от своего однокашника, не писал (во всяком случае они неизвестны), дневников не вел. Не пытался он соревноваться и в артистических выступлениях с Федором Павловым, делавшим особенные успехи в пении и дирижировании. Известно, например, что в том же 1910 году Иван Митрофанович уже поручал Павлову вести



занятия с хором в качестве подрегента-помощника. О Максимове же мы не знаем даже, участвовал ли он в смешанном хоре школы, объединявшем лучших певцов из всех классов. Обладая превосходным слухом и музыкальной памятью, но не голосом, Степан предпочитал больше упражняться в игре на скрипке и дирижировании.

Общие же результаты учебы у Максимова оказались блестящими. В этом он превосходил своего, по всей видимости, менее собранного товарища — поэта и дирижера. Сказались пресловутые «усидчивость и терпение», о которых говорит его однокашник М. Трофимов. Ведомость выпускных испытаний Степана пестрела пятерками. Исключение составлял только предмет «Дидактика и логика», по которому он получил «четыре»; к пятерке был добавлен минус по предмету «Арифметика с методикой и алгебра». У Федора же в экзаменационных ведомостях обычно блистала единственная пятерка, естественно — по пению, а в свидетельстве об окончании ему вывели пятерки также по черчению с рисованием и чистописанию<sup>49</sup>.

В выпускном классе преподаватель скрипичной игры Н.П. Лыбин, один из наиболее квалифицированных музыкантов в школе (он окончил Петербургскую консерваторию по классу виолончели), выделил двух наиболее способных к своему предмету воспитанников и стал заниматься с ними отдельно. Это были Максимов и Павлов. Полученные на этих занятиях навыки сыграли решающую роль в их жизни уже в ближайшее время.

Тогда Степан Максимов не мог представить себе, как пригодятся ему уроки Лыбина в самом конце жизни, при совершенно других обстоятельствах...



---

## ВЫБОР ПРОФЕССИИ



Когда Степан Максимов и Федор Павлов сдавали выпускные экзамены и получали свидетельства о присвоении квалификации учителей начального училища, Иван Митрофанович Дмитриев находился уже при смерти. Предвидя неизбежное, в мае 1911 года, Яковлев сразу по окончании школы посоветовал обоим музыкально одаренным выпускникам — Максимову и Павлову — провести летние месяцы в школе и продолжать совершенствоваться в скрипичной игре, теории музыки и гармонии. Он даже нашел средства, чтобы продолжать оплачивать уроки Н.П. Лыбина. «С любовью относясь к музыкальному делу, которое занимало нас, мы на это охотно согласились», — отметил Степан Максимов в своем отчете 1913 года<sup>50</sup>.

«Каждый из нас решал вопрос о дальнейшей своей судьбе, — рассказывал Павлов в своей автобиографии. — В самом деле. Куда деваться? Учиться дальше или учительствовать? Но обстоятельства скоро выяснились. Яковлев предложил мне остаться при школе преподавателем пения вместо умершего И.М. Дмитриева. «Дедушка», так мы называли И.Я. Яковлева, мне сказал: «Будешь преподавать, и, между прочим, при городских условиях жизни тебе легче будет продолжать образование». Он был прав. В деревне о подобной роскоши, как образование, думать было нечего. После я в этом убедился»<sup>51</sup>.

Такое же предложение получил и Степан. С 1 августа 1911 года они оба приступили к работе. В этот же день Яковлев отправил официальное письмо управляющему Казанским учебным округом, в ведении которого находилась Симбирская чувашская школа. В нем говорилось: «После смерти Ивана Дмитриева, последовавшей 7 минувшего июля, должность учителя пения во вверенной мне Симбирской чувашской учительской школе остается незамещенной... Не найдя в Симбирске полноправного и опытного кандидата, я в настоящее время остановился на двоих, окончивших курс в Симбирской чувашской учительской школе весной [...]: на Павлове Федоре и Максимове Степане. Первый из них, Павлов Федор, будучи воспитанником школы, последние полтора года был подрегентом у покойного Дмитриева... Второй, Максимов Степан, тоже



Духовой оркестр  
Симбирской школы  
на занятиях.  
О.Ф. Крамер —  
шестой слева.  
1911 г.

Оркестр  
О.Ф. Крамера  
во время  
занятий на плацу.  
1913 г.

обладает значительными музыкальными способностями и отлично играет на скрипке. Максимов мог бы обучать скрипичной игре учеников I и II классов школы... Считаю долгом присовокупить, что учеников III класса школы, как в предыдущие годы, обучает скрипичной игре специалист Н. Лыбин...»<sup>52</sup> Упомянув Лыбина, Яковлев, возможно, подстраховывается — иначе все музыкальное дело в школе окажется порученным неопытным юношам, чьи способности ведомы только ему самому. Они же пока не имеют необходимых аттестатов.

Сам же «дедушка» убежден в правильности своего решения. Кроме прочего, оно основано и на понимании того, что учителю пения в Чувашской школе необходимо знание чувашского языка — ведь он должен обучать воспитанников церковному пению не только на церковнославянском, но и на родном языке (на нем повсеместно ведется богослужение в чувашских приходах). С этими задачами прекрасно справлялся И.М. Дмитриев. Теперь же, кроме выпускников школы, претендентов на такую работу в Симбирске найти было невозможно.

Так кончина учителя привела Максимова и Павлова к выбору музыкальной профессии. О том, что это не было результатом продуманного заранее решения и осознанной целью, о внутренних сомнениях и переживаниях молодых учителей, будущих композиторов можно прочесть в автобиографических записках Федора Павлова: «Я решил: не все ли равно где и что преподавать? Будь я в сельской школе, я должен был бы преподавать в числе других предметов и пение. А здесь — иметь дело с будущими педагогами, вращаться среди своих бывших преподавателей... — мне казалось верхом счастья»<sup>53</sup>. Максимов же, как всегда, скупой на откровенности, лишь много позже и по другому поводу (в тюремных застенках, принужденный бить поклоны господствующей идеологии) однажды выскажет, что когда-то «не мог мечтать» о музыкальном образо-



вании. Имелось в виду позволение советской власти окончить ему консерваторию. Но и о юношеском своем выборе тем более он мог бы сказать, что мысль стать музыкантом сформировалась в нем не сразу. Будет еще один период в начале 20-х годов, когда обстоятельства увлекут Степана Максимовича на иную стезю. К счастью, это останется небольшим эпизодом его биографии. По преодолении этих обстоятельств Максимов уже ясно понимает, что музыка для него — дело жизни.

В соответствии со склонностями и особенностями дарования каждого между ними была распределена и работа. Максимов назначается преподавателем скрипичной игры, Павлов — церковного пения. Через два года, когда Павлов уйдет из школы, Максиму придется взяться за преподавание всех музыкальных дисциплин.

\* \* \*

Особое положение музыки, которого добился Иван Митрофанович за шесть лет, продолжало приносить свои плоды. Достаточно неожиданно в школе начинает бурно развиваться и оркестровое исполнительство (Дмитриев ведь был «чистым» хоровиком и отдельной заботы об инструменталистах не проявлял). Яковлев же поддерживал такие устремления музыкантов и еще в начале 1911 года договорился с симбирским меценатом Н.Я. Шатровым о приобретении комплекта духовых инструментов, на что тот пожертвовал требуемые средства. Необходимость духового оркестра в школе мотивировалась введением занятий на плацу по так называемой «сокольской» гимнастике, распространившейся тогда в учебных заведениях России вместе с обучением военному строю. Однако дело было не только в гимнастике. В новом 1911/12 учебном году приобретаются также несколько смычковых инструментов (альты, виолончели и контрабас), что сделало возможным организацию полноценного струн-



Степан Максимов.  
На обороте написано:  
«4 февраля 1912 года.  
г. Симбирск,  
Чувашская школа».

ного оркестра. Руководят учебными коллективами опытные профессионалы: виолончелист Николай Павлович Лыбин и капельмейстер расквартированного в Симбирске 164-го Закавказского полка Отто Фердинандович Крамер. В помощники дирижеру духового оркестра приглашается корнетист С.В. Попов, со струнниками работает учитель Степан Максимов. Очевидна большая личная заинтересованность Яковлева в музыкальных нововведениях: не получив на эти цели средств от Министерства народного просвещения, он вкладывает собственные деньги в оплату труда руководителей оркестров<sup>54</sup>. Несомненно, Иван Яковлевич должен был быть удовлетворен, видя с каким рвением занимаются воспитанники. Федор Павлов, работавший с хором, вспоминал: «В Чувашской школе, как в консерватории, с утра до вечера начала раздаваться музыка...», «...В 8 начинались уроки... В большую перемену все ученики выходили на Сокольскую гимнастику. После обеда певчие уходили на спевку, музыканты упражнялись на скрипках и духовых инструментах, а остальные ученики работали в столярной мастерской»<sup>55</sup>. Струнники ра-

зучивают партии несложных пьес, исполнявшихся на школьных вечерах 8 и 21 ноября и 6 декабря 1911 года.

Об этом периоде подробно говорится в отчете, написанном Степаном Максимовым по заданию И.Я. Яковлева в 1913 году. «Отчет по обучению игре на струнных и духовых инструментах воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и игре на скрипке слушательниц Женских педагогических курсов и воспитанниц Женского приходского двухклассного при Школе училища за 1911/12 и 1912/13 учебные годы» — первый известный нам аналитический текст, самостоятельно созданный двадцатилетним учителем скрипичной игры. Он характеризует автора не как рядового учителя, постигшего за десять лет учебы (начиная с сельской школы) основы грамоты и учительской профессии; по стилю это — очерк развития музыкального исполнительства, выходящий за рамки казенного отчета, уместный и на страницах какого-нибудь журнала, обращенного к широкому кругу читателей\*. При некоторой суховатости языка в нем есть и личностное содержание, проглядывает скромность начинающего, но и обретающего уверенность музыканта, дающего точные и обстоятельные оценки. Он пишет:

Я принимал близкое участие в деле развития струнного оркестра. По поручению руководителя оркестра Лыбина я разучивал партии с отдельными учениками во внеклассное время, занимался по школе со скрипачами и сам играл в оркестре. В январе месяце 1912 года Лыбин по случаю своего отъезда из г.Симбирска от занятий по организации оркестра отказался, вследствие чего работа по струнному оркестру перешла ко мне. Во второй половине 1911/12 учебного года я разучил со струнным оркестром следующие семь музыкальных пьес, уже более сложных и трудных для исполнения:

- 1) Бородина — хор поселян из оперы «Князь Игорь»,
- 2) Верди — прелюдию и интродукцию из оперы «Травиата»,
- 3) Гайдна — рондо из 39-го квартета,
- 4) Вебера — арию из оперы «Волшебный стрелок»,
- 5) Вебера — марш из оперы «Волшебный стрелок»,
- 6) Гиллет — «После бапа», вальс,
- 7) Мендельсона — «Осенняя песнь».

Отто Крамеру, как единственному профессиональному дирижеру в школе, пришлось уделить внимание и струнникам. И тогда ему пришла счастливая мысль соединить оба состава. Так в Чувашской школе свершилось чудо — родился собственный симфонический оркестр. Степан Максимов продолжает:

Не получив специального образования, я, естественно, считал себя неподготовленным для управления оркестром, а потому часто обращался за советом и указаниями к руководителю школьным духовым оркестром ка-

---

\* Полный текст «Отчета...» Максимова впервые опубликован нами в книге «Ренессанс Поволжья: Конец XIX — начало XX вв. — период духовного возрождения народов» (Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 241—246).



пельмейстеру Крамеру, как лицу, обладающему законченным музыкальным образованием, опытному и вообще сведущему в оркестровом деле. В марте и апреле месяцах 1912 года капельмейстер Крамер по приглашению г. Инспектора школы дал струнному оркестру 18 уроков; он ввел в струнный оркестр деревянные духовые инструменты (флейта, кларнеты) и корнет из школьного духового оркестра. Смешанным (малым) оркестром капельмейстер Крамер разучил следующие пять пьес:

- 1) Крамера — попури из русских песен,
- 2) Беллини — арию из оперы «Норма»,
- 3) Беллини — дуэт из оперы «Норма»,
- 4) Крамера — «Фантазия», для малого оркестра,
- 5) Крамера — вариация на тему «К Алексею».

Разученные мною и капельмейстером Крамером во второй половине учебного года пьесы были исполнены на большом музыкальном вечере 23 апреля 1912 года в честь тезоименитства ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ АЛЕКСАНДРЫ ФЕДОРОВНЫ.

Опытный практик-исполнитель Отто Фердинандович Крамер, как видно из подготовленной им программы, не был лишен и творческого дара. Он делал не простые аранжировки, обычные в капельмейстерской практике, но сочинял попури и фантазии, что на уровне провинциального Симбирска выглядело настоящим композиторским творчеством. Тем ценнее были его уроки для юного помощника. Вспоминая этот период, Федор Павлов обращает внимание на роль Максимова. «Под его руководством начал работать симфонический оркестр, его усилиями он рос и совершенствовался», — писал он<sup>56</sup>. Этому способствовали и обстоятельства. В «Отчете...» Максимова указана связь его исполнительской активности и материальных проблем школы:

За недостатком средств в 1912/13 учебном году в Симбирской чувашской учительской школе особых специалистов-руководителей струнного и духового оркестров не было. Вследствие этого два дня в неделю, остающиеся свободными от занятий... а также почти все свободное время вне обязательных занятий, я работал над смешанным оркестром предыдущего года, составленным из выбранных воспитанников всех классов школы. Оркестр истекшего учебного года состоял из 27 человек в следующем составе:

1 флейта,	1 бас-эс,	2 альты струнных,
3 кларнета,	1 барабан,	2 виолончели,
3 корнета,	6 первых скрипок,	1 контрабас.
1 тенор,	6 вторых скрипок,	

Далее перечислены программы, подготовленные тремя разными составами — струнным, малым оркестром (без медных), увеличенным малым (т.е. полным школьным составом). В них восемнадцать произведений. Максимов добавляет также, что «кроме оркестра за весь истекший учебный год существовал струнный квартет из лучших сил оркестра, который на музыкальных вечерах Школы выступал с доступными от-

рывками из квартетов Гайдна, Моцарта, Бетховена и др. В истекшем учебном году было устроено три музыкальных вечера: 6 и 27 декабря 1912 года и 6 января 1913 года, на которых и были исполнены перечисленные выше музыкальные пьесы. [...] Весной сего года были парады и смотры потешной роте воспитанников Симбирской чувашской учительской школы в присутствии властей города Симбирска, на которых постоянно участвовал школьный духовой оркестр под моим управлением».

\* \* \*

Есть и другие источники, дополняющие максимовский «Отчет...» описаниями музыкальных мероприятий. В школе теперь нередко концерты не только для развлечения учеников. Случаются и особые события, когда на них присутствуют важные гости. Атмосферу одного из таких вечеров 1912 года, посвященного торжественному открытию нового учебного корпуса, построенного на средства Шатрова, описывал очевидец — Иван Дмитриев. Автор мемуаров — будущий художник, отсюда острая наблюдательность и внимание к красочным деталям: «Публика была избранная, какие-то дамы, среди них Введенские, две блещущие красотой, свежестью, здоровьем дочери нашего зрителя С.И. Введенского. Все учителя и их жены, а с ними и я. Пожаловал даже сам губернатор Ключарев, еще бодрый старик. Он в мундире, у него три звезды и лента через плечо (красная). В соборе он бывал в белых панталонах с золотыми лампасами. Здесь он в черных. Входят [жена Яковлева] Екатерина Алексеевна с [внучкой] Катей. Обходят почетных гостей, Катя низко приседает перед ними и перед губернатором.

В концерте играло трио: Лонгер, Лыбин и Шувалов... В публике сидит жена Шувалова, певица под фамилией Попова-Гранатова. Она маленького роста, стройная, с рябым от оспы лицом. На ней необыкновенное платье-декольте, длинный шлейф, хотя тогда носили узкие платья. На голове шляпа со страусовыми перьями. Что играли, не помню, мне очень понравилось. Потом были декламация и хоры. С хором и одна пела Капа Эсливанова, тогда еще незамужняя девица. На ней было скромное синее платье. Она пела прекрасно и заслужила похвалы, но рояля не было, и она пела буквально соло (а капелла) или с аккомпанементом трио»<sup>57</sup>.

Не менее торжественно был обставлен музыкой годичный праздник Свято-Духовского Братства при церкви Симбирской чувашской школы 10 февраля 1913 года, на котором сам епископ Симбирский и Сызранский Преосвященный Вениамин совершил Божественную литургию. Пел хор школы. Далее члены Братства провели собрание. Губернская газета сообщала, что «в перерывах... прекрасно организованный музыкальный хор [т.е. струнный оркестр. — М.К.] последовательно играет Увертюру из «Жизни за царя», «Меланхолию» Направника и Дуэт из «Нормы» Беллини». О том, кто дирижировал хором и оркестром, источники умалчивают.

Вскоре произошло и наиболее памятное во всей истории Симбир-

Оркестр Симбирской  
чувашиской  
учительской школы.  
У дирижерского  
пульта —  
С.М. Максимов.  
За концерт-  
мейстерским пультом  
первых скрипок —  
Ф.П. Павлов.  
Обрамление сцены  
выполнено  
К.В. Ивановым.  
Фото 1913 г.



ской школы музыкально-театральное событие. На 21 февраля 1913 года по всей России были назначены специальные торжественные мероприятия к 300-летию царствующей династии. В какой-либо форме они организовывались во всех российских городах и селах. В церкви яковлевской школы в этот день служилась Божественная литургия и благодарственный молебен. На второй день готовились светские мероприятия. Из произведений отечественного искусства самой подходящей к такой дате была, конечно, опера «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Однако, весьма громоздкая и трудная в исполнительском отношении, любителями она ставилась в отрывках, и только там, где они были достаточно подготовлены. Именно такой постановкой и отличилась в Симбирске Чувашская школа. 22 февраля в ней была показана опера в отрывках. Композиция включала увертюру и пять номеров оперы в исполнении солистов, хора и оркестра; затем, 23 числа, она была повторена для приглашенных лиц и любителей музыки из города. Дирижировали Федор Павлов и Степан Максимов. Сопровождали Павлов (Сусанин), В. Дубровин (Собинин), К. Эсливанова (Антонида). На событие отозвалась губернская газета «Симбирянин». Ее корреспондент писал:



Зала в Симбирской чувашской учительской школе. Перед сценой до двадцати человек музыкантов сводного ученического оркестра — струнного и духового. Дирижируют попеременно учитель пения и учитель музыки.

Отдергивается занавес. «Жизнь за Царя».

Декорации художественной кисти преподавателя рисования Н.Ф. Некрасова. Все самодельное, и все, как полагается: и терем, и кремль, и зимний лес... Утонченность подготовки хора и оркестра такова, что слух чувствует ее сразу. Каждый хор, каждая ария вызывают бурные аплодисменты. «Чуют правду...» поет г. Павлов. Голос не громовой, но удивительно обработанный. «Не о том грущу, подруженьки...» изнывает Антонида (г. Эсливанова), и гром рукоплесканий покрывает ее голос.

А буря оркестра при исполнении «Слався» или «Комаринского»?

В зале чувствуется общий подъем духа. Забыто, что все это ученическое и самодельное. В числе гостей есть самые тонкие и строгие ценители. И все растроганы, увлечены<sup>58</sup>.

Упоминание «Камаринской» наводит на мысль, что кроме пяти вокально-симфонических фрагментов из оперы, исполнялись также симфо-

нические пьесы М.И. Глинки. Из других источников известно, что в репертуар оркестра входили Увертюра к «Жизни за царя» и «Камаринская».

Максимов в «Отчете...» не забыл упомянуть об этом вечере:

По случаю трехсотлетия ДОМА РОМАНОВЫХ были разучены хором в соединении с оркестром пять сцен из оперы «Жизнь за царя», музыка Глинки, для постановки которых воспитанниками Школы были написаны соответствующие декорации.

Прямое указание на реальную подоплеку постановки встречается только в данном отчете. В других источниках она просто подразумевалась как само собой разумеющаяся. В советское же время редакторам и цензуре казалось вызывающе неуместным посвящение мероприятия юбилею царской фамилии. Это принуждало историков культуры лавировать, и постановку упорно связывали со столетием Отечественной войны 1812 года. Обращаем на это внимание читателя, поскольку такая дезинформация проникла практически во все источники советского времени.

Еще через три месяца в конце учебного года школьные музыканты демонстрируют новую сложную программу. 23 мая хор и оркестр исполняют три номера из «Реквиема» Моцарта и первую картину из одисимфонии с хором и чтецом «Пустыня» Ф. Давида. Готовить ее учителям Максиму и Павлову помогал еще один известный в Симбирске музыкант. Максимов в своем «Отчете...» пишет:

В разучивании номеров «Реквиема» Моцарта и «Пустыни» Давида безвозмездно принял близкое участие учитель музыки Иван Иванович Волков. Он занимался школьным оркестром, видя его успехи, помогал мне своими советами и указаниями и на музыкальном вечере Школы 23 мая сего года исполнил несколько пьес своей композиции.

А 21 декабря 1913 года музыканты яковлевской школы украсили своим исполнением торжественное заседание Губернской ученой архивной комиссии, посвященное столетию известного русского писателя, уроженца Симбирска П.В. Анненкова. Очевидец события весьма выразительно оценивает музыкальную часть вечера, не удерживаясь от оговорок, что это — чуваша-ученики. «...Пел смешанный хор и играли струнный и духовой оркестры... Оба оркестра играют настолько стройно, что не уступают в этом отношении многим профессиональным оркестрам. Природная музыкальность чувашей сказывается тут во всей силе: юноши, недавно только взявшие музыкальные инструменты в руки, в короткое время настолько овладели ими, что дают на них звуки вполне чистые, без всякой фальши, полные и мягкие. Разучены пьесы отлично и большею частью исполняются наизусть...»<sup>59</sup>. Руководил хором и оркестрами, видимо, штатный учитель музыки Степан Максимов.

Подводя итоги двух лет, Максимов демонстрирует ясное понимание уровня сделанного. Он ничего не преувеличивает, но и не преуменьшает:

Смешанный оркестр Симбирской чувашской учительской школы во второй год своего существования значительно подвинулся вперед. Вместе с ра-

зучиванием оркестровых пьес я занимался с каждым инструментом оркестра отдельно, так что технические основания всех инструментов, заложенные в течение предыдущего 1911/12 учебного года, были развиты и значительно дополнены... Исполнением оркестра на вечерах слушатели, среди которых бывали и приглашаемые из города знатоки и ценители музыки, конечно, снисходительно относясь к дефектам исполнения, оставались вполне довольными, принимая еще во внимание незначительность времени существования оркестра и скромные средства, на которые он создан и поддерживается.

\* \* \*

В Казанском учебном округе воспринимали дела Чувашской школы с иной точки зрения, беспокоясь главным образом о целесообразности расходования казенных средств. Нарушением считалось уже то, что предусмотренная штатным расписанием школы ставка учителя пения делится на двоих учителей, к тому же не имеющих специальной квалификации. Возможно, существовало и недоверие: трудно представить, что девятнадцатилетние выпускники учительской школы, вчерашние деревенские мальчишки-«инородцы», обладают необходимыми способностями и познаниями, достаточными для поддержания необходимого уровня музыкальной работы в учительской школе. Отвечая на претензии округа, 31 июля 1912 года Иван Яковлевич вновь настойчиво просит: «...Представляется весьма желательным оставить Павлова и Максимова на занимаемых ими должностях по крайней мере еще на один год... тем более, что они в настоящий момент необходимы для подготовки воспитанников к предстоящим торжествам по случаю столетнего юбилея священной Отечественной войны. В моих представлениях от 24 минувшего июня и 9 сего июля за № 1368, 1369 и 1575 было упомянуто, что Павлов и Максимов в прошлом 1911/12 учебном году свои обязанности исполняли вполне удовлетворительно и успешно... Хотя Павлов и Максимов не имеют соответствующих занимаемым должностям званий, но я уверен, что они также успешно будут заниматься и в наступающем 1912/13 учебном году»<sup>60</sup>. В конце письма Яковлев заверяет, что осенью будущего 1913 года его подопечные постараются приобрести соответствующие звания.

Они действительно стараются. Максимов идет прямым путем: работая в школе, занимается самостоятельно, чтобы потом экстерном сдать экзамены в музыкальном училище. Павлов поступает иначе: летом подает документы и поступает в духовную семинарию — учебное заведение, дающее возможность стать регентом и, далее, поступить в вуз (Чувашская школа до 1917 года такого права не давала). Главным предметом для него остается хоровое пение.

Так, в попытках получить специальное образование они на ближайшие годы теряют непосредственную связь друг с другом, чтобы двенадцать лет спустя вновь продолжить тесное сотрудничество уже в Чувашии.





Молодые в гостях у родителей Капитолины. Сидят слева направо:  
С.М. Максимов, К.Н. Эсливанова (Максимова), Никита Савельевич и Ольга  
Мартемьяновна Эсливановы. Фото 1913 г.

\* \* \*

События, оказывающие существенное влияние на отношения и личные судьбы обоих учителей музыки, происходят и в частной жизни. В их эпицентре оказалась Капитолина Эсливанова — та самая Капа, которая выделялась среди сверстниц успехами в пении, еще когда училась на Женских педагогических курсах при Симбирской школе.

Окончила школу она одновременно со Степаном. Яковлев назначил ее помощницей наставницы женского училища при его школе — при таком назначении у округа не возникало вопросов. Вместе с тем, памятуя о незаурядных музыкальных данных Капы, «дедушка» расширил круг ее обязанностей. В адресованной ей служебной записке говорилось: «Кроме того, возлагаю на Вас обучение церковному пению... Вы же обязаны устраивать ежедневно с воспитанницами спевки и управлять женским хором во время церковных служб»<sup>61</sup>. Практически это означало, что основным занятием Капитолины Эсливановой станет музыка.

Красивая, статная, пользующаяся успехом певица и дирижер, она не могла не обращать на себя внимание друзей-коллег, с которыми ей часто приходилось встречаться по музыкальным делам.

Молодые учителя оба были к ней равнодушны. История их взаимоотношений в этот момент проясняется благодаря исповеди Федора

Павлова, по памяти переданной его товарищем Гурием Комиссаровым. «...Федор Павлович рассказывал мне по секрету следующее, — вспоминал тот. — Ему очень нравилась учившаяся и потом окончившая 3-го-дичные женские педагогические курсы при Симбирской учительской школе чувашка Эсливанова Капитолина. Она была красавица (недаром ее звали «шет хитре хёр» — «весьма красивая девушка») и прекрасная певица-солистка. Но ей же симпатизировал товарищ и соратник Федора Павловича на музыкальном поприще — Степан Максимович. У Федора Павловича были планы насчет продолжения образования. Он считал, что думать о женитьбе ему рано. Поэтому он не сделал решительного шага — не объяснился с любимой девушкой и не сделал ей предложения. Тем временем «свахи» поработали в пользу Степана Максимовича, и Капа вышла замуж за него»<sup>62</sup>.

Свадьба была назначена на 25 мая 1913 года, через два дня после большого музыкального вечера. Читаем о ней в книге Ивана Дмитриева: «...После этого Капа Эсливанова приходит к Орловым и говорит: «Ваня! Приходи ко мне на свадьбу, я замуж выхожу!» — «За кого?» — «За Степана Максимовича». — «Приду!». Такое внимание к мальчишке объясняется тем, что мои родители были друзьями с семьей Капы... Орловы также были званы и мы пошли.



Капитолина  
Никитична Эсливанова.  
Фото 1913 г.

Венчали в здешней церкви. За невестой был шафер, то есть держал венец ее брат студент Казанской духовной академии Вася. Кто был за женихом, не помню. Были и отец, и мать невесты Никита Савельевич и Ольга Мартемьяновна. На свадьбе были все учителя школы с женами и детьми, вся родня невесты, были и Иван Яковлевич с женой и Катей, и немкой Юттой, были Шуваловы, оба священника. Свадебное пиршество было в помещении кухни, в нижнем этаже верхнего здания. За свадебным столом меня усадили как раз напротив Ивана Яковлевича... После свадебного стола были танцы. Не помню под какую музыку, кажется, был духовой оркестр. Танцевали невеста, ее сестры, жены учителей. Шувалова так и вертела хвостом своего необыкновенного роскошного платья, какого-то оранжевого цвета. Невеста предварительно подцепила трен\* своего подвенечного платья...»<sup>63</sup>.

Отнюдь не случайно очевидец не помнит шафера и других лиц при

\* Трен (франц. Traîne) — шлейф женского платья.

женихе. Родственников у Степана Максимова в Симбирске и округе не было. Коллеги по школе, естественно, присутствовали и помогали. Но среди них не оказалось Федора Павлова — на торжество он не пришел... Дриму отношений молодых учителей наблюдала вся школа. Степану якобы напоминали старинное присловье: «Не женись в мае, всю жизнь будешь маяться». Рассказывали, что перед свадьбой у Капы и Федора объяснение все-таки произошло. Несмотря на всю свою деликатность, Павлов решился сказать: «Ты совершаешь ошибку. Степан — гордый человек, и счастья с ним ты не найдешь». А она, то ли всерьез увлекшаяся своим женихом, то ли раздраженная нерешительностью Федора, отрезала: «Это мое дело. За кого хочу, за того и выйду»<sup>64</sup>. Молодые люди были, что называется, «с характером», никого не слушали. Дочерям же своим, когда они повзрослели, Капитолина рассказывала, что, сватаясь, Степа был настойчив и даже добился поцелуя до свадьбы. Это решило для нее дело — по понятиям того времени, она уже не могла ему отказать... Ее отцу, Никите Савельевичу, жених при знакомстве чем-то не понравился. Солидный, состоятельный человек, он, возможно, не считал безродного молодого человека достойной парой дочери; но в семье подрастали еще несколько дочерей, и Никита Савельевич не стал препятствовать выбору Капы. Самолюбивого Степана, конечно, такое отношение не могло не задеть, но он не привык жаловаться и обиды, если они были, глубоко прятал.

Отвергнутый соперник, как передает Гурий Комиссаров, впоследствии превозмог себя и не изменил товарищеского отношения к Степану и к его супруге. На самом деле Федор сильно тосковал и страдал от одиночества. В этот период он обратил внимание на дочь школьной прачки белошвейку Лидию и через некоторое время женился на ней<sup>65</sup>. Брак этот оказался неудачным и в начале 20-х годов распался.

У Степана и Капитолины все складывалось пока благополучно. С 7 июля Иван Яковлевич предоставил им на полтора месяца отпуск. Молодые провели его в гостях у родителей Капитолины. В это время созрело и решение, что Капа должна оставить службу.

Согласно семейному преданию, Капитолине, после успешного выступления с партией Антонины, некий симбирский ценитель ее музыкального дарования рекомендовал поехать учиться в Москву, обещая материальную поддержку. Однако в те времена карьера артистки для чувашской девушки вряд ли была возможна. Замужество же вообще заставляло забыть о личных планах и посвятить себя семье. Тем не менее, проследив судьбы их дочерей, можно убедиться, что в них воплотилось кое-что из нереализованного самой Капитолиной...

15 августа она подает инспектору школы Яковлеву прошение об увольнении. Указана только одна причина: «Ввиду моего замужества».

В январе 1914 года у них родилась первая дочь — Галя.



## РОСТКИ ТВОРЧЕСТВА



Военная подготовка и «сокольская» гимнастика в школах, столь удачно использованные Яковлевым для создания в школе оркестра, были вовсе не случайным явлением. Накалявшаяся политическая атмосфера в государстве, приближавшая мировую войну, не могла так или иначе не влиять на жизнь российского государства, учреждений и даже частных граждан. Вскоре война стала реальностью. Глубоко тыловой Симбирск изменился. В мемуарах Ивана Дмитриева он описан так: «В городе масса солдат и офицеров. По улицам мальчишки продавали газеты, крича во все горло о победах и помалкивая, когда их не было... Мимо нас проходили на вокзал для отправки на фронт эшелонами солдаты. Они пели песни, которые звучали далеко не бодро: «Пишет, пишет царь германский, пишет русскому царю, разорю я всю Россию, сам в Россию жить пойду». В городе стояли полки и формировались батальоны, из вновь призванных. Появились раненые с фронта, а для них каждое ведомство, каждое учреждение наперерыв устраивали госпитали»<sup>66</sup>. При Чувашской школе также устроился лазарет на пятьдесят раненых; воспитанницы школы изготовили бесплатно 3000 штук белья. С началом мобилизации 24 ученика школы добровольно ушли в армию.

Но Степан Максимов не проявляет к войне и политике большого интереса. Он полностью погружен в учебные и музыкальные дела. Уже второй год (после ухода Федора Павлова в семинарию) молодой двадцатидвухлетний учитель остается единственным штатным преподавателем пения, скрипичной игры и оркестра в Симбирской чувашской школе, регентом хора на службах в домово́й церкви. Он уже приобрел известный опыт и завоевал авторитет, отныне и навсегда в обращении к нему повсюду естественно звучит уважительное имя-отчество. Он уверенно zapравляет всеми музыкальными делами школы.

Неотложной и трудной задачей для «врид» (временно исполняющий должность) учителя оставалось только получить специальное образование. Летом 1914 года (как раз в канун начала войны!) он много времени и сил посвятил самостоятельным занятиям. Основательно подготовившись, 10—11 октября 1914 года экстерном сдает выпускные экзамены в



С.М. Максимов. Около 1914 г.

Казанском музыкальном училище. В свидетельстве об окончании курса в регентских классах училища записано, что Максимов Степан выказал следующие успехи:

- по церковному пению, церковному уставу и истории церковного пения — хорошие (4);
- по теории музыки, сольфеджио и гармонии — очень хорошие (5-);
- по игре на скрипке — хорошие (4+);
- по управлению хором — хорошие (4)<sup>67</sup>.

Укрепившись в профессиональном ремесле, Степан Максимович отныне с полным правом занимает свою учительскую должность. Но стремления к совершенствованию в музыкальном деле не потерял. Уже в ближайшие 1916—1917 годы Максимов берет уроки фортепианной игры в частной музыкальной школе Е.В. Цетнерской-Пузыревой.

Требовательный к себе, он требователен к ученикам. «...Степан Максимович строг, взыскательный, быстро вспыхивает, и в это время он бывает очень грозен», — вспоминала воспитанница школы Ульяна Тимофеева<sup>68</sup>. Ученики чувствовали это и, конечно, побаивались. Несколько эпизодов его учительской деятельности обрисованы в воспоминаниях Меркурия Волкова, поступившего в школу в 1915 году. «Максимову я сдавал приемные экзамены, — рассказывает он. — Для меня это было нечто чрезвычайное — настолько, казалось, было строго, трудно поступить. Дождавшись своей очереди, я зашел в кабинет. В нем стоит инструмент — фисгармония. Сидят двое: светловолосый, Степан Максимович, и другой — Лисков, помощник, его «правая рука». Было мне 14 лет, зашел очень несмело. Максимов — вежливый, в очках, говорит:

— Спойте мне «Господи возвах» четвертого гласа.

Я знал хорошо, но растерялся и начал по пятому гласу. Пою. Он остановил:

— Неверно.

Думаю — пропал. А он:

— Еще спойте.

Спел.

— Еще.

Спел три-четыре раза без запинки. Он поставил мне четверку. О том, насколько Степан Максимович авторитетный, уважаемый человек, я узнал, когда начал учиться. На уроки он приходил со скрипкой в футляре. При школьной церкви у него было три хора. Смешанный — почетный, он пел в архиерейскую службу. Внизу располагались мужской хор и женский хор. Степан Максимович регентовал наверху, внизу — старшеклассники. Во время службы я пел 2-м тенором в мужском хоре. У него самого певческого голоса не было (между собой ученики его прозвали, посмеиваясь, «козлитом»), но слух был чрезвычайно развит. Однажды, это было в 1917 году, он остановил мужской хор, заставил меня петь одного. Ему понравилось, и он сказал: «Вы будете ходить в мой



смешанный хор». Я же был бедняк — одна рубашка, штаны, сапоги, было стыдно такой рубашки. И не ходил, стеснялся. Степан Максимович это почувствовал. Я отговаривался тем, что мне что-то нездоровится. Он настаивал. Велел мне дать звонок и позвать девчат на спевку. Но я вместо себя послал воспитанника Мамедова, а тот не возражал. Так и перестал ходить в хор»<sup>69</sup>.

\* \* \*

Исполнение в школе первой хоровой обработки И.М. Дмитриева в конце 1911 года пришлось на время, когда свершился откат в демократизации общественной жизни России. «Маятник» власти качнулся обратно, порождая в делах школы невиданные прежде препятствия. Утверждается линия на безусловную русификацию «инородческого» просвещения. В Казанском учебном округе в 1912—1914 годах ее проводит управляющий округом Н.К. Кульчицкий, будущий министр просвещения, откровенно враждебный делу «инородческого» просвещения. Понятно, почему это историческое музыкальное событие внешне прошло буднично, оставшись совершенно не замеченным за пределами учебного класса — не сохранилось отзывов ни в прессе, ни даже в личных воспоминаниях современников. Учившийся с 1909 по 1915 годы Т.П. Парамонов вспоминал, что за все эти годы в стенах школы на уроках в классе «не было разучено ни одной чувашской песни, не было услышано из уст преподавателей ни одной чувашской фразы»<sup>70</sup>.

Но зерна творчества, зароненные Иваном Митрофановичем Дмитриевым в души учеников, помимо воли учителей стали прорастать уже через несколько лет. Первыми проявили себя Федор Павлов и воспитанники второго класса Григорий Лисков и Тимофей Парамонов. Лисков вспоминает о своем разговоре с учителем пения (следовательно, не позднее весны 1911 года) после урока, на котором пелись каноны, о возможности использовать чувашскую тему для сочинения канона. По его словам, Иван Митрофанович велел поискать пригодные для этого чувашские мелодии. «В результате я написал в 1912 году три канона», — пишет он в одной из своих «Автобиографий» (в другом тексте слово «три» зачеркнуто и переправлено на «шесть»). В том же году и Федор Павлов «составил», как он сам говорит, две простенькие двухголосные гармонизации чувашских песен. На уроки эти эксперименты учеников не допускались, но возбуждали естественный интерес среди ровесников, любивших хоровое музицирование. Каноны, сочиненные Лисковым, по его словам, «пели везде: в спальнях, в коридорах, во дворе», переписывали приезжавшие в Симбирск учителя начальных школ<sup>71</sup>.

Максимов же пока не проявляет заметного интереса к «самостийным» опытам учеников. Рационалистичный по складу своего ума, он, несомненно, читал книгу В.А. Мошкова о чувашской музыке, вышедшую в Казани в 1894 году, а может, и знаменитый в истории русского музыкознания труд П.П. Сокальского (1888), на который опирался Мошков<sup>72</sup>, и твердо усвоил из современной науки, что чувашские напевы основаны

на «китайской гамме» (как тогда называли пентатонику). Вполне доверяясь теоретикам, он рассуждал в духе музыкальной науки своего времени. По свидетельству ученика второго (тогда) класса Тимофея Парамонова, «в 1913 году на уроках гармонии преподаватель С.М. Максимов уверял, что чувашские мелодии, как и китайские, не поддаются гармонизации, что нам можно пользоваться только квинтой в конце песни, как пользуются чуваша при игре на скрипке»<sup>73</sup>. Приводил Степан Максимович в пример и татарские напевы, и музыку других восточных народов.

Как здесь не вспомнить и о его наследственном норвашском «здоровом консерватизме»! По сути, Максимов был прав — согласно законам классической (немецкой по происхождению) теории музыки подавляющее большинство настоящих старинных чувашских напевов в гармонизации естественно не звучат. Это сегодня историки музыки знают, что открытия в сфере *неклассической гармонии* петербургского композитора Модеста Мусоргского к тому времени уже состоялись. Но тогда многие (особенно московские критики) убежденно считали их проявлением музыкальной «безграмотности». По-настоящему же находки русского гения оценены были скорее в Париже, где Клод Дебюсси уже продолжил эти искания (в том числе, между прочим, — это для нас важно! — и в использовании «китайской гаммы», пентатоники). Что касается Симбирска и вообще российской провинции с ее традиционным музыкальным бытом, то подобные новации еще не вошли в круг образцов, изучаемых будущими учителями народных школ. Ни в Симбирске, ни в более передовой Казани произведения Мусоргского не были достоянием и широкого слушателя, его оперы местными труппами не ставились.

Между тем, юные ученики Чувашской школы дерзали, не задумываясь над проблемами теории. Еще через год появились обработки весьма одаренного воспитанника старшего класса Тимофея Парамонова. При подготовке очередного литературно-музыкального вечера в школе учитель Максимов разрешил ему составить вокальный ансамбль из лучших участников смешанного хора. Так, 29 декабря 1914 года были исполнены четыре обработки. Одноклассники были в восторге и поздравляли автора. Ф.П. Павлов, учившийся в Духовной семинарии, но не пропускавший концертов в родной школе, крепко пожал ему руку. Максимов, по воспоминаниям Парамонова, несмотря на недоверчивое отношение, констатировал удачу, отдельно одобрив завершающий игровую песню «Шӓпчӓк» («Пёчккёс кайӓк») эффектный взлет голосов на широкий восходящий интервал — дециму и октаву. И учитель, и ученик (имевший опыт собирания народных песен еще с 1910 года) прекрасно знали, что традиционные народные чувашские мелодии всегда завершаются *нисходящим* движением голосов. Смелое решение изобретательного ученика дало повод Максиму назвать придуманный им мелодический оборот первым в истории чувашской музыки «смелым скачком... в высокое искусство»<sup>74</sup>.



Григорий Лисков.  
На обороте  
дарственная  
надпись:  
«Глубокоуважаемым  
Степану  
Максимовичу  
и Капитолине  
Никитичне Мак-  
симовым.  
1916 г. 19 сентября.  
Г. Лисков».

Как видим, строгий наставник Максимов не был бездумным педантом. Убедившись в возможности создания художественно интересных работ, он начинает размышлять о национальной культуре, о создании профессионального искусства. «Чувашской музыкой я стал заниматься с 1914—[19]15 годов», — говорит он сам в автобиографии 1936 года. Трудно сказать, к какому конкретно времени относятся его разговоры на такие темы с младшим товарищем, начинающим художником, увлекавшимся и музыкой, Иваном Дмитриевым (в Симбирске тот жил до 1922 года, Максимов же покинул город в 1919 году). «Для чувашей, на уровне того времени, искусство считалось роскошью, да и материальной базы не было, — размышляет Дмитриев в воспоминаниях. — В этом отношении мы отличались от армян, грузин и Европы»<sup>75</sup>. Дмитриев делает здесь же важное для нас примечание, что «в этом вопросе мы сходились со Степаном Максимовичем». Молодых людей уже в дореволюционные годы со всей очевидностью занимала проблема создания профессионального национального искусства. Пример закавказских культур в разговорах юных чувашских интеллигентов фигурировал отнюдь не случайно — именно в 1914—1917 годы в России издавались в русских переводах первые сборники армянской поэзии, «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели и т.п.<sup>76</sup> До них, несомненно, долетали сведения, что именно в этом

Рукопись  
С.М. Максимова  
1915—1916 гг.<sup>77</sup>

3. Тисне рекрутѣ.  
Медленно.

Уй Варинге лаштра йомань,  
Атты тизе ай кайром-да;  
„Кимьъ дуловъ” ай тилеръ,  
Гонъ хор-лань маргоди-да.  
Средь холм развѣсистый гудъ,  
Надунайтъ о амуцъ мой, пошлѣ въ нелу;  
Во гудѣ не вѣрять дѣтѣ, да во отъ, ави снѣгъ  
— Ошталислосъ дуча, ваклачалъ Я.

С.М. Максимовъ.

десятилетия, начиная с 1908 года, в Тифлисе, Эривани, Баку сочиняются и ставятся первые национальные оперы. В тридцатых годах Максимов совершит специальную поездку, прослушает первую азербайджанскую национальную оперу. Известно, что и Федор Павлов с Константином Ивановым (умершим в 1915 году) мечтали о создании оперы. А ведь в чувашской литературе уже существовала поэма «Нарспи», после нее появление национального театра, в том числе музыкального, стало только делом времени.

\* \* \*

Другой толчок мыслям симбирского учителя Максимова дали контакты с Музыкально-этнографической комиссией Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. С кем из Комиссии и когда точно встречался Степан Максимович, сам ли побывал в Москве — неизвестно. Произошло это не ранее 1915 и не позднее 1916 годов. Сам Степан Максимович в конце жизни называл эти даты временем начала своих научно-фольклористических занятий. В фонде Комиссии, ныне сохраняемом в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки, имеются листы нотной бумаги, заполненные рукою Максимова. В одном автографе

содержится три, во втором — девять чувашских народных песен. Первая рукопись занимает всего две страницы и подписана им. Здесь представлены напевы трех народных песен, позднее ставших широко известными в его обработке: «Хура вӑрман ҫинче хура пӗлӗт», «Лутраях та шӗшкӗ», «Уй варринче».

По-видимому, перед нами — самые первые опыты записи народных песен будущим музыкантом-этнографом. Отметим, что Степан Максимович с самого начала применяет пятилинейную нотацию, в то время как записи и публикации народных песен и хоровой музыки в Симбирской чувашской школе оформлялись цифровой нотацией, обычной в школьной и регентской практике учителей. В более поздних его рукописях имеются указания на запись им в 1916 году нескольких народных песен, некоторые из них совпадают с московскими автографами. Вторая рукопись объемнее (десять напевов на четырех нотных страницах), и к ней приложен отдельный лист с поэтическими текстами и подстрочными переводами на русский язык. Любопытно, что на этом листе Максимов, стремясь сделать чувашский текст читаемым для русских музыкантов, отступает от правил чувашской орфографии, русскими буквами передавая чувашские слова. Например, там где происходит «озвончение» глухих, он ставит звонкие согласные, вместо чувашского «ӓ» в безударной позиции ставит «о», вместо «ӕ» — «э», вместо «ҫ» — «сь» или, в случае озвончения, «зь», мягким знаком показывает так называемую «палатализацию» согласных, не принятую в чувашском письме. Он применяет даже «ять» в конце чувашских слов, считая, что высокоученые московские специалисты таким образом успешнее прочтут «инородческий» текст. На второй рукописи его подпись отсутствует, возможно, потому, что в них перемешаны собственные записи Максимова и песни, взятые им из «Образцов мотивов...» 1908 года.

Уже через год пять песен из этих рукописей — своих и заимствованных — в виде хоровых гармонизаций будут исполняться в чувашских концертах и затем войдут в первый авторский сборник Максимова.

В его семье в ноябре 1915 года произошло прибавление. Вторую дочь назвали Ниной.



## РОЖДЕНИЕ КОМПОЗИТОРА



ойна, продолжавшаяся третий год, разрушала мирные порядки и в глубине России. Назревала новая революция, а с ней — небывалые перемены не только в империи, но и в мире. 2 марта царь отрекся от престола, рухнула одна из древнейших монархий Европы. Для национального просвещения и культуры народов Поволжья это имело свои последствия. Еще перед войной в Казанской инородческой семинарии были уничтожены занятия родными языками и богослужение на них. В 1916 году министр просвещения Н.К. Кульчицкий официально ставил вопрос о закрытии яковлевской школы, называя ее «национальной академией, сеющей среди чувашей идею сепаратизма и несбыточные мечты о чувашской национальной культуре»<sup>78</sup>. Соответственно и в учебном округе смотрели на нее весьма недоброжелательно. Это создавало массу трудностей, с которыми в Симбирске Яковлев боролся практически в одиночку.

В этот период учитель Максимов, кажется, не обращавший внимания на политику, начал следить за общественными событиями с возрастающим интересом и даже волнением. В дневнике одного из воспитанников Школы 2 марта 1917 года появилась запись: «В обеденный перерыв Степан Максимович принес в класс телеграмму и просит читать. Читаем... “Кавказский фронт — без перемен, Западный — мелкие стычки” и т.д., думается вам. Но ошибаетесь: великий переворот совершился в России...»<sup>79</sup>

Вскоре его слова получили подтверждение. Менялась в корне сама государственная политика. 19 марта правительство в Петрограде сделало заявление по вопросу о национальностях. Отныне российскому гражданину-«инородцу» предоставлялись права собственности, свободы передвижения, выбора профессии, быть избирателем, использовать в школе национальный язык<sup>80</sup>. Надежды всей «инородческой» общественности всколыхнулись. Воспряли культурные силы, до того сдерживавшиеся вековым самодержавным прессом. Уже 22 марта в Казани возникает Общество «мелких народностей» (как тогда говорили, неудачно пытаясь заменить оскорбительно звучавшее для слуха образованных людей слово



«инородцы», несколько позже для их обозначения появилось еще одно словечко «нацмены») Поволжья. В мае это общество проводит свое первое общее собрание. Представителей художественной культуры на нем (как и вообще в среде «инородческой» интеллигенции) не было. Поэтому в решениях собрания из гуманитарных вопросов внимание уделено главным образом общим проблемам национального образования. Тем не менее, впервые в истории не только упоминается о собирании и изучении национальных песен и других традиционных произведений национального искусства, но говорится о развитии его в современных формах. Для этого, гласит резолюция, «необходимо организовать национальные общества любителей театра и искусства... Дальнейшее развитие национального творчества должно основываться на завещанном веками»<sup>81</sup>.

А 20—28 июня в Симбирске проходит первый собственно чувашский съезд, в котором принимает участие и учитель музыки Максимов.

На нем формируется ЧНО — Чувашское национальное общество, внепартийная общественная организация, преследующая интересы развития национальной культуры. Вскоре на волне общероссийских событий в нем пробуждаются и берут верх политические интересы и амбиции. В результате ЧНО претерпевает изменения, уже в августе 1917 года определится, по характеристикам советского времени, «право-эсеровское лицо» общества, а в сентябре 1918 года оно будет ликвидировано как «контрреволюционное».

В 1937 году в глазах фанатичных завистников Степана Максимовича его участие в первом составе правления ЧНО окажется неопровержимой «уликой», роковым образом отразившейся на его судьбе. Все это опиралось на грубо передернутые факты, но переломить ход безмозгло-репрессивной машины НКВД никакими фактами было невозможно.

Именно просветительские и культурные грани начавшегося национального движения вовлекают в общественную деятельность двадцатичетырехлетнего учителя музыки Симбирской школы. Кроме того, практическая необходимость срочно обеспечить национальный репертуар подталкивает Максимова и к сочинению музыки.

Из тех, кто уже пытался этим заниматься в школе, к 1917 году в Симбирске никого не осталось — Федор Павлов и Григорий Лисков учительствовали в дальних сельских школах, Петр Пазухин и Тимофей Парамонов служили в армии, воевали на фронтах (Пазухин в июле погиб). Судьбой их музыкальных рукописей, увы, никто не был озабочен. Многое просто пропало. Когда вернувшийся с фронта Тимофей Парамонов попросит показать нотные рукописи обработок, сданные им в 1914 году в музей Симбирской школы, никто не может сказать, куда они делись<sup>82</sup>. В распоряжении Степана Максимовича осталась только партитура его покойного учителя И.М. Дмитриева «Писнэ-писмен сырлашан», которую в 1911 году Федор Павлов готовил к исполнению.

А музыка была нужна. Ее ждали, может быть, даже требовали от руководителя хора организаторы первого в истории чувашского съезда.

Готовясь к событию, Максимов сочинил несколько музыкальных номеров для пения хором. Это — его первые композиторские опыты. Думается, всегда сдержанный и деловитый учитель и регент церковного хора Чувашской школы вдруг почувствовал в душе соблазн творчества. Возможно, он предвкушал, когда написанное им вдруг зазвучит со сцены, и слушатели поймут прелесть музыки, которая взволновала его воображение. Трепет авторского вдохновения, наконец, заставил преодолеть колебания и сомнения в своих способностях.

В дальнейшем мы увидим, как энергично и инициативно он действует, становясь в зарождающемся профессиональном музыкальном искусстве чувашского народа безусловным лидером. Несомненно, что почти синхронные, лишь чуть запаздывающие по времени, аналогичные действия Федора Павлова, во многом провоцировались и музыкальными успехами его симбирского товарища. Павлову в тот момент, видимо, было труднее, ведь он служил вдали от центра, бурлившего событиями (каким для чувашской культуры стал Симбирск), — в Акулевской волости Чебоксарского уезда.

Среди учителей, делегатов съезда, несомненно, нашлись бывшие ученики Максимова, так что сформировать ансамбль для него не составило большого труда. Времени у него также было достаточно, поскольку съезд продолжался целых девять дней. Кроме этого, Степан Максимович подготовил доклад о преподавании пения в школе. Его выступление и концерт встретили с энтузиазмом. Слушатели подходили и признавались, что даже не представляли себе, сколь совершенно может звучать со сцены чувашская песня, просили продолжать заниматься соби́ранием и обработкой народных песен. Очевидец события, деятель национального движения чувашей С.Н. Николаев\*, не будучи специалистом в музыке, сумел в воспоминаниях подметить важные подробности происходившего на концерте: «Пел хор Чувашской школы под управлением регента Максимова, учителя пения той школы. Исполнялись чувашские народные песни в переложении Максимова. Чувашские песни поются в унисон. Но Максимов, сохранив основной характер музыки, создал прелестный аккомпанемент к песням, и слушатели были приведены в полный восторг, в том числе и я. В музыке чувашских песен преобладают восточные мотивы. Но в переложении Максимова получилась удивительная гармония восточных мотивов с западными, дав чудесные образцы своеобразной смешиваемой и не поглощаемой элементами европейской музыки. Тоны всех настроений передавались в своеобразно скромных, мягких и нежных музыкальных формах и ладах, что невольно захватывали слушателей, бурно выражавших свои восторженные чувства. Впоследствии мне не раз приходилось слушать радиопередачи чувашских песен, и каждый раз я слышал и улавливал те же мотивы и характер, вложенные в песни

\* «Правый эсер», по характеристике историков советского времени, что и послужило причиной недоступности его воспоминаний в недавнем прошлом.

Максимовым\*. «Что-то слышалось родное» в нежно-печальных, как бы застенчивых тонах и мотивах песен чуваш. Создатель этой музыки, сумевший сохранить в ней народный характер, гармонически воссоединив ее с элементами европейской музыки, Максимов был воспитанником Чувашской школы. По окончании ее он был оставлен при школе учителем пения и музыки и сумел из учеников и учениц поставить прекрасный хор. Серенький, скромненький, ростом небольшой, в душе своей он таил большую любовь к песням своего народа и большие музыкальные дарования. Любовь и способности к музыке влекли его к дальнейшему развитию и привели его в Консерваторию»<sup>83</sup>.

Степан Максимович, конечно, успеху радовался. Но и не обольщался, самокритично оценивая собственную работу. В предисловии к первому сборнику своих хоровых обработок, датированном 2 января 1918 года, то есть вскоре после июньского концерта, Максимов откровенно признается: «Чувашскую музыку для многоголосного исполнения до сих пор никто не писал. Дело ведь нелегкое, знатоков его у нас — раз-два и обчелся. Конечно, некоторые из обработок не очень-то удачно вышли, за это строго не судите. Я от души благодарил бы музыкантов, любящих чувашскую песню, чувствующих ее красоту сердцем, которые, вместо того, чтобы осуждать обработку, помогли бы ее улучшить»<sup>84</sup>. Подобное отношение к собственному творчеству — верный признак истинного таланта, действующего не по шаблонам, — он сохранял всю свою жизнь. Соприкасавшимся с ним менее даровитым натурам это, наверно, казалось неправильным. Они во все времена предпочитают без тени сомнения превозносить собственные скромные достижения...

Июньский концерт слушателям казался чудом. Перед собравшимися в Симбирске интеллигентами-чувашиами, озабоченными судьбой родного народа и развитием его культуры, нежданно предстал выходец из их же среды, отмеченный искрой божьего дара, а проще сказать, — владеющий недоступными другим секретами современного музыкального искусства. При этом Максимов принадлежал к тем немногим, кто не увлекался публичными призывами или пустозвонными декларациями (частое явление в любых общественных движениях; в те годы Ленин с сарказмом называл это «политической трескотней»), а сразу, на глазах у присутствующих, практически решал конкретную просветительскую задачу, демонстрировал реальные достижения национальной культуры. Такого человека, естественно, выдвинули в состав правления Чувашского национального общества, а затем и исполнительного комитета по изданию трудов съезда.

После этого Степан Максимович уже уверенно исполнял свои произведения. Так, известно о концерте 20 марта 1919 года в Симбирской чувашской школе (тогда уже преобразованной в учительскую семинарию), где он среди прочего продирижировал обработкой свадебной пес-

---

\* Весьма проницательное суждение, свидетельствующее о музыкальности автора воспоминаний С.Н. Николаева. Максимов создал ряд интонационных моделей национальной музыки, впоследствии развивавшихся в творчестве других композиторов.

ни «Хёрёх чалаш хёрлё ту» («Сорокасаженная красная горка»). При этом присутствовал профессор Н.В. Никольский, один из руководителей движения «мелких народов» в Казани. На это исполнение обратил особое внимание корреспондент чувашской газеты, написавший: «Хёрёх чалаш» чăваш юрри пит лайăх юрларёç; вăл юрра илтсен профессор Никольский тата ытти вырăс вёрентекенсемпе вёренекенсем те пит тёлёнчёç, темёнччен Максимова алă çупрёç»\*.

Довольно скоро стало ясно, что учитель Максимов по-прежнему поглощен своими музыкантскими делами и в руководство ЧНО попал не по собственной воле. По словам Степана Максимовича, «правление этого общества, как и все общество, активной работы не вело и распалось, издав только 2—3 переводных брошюры о выборах в Учредительное собрание». В августе 1917 года в Казани собрался второй съезд «мелких народностей» Поволжья. Его лидеры из чувашей, озабоченные борьбой за власть, перехватывают руководство Чувашским национальным обществом и полностью переизбирают его правление. Но Максимов во всем этом не участвует. Возможно, и дух нынешнего ЧНО ему чужд. Его, видимо, и не зовут — в музыке этот съезд уже не нуждался. Пренебрегают молодые деятели и другими ценностями, в частности, политические страсти приводят некоторых из них, считавших, что пришло их время, к борьбе против Ивана Яковлевича Яковлева. В школе создается педагогический совет, соперничающий в делах руководства с инспектором школы (в марте 1918 года эта должность будет вообще упразднена).

Когда в столицах империи назревает очередная смена власти, провинция больше озабочена не политикой, а буквально хлебом насущным. В Симбирске с сентября ощущаются перебои в снабжении. Продовольственная управа не отпускает хлеба — не только учебному заведению, но и жителям города по карточкам. Ученики, возбуждаемые обстановкой, начинают волноваться. По решению совета Чувашской школы ее представители едут по деревням, чтобы получить помощь непосредственно от крестьянских общин. Иногда это удается. Так, один из преподавателей 15 октября привез из поездки 100 пудов ржи. Через неделю наступит очередь ехать Максимова. 22 октября, в самый канун большевистской революции в Петрограде, он направляется в Буинский уезд, в родное село Ивана Яковлевича Кошки-Новотимбаево. Однако поручение совета школы выполнить не удалось, дать хлеба школе никто не согласился. Яковлев принял решение до нового года распустить учеников по домам. Столь же безрезультатной была и экспедиция трех других преподавателей, состоявшаяся позже<sup>85</sup>.

Но другую задачу в этой поездке Степан Максимович решил. Поскольку содержать семью с маленькими детьми в городе на учительские

---

\* «Чувашскую «В сорок сажений...» спели очень хорошо; эту песню когда услышали профессор Никольский и другие, русские, преподаватели и учащиеся, очень удивлялись, долго аплодировали Максимова». — *Куракан*. Чёмпёрти чăваш семинаринче вёренекен ачасен ёçсем//Сёне пурăнаç. 1919. Апр. 6-мёшэ.

доходы стало невозможно, он устроил жену с дочерьми-погодками Ниной и Галей в Кошках-Новотимбаеве. Капитолина Никитична начинает работать в местной школе учительницей. Степан Максимович продолжает преподавать в Симбирске, бывая в семье наездами.

\* \* \*

Окрыленный успехом на июньском концерте, Максимов все больше увлекается собиранием музыкального фольклора, записывает песни в поездках, от учеников из разных мест. Одновременно продолжает делать новые обработки. Под впечатлением того концерта многие учителя загораются желанием исполнить произведения чувашской музыки и у себя в школе. Степан Максимович принимается за составление сборника произведений для исполнения хором, столь нужного и ожидаемого на местах.

Пробуждающееся национальное музыкальное движение сдерживается главным образом отсутствием нот национального хорового репертуара. Как только эта проблема разрешится (в 1918 и 1919 годах выйдут первые издания обработок чувашских народных песен, подготовленные С.М. Максимовым и Ф.П. Павловым), чувашские любительские хоровые коллективы появятся в нескольких губерниях — Симбирской, Казанской, Уфимской, в Москве.

Максимов предполагает издать сборник своих обработок. А пока, в надежде на помощь тех, кто уверял его в нужности творческой работы и советовал трудиться не покладая рук, Степан Максимович организует нечто вроде «пробного» выпуска: он собственной рукой переписывает набело партитуры и тексты (вот где пригодились навыки по чистописанию, за что в его ведомости стояла отличная отметка!), затем договаривается с каким-то симбирским учреждением о размножении рукописи с помощью шапирографа (конторского аппарата, предка нынешних ксероксов). Тираж 150 экземпляров — едва ли не предельный. Получилось нечто вроде аккуратно сшитой вручную тоненькой книжки тетрадного формата. Шестнадцать страниц ее заполнены цифровыми нотами десяти произведений для смешанного 4—6-голосного хора и, в конце, еще пять гармонизаций в два и три голоса — видимо, для использования на уроках пения в школах. Две страницы — уже цитированное выше предисловие. Все на чувашском языке, исключение — темповые и динамические обозначения в нотах (Степан Максимович еще не решился отойти от привычных итальянских). На самых первых экземплярах 2 января, в тот же день, когда было подписано предисловие и отпечатан тираж, Максимов сделал дарственные надписи нескольким видным деятелям национального культурного движения. Два таких сборника сохранились в архивах Н.В. Никольского и М.П. Петрова (ныне находятся в Научном архиве ЧГИГН).

Кстати сказать, с Михаилом Петровичем Петровым Максимова связывали не только деловые отношения (тот станет одним из организаторов Чувашского национального музея, руководителем Общества изуче-

ния местного края). Именно от Петрова, уроженца Ядринского уезда, Степан Максимович записал не менее десяти ценнейших народных мелодий, публикуя их в своих лучших сборниках.

Книжка-тетрадка расходуется буквально за два месяца. А просьбы прислать ее идут и идут к автору. Некоторые даже направляют вместе с письмом деньги. В апреле и мае Максимов вынужден дважды публиковать в симбирской чувашской газете «Сёне пура́нăс» объявления о том, что тираж распродан, и что летом он издаст настоящую книгу. Возможно, рассчитывая на помощь ЧНО, 1 апреля 1918 года на очередном собрании общества в Симбирске он вновь соглашается войти в состав его правления. Избирают его теперь секретарем, что не случайно — ибо многим известны пунктуальность и аккуратность Максимова, владение искусством составлять документы. Руководит правлением ярый противник И.Я. Яковлева, некий И.С. Карапулов (Караполов), действующий от имени новой советской власти (он — инструктор чувашского подотдела Симбирского губкомиссариата просвещения). Через две недели Максимова избирают и в состав педагогического совета Чувашской учительской семинарии (так с конца 1917 года именуется школа), и опять — секретарем.

В конце мая 1918 года Степан Максимович участвует в Первом общечувашском съезде учащихся (т.е. учителей) и учащихся в Казани. В опубликованной повестке дня восемнадцатым пунктом стоит вопрос «Создание национальных искусств» и названы имена, чьи выступления предполагается услышать: С.М. Максимов, Н.А. Герасимов, Т.Д. Алексеев. Максимов читает перед делегатами доклад 25 числа. Его главная мысль отражена в газетном отчете: «С. Максимов говорит, что следует учить петь во всех чувашских школах. Преподавание пения должно быть уравнено с преподаванием остальных предметов»<sup>86</sup>.

28 мая он дирижирует исполнением своих произведений перед делегатами. Этот концерт Максимов проводит совместно с Тихоном Даниловичем Алексеевым — одним из организаторов чувашского театрального кружка в Казани, участники которого любили и хоровое пение. Этот хор, с добавлением нескольких учителей из делегатов, и составил исполнительскую основу большого концерта из двух отделений. Судя по газетным откликам, концерт имел наибольший общественный резонанс из всех музыкальных событий описываемого периода. Открылся вечер «Чувашским гимном», стихи к которому сочинил сам руководитель хора Тихон Данилович Алексеев, положивший их на музыку произведения русского композитора А.Т. Гречанинова «Да здравствует Россия, свободная страна». Он сам и продирижировал им. История первого национального гимна оказалась очень короткой. Впервые исполненный казанским чувашским хором в январе 1918 года, он регулярно исполнялся на мероприятиях ЧНО в Казани. Летом, в краткий период захвата города белочехами, общество не прекратило свою деятельность, а некоторые из его активистов впоследствии ушли с белыми. В связи с этим сразу по восстановлении советской власти в Казани ЧНО было распущено, а исполнение «Чувашского гимна» — запрещено. Правда, в других местах не

все знали об этом, известен по крайней мере один случай его исполнения в начале следующего года, что упоминалось в газетах<sup>87</sup>, но без всякой политической оценки и, кажется, без последствий.

По программе и отчетам абсолютно точно известно, что Степан Максимов не имел отношения ни к созданию гимна, ни к его исполнению. Тем не менее, утверждение, что он исполнял этот гимн на концерте 28 мая, стало в 1937 году одним из вздорных и тупо повторявшихся следствием обвинений в антисоветской деятельности.

Собственно художественную часть программы составили хоровые произведения, выступили также чтецы и вокальные ансамбли. В центре внимания оказались, конечно, восемь хоров Максимова. Выступил со своими обработками также учитель Григорий Лисков. Репортер газеты «Канаш» проявил полное понимание и даже проницательность, написав: «Лучше всех провел исполнение С.М. Максимов... Если еще среди чувашей появятся люди, подобные ему, наши чувашские песни должны зазвучать по всему миру. За ним неплохо продирижировал и Г.Г. Лисков. Из его песен хорошо получилась «Сап-сар кёрёк». Но когда пели «Хура шывсем», тенора прозвучали похуже»<sup>88</sup>. Через несколько дней был опубликован также отклик известного деятеля просвещения Удмуртии И. Михеева. Он не назвал имени Максимова, хотя оно, конечно, подразумевалось: «Я — вотяк. Чувашского языка не знаю, но... многое из того, что пелось и игралось на концерте, было мне понятно... В этот вечер я думал только о концерте, думал только о чувашах и, сравнивая их с другими «инородцами», восхищался их способностями к национальному творчеству»<sup>89</sup>.

Готовя программу, Степан Максимович предложил делегатке из Цивильска, учившейся у него в Симбирской чувашской школе по 1916 год, выступить с сольным исполнением свадебного «Плача невесты». Чтобы помочь ей преодолеть волнение, он сам сел за рояль и сымпровизировал аккомпанемент. Для будущей первой чувашской профессиональной певицы Анны Ивановой (впоследствии Токсиной) это было дебютное сольное выступление на сцене. «Именно в тот раз передо мной впервые забрезжило что-то насчет пения», — рассказывала она на склоне лет.

В издательских же делах Максимова быстро постигло разочарование: до лета он ждал общественной помощи, чтобы выпустить первую настоящую книгу произведений национального композиторского творчества, но не получил ее. Участие же в деятельности ЧНО (дни которого, впрочем, были сочтены) и, особенно, нового педагогического совета учительской семинарии втягивает его в противостояния и борьбу нового, тогда казалось — революционного, а значит, прогрессивного, и старого — значит, отжившего и ретроградного. В новой ситуации педагогический совет «берет власть» в семинарии, отстранив старого инспектора Яковлева, против чего тот, естественно, протестует. Это смутное время осложняется эпизодом, когда Симбирск с июля по сентябрь находится в руках белочехов, и советы (в том числе школьные) упраздняются. Затем советы возвращаются, как и в Казани, жестоко мстя за свои поражения.



Через десять лет Максимов — коммунист и руководитель школы в Чебоксарах, размышляя над событиями того времени, назовет в статье 1928 года этот период «собственной революцией, которая тянулась внутри школы более трех лет».

Эта «революция» вынудила покинуть Симбирск не только учителя Максимова, но и самого Яковлева, что случится еще три года спустя. Неутихающая и бесплодная борьба продолжалась и потом. Она подточила, в конце концов, основы самого существования яковлевской школы. В 1926 году, пережив десятилетия высокого расцвета, из уникального по структуре, традициям, значимости в национальном масштабе просветительского учреждения она превратится в малозаметный педагогический техникум «обычного типа», влачащий скромное существование среди сотен заурядных средних учебных заведений.

Дряхлеющий Яковлев, не имея сил для активных действий, закончил свои дни вдалеке — в Москве, в квартире сына. Максимов же молод и полон энергии. Спасительным выходом для него станет переезд в Чебоксары.

\* \* \*

Максимов никогда не играл решающей роли в совете Симбирской школы. То ли дело было в возрасте (он был моложе своих коллег), то ли в скромности и отсутствии боевитости, которая позволила бы «вести за собой массу». Не претендовал он и на руководящие должности в семинарии. Достаточно сказать, что в моменты смен председателя его обязанности временно или постоянно исполняли другие лица, и никогда — Максимов. Но в проведении решений совета его секретарь дисциплинирован и добросовестен. Вследствие этого в развивающемся конфликте совета с Яковлевым Максимов в конце концов оказался в стане его врагов. Тем не менее, Иван Яковлевич с высоты своей мудрости и возраста по-прежнему видел в молодом учителе одного из своих преемников. Чувствуя необратимость перемен, 25 октября 1918 года Яковлев направляет в Комиссариат народного просвещения письмо, названное «Представлением»<sup>90</sup>. В глубоко продуманном тексте этого документа, который историки называют «деловым завещанием» просветителя, говорится о тех, кому можно доверить будущее школы: «Я прежде всего останавливаюсь на современных деятелях из чуваш, выделяющихся своим образованием и своей работоспособностью, которым я бы и желал передать школу, доселе служившую чувашскому народу». Далее следуют краткие характеристики нескольких личностей, и среди них лаконично, но очень определенно говорится о Максимове: «Учитель пения С.М. Максимов, чуваш по происхождению, окончил курс в Симбирской чувашской школе с званием учителя и затем выдержал экзамен на звание регента церковного хора, состоит на службе в школе 5 лет. Я прошу назначить его исполняющим должность учителя пения, как и Некрасова [преподавателя графических искусств], с совещательным голосом в педагогическом совете, но без права решающего голоса». В последнем замечании

читается осторожное предупреждение мудрого педагога: Максимов еще молод, его поведение пока не во всем самостоятельно.

«Представление» Яковлева было написано для Москвы и сразу отослано. Максиму оно оставалось неизвестным до конца жизни (как и аналогичные строки в воспоминаниях, диктовавшихся Яковлевым отставному генералу Жиркевичу в 1919 — 1922 годах). А внешне ухудшение личных отношений Максимова со своим учителем продолжается. В 1919 году оно достигнет крайней точки, после чего Максимов сочтет для себя невозможным продолжение работы в семинарии и покинет Симбирск. Читая сегодня протоколы заседаний совета, видишь, что фактически шло стимулированное новой революционной властью разрушение ценностей, накопленных пятидесятилетним строительством образовательно-культурной системы для чувашского народа. Бунтовали шестнадцатилетние ученики, их настроения направляли умелые провокаторы постарше, все сливалось в мутный поток «борьбы за революционные преобразования». Среди трагически безвыходного противостояния иногда проглядывают вдруг и комические стороны происходившего. Вот фрагменты из протокола педагогического совета семинарии 3—4 января 1919 года<sup>91</sup>:

**С.М. Максимов:** Педагогический совет, согласно декретам Советской власти, пользуется полнотой власти в учебном заведении. Но Яковлев никаких прав за советом не признает и заседания педагогического совета созывает очень редко.

**И.Д. Дормидонтов:** Отношение Яковлева к совету ненормальное. В августе месяце Яковлев, созвав заседание совета, в чем-то не поладив с прибывшими на заседание Никифоровым, Захаровым и Максимовым, начал просить названных членов уйти из канцелярии. Когда члены совета заявили Яковлеву, что он сам созвал заседание совета и что они будут дожидаться остальных членов, Яковлев запер членов совета в канцелярии и продержал их в этом положении не менее 15 минут.

**И.Я. Яковлев:** Причиной этого случая были невыносимо грубые и дерзкие выражения со стороны Максимова, которые в нормальное время могли быть предметом судебного преследования с моей стороны.

**И.Д. Дормидонтов:** В чем выразилась грубость Максимова?

**В.Н. Никифоров** (по предложению Яковлева): В названном случае оба, и Яковлев, и Максимов, кричали. Яковлев просил членов совета оставить канцелярию, и Максимов указал, что канцелярия не личный кабинет Яковлева.

Законоучитель Иван Дормидонтов, ярый и последовательный враг старого инспектора, чувствовал шаткость своего положения (он действительно был вскоре уволен). Имея в виду подобные инциденты, раздраженный Яковлев в письме от 12 июня 1919 года к сыну Алексею заметил: «Степан Максимович... — это сторонник Дормидонтова и большой интриган»<sup>92</sup>.

\* \* \*

Малозаметным эпизодом для биографии Максимова, использовавшего летнее время для фольклорных экспедиций, пройдет захват Симбирска белочехами. Уже 12 сентября они были изгнаны красными. Скорее всего, в эти дни Степана Максимовича в городе не было. А 11 сентября в Кошках Капитолина родила ему дочь Зою. «Родилась я в 1918 году — третья дочь! — рассказывает Зоя Степановна. — Отец очень хотел сына. Родилась в его отсутствие, и когда мама узнала, что едет отец, она от страха убежала из дома. Со слов моей няни Кадерки я знаю, что Степан Максимович пошел взглянуть на новорожденную и был просто восхищен, воскликнул: «Какая прелесть!» Няня говорила, что отец любил меня и таскал голенькую, и просил голыша целовать. Так я в детстве и ходила в любимицах отца».

С этой же осени в Симбирске открылась «Народная консерватория». Степан Максимович решил продолжить свое профессиональное совершенствование. Он изучал теорию музыки и игру на фортепиано у свободного художника Алексея Владимировича Абуткова. «Со мной в одно время в народную консерваторию ходил Степан Максимович... — рассказывает Иван Дмитриев. — Учился он у Абуткова [на рояле]. Помню только, они играли старинные хоралы. Я играл куда бойчее...» Об организаторе «Народной консерватории» Абуткове он же сообщает: «Теоретик, композитор, преподаватель Придворной певческой капеллы в Петербурге... В разруху он приехал в Симбирск и возглавил дело музыкального образования. Здесь собрались все местные музыканты»<sup>93</sup>.

Еще через год всю зиму Максимов брал уроки игры на фортепиано у пианистки Т.Н. Ильинской. У нее же учился и Дмитриев, который сообщает и об этих уроках: «Играли они первую сонату Бетховена. Ильинскую очень смешило, что ученик старше ее»<sup>94</sup>. Увлечение фортепиано, видимо, подтолкнуло его воспользоваться ситуацией, когда советские власти начали реквизиции имущества у богатых горожан. В книге Дмитриева читаем: «Степан Максимович достал для чувашской школы несколько инструментов: роялей и пианино. Один рояль поставили в верхнем здании, в огромном зале, который после обеда пустовал. Максимов предложил мне ходить туда играть»<sup>95</sup>.

Представляет интерес отношение С.М. Максимова к новой власти и Октябрьской революции. В эти годы он нигде публично не высказывается, не проявляет никакой политической активности. Когда в школе образуется коммунистическая ячейка (а в ноябре 1918 года организуется чувашская секция при губернском комитете партии), Максимов в ней не состоит. Но ничем не показывает и неприятия. В день первой годовщины революции, как сообщает газета, воспитанники чувашской семинарии участвуют в общегородской манифестации с лозунгами «Да здравствует коммуна!» и с портретами Маркса и Лассалья. Об участии же учителей ничего не известно. Нигде не обозначена и роль Максимова в проведении 7 ноября «Литературного вечера» в школе. На нем смешанный хор (им всегда руководил учитель) исполняет «Интерна-

ционал», мужской хор — «Марсельезу», «Народовольческий гимн», «Дружно, в ногу», «Варшавянку». Ученики декламируют стихи и прозу. А в заключение концерта вновь смешанный хор поет две обработки Максимова «Путене тус» и «Хура вәрман ҫинче хура пәлёт»<sup>96</sup>. Максимов сформулирует свое отношение к этим событиям много позже в статье о музыке и без излишнего пафоса: «Октябрьская революция освободила жившие под гнетом малые народы, придала делу их культуры большую силу»<sup>97</sup>.

Его старый учитель, деятель просвещения и в своем деле опытный политик, имел в себе силы, чтобы, несмотря на травлю и угрозы, и в эти времена на вопросы следователей ЧК о политических убеждениях отвечать, что странно было бы ожидать, чтобы, прожив 71 год, он, Яковлев, менял свои политические убеждения. Но всякую власть он признавал и признает<sup>98</sup>.

Для молодых учителей, естественно, все обстояло иначе.

1917 год открыл в России полосу тяжелых испытаний, продлившихся на десятилетия. Перед нравственным выбором сразу же поставил интеллигенцию — будь то потомственные представители образованных сословий или же учителя народных (в том числе «инородческих») школ и училищ. К числу последних принадлежали Максимов и его товарищ Федор Павлов. Они были интеллигентами в первом поколении. «Инородцами», пробившимися в учительское сословие своими силами благодаря благоприятному стечению обстоятельств. Быть может, не сразу, но они поверили в высшую правду новой власти. Павлов в августе 1919 года публично объявляет о своем выборе: выступает в газете «Канаш» со статьей программного характера «Что дала революция искусству?». Он же сочиняет и исполняет со своим коллективом нечто вроде «агитки», первое произведение национального искусства на советскую тему — «Чухәнсен юрри» («Песня бедняков»), для которой сам пишет в фольклорном духе стихи. Их малопозитичность Федор Павлович хорошо понимал и впоследствии песенку не издавал и не исполнял. Зато они были наполнены актуальным «классовым содержанием»:

Җук ҫын, ҫукшән ан кулян та,  
Җук вырәнне пур пулән:  
Халә ёнтә патша ҫук,  
Патша вырәнне Совет пур.

В переводе:

Бедняк, из-за нужды не тужи,  
Вместо нужды будет достаток:  
Ныне уж царя нет,  
Вместо царя — Советы.

С манифестом своего ровесника, вышедшим в общечувашской печати, Максимов, несомненно, был знаком. «Песню бедняков», возможно, он не слышал и сам никогда не «грешил» сочинением подобных агиток. Как всегда, деклараций Степан Максимович избегает. Он поступит

по-своему. А пока в начале учебного года Степан Максимов попросил Симбирский уездный отдел народного образования направить его на работу в чувашское село.

## **Экскурс в творчество. Первый шедевр и его судьба**

Итак, Степан Максимов создал свои первые произведения в 1917 году. Все они вошли в сборник, на титуле которого стояло: «Чувашские народные песни, гармонизированные С.М. Максимовым, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии». Это были «Хура вӑрман урӑ», «Тиек йытти», «Уя тухрӑм, уй куртӑм», «Ҫула тӑрӑх анама», «Лутраях та шӑшкӑ», «Шал-шал урпа», «Хӑрӑх чалӑш хӑрлӑ ту», «Уй варринче», «Ӕнтӑ мӑн калаҫар», «Хӗвел тухать анатран», «Пилеш пиҫсе ҫитнӑ чух», «Ҫӑмӑрт ҫеҫки ҫурӑлать», «Чӑпар куккук», «Шур кӑвакал вӑҫтертӑм». Многие из них и сейчас на слуху у слушателей. Достаточно назвать «Хура вӑрман урӑ», «Хӑрӑх чалӑш хӑрлӑ ту», «Ҫула тӑрӑх анама», «Лутраях та шӑшкӑ» и, конечно, «Уй варринче». Однако в нашем музыкально-ведческом экскурсе ограничимся пока только одним произведением. Оно останется в истории таким, каким родилось в 1917 году (причины прояснятся чуть ниже). Остальные партитуры будут переиздаваться и подвергнутся авторской доработке или корректировке через несколько лет.

Максимов, несомненно, не придавал никакого значения тому, что название сборника неточно отражало содержание. Так, в противоречии с титулом книжки, под номером 6 в нее вошла и обработка «Пиҫнӑ-пиҫмен ҫырлашӑн» другого автора. К сведению читателя пояснялось, что это произведение — «переложение И.М. Дмитриева». Тем самым Максимов напомнил всем, что чувашская хоровая музыка уже существовала до него, и подчеркнул пиетет по отношению к творчеству своего учителя.

Для истории музыки не менее важна еще одна неточность, скрытая тогда автором от читателя. Помещенная под первым номером партитура хора «Хура вӑрман урӑ», самого крупного по форме в сборнике, не была гармонизацией или обработкой народной песни. Это — первое в истории чувашского искусства оригинальное композиторское сочинение на стихи из народной песни. Однако Максимов в этом, видимо, тогда не решился признаться (и в сохранившейся программке концерта 28 (15) мая 1918 года, как и все остальные номера, она объявлялась «переложением народной песни»).

На самом деле «Хура вӑрман урӑ» точнее следует называть свободной музыкальной импровизацией «по поводу» народной песни. На гостевую песню под таким названием из хорошо знакомого ему Буинского уезда (именно там находилась семья Степана Максимовича) он обратил внимание, изучая сборник Пазухина «Образцы мотивов чувашских народных песен» 1912 года. То, о чем говорится в поэтическом тексте этой песни, не могло не затронуть душу. Это один из глубоко национальных

по форме и образности философичных сюжетов. В каждой строфе — две части, составляющие поэтический параллелизм.

Первая часть — о смысле искусства музыки, которому Степан Максимович посвятил себя. Владение искусством пения в традиционном представлении чувашей — критерий зрелости и разумности человека:

Хура вӑрман урӑ эп каҫнӑ чух  
Хушрӗҫ хурӑн ҫулҫи суйлама.  
Шурнине, ешӗлнине,  
Ай шурнине, ешӗлнине суйлама.

Килтӗм кӗтӗм эпӗ ҫак киле,  
Хушрӗҫ мана юрӑ юрлама,  
Хушрӗҫ мана юрӑ юрлама,  
Ухмахне, ӑслине чухлама.

В переводе:

Когда шел я через темный лес,  
Велели мне листья берез собирать.  
Увядавшие, зеленые,  
Ай, увядшие, зеленые собирать.

Когда вошел я в этот дом,  
Велели мне песню спеть,  
Велели мне песню спеть,  
Ум ли, глупость ли [чтобы] испытать.

Вторая часть — о родных, общения с которыми Максимов и сам был лишен с юности. Не исключено, что эта сторона биографии Максимова тоже имела значение при создании произведения. А лишь встреча с близкими людьми способна наполнить человека нежностью и волнением:

Тӑванӑм, лар вырӑна, тыт куркӑна,  
Тайла тӑрар эпир умӑрта.  
Хӑш урӑртан тытса тайлар-ши,  
Хӑш урӑртан тытса тайлар-ши?

Сылтам урӑртан тытса тайлсассӑн  
Сирӗн кӑмӑлӑрсем тулмӗҫ-ши?  
Сулахай урӑртан тайлсассӑн  
Тулнӑ кӑмӑлӑрсем юлмӗҫ-ши?

В переводе:

Родной мой, ты садись, возьми чашу,  
Мы же встанем, поклонимся пред тобой.  
Какой же ноги коснемся в поклоне,  
Какой же ноги коснемся в поклоне?

Если правой ноги коснуться —  
Придет ли ваше настроение?  
Если левой ноги коснуться —  
Не покинет ли вас настроение?





**Н.К. Сверчков. Яншихово-Норваши.  
Этюд. 1915 г.  
Холст, масло. ЧГХМ.**

**Памятный камень на месте,  
где находился родительский дом  
С.М. Максимова.  
Установлен 12 ноября 1992 г.  
Фото 2010 г.**

**Современный вид  
с. Яншихово-Норваши, Янтиковский  
район. Фото 2010 г.**







Здание двухклассной школы  
с. Яншихово-Норваши (ныне сельский  
историко-мемориальный  
народный музей). Здесь учился Степан  
Максимов до 1907 г.

Будущий композитор Степан Максимов.  
с. Яншихово-Норваши.  
Рисунок М.С. Спиридонова.  
14×14,5. ЧГХМ.

Н.В. Овчинников. «Школа И.Я. Яковлева  
на Нижегородской ярмарке  
в 1896 году». Фрагмент. 1998 г.  
Холст, масло. 112×162.  
Музей ЧГПУ им. И.Я. Яковлева.

Ученицы Симбирской  
чувашской учительской школы  
в этнографических  
костюмах. Фотография сделана  
по поручению попечителя  
Казанского учебного округа для Всерос-  
сийской выставки 1896 г.





Восемнадцать лет, проведенных в губернском городе, общение с незаурядными, часто — выдающимися в своем деле, людьми Симбирска и других городов, в том числе Москвы, с творческими работниками других народов региона подвели Степана Максимова к осознанию направления, в котором требовалось развивать национальное музыкальное искусство. Этот период сформировал основные профессиональные качества Максимова и стал для него, если использовать выражение поэта, подлинным «трамплином» в будущее. Он почувствовал, что накопил силы для решения задач, которые ставила современность перед культурой чувашского народа.

Вид г. Ульяновска со стороны Свяги. В центре, прямо за мостом, — комплекс зданий Симбирской чувашской учительской школы. Фото 1998 г.









Гордость Симбирской чувашской учительской школы — смешанный хор.  
В центре — И.М. Дмитриев. 1908 г.



Учебный корпус, в котором располагалась  
домовая церковь Симбирской чувашской учительской школы.  
Фото 1998 г.



«При школьной церкви у него [Максимова] было три хора. Смешанный — почетный, пел в архиерейскую службу. Внизу располагались мужской и женский хоры. Степан Максимович регентовал наверху, внизу — старшекласники» (из воспоминаний современника). Интерьер домового церкви Симбирской чувашской учительской школы. Фото 1998 г.





**В 1914 году Степан Максимов экстерном сдал выпускные экзамены и получил свидетельство об окончании курса в регентских классах Казанского музыкального училища.**

**Здание, где в 1914 году находились регентские классы.  
Фото 2010 г.**

**Здание, где в 1914 году располагалось Казанское музыкальное училище.  
Фото 2010 г.**



Плененный глубиной и красотой поэтической мысли, Степан Максимович отказался от использования народной мелодии. Чем же она не устроила музыканта? Наверное, ей не доставало драматизма, с которым связывались у него мысли о судьбе и о родных. Плавный мелодический рисунок, основанный на постепенном, через ряд опеваний, нисхождении от верхней точки (*ре* второй октавы) к срединному *соль*, а от него к нижнему *ре*, излучал само спокойствие. Вот эта мелодия:

Немного скорее, чем *Andante*

Ху - ра вяр - ман ур - лă эп каç - нă чух

Хуш\_рĕс ху - рăн сұл - си суй - ла - ма.

Народные стихи Степан Максимович оставил без изменений, лишь исключил некоторые повторы. Мелодию же создал свою — она, видимо, родилась в момент вдохновения. Уместилась она в пределах между теми же двумя *ре* — верхним и нижним. Но ее звукоряд уже другой, минорного наклона. Начинаясь с движения вниз, она сразу же взлетает по тонам пентатоники на октаву и затем ниспадает несколькими уступами. Запев поручен суровому в своей простоте унисону смешанного хора в звучании *громко* — *очень громко* — *громко*, лишь самое окончание помечено — *тихо*:

Медленно и широко

Ху - ра вяр - ман ур - лă эп каç - нă чух

Хуш\_рĕс ху - рăн сұл - си суй - ла - ма.

Любопытно проследить, как композитор, увлекшись движением мелодической волны, нарушил симметрию двух силлабических стихотворных строк, почти одинаковых (первая 6+4, вторая 6+3 слога) в народной песне.

Затем мелодия проводится второй раз. На сей раз она изложена в духе полнозвучного хорового «подхвата», идущего от классических традиций русской музыки. Красивы и совершенны встречные движения голосов, то сходящихся в тесном пространстве терции, то разбегающихся на две октавы. Здесь Степан Максимович нашел опору в гармониях русской православной музыки — с игрой полных и неполных созвучий и параллельных тональностей, не ограничиваясь пятью тонами народной пентатоники. Школу церковной музыки Максимов уже прошел в своей исполнительской практике и усвоил ее основательно:

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a bass clef. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics "Шур - ни - не, е - шёл - ни - не, ай". The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The second system continues the vocal line, which now has a forte (*f*) dynamic, with the lyrics "шур - ни - не, е - шёл - ни - не суй - ла - ма." The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

Двум начальным восьмитактам противопоставлено нечто вроде припева. В контраст почти монолитному запеву он «рвется» на части (музыкальные фразы, каждая завершается остановкой), причем, все уменьшающиеся по протяженности: дважды — трехтакт, дважды — двутакт, дважды — однотоковая фраза. Звучащий мир как бы распадается, рассыпаясь осколками. Концовка останавливает «разрушение мира», вносит некоторое равновесие, успокоение более протяженной двутактовой фразой (см. нотный пример на с. 83).

Здесь мы видим мотивную работу, сравнимую с тематическим развитием у классиков.

Вторая часть (сюжет о родных) заново «строит» этот же мир, чтобы заново рушить его и усилием воли остановить распад. Интерпретация второй части произведения зависит от дирижера: он может воспроизвести ее без изменения, либо усилить контрасты, либо, внося успокоение,

Кил\_тём кё\_тём э\_пё сак ки\_ле, хуш\_рёс ма\_

на ю\_рă юр\_ла\_ма, хуш\_рёс ма\_на ю\_рă юр\_ла\_

ма, ух\_мах\_не, ёс\_ли\_не чух ла\_ма\_

сгладить их. В исполнении хора Чувашского Гостелерадио, записанном на грампластинку<sup>99</sup>, обе строфы выдержаны в едином эмоциональном ключе. Возможно, это наиболее отвечает духу творчества композитора, никогда не стремившегося чересчур обнажать боль своей души.

\* \* \*

Судьба этого произведения до сих пор никем не комментировалась и с первого взгляда кажется загадочной. Вопреки описанным художественным достоинствам, она несчастлива: хор «Хура вӑрман урӑ» не исполнялся и не переиздавался почти семьдесят лет. Экземпляры издания 1918 года, которые еще находились в домашних библиотеках, через двадцать лет, когда автор был объявлен «врагом народа», в большинстве случаев уничтожались — из страха подвергнуться преследованию.

Заново партитура была открыта в конце 1980-х годов, когда язнакомился с архивом крупного ученого, деятеля культуры Н.В. Никольского, где обнаружил сборник 1918 года с дарственной надписью «Глубокоуважаемому Николаю Васильевичу Никольскому. 2/1-1918 г. Ст. Максимов», вшитый вместе с разными документами<sup>100</sup>. В другой папке был экземпляр аналогичного сборника Ф.П. Павлова, изданного в 1919 году.

К счастью, Никольский не убоился сохранить опасную тетрадку. Тогда и появилась статья «Сборники обработок чувашских народных песен 1918—1919 гг. и их историческое значение»\*. Исходя из указаний программ и публикации 1918 года, я тогда решил, что это обработка какой-то редкостной мелодии, нетипичной для народной музыки. И лишь дело времени — найти фольклорный первоисточник.

Истинные же причины забвения первого максимовского шедевра прояснились только недавно, когда мы лучше стали понимать прошлое отечественной культуры.

Осознавая явные церковно-певческие аллюзии в звучании этой партитуры, Максимов со второй половины 20-х годов, скорее всего, остерегался исполнять его или переиздавать. И имел для этого основания. Уже тогда идеологи «пролетарской культуры» потребовали от музыкантов порвать с музыкальными традициями церкви. В этом духе и Федор Павлов в 1923 году заговорил о необходимости перешагнуть далее «хоральной мудрости» в сочинении чувашской музыки. Эту мысль подхватили и повторяли каждый раз, когда идеологические инстанции обсуждали вопросы искусства. Не кто иной, как школьный сотоварищ и однофамилец Степана Максимовича, а теперь театральный деятель, в очередной раз затронул этот вопрос на заседании Политпросвета НКП Чувашии. В протоколе от 24 июля 1930 года записано: «Максимов-Кошкинский отмечает неналаженность в ЧАССР дела изучения... чувашских народно-бытовых песен. Последнее, по мнению Максимова-Кошкинского, идет совершенно по неправильному направлению и путем стилизации подлинных песен в духе русской и даже, в некоторых случаях, церковной композиции, вырождает подлинные народные мелодии»<sup>101</sup>. Фамилии не названы. Но учитывая, что лиц, занимающихся композицией в республике пока не более трех человек, легко вычислить, что здесь подразумевается творчество Степана Максимова, поскольку ни Федор Павлов, ни Василий Воробьев не «грешили» открытым обращением к старым традициям. В книге казанского музыковеда А.Л. Маклыгина «Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма» подробно исследован процесс выхолащивания «ладана и поповщины» из советской хоровой музыки этого периода. Так, в массовой печати рекомендовалось «слушание радио, ограничение в составе хора бывших певчих... приглашение на репетиции для слухового контроля партийных руководителей и “представителей союза воинствующих безбожников”»<sup>102</sup>.

Отсюда понятно, почему сам автор предпочел «похоронить» свое произведение. Уже в 1926 году оно не было включено в первый типографски изданный авторский сборник Максимова, хотя туда вошли все остальные произведения тетрадки 1918 года. Лишь один раз, в статье 1929 года, Степан Максимович упомянет, как бы между прочим, свою первую вещь, перечисляя немногочисленные тогда оригинальные сочи-

---

\* Она вышла в сборнике трудов Чувашского научно-исследовательского института: «Чувашское искусство: История и художественное наследие» (1988).

нения чувашских композиторов — таковых до 1927 года он насчитал всего пять<sup>103</sup>. Но вряд ли кто-нибудь обратил тогда на это внимание. А автор, проявляя присущую ему дисциплинированность, а главное, чувствуя опасность, не стал развивать это направление в своем творчестве, хотя нигде не высказал своего отношения к нему.

\* \* \*

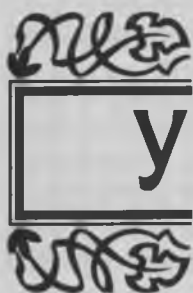
Недавно выяснилось, что сочиненная в 1917 году мелодия «Хура вӑрман урӑ» все минувшие десятилетия жила своей жизнью. С двадцатых годов ее хранил в памяти Петр Хузангай — младший современник Максимова, выдающийся поэт чувашского народа. В его домашнем архиве сохранилась аудиозапись: в кругу друзей Петр Петрович исполняет любимые народные песни и среди них — «Хура вӑрман урӑ»!

В 1950-х годах от Хузангая ее услышал композитор Григорий Хирбю. Очарованный необыкновенной мелодией, он сделал ее сольную обработку под названием «Асаилӑ» («Воспоминание»). Видимо, композитора преследовало безотчетное чувство, что мелодия ему так и не покорилась. Хирбю заказал новые стихи, переделал сочинение и назвал его «Ӗмӗт сисӗр ялкӑшса» («Блеснет надежда»). Но произведение так и не вошло в постоянный репертуар вокалистов.

А уже в восьмидесятых, познакомившись с вновь открытой хоровой партитурой «Хура вӑрман урӑ», ее высоко оценили современные дирижеры. Произведение «воскресло» в своем первоначальном виде. Художественный руководитель хора Гостелерадио Чувашии Морис Яклашкин в 1989 году записал произведение на грампластинку. Составители хрестоматии для студенческих хоров в 1995 году включили его в современный репертуар и — впервые в линейной нотации (у автора она излагалась ныне устаревшей «цифирью») — издали партитуру<sup>104</sup>.



## ПОЛИТКОМИССАР



Учителя музыки Степана Максимова 23 сентября 1919 года назначили заведующим Среднетимерсянской школой<sup>105</sup>. Тимерсяны — Верхние, Нижние, Средние — это три села, стоящие на одной дороге и почти сливающиеся друг с другом. От волостного села Большое Нагаткино до них десять, от уездного центра — приблизительно пятьдесят километров. В Тимерсяны он перевез из Кошек и свою семью. В местной церкви священником служил родной брат Капитолины Никитичны — Петр Эсливанов, обладавший прекрасным баритоном. Как вспоминает Нина Степановна, вторая дочь Максимовых, «его и нашу маму любили местные жители. Служба в местной церкви шла на чувашском языке. Мы, дети, играли, подражая церковной службе, и ходили по саду с доской (заменявшей икону) и пели «Туррән таса Амăшĕ, сĕл пире!» («Пресвятая Богородица, спаси нас!»). Отец, совсем недавно сам руководивший хором в домовй церкви Симбирской школы, в те годы не видел в этом ничего дурного. Массовые преследования и расстрелы священнослужителей еще не начались. Но вскоре тимерсянскую церковь закроют, Петра арестуют, он погибнет в ссылке.

А пока продолжалась Гражданская война. Спокойной жизни не было ни в городах, ни в селах. У новой власти были противники, которые еще надеялись на помощь Белой армии и сопротивлялись, иногда с оружием в руках. После «партийного месячника» в декабре 1919 года Максимов сделал для себя окончательный выбор, подав заявление о вступлении в члены партии большевиков. Раньше, работая в яковлевской школе, он не спешил с этим шагом, хотя, видимо, возможность такая была: партийная ячейка существовала в ней с 1918 года, и Степан Максимович, в общем, поддерживал ее действия — участвуя в работе педагогического совета и разучивая с хором революционный репертуар. Но он никогда не поступал «как все» — сам ушел из школы, сам подался и в большевики. Предпочитал заниматься своим делом — музыкой, одновременно наблюдая за происходящим, взвешивая свои поступки. Не лавировал, не заискивал ни перед кем, не делал публичных жестов и заявлений. В делах, за которые брался, имея наработанный опыт и

авторитет, он ощущал себя уверенно. Партийными рекомендателями его, указывает он в автобиографии 1936 года, стали авторитетные коммунисты Георгий Савандеев, председатель симбирской чувашской первичной организации, и Ананий Михайлов, ее секретарь.

Скорее всего, Максимов пришел к убеждению, что в его интересах — быть вместе с властью, позволившей «инородцам» открыто заниматься вопросами своей культуры на государственном уровне.

Ведь в сфере национальной политики во всей России происходило нечто доселе небывалое. В 1919 году в Казани создается чувашская секция губернского отдела народного образования. В конце года сюда перебирается школьный товарищ Степана Федор Павлов, чтобы работать в этой секции не больше и не меньше, как губернским «инструктором искусств». В этом качестве он инспектирует Ядринский, Цивильский уезды, а в июне собирает Первый съезд работников искусств Чебоксарского уезда.

В самой Казани бурлят политические страсти, проходят съезды «мелких народов» и мусульман Поволжья, идут разговоры о соединении их под эгидой единой Татаро-Башкирской республики «Идель-Урал». Всех опередила Уфа: к башкирам прислушалась Москва, обеспокоенная положением на Восточном фронте, и в марте 1919 года на месте Уфимской губернии возникла Башкирская республика — огромная по масштабам (в регионе она остается поныне самой крупной по величине). В первой половине 1920 года родились Татарская автономная республика и Чувашская автономная область. Степан Максимов, естественно, интересуется происходящим, поскольку видит, что такие, как он, учителя востребованы в общем деле национального строительства, и поле их деятельности все увеличивается. При этом понимает, что как чувашский музыкант в Симбирске он не имеет соперников.

Но, пребывая в Тимерсянах, он не ощущает себя деятелем общенационального масштаба. Между тем в Симбирской чувашской школе продолжается распад: она утрачивает положение центра общенациональной культуры, складывавшееся на протяжении пятидесяти лет. В автобиографии 1936 года Степан Максимович скажет, что именно в селе он «нашел более плодотворную работу среди населения и учительства». В чем она заключалась? Деятельностью сельского учителя Максимов не собирался ограничиваться. «В Тимерсянской волости я вел большую общественную советскую и партийную работу, — пишет он, — был пред. волостного союза рабпроса, зав. вол. отнаробом, зам. пред. волкома РКП(б), уполномоченным укома по выборам и т.д.»\* Акцент на этой стороне деятельности обусловлен характером цитируемой автобиографии (который мы отметили в предисловии). Старшие же дочери припоминают другое:

---

\* Характерные «совдеповские» словечки сегодня, наверно, нуждаются в расшифровке: С.М. был председателем волостного союза работников просвещения, заведующим волостным отделом народного образования, заместителем председателя волостного комитета РКП(б), уполномоченным уездного комитета по выборам.



«В Тимерсянах учительствовала в основном мама, а отец больше разъезжал, записывая народные песни».

Как и раньше, он дисциплинирован и энергичен. Незаурядные деловые и интеллектуальные способности учителя-коммуниста Максимова ценятся, конечно, не за творчество. Его активно используют (с точки зрения его музыкального будущего мы имеем право сказать «эксплуатируют») во множестве волостных и уездных мероприятий. В сохранившихся документах 1920—1921 годов можно прочесть, например: «Предъявитель сего представитель Волостной Комиссии тов. Максимов командирован в Старые Алгаши для проведения перевыборов Сельсоветов, посему оказывать полное содействие в выполнении возложенных на него обязанностей...», «Предъявитель сего т. Максимов действительно является представителем с'езда председателей и секретарей ком'ячеек Симбирского уезда...»<sup>106</sup> В «Деле» 1937 года подшито письмо на имя наркома Н.И. Ежова, где заключенный Максимов напоминает, что в тот период ему приходилось, защищая советскую власть, лично участвовать в выступлениях по подавлению восстаний в волости в так называемом ЧОНе (часть особого назначения). В этот образ «учителя-коммуниста» полностью вписывается один из эпизодов в Тимерсянах, когда, по воспоминаниям Капитолины Никитичны, ее мужа, новообращенного коммуниста, схватили и заперли в сарае, грозя убить. У нее самой, часто и подолгу остававшейся одной с малыми детьми, для самозащиты хранилось оружие. Дочь пишет: «У мамы был револьвер. Помню, как мы, достав его из письменного стола, вертели пустой барабан»<sup>107</sup>.

Ни документы, ни последующие события не создают ощущения, что Степан Максимович сознательно отдался карьере партийного или советского работника, хотя возможность такую, безусловно, жизнь ему предоставляла постоянно. Но для него эта сторона тимерсянского, а затем симбирского бытия была только необходимым условием музыкальной и культурной просветительской деятельности. Видя, что Максимов со всем справляется, уездное начальство, скорее всего, разумно не допекало его по мелочам, он чувствовал известную самостоятельность и успевал, наряду с общественными, делать свои музыкальные дела. И очень скоро вновь будет замечено, что особого рвения в общественной работе Максимов не проявляет.

Своего дома у них не было, жили в квартире, находящейся прямо в здании школы. Им выделили земельный участок. Завели корову. Питались скудно, но голодные годы (когда в Поволжье вымирали целые деревни) пережили. Зоя Степановна, третья дочь, любимица Степана Максимовича, вспоминает о некоторых подробностях быта: «По рассказам сестер, когда мы жили в школе в Тимерсянах, мама уехала на курсы, и отец остался один с нами. Все шло кувырком: корова лягнула ведро, когда он ее доил, и молоко разлилось, петух сзади подкрался к отцу и клюнул его в затылок, дети убегали на целый день к деревенским ровесникам, и за это отец лупил Галю и Нину крапивой, а когда очередь доходила до Зои — она смело говорила ему что-то смешное, и у Степана Максимовича уже

рука не поднималась. А Галя и Нина выволокли всю крапиву под окном, чтобы отцу не было чем наказывать». Потом с ними жила также нянька — Кадерка (Катерина), помогавшая вести хозяйство.

Поскольку ни хора, ни оркестра в его распоряжении уже не было, творческие занятия Степана Максимовича в этот период связываются, в основном, с фольклористикой. В поездках он мог охватить села Симбирского уезда (как ранее — Буинского, где жила его семья). Однажды он встретился с учителем Григорием Лисковым, старым знакомым по Симбирску, его учеником. Тот двигался по пути, ранее проторенному Максимовым — уже сдал экстерном экзамены на регента в Казанском музыкальном училище и потихоньку занимался несложными гармонизациями народных мелодий для детского хора. Лисков записал: «В 1919 году, когда я учительствовал в д. Средних Алгашах... ко мне приехал С.М. Максимов для составления сборника песен для начальных школ. Он тогда работал в Верхних Тимерсянах заведующим волостным отделом... Тогда мы с ним отобрали из моих и его песен для сборника песни и в своих рукописях обозначили даже номера»<sup>108</sup>. Осуществить издание не удалось. В голодный 1921 год Лисков вместе с родными и односельчанами выехал в Сибирь и на десять лет исчез с горизонта национально-просветительской деятельности. Свой сборник Лисков выпустит в конце 30-х годов.

Максимов же, после полутора лет работы на селе, вызван в Симбирск. Теперь решили его использовать уже на губернском уровне, назначив политкомиссаром в бывшую яковлевскую школу, ныне реорганизованную в ЧувИНО — Чувашский институт народного образования. Такая должность просуществовала полгода. Из них более двух месяцев, с июня по август, Степан Максимович провел в дальней командировке. Общие обстоятельства поездки понятны из истории: Поволжье уже охватил голод, и насущной задачей было обеспечение института хлебом. Кое-что конкретизирует сохранившееся удостоверение: «Дано сие Политическому Комиссару и члену Правления Симбирского Чувашского ударного (милитаризованного) института народного образования Степану Максимовичу т. Максиму, командированному Потребительским обществом Института «Чувработпрос» в Сибирь и Киргизию во главе делегации для товарообменных операций...»<sup>109</sup> Слово «Сибирь» в этом документе наводит на мысль, что, быть может, ехать он вызвался, мечтавая добраться до далекого Кузнецкого уезда, где доживали свои последние дни его отец и мать (умерли они, как мы знаем, в 1921—1922 годах). Из автобиографии ясно, что побывал он не далее Семипалатинска, что в двух тысячах верст от Томской губернии. Впрочем, старшая дочь Галина тоже рассуждает аналогично: «Когда был голод в 20-х годах, отец ездил в Сибирь за мукой и, возможно, он виделся с братом»<sup>110</sup>. Меркурий Волков, ученик Степана Максимовича, рассказывал, что «делегация» состояла из учителя Максимова и студента Леонтьева. Их снабдили большим количеством мануфактуры для обмена. Они вдвоем привезли много хлеба. Своей жене Капитолине Никитичне, которая продолжала



С.М. Максимов. 1923 г.

жить с дочерьми в деревне, Степан Максимович прислал воз с двумя мешками муки<sup>111</sup>.

Предположение, что эта поездка не была партийным поручением, а предпринималась целиком или отчасти по его собственной инициативе, кажется, находит подтверждение в том, что в кампании по «чистке», начавшейся осенью, успех сибирской продовольственной экспедиции не оградил ее руководителя от наказания «за недостаточную активность в партработе». Испытав относительную самостоятельность (а может, и ощутив свою незаменимость) на селе, Степан Максимович — новичок, непривычный к порядкам городской организации — получил напоминание, что, вступив в партию, он себе более не принадлежит. На полгода его перевели из членов партии в кандидаты<sup>112</sup>. Это был первый тревожный «звонок из будущего». Но дороги назад уже не было. «Комиссар» превратился в рядового преподавателя. Теперь, кроме музыки и пения, он был вынужден вести в институте и обществоведческие дисциплины. Отбывающему полугодовое наказание Степану Максимовичу выбирать не приходилось.

Были в жизни более отрадные моменты, связанные с творчеством. Работая в Тимерянах, а затем и в Симбирске, Максимов не теряет известности как авторитетный чувашский музыкант. В конце 1919 года в Казани возникла Восточная музыкальная школа. Вскоре Степана Максимовича пригласили в состав этнографической комиссии при ней «для вербовки способных учеников из мелких национальностей на местах и также для записывания народных песен...»<sup>113</sup>. Здесь он сотрудничал с казанским композитором Я.В. Прохоровым (в 1921 году тот переехал в Москву, и они встречались там неоднократно), марийским фольклористом В.М. Васильевым, другими музыкантами.

О Максимове все чаще вспоминают и в Чебоксарах, вдруг обратившихся из захудалого уездного городка в столицу новой автономной области. Здесь организатором музыкальной работы становится старый школьный товарищ Федор Павлов. От него впервые приходит письмо. Оно официальное, но проникнуто уважением и желанием сотрудничества<sup>114</sup>:

С. М. Максимову  
13 сентября [19]21 г.

Степан Максимович!

*По долгу службы считаю за лучшее обратиться к Вам со следующим предложением. Год Чувашской автономной области истек. За все это время в Автономной области по части чувашской музыки работал почти я один, если не считать моих инструкторов и учеников, которые помогли мне по собиранию чувашских песен и по изданию небольшого сборника «Ачапйча юррисем». Это хорошие работники, собиратели песен, но двигать наше искусство вперед они не пробовали, хотя, может быть, и имеют зачатки к тому. Между тем, сейчас, можно сказать, обстоятельства складываются очень благоприятно, чтобы мы могли разрешить ряд вопросов в положительном смысле для нашего дорогого искусства. Чувашский област[ной]*

политпросвет всецело идет навстречу нашим стремлениям. Мы с Вами могли бы издать все свои произведения, написанные как для хора *a capella*, так и для *solo* с аккомпанементом. Оплата труда будет произведена, разумеется, по высшей тарифной ставке с прибавлением к этому 200% премии. Мне неизвестно об условиях издания песен в г. Симбирске, но я могу положительно утверждать, что с нынешней осени в г. Чебоксарах издательство поставлено будет настолько удовлетворительно, что мы будем в состоянии выпустить ряд сборников литографированной печати, т.к. специальных приспособлений для нотопечати не имеется. Таким образом, если имеете намерение, то пришлите аккуратно переписанными по линейной системе все Ваши произведения. Для скорейшего проведения вопроса об оплате по высшей оценке и приложения премии ходатайство беру на себя, если с Вашей стороны будет оказано мне полное доверие. Что касается вида и внешней формы печати и сборника, то это будет сделано по Вашему указанию. В сборник не будет включено ни одно произведение чужих авторов, так что сборник выйдет исключительно из Ваших произведений. Лучше было бы, конечно, если бы Вы приехали на несколько дней в Чебоксары лично для переговоров. Обл[астной] политпросвет мог бы с Вами заключить договор на другие сборники и даже выдать аванс. Очень жалею, что я не имею под руками Ваших произведений. Я мог бы пропагандировать их на своих концертах. За истекший год на всех своих концертах я исполнял слишком известные Ваши вещи. У меня намерение дать хотя бы один концерт исключительно из Ваших сочинений, посвятивши, таким образом, концерт Вашему имени. Это с целью пропаганды чувашского искусства и популяризации своих родных композиторов. Поэтому был бы очень благодарен, если бы ты прислал вещи и не с целью издания, а для концертного и педагогического дела. Кстати, можете ли указать адрес Григория Григорьевича. Облполитпросвет намерен обратиться к нему с аналогичным предложением. Есть новость: Аладов, композитор из русских, прислал 9 гармонизаций чув[ашской] песни. К сожалению, этих вещей я не видел и не могу дать Вам какого-либо отзыва о них. После летнего 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> месячного перерыва снова заведу секцией и по упомянутой должности служу в Облполитпросвете. Сообщите, что Вы думаете по поводу моего предложения.

Ваш Ф. Павлов

Письмо давало повод Степану поразмышлять о том, что после десяти лет усилий, приближаясь к тридцатилетнему рубежу, они оба уже начали понимать редкость своих дарований. Способностью реально «двигать искусство вперед» в начале 1920-х годов обладали пока только они двое: один в Симбирской глубинке, другой в Чебоксарах. Предстояла гигантская работа по созданию сложной инфраструктуры современного музыкального искусства в Чувашии — созданию исполнительских коллективов, учебных заведений, материальных условий для их деятельности, репертуара...

Но оптимизма они не утрачивали. Неизвестно, как скоро и что именно он ответил на столь любезное предложение (эпистолярный архив Пав-



Здание Среднетимерсянской школы (построено в 1840 г.).

лова не сохранился). Но уже 25 декабря 1921 года Федор Павлов исполнил две вещи («Хура вӑрман» и «Лутраях та шӑшкӑ») Степана Максимовича на концерте в Чебоксарах. Думается, что не без содействия Павлова в 1922 году фамилия Максимова впервые попала и в список членов Общества изучения местного края Чувашии. Его принимают заочно с пояснением: «Шкраб Обоно Сим. Чув. Институт»<sup>115</sup> (т.е. «школьный работник Областного отдела народного образования. Симбирский чувашский институт»).

В Симбирске в 1922 году Степан Максимович и сам работает с хором, который, как и прежде, пользуется успехом. Есть сведения о концерте в день Парижской коммуны в Практино (Практический институт народного образования), на котором чувашским хором под управлением С.М. Максимова были исполнены революционные песни. Об этом писали губернские газеты «Экономический путь» и «Заря».

\* \* \*

Из поля зрения партийных «кадровиков» Максимов уже не исчезает. Еще в 1922 году его вызывают в Симбирский губком РКП, как сказано в повестке, «по вопросу об откомандировании в Чувашобком»<sup>116</sup>. Однако почему-то в тот раз «откомандирование» не состоялось. Свое тридцатилетие Степан Максимович отмечает в должности председателя Губсовнацмена (Совета по делам национальных меньшинств Губернского отдела народного образования) и заведующего чувашским бюро. Ему поручают проведение различных мероприятий и выступления с докладами типа «Октябрьская революция и нацмен». Именно он проводит

собрание представителей национальных меньшинств города Симбирска по поводу 6-й годовщины революции и на правах председателя собрания подписывает письмо Ленину (он ведь земляк симбирянам!) с приветом и пожеланием скорейшего окончательного выздоровления. «Мы, дети отсталых и угнетаемых самодержавием народов, заявляем, — говорится в письме, — что благодаря работе партийных и просветительных органов свет коммунизма дошел и до нас, и мы полны горячего рвения, чтобы понести свои знания к нашим темным еще сородичам, чтобы... поднять культуру и увеличить силы нашего первого Союза Советских Социалистических Республик»<sup>117</sup>. Несмотря на пафосный стиль, письмо дышит искренним чувством, естественным в устах бывшего «иностранца», уже определяющегося в качестве деятеля национального просвещения.

В ноябре 1922 года Капитолина Никитична родила ему четвертую дочь, Веру. Но в отношениях с женой начинается охлаждение. Капитолина, поглощенная заботами о маленьких детях, занятая домашним хозяйством (в ведении которого, как вспоминают дочери, ей мешала врожденная нерасчетливость) и, одновременно, собственными учительскими делами, была не в состоянии уделять мужу достаточного внимания.

Он и сам, занятый своими делами, редко бывал в Средних Тимерсянах. «Отец, работая в Симбирске, приезжал к нам летом, — вспоминает Галина Степановна, старшая дочь, ставшая впоследствии пианисткой. — ...Он был первым моим учителем музыки, благо — в доме было пианино. Позднее я стала аккомпанировать отцу, игравшему также на скрипке. Иногда за неверно сыгранную ноту он мог стукнуть меня смычком по голове... Он был строг, и мы его побаивались. Любил читать вслух «Илиаду» и восхищался Гомером». Брак они расторгли в конце 1922 года.

В 1968 году Капитолина Никитична Максимова в письме директору Среднетимерсянской школы делилась воспоминаниями о своей жизни и работе в Тимерсянах. Среди прочего она имела основания сказать: «Когда у меня в Средних Тимерсянах родилась четвертая дочь — Верочка, то мой муж Степан Максимович нанес мне жестокий удар. Он оставил меня с четырьмя детьми, написав в письме ко мне: «Не барахтайся, я женьюсь!» Теперь представьте себе, что должна была испытывать молодая женщина — мать с малолетними детьми. Я находилась в состоянии прострации». Дочь Галина, которой тогда было восемь лет, вспоминает о попытке самоубийства матери. «...Я гуляла в саду возле нашего дома и услышала выстрел. Вбежав в дом, я увидела маму, лежавшую на полу; на черной шелковой кофточке, на груди, что-то дымилось и была видна маленькая дырочка... К счастью, пуля не задела сердца»<sup>118</sup>. Это был единственный случай, говорила Галина, когда маму покинуло мужество.

Это действительно так. Капитолина вырастила дочерей, помогла каждой получить высшее образование и занять достойное место в жизни.

В конце 1923 года Максимовы переезжают в Симбирск. Дочерей Сте-





С.М. Максимов с участниками чувашского студенческого хора.  
Симбирск. Май 1923 г.

пан Максимович любил и общался с ними до конца жизни, хотя не всегда мог уделять им внимание. «Я, при содействии отца, — пишет Галина Степановна, — стала учиться на фортепиано у замечательного педагога — Е.М. Цетнерской-Пузыревой», у которой когда-то брал уроки и сам Степан Максимович. Подрастая, все четыре его дочери стали ходить в частную музыкальную школу. Одаренные и дружные, дети вызывали к себе добрые чувства окружающих. Александр Яковлевич Пузырев и его жена пианистка Елизавета Михайловна Цетнерская с ними занимались совершенно бесплатно, да часто еще и кормили. Не только Галя и Вера, но и Нина, и Зоя, избравшие потом немusикальные профессии, вполне прилично играли для себя.

\* \* \*

В начале 1923 года Степану Максимовичу удалось съездить в Москву. В консерватории он разыскал Анну Иванову (теперь, по мужу, Токсину), которую четыре года тому назад в Казани благословил на выступления на сцене. В тот момент она училась на вокальном факультете. Благодарная ему с той поры, она согласилась быстро подготовить вокальный показ рукописного сборника чувашских народных песен московским музыкантам. Послушать чувашскую музыку пришли многие, а среди них, как запомнила Анна Ивановна, — молодые композиторы Виктор Белый и Мариан Коваль, которые уже тогда имели дружеские отношения с Максимовым. По-видимому, присутствовал и его казанский знакомый Яков



Капитолина Никитина с дочерьми.  
1925 год.

Мария Войцехович.  
Начало 1920-х гг.

Васильевич Прохоров, теперь — сотрудник Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Степан Максимович, как когда-то в Казани, сопровождал пение на рояле импровизированным аккомпанементом. «Пела я целый день, — рассказывала певица в 1982 году, — на следующий день даже голос пропал. Но песни всем очень понравились». Максимов получил поддержку и в консерватории, и в ГИМНе. 9 февраля 1923 года ректор консерватории Александр Гольденвейзер подписал отзыв о сборнике — вполне благожелательный, хотя и с замечаниями по поводу сыгранных после пения хоровых обработок; несомненно, в хоровом звучании они произвели бы иное впечатление. В отзыве сказано:

*Сборник представляет из себя ценное собрание народных песен. Имеющиеся в нем опыты гармонизации, хотя и могут быть названы удовлетворительными, но строго научной критики не выдерживают.*

*Быть может, лучше всего было бы напечатать весь сборник одногласно, а в конце в виде приложения добавить опыты гармонизации.*

*Сборник может быть с пользой применен для преподавания в чувашской школе.*

Уже на следующий день, 10 февраля, была получена рекомендация ГУСа (Государственного ученого совета Наркомпроса), и вопрос об издании книги в качестве учебного пособия был решен.

\* \* \*

В Симбирске же его музыкальные достижения теперь мало кого интересовали. Быть может, Степан Максимович благоразумно и не посвящал коллег в свои московские планы. Новому руководителю бывшей Симбирской школы, теперь именовавшейся ЧувПРИНО [Чувашский практический институт образования], И.Н. Яштайкину, прибывшему из Чувашии в 1922 году, как-то попались в руки протоколы съезда Чувашского национального общества 1917 года. Пораженный фактом, что преподава-

тель Максимов принимал в нем участие и, тем не менее, до сих пор работает в советском учреждении, новый ректор сразу же написал донос в Контрольную комиссию губкома РКП. (Характеризуя эту зловещую фигуру, для непосвященных следует добавить, что именно Яштайкин создал обстановку, в которой И.Я. Яковлев, уже отстраненный от дел, не смог более оставаться в Симбирске. Но и самому Яштайкину довелось ректорствовать недолго — через год он был освобожден от должности.) Ситуацию Степан Максимович описывает в автобиографии 1936 года: «В ноябре 1923 года в Ульяновском Губ. КК возникло дело о моем состоянии в Чув. Обществе. Хотя, работая в Симбирске с 1911 года, я не мог скрывать этого факта, и об этом знала вся первичная парторганизация Чув. Института, в которой я состоял, ГКК признал, что этот факт мною скрыт от партии, и постановил об исключении меня как чуждый элемент»<sup>119</sup>.



С марта по август 1924 года Максимов укрылся от преследователей в Средних Тимерсянах, вновь устроившись учителем начальной школы. Здесь в мае он завершил работу над книгой чувашских народных песен и наигрышей (она выйдет в Москве в 1924 году). В ней — записи певцов из одиннадцати уездов. В том числе 84 народные песни, 27 инструментальных наигрышей, а также 25 детских песенок, выделенных в отдельный раздел (среди прочего в комментариях указано, что четыре номера он записал от тимерсянских ребятишек, своих учеников). Учитывая замечания московских специалистов, он решил не спешить с изданием обработок и не включил их в рукопись. Так возникло название книги — «Чувашские напевы. Часть 1-я».

В конце мая—начале июня Максимов опять в Москве, сдает рукопись книги в Центральное издательство народов СССР, 27 мая 1924 года подписывает договор как «школьный работник Среднетимерсянской школы I ст[упени]». Не исключено, что эта поездка приурочивалась к заседанию ЦКК (Центральной Контрольной Комиссии) РКП(б), на котором в его присутствии разбирались кляузы об участии в делах ЧНО. Были представлены все материалы об этом обществе, в частности, устав и резолюции июньского съезда 1917 года. В этом случае работники центрального аппарата оказались не столь предвзятыми — по сравнению с губернскими, взыскание Симбирского (теперь уже Ульяновского) обкома было отменено и членство Максимова в партии восстановлено. Единственное, чего не сумел он добиться (позднее Максимов ставил этот вопрос), — восстановить в своем партийном стаже пропущенный год. Тут партия была бескомпромиссна<sup>120</sup>.

Благодаря положительному решению ЦКК Максиму было довере-



Члены коллегии Симбирского губоно. На обороте перечислены в соответствии с должностями: завгубоно В.Е. Орлов, замзавгубоно П.А. Соколов, завгубсоцвос П.И. Краденов, зав. общим п/о Д.Н. Дементьев, предгубсовнацмен С.М. Максимов [на фото крайний справа], секретарь коллегии Голошапов, зав. отделением педобразования Д.С. Юдин, зав. отделением женского образования Картышевский, зав. отделением единой школы М.М. Чернов, зав. отделением дошкольного воспитания Вишневецкая, зав. отделением беспризорности М.М. Москвичев. 1924 г.

но провести ответственный концерт для съезда по просвещению чувашей, собравшегося в конце учебного года в Ульяновске. Сказать по правде, достойной замены Степану Максимовичу как дирижеру чувашского хора в губернии не было. Поэтому на закрытии съезда 3 июля, писала газета «Канаш», «очень хорошо прозвучали чувашские песни как хорвые, подготовленные стараниями С. Максимова, так и сольные»<sup>121</sup>. Автор заметки не назвал исполненные вещи. Но, несомненно, среди них были сочинения Максимова.

А с августа 1924 года Степан Максимов по предложению Губкома опять назначается на работу в ГубОНО на должность заведующего Чувашским бюро<sup>122</sup>. Эта работа вновь вовлекла его в круговорот общественных дел и разъездов. В одной из командировок в составе комиссии по проверке учреждений образования уездного города Ардатова Степану Максимовичу пришлось обратиться к зубному врачу. Лечила его Мария Войцехович.

По-видимому, он сразу оценил умную и энергичную двадцатипятилетнюю вдову (муж ее погиб на фронте). Родом из семьи астраханского мещанина Чернобаева, она некоторое время училась в Москве, а в 1918 го-



С.М. Максимов (третий слева во втором ряду) среди участников  
III Всероссийского съезда по просвещению чувашей.  
В центре ряда за ним слева направо (в темных костюмах): М.П. Петров,  
А.М. Михайлов, Г.М. Михайлов, М.С. Сергеев. 3 июля 1924 г.

ду вернулась в родное Поволжье, окончила Саратовскую зубоврачебную школу. В Гражданскую служила в перевязочном лазарете 3-й бригады при 47-й дивизии Красной Армии, была на Деникинском фронте. В результате перенесенного тифа ее демобилизовали. В 1921—1924 годах Мария училась на медицинском факультете Саратовского университета, но не окончила его и устроилась работать в ардатовской совбольнице. Здесь и появился однажды Степан Максимович.

Молодая женщина, в свою очередь, также не могла не почувствовать незаурядность натуры человека из губернии, пришедшего к ней за медицинской помощью. Видимо, Мария Степановна оказалась в тот момент человеком, способным поддержать, вникнуть в его проблемы. Степан Максимович, с юности привыкший держать свои многочисленные личные проблемы при себе, тем не менее нуждался в поддержке. Видимо, он уже не находил понимания ни в семье, ни среди окружающих. Знакомство, первоначально случайное, привело Степана Максимова к решению связать с ней свою дальнейшую жизнь. «Как всякий мужчина, он увлеклся женщинами», — пытаюсь объяснить произошедший разрыв с семьей, рассуждала его старшая дочь Нина в воспоминаниях 1980-х годов. Однако, думается, дело было не только в свойствах личности и особенностях момента его биографии. Свобода в отношениях мужчины и женщины поощрялась в среде последовательных коммунистов двадца-



С.М. Максимов  
и исследователь  
чувашского языка  
Ф.Т. Тимофеев,  
в 1922—1925 гг.  
преподававший  
в Симбир-  
ском педтехникуме.

И.Н. Яштайкин.  
Фото 1930-х гг.

тых годов. «Разорвать путы семьи и обычаев»<sup>123</sup> — было установкой новой морали, не признававшей таких якобы устаревших понятий, как «браки совершаются на небесах». Степан Максимов лишь подтвердил, что он, будучи членом партии, принимает эту мораль.

Сильный характер и инициативность Марии Степановны дадут о себе знать, когда она будет поддерживать мужа в самые трудные моменты жизни, а в 1950-х годах добьется посмертной реабилитации мужа. Сталкиваясь с равнодушием чиновников и бывших коллег Максимова, Мария Степановна будет бороться непримиримо и жестко. Проблемы наследства попутно разрушат до того нормальные человеческие отношения с Капитолиной Никитичной и ее дочерьми.

\* \* \*

Так заканчивается этот период — период становления личности Степана Максимова, богатый контрастами и разнообразными событиями. Чувашский музыкант «сделал себя» сам, завоевал известность и уважение творческих людей не только на родине, но и в Казани, Йошкар-Оле, Москве, Симбирске, со многими лично дружил. В разных городах знали и исполняли его произведения. Он добился издания в Москве книги народных песен — классического для чувашской музыкальной фольклористики труда, первого после выпусков «Образцов мотивов...» яковлевской школы 1908 и 1912 годов. По качеству отобранного материала, тщательности нотировок и уровню подачи материала этот сборник, как отмечено в предисловии от издательства, далеко превзошел все существующие чувашские музыкальные издания. Поэтическую часть книги молодого исследователя чувашского фольклора весьма одобрил самый авторитетный на тот момент знаток народной культуры лингвист Н.И. Ашмарин<sup>124</sup>. Стало ясно, что в музыкальном чувашеведении появился специалист, какого до сей поры не было не только на его родине, но и в

соседних республиках и областях. Через несколько лет и Федор Павлов выкажет огромное уважение к его работе, написав в своей книге: «Заслуги С.М. Максимова... перед наукой чувашской музыкальной этнографии огромны... Изданный сборник составляет лишь часть его собранных материалов. Но тут что мелодия — то красота, что мотив — шедевр. Записи сделаны опытной рукой глубокого знатока чувашской народной музыки: каждый изгиб мелодии, каждый гротеск мотива, каждый тончайший нюанс звука учтен при делении тактов. Это чрезвычайно трудное обстоятельство при записях чувашских народных песен и мотивов преодолено собирателем блестяще»<sup>125</sup>.



Книга Максимова «Чувашские напевы» оказалась одним из первых изданий Центриздата — Центрального издательства народов СССР, действовавшего в Москве с мая 1924 по июнь 1931 года. Для многих молодых национальных литераторов, отмечал впоследствии народный поэт Чувашии Петр Хузангай, Центриздат явился настоящим трамплином в творческое будущее<sup>126</sup>. Для музыканта же удачно изданная книга была лишь одним из важных результатов всего периода учебы и работы в Симбирске. Восемнадцать лет, проведенных в губернском городе, общение с незаурядными, часто — выдающимися в своем деле, людьми Симбирска и других городов, в том числе Москвы, с творческими работниками других народов региона подвели Степана Максимова к осознанию направления, в котором требовалось развивать национальное музыкальное искусство. Этот период сформировал основные профессиональные качества Максимова и стал — весь — для него, если использовать выражение поэта, подлинным «трамплином» в будущее. Он почувствовал, что накопил силы для решения задач, которые ставила современность перед культурой чувашского народа.

Как раз с этого времени жизнь Максимова в Симбирске не заладилась. Разрушилась его первая семья. Сбылось пророчество Федора Павлова! Как уездные, так и городские партийные организации охотно использовали энергию и способности Степана Максимова, попутно предъявляя ему различные претензии. «Истинные» коммунисты, видимо, не чувствовали его «своим». Обстановка вокруг все время складывалась недоброжелательная, можно даже сказать — враждебная. При этом многие коллеги-учителя и ученики, несомненно, уважали. Но ни высказываний, ни документов не сохранилось — если не считать протоколов педагогических советов и совместных заседаний учащихся и преподавателей со скупыми характеристиками. Обсуждение учениками работы преподавателей было «пролетарской» инновацией в советском образовании. Заметно, что, например, первокурсники недоброжелательны к строгому



учителю. В протоколе их общего собрания от 24 декабря 1924 года читаем: «Максимов Ст. Максимович. Преподаватель обществоведения. Дал 27 уроков, пропустил 9. Ведет занятия планомерно. Способы учета — доклады. Преподавание не вполне удовлетворяет учащихся. Потому что преподавание его не всегда является понятным. Пожелание, чтобы он лучше объяснял предмет своего урока». В тот же день составляется и протокол старшекурсников. Умудренные годами учебы, они ценят другое: «Максимов Ст. Максимович. Преподаватель по истории социализма. Дал 14 уроков, пропустил 5. Аккуратный, работает по программе, в виде докладов и лекций. Способ учета докладной. Отношение к учащимся товарищеское»<sup>127</sup>. Понятно, что о его проблемах знали многие, с кем он общался, но никто не смел открыто идти против решений партийных инстанций. Не поддерживали и его уникальные творческие достижения — культура бывших «инородцев», которой Максимов пытался служить, и весьма успешно, в городе, переименованном в Ульяновск, стала практически частным делом (еще меньшим, чем при И.Я. Яковлеве, поскольку Чувашская школа как национальный образовательный и культурный центр все более деградировала) народов, к которым применили пренебрежительное словечко «мелкие». Отныне государственная политика отвела ей место на специально выделенной для этого национальной административной территории — Чувашской автономной области, оказавшейся за пределами губернии.

21 апреля 1925 года произошло преобразование ЧАО в Чувашскую Автономную Советскую Социалистическую Республику. Степан Максимович в очередной раз оказался перед выбором — продолжать работать в Ульяновске и при этом все время что-то доказывать, оправдываться перед местной партийной номенклатурой, либо махнуть рукой на неудачно складывающуюся карьеру и обжитое место и в другом месте еще раз попробовать свои силы в делах, к которым он чувствовал призвание.

Решение созрело через несколько месяцев — он едет в Чебоксары, столицу новой республики. Разрыв с прошлым означал завершение симбирского периода жизни. Он ознаменовался не только переменой занятий и места. 31 августа 1925 года в Ардатовском волисполкоме был зарегистрирован брак Степана Максимова и Марии Войцехович, урожденной Чернобаевой.

Добавим, что после 1925 года уже никто и никогда публично не оценивал концерты хора или оркестра Ульяновского чувашского педтехникума как художественные явления, представляющие какой-либо интерес за пределами внутренней жизни среднего учебного заведения.





**Часть вторая**

**В РЕСПУБЛИКЕ.  
ДЕЯНИЯ**

«Музыкальная школа должна  
служить чувашам»

«Необходим правильно поставленный хор»

Собирать. Изучать.  
Приспосабливать. Создавать

Экскурс в творчество.  
Три песни: их открытие и возвышение

В консерватории

Экскурс в творчество.  
Овладение инструментализмом

Дела в музтехникуме (вторжения абсурда)

«К двадцатилетию надо успеть...»

Экскурс в творчество. Научные искания

---

*Каждый народ в музыкальном творчестве обнаруживает свое понимание музыкальной красоты, вкладывает в музыку свою крупицу музыкально-прекрасного. Поэтому изучение народной музыки, ее дальнейшее развитие в национальном направлении обогащает общемировую музыку свежим материалом, вносит в нее новую струю.*

С.М. Максимов. 1936 г.



## «МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ДОЛЖНА СЛУЖИТЬ ЧУВАШАМ»



о сначала Степан Максимович должен был заручиться поддержкой своих чебоксарских друзей, причем на самом высоком уровне. Ведь и в выборе места службы коммунист, тем более — стоящий в ряду «номенклатурных работников», был повязан требованиями партийной дисциплины. Его беспартийный друг Федор Павлов мог содействовать только тем, что пропагандировал сочинения Максимова. Однако теперь в Чувашии работали и многие другие выходцы из Симбирска, например, его поручители при вступлении в партию. К этому времени Георгий Савандеев успел побыть первым секретарем Чувашобкома РКП(б) в 1921—1922 годах, теперь возглавлял различные областные организации, Ананий Михайлов стал заместителем заведующего агитпропом и членом бюро обкома партии. 21 сентября 1925 года, когда вопрос обсуждался на бюро Ульяновского губкома, препятствий Максимова не чинили, а согласились отпустить ввиду уже полученного согласия Чувашского обкома. Любопытно в протокольной записи продолжение: «Одновременно просить Чувобком откомандировать в наше распоряжение из Алатырского укома тт. Кузина и Караулова»<sup>1</sup>. Иначе говоря, одного губернского коммуниста «меняли» на двух уездных. Обмен получился, конечно, неравноценным, упомянутые личности в письменной истории, как она подана, например, в современной двухтомной Симбирской-Ульяновской энциклопедии, не встречаются.

6 октября составили протокол и в Чувашском обкоме. В повестке заседания бюро в том же суровом большевистском стиле говорится об «использовании... тов. Максимова С.», а в постановляющей части — «Передать в Наркомпрос для использования...»<sup>2</sup>

В промежутке между заседаниями двух важных бюро, определявших его судьбу, Максимов оформил недельный отпуск «с правом выезда в

На с. 104 — приволжская часть города Чебоксары, сформировавшаяся в XVIII—XIX веках. Вид с западной стороны.

В двухэтажном каменном здании слева размещалась музыкальная школа.

Справа — Успенская церковь,

с куполов которой уже сняты кресты. Фото 1930 г.

Чувреспублику» (тогда требовалось такое разрешение от начальства). Впервые он привез сюда жену — Марию Степановну.

В 1985 году в музыкальной школе имени С.М. Максимова Мария Степановна выступала с воспоминаниями. В частности, рассказывала о своем прибытии в город, где провела всю дальнейшую жизнь. В музее школы сохранилась магнитофонная запись ее речи. Приведем фрагмент ее расшифровки:

«Степан Максимович меня уговаривал:

— Ну поедem в Чебоксары, это хороший, прекрасный город. Много народу. Все построено.

Я спрашиваю:

— А улицы асфальтированы?

Он:

— Асфальтированы!

Поехали на пароходе. Я в замшевых туфельках. Приехали в Чебоксары. У пристани — грязища по уши. Наверх вылезти невозможно.

— Слушай-ка, как же я пройду тут в таких туфлях?

— А я тебя донесу.

— До каких же пор ты будешь нести? Далеко что ли дом?

— Да нет, тут близко.

— Ну нет уж, как-нибудь сама пройду.

И вот идем. Спрашиваю:

— Где же асфальт, о котором ты говорил?

— Да есть тут асфальтированные дороги.

А где тогда в Чебоксарах был асфальт? Знаете бывший Наркомзем, дома купцов Ефремовых — на улице Карла Маркса, на Константина Иванова? Тут был асфальт, кое-где были еще деревянные мостки. Вот и все».

Думается, что рассказ точен. Степан Максимович, конечно, уже ходил по чебоксарским улицам и прекрасно знал, что они собой представляют. Маленький волжский городок, в мгновение ока ставший столицей Чувашии, разумеется, еще не был соответственно обустроен. Расположенный на высоком волжском берегу, изрезанном оврагами с глинистыми почвами, он встретил приезжих осенней распутицей. Но в глазах Максимова город должен была выглядеть празднично — он предчувствовал, что здесь жизнь наполнится новым смыслом.

Поселились в комнате двухэтажного дома, расположенного налево от городского рынка, у моста через речку. Поначалу Степан Максимович взял к себе в Чебоксары и одиннадцатилетнюю Галину. В Симбирске она уже славилась как местный «вундеркинд», ее выходом, как наиболее ярким номером, часто венчались различные концерты. Отец хотел и дальше руководить музыкальным воспитанием дочери. Для этого он попытался привезти из Симбирска свой кабинетный рояль. По каким-то причинам громоздкий инструмент не успели погрузить на пароход, и он остался у Капитолины Никитичны. В Чебоксарах же, вспоминает Галина Степановна, она вдруг поняла, что здесь у нее будет «другая мама». «Я не захотела жить с ней и сразу написала об этом маме. И вот, холод-

ной осенью, в четвертом классе последнего парохода, моя мама прибыла в Чебоксары — забирать меня к себе. Отец не хотел отдавать меня, но спросил — с кем хочу жить... Я ответила: «С мамой и с сестрами!» Так я опять оказалась в Симбирске»<sup>3</sup>.

1 октября 1925 года Максимов приступил к исполнению обязанностей заведующего управлением профессионального образования Наркомата просвещения (в бумагах писалось: «завглавпрофобр») Чувашской автономной республики. Через некоторое время его утвердили и членом коллегии НКП. Должность соответствовала рангу заместителя наркома. Но желаниям самого Степана Максимовича она вряд ли отвечала. В ведении профессионального образования находились несколько фабрично-заводских училищ и техникумов (в их числе Центральный чувашский педагогический, т.е. примерно такой, в каком Максимов преподавал в Симбирске), а также музыкальная школа, первая и единственная в Чувашии (ее открыли по инициативе Федора Павлова еще в 1920 году). Эта школа, возможно, и была самым существенным моментом при определении места работы для Максимова, поскольку других музыкальных учреждений в Чувашии вообще не существовало. А его уже знали как композитора и знатока чувашской музыки, автора солидной книги, изданной в Москве. Степану Максимовичу, по-видимому, хотелось утвердиться в кругу тех, с кем он теперь работал, и именно как музыканту. Во всяком случае, невзирая на свой официальный статус, 4 декабря 1925 года он вышел на сцену со скрипкой, чтобы сыграть несколько чувашских мелодий на торжественном концерте по случаю пятилетия Чувашского союза работников земли и леса<sup>4</sup>. Скорее всего, это он сделал по договоренности с Федором Павловым, служившим юрисконсультантом в Наркомземе. Это — единственный в Чебоксарах и последний известный нам случай сольного выступления Максимова как скрипача.

О его будущей музыкальной работе, возможно, уже существовала договоренность — уж очень спокойно, без претензий руководства, теряющего возможность и далее «использовать» по своему усмотрению номенклатурного коммуниста, происходит дальнейшее передвижение его по должностям. Впрочем, не исключено, что «наверху» было не до второстепенного главпрофобра. В республике как раз в это время шла настоящая война за власть. О ней не умалчивали даже историки советского времени, ибо только в 1925 году работу Чувашской областной партийной организации дважды (!) рассматривала Центральная контрольная комиссия ВКП(б). Поэтому в документах с истинно большевистской прямоотой перечислялся весь красочный «набор» причин и методов бесславных междоусобиц, продолжавшихся несколько лет: «Сказывалось отсутствие у партийной организации достаточного опыта политической борьбы. Незначительна была среди коммунистов области рабочая прослойка. Большинство членов партии в политическом отношении было малограмотно. ...имели место нездоровые явления (пьянство, злоупотребление служебным положением, религиозные предрассудки,





С.М. Максимов (в центре) с делегатами 1-й конференции профтехнического образования Чувашской АССР. 1926 г.

беспринципность, местничество, семейственность и тому подобное). Среди руководящих работников возникали группировки, склоки. Эти отрицательные явления разлагающе действовали на все звенья областной парторганизации...». Современные исследователи выделяют во всем этом «конгломерате» негативных явлений борьбу за власть: «С 1921 по 1926 гг. состояние областной партийной организации характеризовалось перманентными внутривнутрипартийными склоками, узкоперсональной борьбой за место ответственного секретаря обкома. На этой почве после каждой партийной конференции выдвигался новый руководитель обкома партии. И мало кто из них оставался им более 1 года...»<sup>5</sup>. Лишь с конца 1926 года (т.е. как раз в момент перехода Максимова в музыкальную школу) на ближайшие десять лет эту партийную должность занял С.П. Петров. Соответственно, новые и новейшие «выдвиженцы» рангом ниже ожесточенно боролись и за другие аппаратные должности.

Музыкант же Максимов в этом не участвовал. Службой в течение года он как бы выплатил минимальный «оброк» за свое музыкальное будущее — добросовестно отслужил на порученном ему участке. В наркомпросовской справке официально подтверждается, что он «за время работы выявил себя преданным, энергичным и умелым работником»<sup>6</sup>.

В этот год в местной прессе появилось несколько статей за подписью Максимова. Вчитываясь в них, мы видим не чиновника, тем более не «политкомиссара», а ответственно действующего человека, озабоченного состоянием образованности и культуры чувашской молодежи. Он



Здание школы второй ступени, в котором располагалась и Чебоксарская музыкальная школа. Фото 2002 г.

полемизирует с неким Мами, заявившим в печати, что на чувашском языке книгу о плотницком ремесле издавать нет нужды, поскольку чувашские мастера-плотники свое дело и так хорошо знают. «Нет, товарищ Мами, это неверно, — терпеливо разъясняет автор статьи, — плотницкое дело мало распространено среди чувашей, живущих в лесах. Книга об этом вовсе не лишняя... Мы просим Чувашское издательство выпускать книги о разных ремеслах»<sup>7</sup>. А в конце учебного года, 30 апреля, появляется еще одна статья Максимова «О поступлении в вузы». В ней обсуждается проблема высшего образования для выпускников техникумов и училищ Чувашии, которая пока не имеет собственных институтов, даются практические советы поступающим. Высшего образования, кстати, пока не имеет и сам «завглавпрофобр», хотя в условиях Чувашии того времени это никак не отражается на его положении. В области же музыки в республике более квалифицированного специалиста, чем Максимов, нет, даже Федор Павлов уступает ему в этом, не имея специального образования.

22 октября Чебоксарская музыкальная школа участвовала в концерте для съезда Союза работников просвещения республики. Мероприятие оказалось весьма кстати: Степан Максимович впервые познакомился с ее работой. Он внимательно слушал выступления духового оркестра, хора, скрипачей, пианистов, вокалистов. Во втором отделении программа была дополнена шестью номерами в исполнении хора Центрального педагогического техникума. Из них четыре были сочинениями Павлова и одно — Максимова<sup>8</sup>. Программа напоминала анало-

Коллектив Чебоксарской  
музыкальной школы.

1-й ряд (слева направо):

П. Петров, Ермолаев,  
В. Никитин, Ю. Саранцев,  
Н. Мартянов.

2-й ряд (ученики):

В. Климова, М. Бельская,  
Л. Саранцева, Е. Гераси-  
мова, П. Ятмасов,  
К. Волков, ?, Ф. Чемо-  
данов, Л. Листова,  
О. Кузьмина, Р. Срибная.

3-й ряд (преподаватели):  
С.Ф. Иванов,

Е.М. Сиверс, Н.А. Зе-  
ленецкая,  
Н.С. Будникова, С.М. Мак-  
симов, Л.П. Полидорова,  
И.Г. Кузьмин,  
В.П. Воробьев, Л.М. Соко-  
лов, И.П. Парамонов.

4-й ряд:

Е. Войлошникова,  
А. Журавлев, Ф. Лукин,  
М. Миронов, ?,  
Г. Данилов, С. Никитина,  
К. Попова, З. Вино-  
градова, В. Антонова,  
Н. Баракина, В. Ластуш-  
кина, В. Лис-  
това, К. Иевлева, М. Нико-  
лаева, З. Лавренть-  
ева, Г. Максимова,  
Н. Ильинская, Е. Сергеева,  
М. Симулина. 5-й ряд:  
Самарина, А. Миронова,  
Т. Чернышов, ?, Г. Егоров,  
В. Шулов, К. Пименов,  
С. Иванова, А. Ива-  
нов, Г. Хирбииков,  
Г. Андреев, А. Ермолаева,  
П. Алешин,  
Н. Николаева, И. Зыкова,  
О. Волкова, О. Николаева.  
Июнь, 1928 г.



гичные концерты в Симбирске. Но там музыкальная школа и чувашский хор никогда не соединялись так близко, в одном мероприятии. В Чебоксарах — иное дело, это — столица новой автономной республики. Концерт заставил задуматься об этих вопросах. Ученики не имели в своем репертуаре ни одного номера чувашской музыки. Но ведь перед их учителями никогда и не ставилась такая задача! Да и не было пока подходящих для этого произведений.

Двадцатые годы вообще вошли в советскую историю как «золотое» время развития внутрироссийских национальных культур. После формирования автономных республик и областей были приняты постановле-



ния центральных и местных властей, непосредственно направленные на ускоренное развитие национальных культур и образования. Одновременно шла так называемая «коренизация аппарата», т.е. привлечение к управленческой работе выходцев из местного населения и расширение сферы применения родного языка.

Момент был уникален. Максимов — и как музыкант, и как представитель власти — находился у «рычагов» процесса, в самой гуще событий. Если в 1918 году, выступая публично, он беспокоился о месте уроков пения вообще среди других предметов в чувашских школах, то теперь ясно понял, что открываются некие возможности и непосредственно



М.С. Максимова  
с сыном. 1931 г.

С.М. Максимов  
и В.П. Воробьев  
(стоят сзади —  
третий и пятый) —  
члены комиссии и  
жюри конкурса  
сельских  
гармонистов, про-  
веденного  
Чебоксарским  
горрайкомом  
ВЛКСМ и редакцией  
газеты  
«Самрӑк хресчен»,  
с участниками  
конкурса. Чебоксары,  
апрель 1927 г.

перед национальным музыкальным искусством. Чтобы воспользоваться ими, пора переходить от слов и мечтаний к делу.

Мысли свои сразу после концерта он изложил в статье, напечатанной в республиканской газете<sup>9</sup>. Она стала первым публичным выступлением нового руководителя музыкальной школы в Чебоксарах. Дух момента отразил решительный заголовок, невозможный в другом месте и в другое время: «Музыка школӑ чӑвашсемшӑн пулмалла», т.е. «Музыкальная школа должна служить чувашам».

Тема подготовки специалистов для национального музыкального искусства станет для Максимова одной из программных на все двенадцать лет его активной деятельности. Ровно через год (также — 1 октября), осуществляя то, о чем писал, он оставит свой наркомпросовский пост и перейдет заведующим в единственное в республике музыкальное учебное заведение. Казалось бы — понижение, утрата высоты положения. Но в душе Степан Максимович должен был испытывать удовлетворение: в отличие от Симбирска, здесь его понимают, препятствий не чинят, напротив — он чувствует признание и уважение. В обкомовском протоколе (без него нельзя!) на сей раз ничего примечательного (разве что канцелярский штамп сверху «Сов. секретно»): «Слушали: О назначении зав. музыкальной школой. Постановили: Назначить тов. Максимова С.М.»<sup>10</sup> Что и как говорилось членами бюро по этому поводу, мы никогда не узнаем.



\* \* \*

Думается, более благоприятного и результативного пятилетия в биографии Степана Максимовича не было. Описание наиболее важных событий и дел заставляет посвятить этому периоду несколько глав.

В семье Максимов, несомненно, счастлив. 26 октября жена дарит ему долгожданного сына, которого назвали Львом.

Занимаясь малышом, Мария Степановна работает сама и при этом успевает интересоваться деятельностью мужа, сочувствует ей. Именно из ее рассказа мы знаем его мнение о Чебоксарской музыкальной школе: «Была школа очень бедненькая, преподавал бывший дьякон, после революции ушедший в гражданство. Учились в ней городские мальчики. А Степан Максимович говорил: «На что они мне нужны? Мне чувашаи нужны!»».

Будучи одним из первых квалифицированных зубных врачей в Чувашии и обладая даром организатора, Мария Степановна сразу втянулась в местные дела на медицинском фронте. Вскоре после рождения сына — с 1928 года — она становится заведующей зубоветеринарной секцией Наркомздрава Чувашии\*.

Степан Максимович повсюду — в поездках, в школах и других учебных заведениях — неустанно искал одаренных ребят-чувашей, желающих

\* Заслуги М.С. Максимовой в становлении целой области здравоохранения в столице республики отмечены в брошюре историка медицины Г.А. Алексева «Стоматологическая помощь населению» (Чебоксары, 1968). Здесь помещен и ее фотопортрет как «старейшего зубного врача-протезиста, проработавшего более 40 лет в Чебоксарах».



учиться музыке. Так, при его участии 4 апреля 1927 года Чебоксарским горрайкомом ВЛКСМ и редакцией газеты «Ҫамрăк хресчен» впервые в истории в Чебоксарах был организован конкурс сельских гармонистов<sup>11</sup>. Обучения игре на гармониках или баяне в учебных заведениях тогда еще не существовало (в Чебоксарском музыкальном училище класс баяна откроется только в 1945 году). Единственной целью конкурса было выявление одаренной молодежи. Несомненно, что кто-то из ребят, запечатленных на сохранившейся фотографии, был рекомендован в музыкальную школу на одну из имевшихся тогда специальностей (к сожалению, выяснить их фамилии пока не удалось).

Любопытна и одновременно характерна история поступления в музыкальную школу юноши из Мариинско-Посадского района. История эта дошла до нас в подробностях, поскольку впоследствии юноша превратился в композитора, крупного деятеля музыкального искусства Григория Хирбю. В исследованиях его жизни и творчества рассказывается, что в детстве он зарабатывал батраком-подпаском и научился при этом играть на дудочке и гармошке. В 16 лет Гриша Хирбииков, стремившийся получить образование, самостоятельно поступил в чебоксарскую школу-коммуну. Здесь его однажды и встретил Максимов, записав с его голоса несколько народных песен (две вошли потом в сборник 1932 года). Почувствовав в певце несомненные способности, он велел прийти в музыкальную школу, где сразу зачислил в класс скрипки<sup>12</sup>. В эти годы по личному направлению заведующего школой начали учиться музыке еще несколько сельских чувашских мальчиков, впоследствии ставших профессиональными музыкантами разных специальностей — Павел Алешин, Федор Чемоданов, Кузьма Волков, Алексей Иванов, Иван Шумилов, Михаил Миронов, Филипп Лукин. В устном рассказе Марии Степановны приведен и такой эпизод: «Вот однажды идет он по классам. Сидит один мальчишка, плачет.

— Ты что плачешь тут?

— Я есть хочу, мне некуда идти.

— Ну, идем ко мне.

Взял его, привел домой и говорит: «Ты его положи где-нибудь спать и покорми. Он плакал». Впоследствии, кто это оказался? Знаете вы композитора Орлова-Шузьма? Вот это он. Был мальчишкой, когда приехал сюда учиться. И ночевать негде, и есть хочется...»

Особым образом в эти годы стала работать и приемная комиссия школы. Прием производился в два этапа: 5—10 сентября — исключительно для детей крестьян из деревни и 15—18 сентября — для учащихся Чебоксар и детей рабочих и служащих. Этот порядок разъяснялся в статье «Сельские таланты — в Музыкальную школу», опубликованной в августе 1927 года<sup>13</sup>. Благодаря энергии заведующего школой ситуация стала быстро меняться. Наплыв поступающих из села был необыкновенным. Например, в 1927 году на приемные испытания явился 131 сельский абитуриент. Заявлений было еще больше — 173. Принято же 18 (было из кого выбирать!). Городских ребят в том году принимали на 14 оставших-

ся мест. 12 человек — из сельских — получали стипендию по 8 рублей в месяц. С этого времени, по воспоминаниям Марии Степановны, сельские дети в школе составляли большинство. Для них было организовано общежитие, где была введена должность воспитателя. Ученики получали стипендию. Их кормили обедом в городской столовой<sup>14</sup>.

Тем не менее, материально они были весьма стеснены. «Вспоминается такое, — говорит Мария Степановна. — Увидев, как ученики собираются ехать за продуктами домой, Степан Максимович остановил их и сказал: «Вас матери вкусным пирогом дома удержат, вы и позабудете о возвращении в музыкальную школу». Затем достал деньги из своего кармана и вручил им»<sup>15</sup>.

Действия, предпринятые Максимовым еще в качестве «завглавпрофобра», оказались настолько масштабными и эффективными, что нашли прямое отражение в официальном отчете правительства ЧАССР за 1925—1926 годы. В нем сообщалось, что «за истекшие годы в этой [музыкальной] школе училась, главным образом, чебоксарская городская молодежь, и только начиная с отчетного периода приняты соответствующие меры по вовлечению в школу подростков из чуваш и из деревни»<sup>16</sup>.

Ощущая поддержку понимающих людей из властных структур в целом, Максимов, конечно, не строил иллюзий, что в Чебоксарах ему обеспечена легкая жизнь в осуществлении своих далеко идущих планов. Поскольку для культуры советской власти денег всегда не хватало, ничего и не строилось. Так, общежитием заведующему музыкальной школой приходилось заниматься непрерывно. В отчете школы за 1927/28 год читаем: «Для учащихся из деревни в предыдущем учебном году имелось лишь небольшое общежитие на Металке, к концу учебного года отнятое Горкоммунотделом. К началу 1927/28 учебного года у школы помещения для общежития не было и учащиеся до конца октября находились в большой тесноте в раздевальне школы II ступени. В конце октября было предоставлено помещение в недостроенном здании Партаклуба»<sup>17</sup>.

Проводя свою линию, Максимов исходил из опыта предыдущих пяти лет работы школы, пока не давшей ни одного музыканта для развития местной культуры. Между тем, уже тогда выпускникам Чебоксарской музыкальной школы предоставлялись места в музыкальном училище соседней Казани. Сохранились, например, имена командированных туда выпускников 1925 года — Агнии Коротковой и Феофана Сергеева; их профессиональная судьба неизвестна, во всяком случае, в Чувашии они никак себя не проявили. Вместе с тем, ценя самобытность природы сельских дарований — ребят, что называется, «от земли», Максимов понимал, что и городских ребят, в том числе не обязательно «этнических» чувашей, если они отмечены печатью таланта, учить в республике столь же необходимо. Тем важнее было правильно поставить преподавание национальной музыкальной культуры и искусства. Степан Максимович сам разработал программу и повел занятия по предмету «История чувашской музыки»<sup>18</sup>.

В 1926 году в школу был принят восьмилетний Виктор Ходяшев, выходец из чебоксарской учительской семьи. Впоследствии он стал крупным музыкантом Чувашии, хорошо известным и всей России — композитором, дирижером, педагогом. Чуть ранее, в 1924 году (т.е. еще до переезда Максимова из Симбирска), в музыкальную школу приняли шестилетнего Геннадия Воробьева — городского мальчика, сына хорового дирижера Василия Петровича Воробьева. Он сразу проявил незаурядную одаренность в игре на рояле, с восьми лет начал сочинять музыку. Новый заведующий школой, естественно, заинтересовался его успехами. Старшая сестра Геннадия Зоя Васильевна рассказывала: «Однажды, когда Гене было не более десяти лет, к нам домой пришли Павлов и Максимов. Похоже, что они не верили, что у Гены был столь тонкий, абсолютный слух. Он ставил, например, на патефон пластинку и тут же играл музыку вместе с ней. Гости сели за пианино, а Гену отправили в папин кабинет... Давали ему определять на слух сложные аккорды, он же отгадывал. Павлов и Максимов были удивлены (помню, как вначале переглядывались). Потом они долго сидели, говорили с папой»<sup>19</sup>.

Из сельских же ребят, прошедших обучение в техникуме, вышло подавляющее большинство местных музыкантов-исполнителей — певцов Государственного хора (специфика его репертуара обуславливала необходимость свободного владения чувашским языком), артистов симфонического оркестра. Кроме профессиональных коллективов, именно они работали в клубах и школах.

Из деревенских мальчиков, принятых лично самим Максимовым в 1926—1929 годы, стали профессиональными военными дирижерами Павел Алешин (демобилизовался в чине капитана), Кузьма Волков (он окончил потом консерваторию и дослужился до майора), Федор Чемоданов (капитан), Илья Лукоянов (капитан). В композиторы вышли, кроме упомянутого Григория Хирбю, также Филипп Лукин и Аристарх Орлов. Оба также стали крупными фигурами в музыкальном искусстве.



---

## «НЕОБХОДИМ ПРАВИЛЬНО ПОСТАВЛЕННЫЙ ХОР»



еще один вопрос, к решению которого Максимов приступил сразу же по прибытии в Чувашию, — создание первого в республике профессионального музыкально-исполнительского коллектива.

Областной чувашский хор, созданный еще в 1920 году Федором Павловым, несмотря на любительский статус, выступал весьма успешно (и даже в 1923 году гастролировал в Москве), но лишенный постоянной материальной поддержки, некоторое время был на грани исчезновения. Федор Павлов, известный в республике дирижер, после неудачных попыток укрепить его существование, отступился, даже оставил публичные выступления. Анна Ивановна Токсина рассказывала, как в 1924 году с удивлением наблюдала сценку, когда Павлов, еще не остывший от разочарования, бросил реплику молодому человеку, желавшему учиться музыке: «Хотите умереть с голоду — учитесь». Его бывшие ученики-хористы теперь собирались при музыкальной школе, где вел занятия Василий Воробьев. Он, легче шедший на компромиссы, продолжил прежнюю линию работы: разучивал новые произведения и иногда добивался разовых субсидий на поддержку концертных выступлений.

Разобравшись в обстановке, уже в октябре 1925 года Максимов составил докладную записку в коллегию Наркомпроса. В ней говорилось:

*Для развития чувашского музыкального искусства крайне необходимо существование постоянного правильно поставленного чувашского хора; этот хор, будучи доведен до художественного исполнения произведений чувашской хоровой музыки, являлся бы стимулом для развития работы чувашских композиторов, не говоря уже о том, что хор, художественно исполняющий произведения национальной музыки, абсолютно необходим для столицы Республики. Однако без материальной поддержки со стороны органов Республики такой хор не может быть организован. В хор необходимо вовлечь любителей пения из чуваш, но последние без некоторого материального вознаграждения за работу в хоре участвовать в последнем не будут. Между тем, участие их необходимо, т.к. среди них могут найтись лица с хорошими*

голосами, в том числе те голоса, которых не могут дать учебные заведения, где учатся лишь подростки с неустановившимися голосами. Поэтому нужна постоянная ежемесячная субсидия для оплаты любителей и руководителей хора в размере не менее 300 руб. в месяц, что дало бы возможность оплачивать 15—20 любителей от 10 до 20 рублей в месяц каждому.

На основании указанных соображений прошу Коллегию Н.К.П. признать необходимым выделение суммы на субсидию... и возбудить соответствующее ходатайство перед Исполкомом Республики<sup>20</sup>.

Мысли, изложенные в записке, в принципе, повторяли то, что несколько лет говорили и другие. Особенно запоминающейся была статья Федора Павлова «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение»<sup>21</sup>. Максимов и сам выступил в газете, озаглавив материал еще проще: «Нужен чувашский хор». Завершал статью новейший аргумент: «Капеллу нужно создавать сегодня. Она необходима для достойной встречи предстоящего праздника 10-летия Великого Октября»<sup>22</sup>. Тем самым автор «нажимал» уже не только на культурное, но и политическое значение музыкальной работы.

Но статьи статьями, а дела делались в аппарате исполнительной власти. И сдвинуть их с места было нелегко. Новый «завглавпрофобр», прошедший определенную школу партийной и административной работы в губернских и уездных учреждениях, лучше разбирался в ее технологии и в Чебоксарах, видимо, пользовался доверием. После рассмотрения докладной записки в Наркомпросе республики он подготовил бумаги (письмо и проект сметы) для следующего уровня — в Совнарком<sup>23</sup>. Расчет оказался верным. Государственная чувашская хоровая капелла была оформлена как коллектив, постоянно действующий при школе с 1927/28 учебного года. Первые ее концерты прошли 7 ноября 1927 года — сначала на городской площади, затем в Государственном чувашском театре. Кроме того, в течение года хористам были пошиты специальные сценические костюмы, скроенные и украшенные в соответствии с национальными традициями.

При описании истории чувашского хора, ныне Государственного ансамбля песни и танца, учитывая непрерывность многолетних выступлений коллектива и ряда его участников, прежде всего — руководителя В.П. Воробьева, дату начала его работы всегда ведут от 1924 года. Но и сам Василий Петрович, и Федор Павлович в различных документах и статьях неоднократно указывали, что именно С.М. Максимов решил в 1927 году вопрос о преобразовании хора при школе в Государственную капеллу<sup>24</sup>.

Как концертным, так и учебным хорами школы уже много лет руководил Василий Воробьев, обладавший большим опытом и работоспособностью. Претензий к нему не было, но возник вопрос и о привлечении к выступлениям капеллы талантливейшего музыканта, любимца публики, лучшего хорового дирижера республики Федора Павлова. Некоторая шекотливость ситуации состояла в том, что оба — и Воробьев, и



С.М. Максимов (в центре) и В.П. Воробьев (сидит рядом с ним) в коллективе капеллы. На обороте рукой С.М. Максимова написано: «Чувашский государственный хор в 1-й год его существования (июнь 1928 года)».

Павлов — обладали естественным творческим самолюбием и не соглашались работать один под началом другого. Максимов и здесь проявил настойчивость. Он учредил Совет капеллы, на правах заведующего школой стал сам его председателем. Но сам за дирижирование не взялся, а организовал дело так, что Наркомпрос в октябре 1928 года предложил Воробьеву и Павлову разделить поровну как работу, так и зарплату. Согласившись на такие условия, после пятилетнего перерыва Федор Павлов вновь предстал перед публикой за дирижерским пультом.

А в голове Степана Максимовича зрели новые проекты. Пользуясь своими московскими связями, в марте 1927 года он организовал чувашский вечер для ученых Государственной академии художественных наук (ГАХН), где звучала музыка в исполнении певцов А.И. Токсиной и И.В. Васильева, хора чувашского землячества в Москве, демонстрировался фильм студии Чувашкино «Сарпиге». Общую характеристику чувашской художественной культуры сделал во вступительном слове Тихон Данилович Алексеев, а Степан Максимович прочитал доклад специально о чувашской музыке. Судя по программе, сохранившейся в архиве известных ученых филологов братьев Б. и Ю. Соколовых, на вечер были приглашены представители «Ассоциации Востока» и корреспонденты газет<sup>25</sup>.





И. В. Васильев.  
Фото 1920-х гг.

6 апреля 1928 года Степан Максимович составляет докладную записку в Правительство Чувашии. Центральная часть документа содержит план поездки чувашских исполнителей в Москву и Нижний Новгород.

*[...] У работников в области чув[ашской] музыки имеется мысль совершить с хором и солистами небольшое концертное турне в целях... демонстрации ее достижений. Это турне значительно сплотит хор, повысит уровень исполнения и даст стимул для дальнейшего усовершенствования. Знатоки музыки ознакомятся с чувашской народной музыкой как в оригинальном исполнении подлинников народных мелодий, так и в переработке чувашских композиторов. Турне отразится, не-*

*сомненно, на творчестве чувашских композиторов самым благоприятным образом<sup>26</sup>.*

Как обычно, Максимов сразу же прилагает подробный план предполагаемых выступлений, расчеты расходов и доходов от продажи билетов на концерты.

На подготовку ушел целый год. За это время у него возникли новые идеи — организовать грамзаписи, выступить по радио.

Все это было осуществлено в июне 1929 года. В поездке участвовало 33 хориста, три дирижера, два солиста и три народных музыканта — скрипач, гуслир и сырнайст (волынщик); в качестве концертмейстера была приглашена из Ульяновска дочь Степана Максимовича Галина, которая еще училась там в музыкальной школе.

В Москве они выступали с 16 по 23 июня на площадках только что открывшегося в качестве новой формы организации отдыха населения Парка культуры и отдыха (впоследствии ЦПКиО им. Максима Горького). Перед концертами Степан Максимович выходил к публике и рассказывал о чувашской музыке. Кроме того, 21 и 23 июня хор выступил в прямом эфире московской радиостанции им. Коминтерна<sup>27</sup>.

Успех коллектива отметили, помимо собственно чувашской печати, известные московские музыкальные критики Сергей Бугославский (в газете «Известия» от 28 июня) и Георгий Поляновский (в «Правде» от 13 июля). Бугославский работал художественным руководителем московского радио и непосредственно познакомился с коллективом во время выступлений его на радио. Он посчитал нужным выделить фигуру Максимова как руководителя и автора музыки. «Это — отличный профессиональный хор, не потерявший в то же время свежести народно-бытового исполнения, — писал он. — Основатель хора и его руководитель чувашский композитор и этнограф Максимов, автор нескольких песенных сборников, своей обработкой песен не нарушил их своеобразной прелести. В репертуаре хора имеются также песни комсомоль-

цев, отклики на новый быт и советское строительство. Хор выступает под управлением опытных музыкантов дирижеров Воробьева и Павлова»<sup>28</sup>. Кульминацией признания в столице стало приглашение участвовать в мероприятии Наркомпроса РСФСР, посвященном так называемому «Дошкольному походу». Проводилось оно 26 июня в Большом театре. Ради этого пришлось задержаться на несколько дней. Наркомпрос Чувашии оповестили телеграммой: «СРЕДУ ВЕЧЕРОМ ВЫСТУПАЕМ БОЛЬШОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ СЛУШАЙТЕ ТРАНСЛЯЦИЮ МАКСИМОВ»<sup>29</sup>. С докладом выступил всесоюзный нарком просвещения А.В. Луначарский, после чего начался концерт. В отведенное чувашским артистам время «уложились» четыре номера, в том числе «Застольная песня сохи и плуга» («Ака-суха юрри») С.М. Максимова. В зале присутствовал сам Сталин, несколько членов правительства (в их числе и начальник «Главискусства» Свидаерский).



А.И. Токсина.  
Фото 1930-х гг.

Согласно предварительному плану договорились с Музтрестом, записали 10 патефонных пластинок с сольными и хоровыми произведениями из репертуара капеллы. Галина Степановна вспоминала: «Записывался хор в студии на Кузнецком мосту. Хорошо помню «Туй» Федора Павлова». Тогда звукозапись была не такая, как теперь (когда можно дописать, склеить и т.д.). Нужно было с начала до конца исполнить произведение, без единой помарки». Хор успешно справился с этой задачей.

По пути в Чебоксары чувашские музыканты остановились в Горьком и дали несколько концертов в Сормове и Канавине.

У Степана Максимовича маршрут поездки оказался более сложным, чем у остальных. До начала московских гастролей он успел побывать в Ленинграде на Всероссийской конференции по вопросам музыкальной работы (шла с 14 по 20 июня). Приглашен он был Главискусством в качестве делегата с правом решающего голоса. Здесь он стал свидетелем выступлений многих видных советских деятелей музыки и культуры — А.В. Луначарского, П.М. Керженцева, Н.Я. Брюсовой (в мае он встречался с ней в Москве) и других. Удалось ли чувашскому делегату выступить самому — неизвестно. В опубликованных материалах конференции представитель Чувашской республики лишь упоминается в перечне участников секции «нацменьшинств»<sup>30</sup>. Нет сомнения, что Степан Максимович, как всегда, активно общался с коллегами и заводил новые знакомства.

Можно предположить, что именно тогда он заинтересовал чувашским фольклором Виктора Томилина, в то время еще студента консерватории. В Чувашию ленинградец приехал весной 1930 года. Степан Максимович написал о его фольклорной экспедиции статью «Чувашские песни записали на фонограф», тогда же опубликованную журналом «Сунтал»<sup>31</sup>.

\* \* \*

Существование профессионального исполнительства при почти полном отсутствии музыкально образованных людей в Чувашии порождало новые проблемы. Для работы в действующих коллективах были нужны квалифицированные исполнители. Была школа — первое музыкальное учебное заведение чувашского края (она действовала с 1920 г.), но в музыкальном деле школа лишь начальное звено, в котором о профессионализме речь еще не заходит.

Идея создания среднего специального учебного заведения на базе Чебоксарской музыкальной школы витала в воздухе столицы Чувашии с середины 20-х гг. Она стала материализовываться практически сразу с момента переезда Максимова из Симбирска в Чебоксары. Он действовал, исходя из местных потребностей, не ожидая каких-либо решений и указаний. Подобные процессы шли одновременно во многих местах России. Актуальные задачи музыкального образования во всей стране того времени сформулировал в 1928 году журнал «Музыка и революция»: «...Нужны композиторы, нужны артисты-исполнители всякой специальности и разной квалификации... в то же время стране, столь отставшей в музыкальной культуре, остро нужны большие кадры педагогов, музыкальных просвещенцев, руководителей музыкальных кружков в клубах, музыкальных занятий в общеобразовательной школе и в дошкольной практике»<sup>32</sup>.

По настоянию С.М. Максимова уже в 1926 году в документах Госплана Чувашской АССР в перечне учреждений Наркомата просвещения впервые упоминается музыкальный техникум. «Собственно, вопрос о преобразовании Музыкальной школы в Техникум уже был решен положительно Правительством ЧАССР еще в начале 1926 года, а именно постановлением Госплана и СНК в сеть учреждений НКП на 1926/27 уч. год был включен Муз. техникум, — напоминает в очередной докладной записке Максимов, — Но вопрос не был окончательно решен ввиду неотпуска средств по госбюджету на Техникум»<sup>33</sup>. В архиве сохранился документ, свидетельствующий о существовании «подводных» течений, труднообъяснимых с позиций элементарной заботы о перспективах развития культуры. По-видимому, энергично действуя, Степан Максимович уже в конце 20-х годов начинает возбуждать в местной чиновничьей среде нечто вроде ревности. Возникает сопротивление, в данном случае персонифицированное сотрудниками аппарата, в музыкальной истории известных только тем, что однажды сумели несколько притормозить ее движение. Итак, читаем документ (к сожалению, он не датирован)<sup>34</sup>:

*Наркому просвещения  
члена ВКП(б) С.М. Максимова*

*Ставлю Вас в известность, что на заседании Госплана вопрос о преобразовании Музыкальной школы в Техникум при благоприятном отношении членов Госплана был провален благодаря тому, что против этого с личными мнениями выступили представители НКП Н.А. Алексеев и П.И. Иванов, показав тем самым, что они против политики НКП по этому вопросу.*



Президиум Всероссийской конференции по вопросам музыкальной работы.  
С.М. Максимов — в центре группы стоящих (между колоннами).  
Справа второй в первом ряду — А.В. Луначарский. Фрагмент фотографии.  
Около 20 июня 1929 г.

При изучении документов 1937 года обнаружилось, что Павел Иванович Иванов и через годы не простит Максиму упорства. Быть может, он не забыл и то, что именно Максимов заменил его на посту председателя Общества изучения местного края. Иванов, будучи в апреле 1937 года арестован, на одном из допросов укажет на Степана Максимовича как работника аппарата Наркомпроса, с которым были связаны «буржуазные националисты» в районах Чувашии. Тогда Максимова пригласят в НКВД. В протоколах есть запись: «По делу допрошен в качестве свидетеля Максимов С.М., который показал, что Иванова Павла Ивановича он знает с малолетства и встречался с ним в обществе изучения местного края, где Иванов несколько лет был председателем. Однако каких-либо конкретных данных о националистической деятельности Иванова Максимов в своем показании не привел»<sup>35</sup>. Но дела на свидетеля пока не завели.

Для нас же любопытна последняя запись, ибо она характеризует личность Степана Максимова. Он не воспользовался случаем, чтобы навредить человеку, когда-то противодействовавшему его планам.

Разумеется, подобные инциденты не могли остановить истории. Кроме того, Максимов был не одинок, его поддерживали самые авторитетные деятели художественной культуры республики — композитор и дирижер



Чувашский  
музыкальный  
техникум  
на первомайской  
демонстрации  
в Чебоксарах. Под  
транспарантом  
справа  
В.П. Воробьев,  
рядом (пред-  
положительно)  
С.М. Максимов,  
слева —  
В.М. Кривоносов.  
1930 г.

Ф.П. Павлов, певец и директор Чувашского театра И.В. Васильев (он был особо заинтересован в открытии театрального отделения). По-видимому, его сторонником выступал и сам нарком просвещения М.С. Сергеев. После очередного ходатайства деньги были выделены постановлением СНК Чувашии от 15 апреля 1929 года.

Степан Максимович был убежден и сумел убедить других, что условия для открытия техникума уже имеются. Во-первых, музыкальная школа дала уже шесть выпусков. В 1929 году ее заканчивали тридцать учеников, в том числе пятнадцать — инструкторско-педагогической и фортепианной специализации, десять — оркестранты, пять — по классу сольного пения. Следовательно, можно было укомплектовать учащимися сразу первый и второй курсы техникума. Во-вторых, здесь уже работали преподаватели, способные вести специальные дисциплины, в том числе две пианистки с высшим образованием и один скрипач со средним образованием и большим практическим стажем. Но требовалось пригласить еще нескольких специалистов. Например, Степан Максимович поддерживал близкое знакомство с московским композитором Григорием Лобачевым (тот даже лично участвовал в исполнении своей обработки чувашской песни в Большом театре 26 июня 1929 года) и рассчитывал на его приезд в Чебоксары. В-третьих, имелась необходимая литература и оборудование — десять роялей и пианино, комплекты струнных-смычковых и духовых инструментов.

В начале мая 1929 г. Максимов, уже назначенный заведующим Чувашским музыкальным техникумом (школа и капелла отныне числились при техникуме), отправился в Москву для изучения опыта постановки работы. Несмотря на майско-пасхальные дни (они задержали дела, как говорится в его отчете, на целую неделю), он сумел получить необходимую информацию и материалы. «Из техникумов, в соответствии со своими задачами, — докладывал заведующий на школьном совете, — я

остановился на Музыкальном техникуме имени «Красной Пресни» и имени Н.А. Римского-Корсакова, поскольку они имели инструкторско-педагогический уклон и во многом одинаковые с нашими условия — обслуживание рабочей части (им. Красной Пресни), интернат (им. Римского-Корсакова, преобразованный из детдома). А как на образцовом — остановился на I Государственном Музыкальном техникуме. Во всех трех техникумах я подробно ознакомился с постановкой работы... Отношение к себе я встретил доброжелательное — охотно давали пояснения, в некоторых случаях специально для меня проводили повторение пройденного, учет работы. Следующей большой частью своей работы я считал получение программ Музтехникумов... Все программы, нужные для нас, я перепечатал (в целом свыше 25 печ. листов). По всем вопросам два раза имел беседу с Брюсовой (зав. художественным отделом Главпрофобра)... По приглашению преподавателей имел переговоры с Лобачевым, согласие которого получил и заявление которого передано в НКП»<sup>36</sup>.

Вскоре станет известно, что заявление это в наркомате потеряно (не те ли силы действовали, что «тормозили» вопрос открытия техникума?). Лобачев в Чебоксары так и не приехал (хотя в других формах сотрудничество с Чувашией продолжал и потом). А пока Максимов полон надежд и сообщает Лобачеву в письме от 23 мая 1929 года: «Дела с преобразованием Музыкальной школы в Техникум идут в целом пока хорошо. Количество штатных единиц, принятое Штатной комиссией, нас удовлетворяет — дали 23,63 единицы... С помещением для Техникума вопрос еще не разрешился. Сегодня в местной газете «Канаш» опубликовано постановление Обкома, где указан ряд мероприятий по созданию национального искусства, а в части музыкального искусства — что преобразуемый Муз. техникум в отношении помещений, оборудования и удовлетворения средствами должен быть поставлен в одинаковые условия с другими техникумами»<sup>37</sup>.

Будущему учебному заведению было передано двухэтажное здание Троицкой церкви, входившее в комплекс закрытого советской властью мужского монастыря на волжском берегу. Любопытно охарактеризовал его московский специалист профессор А.И. Некрасов, изучавший церковную архитектуру Чебоксар как раз в 1930 году. Он написал, что здание представляет собой «отяжелелое перерождение «нарышкинского» стиля в сторону относительно пластичного барокко»<sup>38</sup>. Свое отношение к переделке в «коробку» одного из старейших (XVII век) и оригинальнейших в Чувашии памятников каменного зодчества профессор по понятным причинам не высказал. Нигде оно не выражено и у Степана Максимовича, хотя вряд ли оно было однозначным. В свое время он глубоко проникся красотой музыки православной службы — это несомненно, если прослушать его ранние обработки и хор «Хура вӑрман урӗ» — первое его оригинальное сочинение. В собственном творчестве Максиму пришлось буквально «вытравливать» следы ее влияния. Здание же Троицкой церкви было изуродовано еще в 1926 году возведением пристроя — для оборудования того самого Партийного клуба, где приютились ученики



Здание Троицкой церкви мужского монастыря. Фото нач. XX в.

Здание Чувашского музыкального техникума. Под карнизом со временем проступили следы уничтоженных в 1929 году люкарны и закомар. Фото 1950-х гг.

школы. Оставалось его достроить, разобрать купол и взамен возвести потолок и крышу.

К началу учебного года силами учеников старших классов под руководством заведующего все это было сделано, разгорожены 12 классов для индивидуальных и групповых занятий и концертный зал. «Степан Максимович проводил на стройке все время, — рассказывает его жена, — иногда ему туда и обед приходилось носить».

В октябре 1929 года Чувашский музыкальный техникум принял первых учащихся. Через год в него пришли также питомцы театральной студии Чувашского драмтеатра, поэтому его стали именовать музыкально-театральным (театральное отделение оформилось в самостоятельный техникум в 1935 году). В новом учебном заведении продолжили работу преподаватели музыкальной школы, которая теперь числилась при нем: пианисты Н.В. Будникова, О.А. Войлошникова, Н.А. Зеленецкая, Е.М. Сиверс, Л.П. Полидорова-Ростовцева, преподаватели игры на оркестровых инструментах И.Г. Кузьмин, Л.М. Соколов, преподаватели теоретических дисциплин В.П. Воробьев, Ф.П. Павлов, С.Ф. Иванов. Воробьев вел также хор, Кузьмин — оркестр (тогда только духовой). Уже 19 февраля 1930 года ученики вместе со своими преподавателями провели торжественный концерт, посвященный открытию нового учебного заведения.

В первый же год обнаруживались все новые и новые проблемы. Заведующий техникумом быстро понял, что обещанные ему «одинаковые условия с другими техникумами» не только не обеспечиваются, но и недостаточны. «Если не будет общежития, — пишет он в июне 1930 года





наркому просвещения, — в значительной мере теряется эффективность работы Музтехникума и не оправдывается принятый курс на вовлечение в музыкальное образование талантливой молодежи из деревни... по условиям работы (игра на инструментах с длительной постоянной подготовкой на дому) Музтехникум нуждается в общежитии более, чем любое другое учебное заведение»<sup>39</sup>. К месту оказывается и напоминание о бесцеремонной эксплуатации студентов на всяческих мероприятиях: «Вопрос об общежитии для Музтехникума является чрезвычайно важным (от этого на 50% зависит успеваемость учащихся по игре на инструментах, быстрое и четкое выполнение заданий от НКП — постановка концертов, выполнение нарядов, выступлений)». В конце концов, под общежитие было разрешено приспособить (таким же образом, как учебное здание) рядом стоящее одноэтажное здание церкви Толгской Божьей Матери, в котором располагался Клуб пионеров.

Помещения с самого начала были тесны, уже в 1935 году количество студентов превысило сто человек и держалось на таком уровне до начала войны. Для самостоятельных занятий студентов классов и инструментов не хватало. Тем не менее в этих помещениях техникум (с 1936 года — училище) просуществовал несколько десятилетий. Впервые специальное здание под общежитие для музыкального училища в Чебоксарах будет воздвигнуто только в 1964 году, учебный корпус — в 1969-м.

Степан Максимович, решив и этот вопрос, смог, что называется, «перевести дух» и переключиться на другие дела. А на его голову буквально «сваливались» новые и новые заботы, порой неожиданные. Во



Фотография,  
подаренная Ирмой  
Яунзем в 1930 г.

всех сферах культуры и образования начинал довлеть «классовый» подход. 28 января 1930 года из Наркомпроса в Музыкальный техникум поступило указание представить подробные сведения о социальном составе учащихся. «Социально чуждых» надлежало исключить. В техникуме дисциплинированно проводилась «линия партии» и в отчете об этом говорилось: «...Детей зажиточных и прочих 51... В осеннюю приемную кампанию 1929/30 уч. года таковых принято не было. Что касается детей лишенцев и обложенных индивидуальным налогом прежнего состава учащихся, таковые из школы и Музтехникума исключены согласно указанного предложения НКП постановлением Президиума Музтехникума от 21 сего февраля 1930 г.» В протоколе, подписанном заведующим техникумом, — три фамилии исключенных и еще несколько оставленных «до выяснения»<sup>40</sup>. Буквально через полгода у Максимова самого в Московской консерватории потребуют справку, что он не числится в списке

«лишенцев» по городу Чебоксары. Впрочем, по сравнению с тем, что произойдет в 1937 году, эти мероприятия были только «цветочками».

Областная партийная организация не оставляла своих членов и без других поручений. Так, в том же 1930 году с 15 марта по 9 мая Максимов находился в длительной командировке, как он сам указывает, «на колхозную работу»<sup>41</sup>. Конкретное содержание ее нам неизвестно; можно предполагать, что она была связана с идеологическим обеспечением кампании по коллективизации крестьянских хозяйств, бывшей тогда в самом разгаре.

Нигде — ни в документах, ни в воспоминаниях современников — не обнаруживаются свидетельства его досады или раздражения на эти заботы, безусловно осложнявшие жизнь. Степан с юности привык держать свои соображения про себя, по собственному опыту зная, каковы могут быть последствия неосторожного поступка или хотя бы слова. Он управлял собой, умел поддерживать внутреннее равновесие. Поддерживали успехи в реализации планов, в творчестве, встречи с творческими людьми в дальних поездках и в Чувашии.

Так, 4 июня в Чебоксарах давала единственный концерт исполнительница песен народов мира Ирма Яунзем. Оригинальность ее репертуара сочеталась с ярким исполнительским даром. Как раз к этому периоду относится часто цитируемое высказывание о ней Максима Горького: «...Я бы показал Вам женщину, коя изумительно поет калмыцкие, бурятские и вообще всякие ... песни. О — это мармелад и перец! Талантлива, как черт!» Для Чувашии выступление артистки подобного масштаба, с международной известностью, было едва ли не первым в истории. Чебоксарской публике она приготовила исполнение песен бурят, японцев, кавказских народов. Чувашских песен в ее репертуаре до приезда сюда не было. Но Яунзем воспользовалась пребыванием в республике и попросила организаторов концерта предварительно познакомить ее с музыкой чувашей. Ей помог сам Максимов. За несколько часов до концерта он собрал нескольких певцов из капеллы, с помощью которых гостья не только записала для себя шесть чувашских народных песен, но и освоила некоторые тонкости языка и народной певческой манеры. А вечером она продемонстрировала уровень своего профессионализма. По характеристике Степана Максимовича, «все слушатели хорошо почувствовали пение Ирмы Яунзем в чувашской манере. В концерте чувашская песня звучала по-народному — мягко, просто. Певица с легкостью восприняла особенности чувашской речи и изумительно их передавала»<sup>42</sup>. Естественно, что Максимов уделил ей внимание, какого в Чебоксарах он вряд ли кого удостоивал. Он позаботился об ее успехе: кроме рецензии с впечатлениями от концерта, накануне опубликовал в газете статью-анонс, представляющий певицу местной публике<sup>43</sup>. Певица также откликнулась на такое внимание. На фотографии, подаренной ею, имеется надпись: «Талантливому, чуткому знатоку народной песни Степану Максимовичу Максимову с благодарностью за чудесные чувашские песни и за теплое товарищеское отношение. Преданная Ирма Яунзем. Чебоксары. 4/VI—930 г.»



Музыкальная олимпиада в Чебоксарах. Оркестром дирижирует С.И. Габер. Фото 1930 г.

В эти же дни Максимов приступает к организации музыкальной олимпиады и гастроям «ударной» музыкальной бригады, посвящаемым 10-летию Чувашии. В ней участвуют все музыкальные коллективы города: объединенные хоры Музтехникума, Педтехникума, школ II ступени № 1 и № 2, школы I ступени, а также Государственный хор и Правительственный духовой оркестр. Для участия в концертах приезжает так же его дочь Галина.

\* \* \*

Еще в октябре 1927 года в Чебоксары на имя Максимова пришло письмо из Ленинградской консерватории об условиях приема на композиторское отделение<sup>44</sup>. Видимо, это был ответ на его запрос. Степан Максимович не оставляет мысли о необходимости высшего образования для самого себя. Но в школе и капелле предстоит разрешить ворох неотложных вопросов. Дома только-только пробует встать на ножки маленький сын, которому как раз исполняется один год... Степан Максимович ни в 1928, ни в 1929 году так и не смог оторваться от этих забот и уехать на учебу.

Бывая по делам в Москве, он расспрашивает мариийца Якова Ишпайкина (будущего композитора Эшпая) — тот, по годам почти ровесник (чуть старше), и уже — студент консерватории. У них, провинциалов-«инородцев» из Поволжья, ошущающих ответственность за родную культуру и зарождающееся национальное искусство, жаждающих приобрести к мировым ценностям, много общего в положении и интересах.

Яков Андреевич старается подсказать, поделиться тем, что уже понял и узнал. В письме (даты в нем нет, видимо, это 1928 год) он сообщает в Чебоксары:

*Многоуваж[аемый] Степан Максимович!*

*[...] На Этно-курсы еще не поздно, можно с осени поступить, если они не умрут, ибо они едва тянутся за отсутствием средств. В отношении постановки дела муз[ыкального] образования они дают за техникум знания, плюс специально этнографические — фонограф и т.д. В консерваторию же теперь будет попасть очень трудно, ибо педфак решают закрыть, останутся композиторский и исполнительский, куда требуется очень серьезная подготовка по теоретическим предметам и еще серьезнее на ф[ортепиано]; кроме того, ограничение в возрасте безусловное. Нас, поступивших уже, будут с грехом [пополам] терпеть и держать, пока мы не кончим.*

*Вот, кажется, все, что можно было сказать о Вашем поступлении. Я думаю, Вам [следует] поступить на Этно-курс, а потом частно заниматься с профессорами по теоретическим предметам.*

*Жизнь в Москве скверная для семейного студента, должен скитаться в помещениях за городом... Зря много времени приходится терять.*

*Пишите, пока здоровы.*

*Ишпайкин.*

*Адрес: Москва. Ул. Герцена, 13. Госуд. консерватория. Ст. Я.А. Ишпайкину<sup>45</sup>.*

Стремление к профессиональному самосовершенствованию, видимо, было присуще личности Максимова по природе. Он уже поставил перед собой цель получить высшее образование и не собирался отступать. Во время приездов в Москву он не просто бывал в консерватории, а занимался в ней. В частности, об этом рассказывается и в его отчете в мае 1929 года: «Кроме того, я посещал занятия в Консерватории (фонография, теория народной песни), был на заседаниях этнографической секции ГИМНа, на вечере музыки Приволжских народов в ГАХНе. Из своих самостоятельных занятий могу указать на ознакомление с книгой А. Никольского (по рукописи) «Теория русской песни» и с ладо-ритмической системой Яворского по конспектам... Очень аккуратно посещал отчетные вечера в Консерватории (по скрипке, рояли, квартетному классу, духов[ых] инструментов)».

Возможно, какое-то содействие в таких посещениях ему оказывал и Эшпай. В своих воспоминаниях через тридцать лет последний пишет: «...Я поступил в Московскую консерваторию. Туда же, по моей рекомендации, поступил и С.М. Максимов в 1928 году. Мы с ним вместе учились два года, а в 1930 году я закончил консерваторию... Мы были очень дружны с С.М. Максимовым...»<sup>46</sup> Дата — 1928 год — указывает, что Степан Максимович уже тогда, действительно, каким-то образом нашел способ посещать консерваторские классы во время пребывания в столице (кстати, этим объясняется, что став первокурсником, Степан Максимович, как он пишет в своем заявлении, с марта 1931 г. по ряду

«Ударная»  
 концертная бригада  
 Чувашиского  
 музыкально-теат-  
 рального  
 техникума. Сидят  
 во втором  
 ряду руководители:  
 Ф.П. Павлов  
 (слева четвертый),  
 В.П. Воробьев  
 (шестой),  
 С.М. Максимов  
 (восьмой),  
 С.И. Габер  
 (десятый). Фото  
 1930 г.



предметов занимается с III курсом). Как покажет время, Эшпай, советовавший брать частные уроки, недооценил силы характера и способностей чувашского коллеги, добившегося права стать полноценным студентом уже в 1930 году.

Мечтает поехать в консерваторию и Павлов. Как и Степану, ему уже за тридцать пять, скоро сорок — возраст едва ли не предельный для учебы. Они понимают, что незаменимы — никто за них не сделает в национальном искусстве того, о чем они мечтают и на что они способны. Разве что ученики. Но этих ребят еще предстоит учить самым простым вещам. В новом техникуме учебный процесс запущен успешно. Федор Павлов уже организовал в нем композиторский кружок, привлек туда нескольких талантливых мальчиков. Но кто в его отсутствие поддержит, продолжит начинания? Была надежда на приезд Григория Лобачева, да не оправдалась.

Решение нашел, как всегда, Максимов. По его приглашению в апреле 1930 года из Москвы прибыл Сигизмунд Габер — разносторонний музыкант-практик, имевший опыт работы с военными оркестрами и уверенно владевший различными музыкальными специальностями. Конк-



ретные обстоятельства, при которых они познакомились, неизвестны. Из биографии Габера мы знаем только, что после какого-то конфликта с начальством с февраля 1930 года он находился не у дел и искал работу. Получив приглашение приехать в Чебоксары, он решил сменить военную карьеру на педагогическую. С присущим ему энтузиазмом взявшись за дело, Габер сразу проникся заботами местных музыкантов. Помимо специальных классов, руководил ученическим и «правительственным» духовыми оркестрами, делал аранжировки национальных произведений. «Уже выполнены марш «Ѕапата» и сопровождение для хора «Ѕуллахи пек», — докладывал он заведующему техникумом через два месяца после приезда в Чебоксары. — По этим работам Вы вполне можете установить все возможности неотложного расширения инструментальной музыки в чувашском народном стиле»<sup>47</sup>. Эти произведения он готовит к 25 июня, когда Чувашия широко отмечает десятилетие своей государственной автономии. В этот день на стадионе столицы Чувашии проходит первая музыкальная олимпиада. Дирижируют поочередно Л. Соколов (хор школы I ступени), С. Габер (оркестр), Ф. Павлов и В. Воробьев (объединенные Государственный хор и хоры учебных заведений).





Наиболее ответственную финальную часть программы составляют четыре номера в совместном исполнении всех хоров и оркестра. В том числе: две песни С.М. Максимова, одна — В.П. Воробьева и обязательный «Интернационал». Степан Максимович, в последние годы не появлявшийся перед публикой в качестве исполнителя, на этот раз дирижирует сам. Через несколько дней Габер вместе с Павловым и Воробьевым участвует в гастролях большой концертной группы (духовой оркестр и капелла, общий руководитель мероприятия — сам Степан Максимо-

**И.В. Люблин**  
(в центре) с учениками класса фортепиано. Среди них: **О. Кузьмина, Г. Воробьев, К. Иевлева, В. Ходяшев.** Фото 1934 г.

**В.М. Кривонос**  
(в центре) с учениками класса композиции: **Г. Воробьев, О. Федоров, Г. Лебедев, А. Орлов.** Фото 1934 г.

**С.И. Габер** (в центре) с учениками. Слева направо: **П. Алешин, Г. Андреев, К. Пименов, В. Бутом, А. Иванов.** Фото 1931 г.



вич) по районам и городам республики, продлившимся с 27 июня по 12 июля.

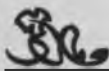
В новом учебном году Габер заменит Максимова в качестве временно исполняющего обязанности заведующего техникумом, дав ему, наконец, возможность поехать на учебу. Потом, в 1932 году, Сигизмунд Габер возглавит Чувашский государственный симфонический оркестр, возникший одним из первых в Поволжье.

А Степан Максимович продолжал искать еще нескольких специалистов для работы в техникуме. В течение лета 1930 года велись переговоры с преподавателями музыки, хореографии, театрального дела из Москвы и Ленинграда. Уже сдавая вступительные экзамены в консерваторию, в письме от 9 сентября он называет пять кандидатур. В их числе впервые упоминается скрипач-теоретик Кривонос. 20 сентября в телеграмме наркому просвещения Сергееву впервые фигурирует еще одна фамилия: «ЕДЕТ ЗАВТРА ПИАНИСТ ЛЮБЛИН НАЗНАЧЕНИЕ КОМАРОВА КОНСЕРВАТОРИЕЙ ОТМЕНЕНО ПОЗНАКОМИЛСЯ ЛЮБЛИНЫМ ВПОЛНЕ СООТВЕТСТВУЕТ ПОДДЕРЖИТЕ ПРЕДЛОЖИТЕ ТЕХНИКУМУ УСТРОИТЬ»<sup>48</sup>.

Так в Чебоксарах появляются два молодых москвича — В.М. Кривонос и И.В. Люблин. Они только что получили дипломы Московской консерватории. Кривонос ведет класс скрипки, теоретические предметы, сочинение, Люблин — классы фортепиано и истории музыки, заведует учебной частью. Наиболее высококвалифицированные музыканты Чувашии, оба обладали и лучшими нравственными качествами российской интеллигенции — сам дух времени поддерживал их. Талант и энергия Кривоносова и Люблина были полностью востребованы стремительно прогрессирующей культурой провинции. Помимо собственно учеб-

ной работы, они деятельно участвовали в общественной жизни, организовывали концерты, возглавляли музыкальные мероприятия, проявляя бескорыстную заботу о развитии национальной музыкальной культуры, вплоть до личного участия в Правительственной этнографической экспедиции, записывали народные песни. Будучи по образованию исполнителями, они занялись сочинением музыки и создали столь необходимый национальный репертуар для симфонического оркестра и камерных ансамблей. Люблин написал несколько исследовательских работ о современном композиторском творчестве, Кривонос подхватил начинание Павлова и превратил кружок в композиторский класс, через который прошли все будущие национальные композиторы того времени. Кроме того, он изучал народные музыкальные инструменты. Главный же результат их работы — за что их имена хранит история музыкальной культуры Чувашии — укрепление работы техникума, успехи учеников.

Максимов нашел в Сигизмунде Габере, Владимире Кривоносове, Иосифе Люблине достойных коллег и товарищей по учебной, научной, творческой работе и никогда не имел оснований сожалеть о том, что пригласил этих музыкантов в Чебоксары.



---

## СОБИРАТЬ. ИЗУЧАТЬ. ПРИСПОСАБЛИВАТЬ. СОЗДАВАТЬ



Всегда стремившийся осмыслить и упорядочить стоявшую перед ним задачу, Степан Максимович часто, общаясь с коллегами и учениками, рассуждал о видах собственно музыкально-творческой деятельности, направленных на развитие национального музыкального искусства. Наиболее полно он сформулировал свои мысли, выступая на Первом всечувашиком краеведческом съезде (1928). В его докладе говорилось, что чувашским музыкантам необходимо:

- собирать произведения народного музыкального искусства, вокального и инструментального;
- изучать собранный материал для определения теоретических основ чувашской народной музыки;
- приспособлять произведения народной музыки к условиям исполнения на концертной эстраде — т.е. создавать переложения и гармонизации народных напевов для исполнения многоголосным хором, для пения с аккомпанементом, для ансамбля инструментов и пр.;
- создавать оригинальные музыкальные сочинения в стиле и духе чувашской национальной музыки во всех жанрах, начиная от мелких и кончая такими крупными, как опера<sup>49</sup>.

Максимов не занимался теоретизированием «вообще», а ставил задачи прежде всего для себя. Он и действовал одновременно во всех направлениях — и как фольклорист-сборатель, и как музыковед-исследователь, и как творец-композитор.

Вспомним, что по молодости лет Степан не успел принять участия в собирании материала для музыкально-фольклорных сборников Симбирской школы. Тогда Иван Яковлевич Яковлев находил средства и возможности подготовить и издать их. Повзрослев же, Максимов уже по личной инициативе занялся собиранием народных песен и делал это при каждом удобном случае. Сходным образом вели себя и другие собиратели-фольклористы. Потом надо было самостоятельно организовывать издания: это удавалось Максиму и Павлову; другим же — Воробьеву, как в свое время и Лискову, — нет. Трудность подобного предприятия

объяснялась тем, что ни в Симбирске, ни в Чебоксарах не было ни специализированных центров, ни общественных фондов, способных поддержать культурно-познавательную или научную работу по изучению чувашской музыки.

Рождение национальной автономии создало предпосылки для формирования в Чувашии подобных структур, в том числе научных. Фольклористика впервые стала делом не только любителей из частных лиц, озабоченных вопросами национальной культуры. В Областном отделе народного образования (с 1925 года он превратится в Народный комиссариат просвещения) поощряют начинания музыкантов. Но сама собой проблема не решалась, ибо Чувашия никогда еще не имела для этого ни специалистов, ни организаторов. Федор Павлов в цитированном (в главе «Политкомиссар») письме в Симбирск характеризовал своих помощников как собирателей песен и хороших работников, но при этом добавлял, что «двигать искусство вперед они не пробовали». Приходило понимание, что при решении серьезных общекультурных задач и в таком, казалось бы, не самом сложном деле, как собирание народных песен, без божьего дара и специального образования не обойтись...

Появление в Чебоксарах Максимова, наконец, открыло перспективы этому виду деятельности. Во всяком случае, когда в декабре 1926 года он выезжает в фольклорную экспедицию, его командирует для этого Наркомпрос<sup>50</sup>. Маршрут он выбрал сам — в Ядринский уезд для записи малоизученных песен верховых чувашей. Кроме «родного» Наркомпроса, фольклорное собирательство поддерживает и Общество по изучению местного края, в которое он вступает 15 ноября 1925 года (раньше Максимов числился в нем «заочно»<sup>51</sup>). К этому времени уже повсюду, в том числе в Москве и Казани, его знают как крупнейшего знатока чувашской народной музыки, автора научных публикаций и музыкальных сочинений. В Чебоксарах, признавая достижения и организаторские способности Максимова, его сразу же по приему в Общество изучения местного края без выборов вводят («кооптируют») в состав его центрального органа (Совета) и назначают товарищем председателя (т.е. заместителем; тогда председателем был П.И. Иванов, по образованию математик). Первое, что делает Максимов, одобряемый Павловым, — организует музыкальную секцию в Обществе. В дела секции вовлекается и наиболее активный в творчестве чебоксарский музыкант Василий Воробьев. Не учившийся в Симбирске и не имевший, подобно выпускникам яковлевской школы, «стартовой» подготовки, Василий Петрович шел к музыкальной профессии более трудным и медленным путем; этим объясняется, почему во многих делах он держался несколько особняком от двух симбирян, Павлова и Максимова. Но их объединили общие цели. Воробьев подает заявление о приеме в члены Общества 17 февраля 1926 г.

Работа в Совете возвышает авторитет Максимова в местном научном сообществе. Но он все время старается сосредоточиться на музыке. Например, когда 15—21 июня 1928 года в Чебоксарах проходит Первый

Всечувашский краеведческий съезд, С.М. Максимов, будучи заместителем председателя, ограничивается докладом о проблемах музыкального искусства. 10 марта 1929 года, когда в «верхах» решат удалить от руководства Обществом изучения местного края беспартийных П.И. Иванова и М.П. Петрова, Степан Максимович станет его председателем<sup>52</sup>. Ясно, что он соглашается только потому, что это — еще одно партийное поручение, от которого нельзя отказаться.

16 апреля 1929 года Совет Народных Комиссаров Чувашии утвердил состав Совета науки и культуры из 16 человек. Они представляли различные отрасли научной и культурной деятельности, имевшиеся тогда в республике, и были наиболее авторитетными деятелями в них. В этом списке оказались и оба лидера национальной музыкальной культуры — Максимов и Павлов. Во «второй эшелон» специалистов вошло еще более пятидесяти человек, которые через полгода были избраны членами-корреспондентами СНИКа.

Деятельность вне музыкального искусства по-прежнему (вспомним хотя бы события 1917 и 1918 годов) не увлекает Максимова. Она и в дальнейшем не займет важного места в его жизни. Общество изучения местного края, сыграв свою роль, в годы пребывания Максимова в консерватории распадется. В этот период по всей стране проводится кампания по перерегистрации краеведческих обществ и «разоблачению» всяческих «уклонов» в их деятельности, главным образом, «буржуазно-националистических». СНИК преобразуется в Чувашский комплексный научно-исследовательский институт.

Казалось бы, судьба благоволит к нему, отводит от сомнительной карьеры партийного администратора в науке, позволяет сохранить себя как музыканта. Однако в уже близком 1937 году ему все-таки придется ответить за то, что практически все члены Совета Общества изучения местного края объявляются националистами и «врагами народа»...

\* \* \*

26 января 1927 года на заседании Общества Максимов выступает с обстоятельным докладом по итогам своей 24-дневной ядринской экспедиции. Для иллюстрирования музыкальных записей он привлек, как это делал и раньше, Анну Токсину и нескольких певцов-мужчин из хора. Федор Павлов напишет об этом в своей книге «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество», которая выйдет из печати в 1927 году. Он восхищается деятельностью своего товарища и дает высокую оценку материалу, собранному от 51 исполнителя в четырех волостях: всего 125 мелодий с текстами около 500 куплетов. «Архаическим обломком» языческой старины называет Павлов уникальную песню-молитву «Чўк», которую удалось зафиксировать впервые. «Казалось бы, самая память об этих молениях должна была исчезнуть до сего времени, — пишет Павлов. — ...В песне «Чўк» мы слышим потрясающую мелодию, полную удивительной силы чувства, и вместе с тем, преисполненную фантастического величия и суровой отрешенности от личного, от человеческого «я»...

Мотивы записаны С.М. Максимовым со свойственной ему фонографической точностью»<sup>53</sup>.

Экспедиция 1926 года дала основу для нового творческого проекта — книги песен верховых чувашей. Но собиратель знал, что материала для нее пока недостаточно, и продолжал работу. Несколько записей удалось сделать непосредственно в своей школе от сельских ребят, принятых в 1927 году. А со следующего года они и сами по заданию Степана Максимовича начали собирать народные песни. Вскоре Обществом изучения местного края от учащихся музыкальной школы были приняты 64 песни. Всего в 1928—1930 гг. (т.е. пока Максимов вел занятия по чувашской музыке в школе и техникуме) учениками было записано 170 песен, папка с их нотациями и сейчас хранится в Научном архиве Чувашского гуманитарного института<sup>54</sup>. Степан Максимович изучал и этот материал, готовя новую книгу. В частности, в ней опубликованы напевы, услышанные им от 16-летних Гриши Хирбикова и Никиты Чернышова, 17-летнего Алеши Иванова, 18-летних Арсения Лисицына, Константина Пименова и Георгия Андреева, 20-летнего Павла Алешина. Некоторые из них, повзрослев, стали профессионалами в музыкальном искусстве. Степан Максимович относился к своим помощникам и ученикам с дружеским расположением. Об этом свидетельствует фотоснимок, сделанный в 1929 году, в первый год работы Чувашского музыкального техникума, куда они были в числе первых переведены из музыкальной школы.

Ровно через год после доклада в Чебоксарах — 10 января 1928 года на Совете этнографической секции ГИМНа в Москве обсуждается рукопись нового сборника С.М. Максимова «Песни верховых чуваш[ей]». В протоколе говорится: «а) собирание песен и их запись произведены с большим знанием дела, с хорошим и верным вкусом к качеству песенного материала; б) мелодии сборника весьма интересны как для изучения народной песни вообще, чувашской — в частности, так и для обработки их; в) ввиду важности собранных материалов, записанных непосредственно от исполнителей из народа, издание сборника С. Максимова признать крайне желательным»<sup>55</sup>. Протокол подписал Сергей Львович Толстой, известный музыковед (сын великого писателя и, кстати, автор двух музыкальных пьес на чувашские темы). Эта книга будет еще долго готовиться к печати и выйдет в свет только в 1932 году. По объему, содержательности и оригинальности музыкально-поэтического материала, уровню полиграфического исполнения нотной части она превзойдет его же центриздатовский сборник 1924 года и вплоть до конца 1960-х годов, т.е. на ближайшие 30 лет будет лучшим музыкально-фольклорным изданием в Чувашии и одним из лучших — в Волго-Уральском регионе.

В этом выдающемся труде Максимова есть одна особенность, вызывающая вопросы и даже недоумение. Почему автором большой вступительной статьи к этой книге стал не сам Максимов, а его младший коллега Иосиф Люблин?



С учениками,  
принятыми в школу  
в 1926—1927 го-  
дах, — испол-  
нителями и соби-  
рателями  
народных песен.  
Слева направо:  
Константин  
Пименов, Алексей  
Иванов,  
С.М. Максимов,  
Георгий Андреев,  
Павел Алешин.  
1929 г.



Думается, что это могло быть следствием «общементальных» свойств личности Максимова — чувашского интеллигента первого поколения, воспитанного Яковлевым; вспомним издание «Сказок и преданий чуваш[ей]», в котором было опущено указание авторства первых успешных опытов литературного творчества учеников. Фамилия Степана Максимовича, обозначенная на обложках и титуле книги, позволяла ему не заботиться о «стопроцентном» авторстве всего текста.

Вместе с тем, ему, по-видимому, в высокой степени импонировала музыковедческая эрудиция и интеллектуальная культура, воспитанная в Люблине семьей и московской консерваторской средой. Максимов понимал, что сам он, безусловно, не обладает столь широкими специальными познаниями.

Опытный организатор и педагог, он внимательно наблюдал стремительность и эффективность действий молодого москвича, чувствуя в нем родственную душу. Недавно приглашенный в Чебоксары, Люблин сразу становится заведующим учебной частью техникума. Уже 28 сентября он проводит совещание о реконструкции учебных планов с целью привести их в соответствие с требованиями времени; в том числе, между прочим, по его предложению вводятся предметы «Анализ чувашской крестьянской песни» и «Чувашская художественная музыка», заменяющие более общий по содержанию курс чувашской музыки, который до него разработал Максимов. Просматривая документы тех лет, можно увидеть, что в качестве организатора и идеолога национального музыкального искусства Чувашии он вполне успешно продолжает и в какой-то степени даже заменяет уехавших лидеров — Максимова и Павлова. При этом он действует смело, масштабно, разносторонне. Например, в 1931 году на 1-й Всечувашской музыкальной конференции выступает с одним из главных докладов, наряду с Максимовым, специально приехавшим из Москвы для этого. В 1933 году не директор техникума Лисков, а Люблин

возглавляет огромную (96 человек) художественную бригаду Чувашии по обслуживанию краевого слета колхозников-ударников в г. Горький.

Обнаруживаются у Люблина и публицистический темперамент, и талант исследователя-музыковеда. Он часто выступает на страницах местных и московских газет и журналов. Активно участвуя в организации массового республиканского праздника (1932), он издает книгу «Олимпиада искусств в Чувашии». В 1933 году в книгу «Советская Чувашия. Национально-культурное строительство» ее автор Д. Данилов включает исследование современного композиторского творчества в Чувашии, написанное молодым музыкантом. В 1935 году публикуется аналогичный очерк Люблина в книге, посвященной 15-летию автономии. При этом Люблин — человек своего времени. Он не вступает в компартию, но верен пропагандируемым ею общественным идеалам, по-своему пытается воплотить их в национальном искусстве. В своих устных и печатных выступлениях он решительно выступает за развитие «пролетарской линии» в искусстве Чувашии, против «кулацкой» песни и идеологии. Самому Максиму такие мысли в связи с чувашским искусством и в голову не приходили... Но звучат они современно и повторяют то, чему учат в консерватории, о чем с конца 1920-х годов шумят дискуссии в Москве и Ленинграде.

При этом Люблин отличался личным обаянием и скромностью, вызывая доверие и желание помогать. Со своей стороны, и он проявляет доброжелательный исследовательский интерес к композиторскому творчеству Степана Максимовича, в своих статьях уверенно и откровенно судит о его сильных и слабых, как он их понимает — в духе времени, сторонах.

Доверяя его познаниям, Максимов, скорее всего, сам предложил молодому коллеге написать предисловие с тем, чтобы анализ материала отвечал бы самым современным подходам к народной музыке. Он надеется продолжить подобное совместное творчество и в еще более масштабной работе о чувашской народной музыке, вовлекая в нее не только Люблина, но и Кривоносова. Этот проект они не успели осуществить — наступил 1937 год. В стране Советов назревали иные события.

\* \* \*

Сам же Максимов не торопится обнародовать свои музыковедческие наблюдения над материалом сборника «Песни верховых чуваш[ей]». Они накапливаются постепенно. Мы видим, как одновременно с собиранием фольклора в его деятельности рождается и музыковедческое направление. То есть, он не снимает с себя и второй из сформулированных им задач — изучать собранный материал для определения теоретических основ чувашской народной музыки. Думается, ориентиром и даже непосредственным образцом ему могла служить деятельность одного из крупных современных композиторов А.Д. Кастальского, в чем-то родственного и по специальному направлению — он и бывший регент, хоровой дирижер, и исследователь фольклора, ставящий задачу выявить

объективные основы самобытности национальной (русской) музыки. Не исключено, что они могли познакомиться еще в январе 1923 года, когда Максимов организовал прослушивание чувашской песни в консерватории (Кастальский тогда заведовал кафедрой народной музыки). Через несколько месяцев маститый профессор коснулся чувашской культуры на страницах журнала «Музыкальная новь» (хотя повод был уже иной — выступления хора Федора Павлова в Москве). В том же 1923 году вышла книга Кастальского «Особенности народно-русской музыкальной системы». Свои цели в изучении народной песни Максимов понимал сходным образом. «Достаточно обширный собранный материал, — говорится в его докладе 1928 года, — ...позволяет уже сделать выводы о ритмическом строении чувашской музыки, о ее формах, о звукорядах, лежащих в основе чувашской песни, а отчасти даже о гармонии, свойственной народной музыке. Поэтому в ближайшее время нужно приступить к изучению теоретических вопросов чувашской национальной музыки»<sup>56</sup>.

В феврале 1927 года журнал «Сунтал» публикует статью Степана Максимова «Чувашская песня». Это его первый опыт изложения своих представлений о музыке своего народа. Здесь рассматриваются виды чувашских народных песен. Статья занимает всего две журнальные страницы, но этот текст получит дальнейшее развитие на протяжении предстоящего десятилетия, отпущенного автору судьбой. При его жизни исследование оставалось рабочей рукописью, использовавшейся им только при преподавании чувашской музыки. Здесь раскрывалась история изучения чувашской народной музыки, на уровне современной Максиму науке о народном музыкальном творчестве исследовались особенности ее с точки зрения форм, ритмов, ладов, стихосложения. По содержанию же это многоаспектное исследование народной песни уже напоминало диссертацию, в которую оно, скорее всего, и должно было превратиться. Пример подавал его марийский товарищ Яков Эшпай. Он работал в Москве и поддерживал с чувашским коллегой как деловые, так и дружеские связи. Эшпай писал исследование о марийских народных музыкальных инструментах, а в 1940 году издал книгу, получив после войны ученую степень кандидата наук.

Музыковедческую рукопись Максимова отредактирует и издаст в 1964 году московский музыковед В.М. Беляев в сборнике фольклорных записей, составленном после смерти чувашского музыканта. Разное происхождение теоретической и фольклорной частей при попытках вникания в текст становится причиной недоразумений. Читая, например: «Отклонения от обычного строя, встречающиеся в песнях сборника ... за № 48, 72, 164, 167...»<sup>57</sup>, — не следует удивляться тому, что в песнях № 48, 72, 164, 167 книги, которую вы держите в руках, никаких отклонений от строя нет. Они есть в соответствующих песнях сборника «Песни верховых чуваш[ей]», который современному читателю практически недоступен...

Но, пожалуй, не эти недоразумения более всего заставляют сожалеть о нескладной судьбе научных трудов Максимова. Ни в делах, ни в

жизненных вопросах его не назовешь ни наивным, ни простодушным. Его в очередной раз подвела искренняя вера в постулаты академической науки. Она кажется наивной, но для регента и учителя, любившего искусство и постигавшего его азы главным образом в провинциальном Симбирске (причем, во многом самостоятельно), была естественна. В главе «Ростки творчества» рассказывалось, как двадцатилетний Степан перед учениками Симбирской школы рассуждал о невозможности гармонизовать пентатонные мелодии. Нынешняя теория, как и прежде, не поспешила за практикой, не принимая в расчет специфики музыкальных традиций «мелких народностей», вдруг пробудившихся и создающих национальное искусство. Зато, как и все прочие науки советской страны, музыковедение быстро впитывало «передовые» установки теоретиков — сначала Пролеткульта, затем его наследника РАПМа (Российской ассоциации пролетарских музыкантов). Считалось, что они выражают идеологию новой социалистической культуры. В числе самых «передовых» деятелей были и московские друзья Степана Максимовича, кому он полностью доверял в вопросах музыки, — Григорий Лобачев, Виктор Белый, Мариан Коваль и другие, с которыми он не раз встречался в консерватории.

То, что напишет по его просьбе для книги «Песни верховых чуваш[ей]» Люблин, сегодня представляется экзотической смесью музыковедческих наблюдений и «РАПМовских» клише эпохи. Прочтем маленький отрывок из предисловия:

*Классификация песен... проведенная по игровому, хороводному, гостевому, свадебному, масленичному и т.п. «признакам», отражает вполне определенный этнографический подход, идущий целиком от традиции формального дореволюционного собирательства «народных песен». Вполне понятно, что при таком подходе, такие задачи, как выявление классовой сущности чувашских крестьянских песен, вскрытие их идеологического содержания, проблема выявления через собирание песен классовой борьбы, как в советской, так и дореволюционной чувашской деревне... выпали из поля зрения составителя сборника<sup>58</sup>.*

И так далее, и тому подобное; автор предисловия без сомнений ставит в кавычки сочетание *народная песня*, и не думает о кавычках при разговоре о *классовой борьбе* в этой песне. Слава богу, редакторы не заставили Максимова переделывать свою рукопись в свете требований передового марксистского мировоззрения (позднее, в эпоху «развитого социализма», без всякого сомнения, без этого книга не увидела бы света).

Для подобной науки начала тридцатых годов потом подберут определение — «вульгарный социологизм». Иосиф Люблин, незаурядный, масштабно мысливший музыкант и, безусловно, честный человек, в своих теоретических писаниях оказался одной из ее несчастных жертв. Исследование же самого Максимова, не претендовавшего писать «в духе времени», хотя и желавшего придать своей книге видимость такой «современности», не утратило научной ценности, будучи издано и через тридцать

цать лет. Также не устарела и классификация чувашских народных песен, критикованная в предисловии.

\* \* \*

Между прочим, Максимов сохранил в своей книге один образец откровенно «классового искусства» — песню купеческих дочерей «Ехрем хуса хёрёсен юрри», № 193-й в книге, но постарался завуалировать ее подлинный смысл. Там пелось:

Ум сёкlemi шўлкемеччё, шўлкемеч,  
Ут пăх креши турёс поль.

Пуç сёкlemi тохьямёччё, тохьямёччё,  
Тыр акнă контă турёс поль.

В переводе:

Из тяжелого шульгеме моего, шульгеме,  
Навозную лопату сделали, наверное.

Из тяжелой тухьи моей, тухьи,  
Лукошко для сева семян сделали, наверное.

Издательские редакторы и цензура (в выходных данных имеется отметка «Чувашлит № 1422») почему-то «прозевали» отсутствие перевода именно этой песни. Переводчиками фольклорных текстов книги на русский язык были филологи Никита Романов (выдающийся знаток чувашского языка и фольклора) и И. Семенов. Автор аналитического предисловия Люблин, при всем своем интересе к «классовому» содержанию, чувашского языка не знал, поэтому на песню не обратил внимания. Сейчас можно только гадать, обсуждал ли Степан Максимович с кем-нибудь сюжет данной песни. В книге на месте *перевода* мы видим неточно интерпретирующий смысл *комментарий* на чувашском же (т.е. доступном не любому читателю музыкальной книги!), уведующий от сути: «Эту песню пели дочери купца Ефремова, когда они, бросив носить чувашский костюм, стали одеваться по-русски»<sup>59</sup>.

Точный смысл песни едва ли не противоположен цитированному комментарию. Здесь и мысли нет о непригодности для ношения тяжелых (они делались из массивных екатерининских и николаевских серебряных монет) шульгеме и тухьи, украшавших грудь и голову невест. Зато открыто высказаны жалобы на то, что драгоценные украшения, которые своими руками делали и которыми гордились на праздниках чувашские девушки, некие люди не просто превратили в обиходные орудия труда, но грубо унизили, смешав с дерьмом... Ассоциации прямые: с 20-х годов национальный праздничный костюм носить было *нельзя*, ибо ценности властями изымались. Известно, что из Чувашии серебро вывозили возами. Поводов находилось много: сначала «помощь голодающим рабочим», затем — «помощь голодающим Поволжья», затем — в «помощь индустриализации». У государства всегда находились неотложные нужды, которые покрывались за счет ограбления крестьян. От последних

## 193. Ум сѣклеми шулкемеѣѣ.

Ум сѣклеми шулкемеѣѣ, шулкемеѣ,  
 Ут пӑх кресн турѣс поӑ (2)  
 Пус сѣклеми тохӑм-ѣѣ, тохӑмѣѣѣ,  
 Тыр акнӑ контӑ турѣс поӑ. (2)

Ехрем хуса хересем тӑвчи тӑмне пӑрхас, вирисла тумӑзинӑ бух сӑк йурра дурзинӑ, тег.

## 194. Сурӑх ури йурри.

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Вӑрманалла тил йӣрри; (2) | 2. Тӣкл(ӣ) уралӑ тӑмани (2) |
| Йӣрри пур та тилли сук,      | Арп(а) уклинѣ вӑх сыхлат,   |
| Ахӑл пирӣен телен сук.       | Тӑххи ѣене, тыттармаст:     |

Шур уралӑ йаш аӑи (2)  
 Пӑрт умӣне хӣр сыхлат,  
 Хӣрри ѣеи, тыттармаст.

К лесу ведет след лисички; следы то есть, да лисы нет. Так уж у нас счастья нет.  
 Сива с мизгатыми лляками в мякинде кур стережет, да куры хитры, не повадятся. В белое обутый молодой парен; перед домом девушку подмаршувывает, да девушка хитра; не попадетсѧ.

Фрагмент страницы с текстом и комментарием к песне дочерей купца Ефремова. Текст следующей песни № 194 со- провожден подстрочным пере- водом без ком- ментариев. Подобным образом оформлены все прочие тексты книги.

при этом требовалась публичная демонстрация «патриотизма», о чем трубили газеты. В песне же, опубликованной Максимовым, — выражение истинного отношения народа к акциям советской власти...

Факт этот не просто уникален и любопытен. Максимов еще не мог предвидеть меру риска, на который он пошел. В 1937 году его книги будут специально анализировать на предмет выявления «контрреволюционного» содержания. Выполняя такое поручение, уполномоченному Главлита А. Хрусталеву обвинения пришлось буквально «высасывать из пальца». Совершенно пустяковые, они и негодились обвинению. Умея читать на родном языке, Хрусталева не был ни его знатоком, ни проницательным человеком, и замаскированный комментариями смысл песни ефремовских дочерей не уловил. Можно сказать, что процветавшее в «стране всеобщей грамотности» невежество сыграло тут положительную роль. Впрочем, это не имело большого значения, ибо на судьбу назначенной жертвы уже ничто не могло повлиять. В ходу была формула «органы не ошибаются».

\* \* \*

Своего рода открытием для национальной музыкальной культуры стало знакомство чебоксарцев с Гаврилом Федоровым — самородком с феноменальной музыкальной памятью. Эту историю Степан Максимович подробно опишет сначала в журнальном очерке «Певец Гаврил Федоров», потом в статье, предваряющей книгу песен Федорова<sup>60</sup>. Здесь говорится: «О Г. Федорове мы узнали в январе 1929 г. таким образом. Учитель Скачков из д. Томакасы Чебоксарского района сообщил музыкально-этнографической секции б Общества изучения чувашского края, что в его деревне (находящейся всего в 25 км от Чебоксар) проживает певец Федоров, который знает 400 народных песен. Сообщение вначале вызвало со стороны членов секции недоверчивое отношение... Было решено вызвать Федорова в Чебоксары в ближайшее время. Певец приехал в конце февраля. На вопрос, действительно ли он знает такое число песен, он скромно ответил, что если считать все песни, и хорошие, и

плохие, то наберется и более четырехсот... Всего в 1929 г. удалось записать 235 песен». В том числе самому Максиму — ровно сто. Остальные записали Василий Воробьев, Федор Павлов, Тимофей Парамонов, а также ленинградец Виктор Томилин.

Работу с феноменом чувашской народной культуры Степан Максимович продолжал всю жизнь. В 1934 году он организовал издание «146 чувашских народных песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым, Т. Парамоновым». В качестве редактора-филолога в работе участвовал и выдающийся тюрколог Н.И. Ашмарин. Однако автором книги традиционно считается Максимов. Накануне шестидесятилетия певца в 1937 году — он же собственноручно написал ходатайство о государственной пенсии для него (не вступившего в колхоз слепого с детства инвалида-единоличника)<sup>61</sup>. В 1949—1950 гг. Максимов продолжал делать новые записи, доведя их число до 750, и завещал осуществить полное издание молодому музыковеду Юрию Илюхину. Вышло оно в 1969 году.

Надо отметить, что музыковедческие интересы С.М. Максимова не замыкались только на фольклористике. Наряду с народной музыкой, он обсуждает в печати все, что его волнует и в развитии современного национального музыкального искусства, в ряде статей продолжает просветительскую и публицистическую линию. Свои наблюдения он обобщает в докладе «Чувашская музыка» на Первом Всечувашском краеведческом съезде в июле 1928 года (опубликован Обществом изучения местного края в 1929 году), в статье «Музыкальное дело за 10 лет» (Халӑха вӗрентес ӗс. 1930. 6 №). Подробный отчет о большом столичном «турне» хоровой капеллы содержится в его статье «Чувашский хор в Москве и Нижнем» (Сунтал. 1929. 8 №)<sup>62</sup>.

\* \* \*

Отсутствие индивидуально-авторских амбиций у Степана Максимова проявлялось в композиторском творчестве с самого начала. Например, в том, что он принципиально различал «приспосабливание произведений народной музыки к условиям исполнения на концертной эстраде» и создание оригинальных музыкальных сочинений. Первое он считал скорее аранжировкой, но не композицией. Это было бы верно, если бы в его творчестве формы «приспосабливания» народной песни к сцене не были достаточно индивидуальны и совершенны, иногда практически не отличались от оригинального сочинительства.

Настоящее композиторское дарование вообще — редкость повсюду. Тем более в Чувашии, до этого времени вообще не знавшей такого рода деятельности. В середине 20-х годов сочинением музыки занимались здесь только Федор Павлов и Степан Максимов, а с конца 1924 года к ним присоединился Василий Воробьев. Естественно, что национального репертуара и для профессионалов, и для любителей, и для учеников остро не хватало. Кроме давно разошедшихся по рукам тетрадок обработок 1918 и 1919 годов, в ходу у исполнителей был единственный сборник Федора



Павлова «Сърнай» 1924 года издания. «Не было хора, который не спел бы песен из этого сборника», — отмечалось в печати<sup>63</sup>.

Степан Максимов вновь принялся за сочинение. Помня о замечаниях консерваторских знатоков, он внимательно проанализировал свои первые партитуры и убедился, что чутье его не обманывало с самого начала — серьезных переделок не требовалось. Несколько тонких и точных изменений в детали гармонии и фактуры он все-таки внес. Они были направлены на устранение стилевых несоответствий народной мелодики (он бережно сохранял ее при обработке) и гармонической правильности — в смысле соответствия простейшим школьным правилам построения аккордов, отойти от которых на первых порах Степан остерегался, да и не имел достаточных навыков. В этом смысле весьма наглядны изменения в обработке песни «Тиек йытти». Первоначально мы видим кадансы (концовки куплетов) на правильно построенных мажорных трезвучиях *До—до—ми—соль*. В варианте же 1926 года нечетные куплеты завершаются секстаккордом *Ми—до—ми—соль* (кстати, с нестандартным удвоением терции!), считающимся неустойчивым и, потому, неподходящим для традиционных завершений. Четные же куплеты и все произведение автор заканчивает теперь октавным унисоном всех четырех голосов *Соль—соль*, уходя от тонально-ладовой определенности трезвучия *до—ми—соль*, не соответствовавшего природе народного напева. Еще смелее фактурные детали, введенные им в партитуру бойкой свадебной песни «*Ѕула тӑрӑх анама*». Встречное движение шестнадцатых внутри музыкальной ткани (его не было в первом варианте) изящно подчеркивает легкую диссонантность октавно-квинтовых созвучий — опять-таки, введенных композитором не по правилам школьной гармонии, но рожденных свойствами мелодии:

#### Марш темпёне

Сравнение партитур, изданных в 1926 году, с первыми вариантами обработок показывает, что Максимов как композитор значительно вырос, стал самостоятельнее. У него появляются приемы, которым его могла научить только личная практика и слуховой опыт. Уроков композиции до сих пор он ни у кого не брал.

Первым в Чувашии он стал писать сольные вещи, рассчитывая при этом на исполнительские возможности конкретных певцов — Ивана Васильева и Анны Токсиной. По воспоминаниям Анны Ивановны, кон-

цертную работу в республике активно направлял также Максимов: «В 1925 году в Чебоксары приехал Степан Максимович. Он стал буквально «таскать» меня на чувашские концерты, я же никогда не отказывалась петь». Именно в конце 1925 года Степан Максимович выдвинул идею проведения масштабного вечера чувашской музыки. На нем, сообщалось в анонсе, должны звучать новинки композиторов, написанные для хора и солистов, таких как Токсина, осенью прибывший в Чувашию Васильев и другие. Кроме них для такого вечера следует пригласить народных музыкантов (гусяров, певцов и так далее). А перед началом, говорилось в статье, «товарищ Максимов собирается прочитать лекцию о чувашской музыке»<sup>64</sup>. Действительно, такой вечер, названный «Этнографическим концертом», впервые состоялся 17 января 1926 года. Подобные крупные показы национального творчества стали ежегодными и продолжались до 1930 года, т.е. до отъезда Максимова в Москву. В культуре они оставили большой след. Звучавшие на них произведения входили в постоянный репертуар исполнителей, становились частью звуковой среды общенациональной современной жизни и культуры. В ней сформировались и музыкальные вкусы новой национальной интеллигенции. Молодой поэт Петр Хузангай, приехавший в Чебоксары во второй половине 20-х годов, на всю жизнь запомнил несколько мелодий из бывших тогда на слуху обработок. Например, максимовские рекрутские «Кик, кик хуракаш» (при жизни не издававшуюся) и «Уй варринче».

Услыхав в Чебоксарах пение Анны Токсиной, Хузангай потом мастерски пел сам в кругу друзей чувашские народные песни из ее репертуара. Сохранилась любительская запись его исполнения 1960-х годов. Кстати, в этой записи звучит и тема уже разбиравшегося нами хора «Хура вярман урля», и песня, записанная Степаном Максимовичем в их совместной поездке в Сибирь (о чем будет рассказано позднее).

Думал Степан Максимович и об оркестровом репертуаре. Если симфонического оркестра никогда еще в Чебоксарах не было, то духовой («Правительственный») существовал и довольно активно действовал. Имея его в виду, Максимов сочинил свое первое оркестровое произведение, назвав «Чувашским маршем». 10 марта 1927 года его исполнили в четырехручном изложении на фортепиано преподаватели школы Н.А. Зеленецкая и Н.В. Будникова. В основу главной музыкальной темы он положил напев свадебной песни «Џула тарӑх анама», хоровую обработку которой он делал еще в 1917 году. Однако для марша он немного видоизменил мелодию, придав ей так называемую «квадратность» (то есть группировку тактов, везде кратную четырем — в народной мелодии ее не было) — что требовалось по условиям жанра.

«Примеривался» он и к созданию оригинальных произведений крупной формы. Таковы хоры «Ай-ях. Туй фантазийё» («Свадебная фантазия»), «Туй» («Свадьба») на стихи из народных песен и «Шанчӑк» («Надежда») на стихи поэта Марка Аттая.

Музыка народной свадьбы привлекала композитора выражением стихийной силы обрядового действия, подчиняющей себе волю массы участников. Первыми опытами в этом направлении в творчестве Максимова были обработки 1917 года «Хёрёх чалаш хёрлё ту» и «Ѕула тёрёх анама».

Две свадебные композиции конца 1920-х годов выражают энергию и драматизм архаического обряда различными средствами.

Хор «Туй» по композиции лапидарно прост. Он основан на оstinатно повторяемой «квадратной» ритмической формуле пляса:

|| : uuuuu | uuuuu | uuuuu | uu — : ||

Эта формула воспроизводится 50 раз (!) в неизменном виде (в партитуре можно заметить варьирование только местоположения акцентов и изменения громкостной динамики), создавая эффект нарастающего экстаза, едва ли не оргиастического. Лишь в кульминационном эпизоде, попадающем на третью четверть формы (классическая «точка золотого сечения»), происходит как бы перелом: пульс движения смещается с восьмых на половинные длительности (четырёхкратное увеличение!), разрушается квадратность тактовых группировок (4+6+6), в кадансах включаются ферматы (небольшие затягивания отдельных созвучий). Весь эпизод идет на внесмысловых припевных восклицаниях «ай-яй, ай-яй-я!».

Фантазия «Ай-ях» по масштабу приблизительно равна хору «Туй», по форме же несравненно сложнее. Ее название выведено из тех же самых припевных восклицаний, здесь они составляют поэтическую основу произведения. Это придает произведению оттенок своеобразной «инструментальности», свободы от словесной оболочки (не случайно в наши дни эта фантазия получила известность в оркестровом переложении, выполненном руководителем оркестра народных инструментов факультета искусств Чувашского госуниверситета им. И.Н. Ульянова Натальей Ивановой). В полную противоположность хору «Туй», стихи здесь включаются в кульминации, расположенной примерно так же — в третьей четверти формы. В фантазии имеется относительно медленное вступление на теме с переменными ритмическими группировками. Главная тема песенно-строфична, ее темп — стремительное *Vivo*. Оstinатное начало сосредоточено в фактуре сопровождающих голосов. Ритмическая фигура несколько сложнее (содержит уже внутри себя сдвиг акцента, синкопу):

u—uu—u | u—uu—u (и т.д.)

Тема сопоставляется с контрастными эпизодами. Ладогармонический язык фантазии значительно острее, он выходит за пределы не только пентатоники, но и диатоники.

Свадебные композиции Степана Максимова выводили национальное музыкальное искусство из рамок этнографичности. Интуитивно чувашский композитор включался в русло неофольклористических исканий начала XX столетия (наиболее ярко в мировом искусстве представленными произведениями Игоря Стравинского и Белы Бартока). Причем

Пётём хаваспа (широко, торжественно). ♩ = 120

А - кă вай - ла - нё чă - ваш ёс сын.

ни. Ун ум - чен су - ха - лё а - сап - лăх тев.

ви, тёт - тём - лăх тѐп пу - лё вă - хăт пут - лан.

ма. Тёт - тём - лăх тѐп пу - лё, тѐп пу - лё.

именно в хоровой музыке для него прямых прототипов, кажется, пока не было.

Другого рода произведение — хор «Шанчӑк». Написан он был специально к исполнению в праздничных концертах в честь десятилетия Октябрьской революции. Композитор выбрал стихи молодого поэта Марка Аттая, известного преимущественно как сатирик. Но в этом стихотворении поэт был серьезен и восторженно выражал надежды, что у его родного народа, несмотря ни на что — прекрасное будущее. Любопытно, что, в отличие от уже тогда появлявшихся, а потом преобладавших поэтических панегириков советской власти, монополю правящей партии, ее вождям Ленину, Сталину, поэт ни словом их не упоминает. На протяжении более тридцати строк стихотворения нет ни призывов-лозунгов, ни славословий. Все еще впереди, и все глаголы в тексте Аттая — только в будущем времени:

Акӑ вайланӑ чӑваш ӗс сынни.  
Ун ум[ӗ]чен сухалӑ асаплӑх тӗвви,  
Тӗттӗмлӑх тӗп пулӑ вӑхӑт пугланма.  
Тӗттӗмлӑх тӗп пулӑ, тӗп пулӑ...

В буквальном переводе:

Вот окрепнет чуваш-трудящийся. / Пред ним исчезнет петля страдания. / Невежество сгинет, время минет, / Невежество сгинет, сгинет...

Среди мечтаний о радостях труда и благополучия находится место и надеждам на расцвет искусств:

Пушкин пек хӗрӱллӑ пулӑс сӑвӑссем,  
Шӑтса тухрӑс халӑ, ӱсӗс сӑмрӑксем.  
Илемпе эрешлӑс чӑваш чӑлхине,  
Янӑратса юрлӑс чӑваш юррине...

В буквальном переводе:

Появятся поэты, страстные, как Пушкин, / Пробьются, возрастут молодые. / Красотой расцветят чувашский язык, / Звонко запоют чувашскую песню...

Максимов создал на эти стихи развернутую музыкальную картину. Композиция строилась на нескольких темах. Первую, гимнически величественную (соответствовала словам «Акӑ вайланӑ чӑваш ӗс сынни»; нотный пример на с. 151), оттеняла подвижная тема, рисующая вдохновившее поэта «прекрасное будущее». После монументального звучания первой темы, вторая представляла «темой мечты»: она исполнялась тихо, как бы «затаив дыхание». Особенный контраст возникал в мелодически обновленном повторении второй темы — только женскими голосами (на слова: «Хӗрарӑмсем калӑс...» — «Женщины скажут...»). Здесь «тема мечты» представляла трогательно лиричной (см. нотный пример на с. 153).

После центрального развивающего эпизода обе темы возвращались в обратном порядке: «тема мечты», затем гимническое утверждение, мощным крещендо завершающее хор.

[Хаварт (скоро). ♩ = 144]

Хё-ра-рәм-сем ка-лёс: «Эх, пур-нә-пәр», — ти-йёс,  
тё-рек-лен-се-пы-рёс, хы-тә-вё-ре-нёс.

Еще один композиторский опыт Максимова известен по отрывочным свидетельствам. Согласно воспоминаниям Гурия Комиссарова, в 1926 году Федор Павлов сообщил ему, что отказался от своего старого замысла писать оперу «Нарспи», поскольку над ней работает Степан Максимович. Действительно, в программе концерта 25 марта 1928 года Иван Васильев исполнял «Арию Михедера» из оперы «Нарспи»<sup>65</sup>. Возможно, и упомянутая «Свадебная фантазия» предназначалась для оперы. К сожалению, нам неизвестны другие номера, сочиненные Максимовым с этой целью, утрачены ноты даже единственной прозвучавшей перед публикой арии.

\* \* \*

Произведения Степана Максимова, отобранные для исполнения на чебоксарской олимпиаде 1930 года: песня-марш «Ѕапата» и хоровая песня «Ѕуллахи пек», знаменовали новое направление в его творчестве.

Перемены, происходившие в художественной жизни страны, к концу 1920-х годов стали проявляться и в Чувашии. Сюда докатилась волна новейшей эстетики так называемого РАПМа — Российской ассоциации пролетарских музыкантов (аналог писательской организации РАПП). Проповедуя идеи «пролетарского искусства», противопоставляемого искусству «буржуазному», они были безапелляционны и агрессивны.

В столичных музыкальных кругах творилось нечто странное. Максимов, старавшийся поддерживать связи с консерваторией, наблюдал, как

в 1929 г. в ней «были отменены экзамены... перед исполнительскими классами была поставлена задача осваивать репертуар, рассчитанный на запросы неподготовленной аудитории. Подобный же курс был взят и в композиторских классах»<sup>66</sup>. Лишь некоторые из наиболее крупных музыкантов дореволюционной формации — композиторы Р.М. Глиэр, Н.Я. Мясковский, музыковед Н.С. Жилаев — позволили себе не подчиниться новым порядкам и покинули консерваторию (с ними Максимову потом придется встречаться, а в классе Глиэра ему посчастливится учиться). К 1930 году относятся воспоминания композитора Георгия Свиридова о РАПМовцах, сжигавших ноты классиков во дворе Московской консерватории<sup>67</sup>. В феврале 1931 года внезапно поступит указание переименовать консерваторию в «Высшую музыкальную школу имени Феликса Кона» — поводом послужил 45-летний юбилей революционной деятельности этого члена коллегии и заведующего сектором искусства Наркомпроса, к музыке не имевшего никакого отношения. Это было уже за гранью разумного (в обиходе музыканты тут же стали называть консерваторию «конской школой»). Постановление отменяют уже в 1932 году<sup>68</sup>.

Степан Максимович, с юности поставивший себе цель приобщиться к высотам музыкального искусства, видимо, сохранял веру в идеи музыкальных авторитетов; иного, инакомыслия, собственно, не было дано. Чувашский музыкант чувствовал, что его подходы к творчеству не соответствуют новым тенденциям, формулируемым теоретиками искусства. Нельзя сбрасывать с учета и опыт члена ВКП(б): переживший в свое время преследования по поводу недостаточной партийной активности, он, несомненно, опасается и сейчас обвинений в следовании «надклассовой» идеологии. Если в его обобщающем докладе 1928 года и в статье 1930 года «классовый подход» еще не просматривался, то, участвуя в конце 1931 года в Москве в пленарном заседании РАПМа, Максимов уже поддается ему и пытается использовать «современную», то есть, леваческую фразеологию: «...Вопрос об итогах и перспективах развития чувашской музыки. Здесь... произошла известного рода борьба, классовая дифференциация на этом фронте. Мы пришли к выводу, что дальше оставаться на базе народной песни нельзя, что она не удовлетворяет нас полностью, что нужны песни с революционным сюжетом, революционной тематикой». Однако чувашский музыкант не чувствует все-таки уверенности в этой атмосфере и взывает к «передовым» московским коллегам: «...Просил бы вас иметь в виду следующее, что необходимо организацию движения за пролетарскую музыку в Чувашской республике РАПМу взять под свое внимание и наблюдение и поднять ее на высшую ступень»<sup>69</sup>.

Нелегко давались Максиму и творческие работы в этом направлении. С первых композиторских опытов главным его художественным принципом было бережное отношение к самому духу народной культуры. Этим он существенно отличался, например, от Федора Павлова, который не отстранялся от воплощения народного духа, но относился к фольклору избирательно в плане соответствия «духу современности».



Павлов достаточно широко понимал его, подчеркивая в статьях, что «под текущим моментом... подразумевается не политическая злоба дня, а вся революционная эпоха». Он первым начал переосмысливать сюжеты традиционных народных песен, чтобы создать произведения на современную тему (вспомним его «Песню бедняков» 1919 года), предпочитал писать песни молодежных жанров — игровые, шуточные, сатирические.

Максимов же во главу угла ставил эстетически-нравственную ценность народной песни в ее разнообразных проявлениях, вне связи с «духом времени» или с «социальным заказом». У него мы встречаемся с освоением мира средствами музыки как бы с позиций иного (чем у Павлова) возраста: его герой молод, не отказывается от игры или шутки в хороводе, на свадьбе (см. молодежные, свадебные «Тиек йитти», «Ѕула тӑрӑх анама», «Хёвел тухать анатран»), способен воспринимать мир светлым и безмятежным («Уя тухрӑм», «Лутраях та шёшкё», «Ёнтё мён кала-сар»), но он уже не так непосредственен, заметно склонен и к серьезному размышлению, пережил и боль утрат-расставаний, познал одиночество и сладость общения с близкими («Уй варринче», «Хура вӑрман урлӑ эп каӑнӑ чух», «Шал-шал урпа»). При этом Максимов вовсе не уходит в сентиментальность или нарочитую драматизацию сюжета. Выражая чувства, он придерживается народного представления о прекрасном, традиционной народной этики. Только, в отличие от Павлова, он заботился не о создании определенного типа музыкальных образов, а о раскрытии средствами композиторского искусства богатства и красоты фольклорных образов в их целостности. А их самобытная ценность для Степана Максимовича — вне сомнений.

Быть может, он почувствовал поддержку и в словах дирижера украинского хора Богдашева, которые процитировал в своем интервью московскому еженедельнику «Чӑваш хресченё»: «Украинская музыка подчинилась музыке западных народов. Ваша музыка стоит особняком от музыки других народов. Чувашская музыка не потеряла свою древнюю красоту...»<sup>70</sup>

Тем не менее, Максиму приходилось заниматься экспериментами в сфере «актуальной» тематики, и чем далее, тем более. Один из самых известных — песня «Ѕӑпата» («Лапоть»), впервые прозвучавшая в концерте 28 декабря 1927 года.

Чувашия — край крестьянский, поэтому Максимов не пытался каким-то образом модернизировать национальную тематику и написать, как этого требовали РАПМовские каноны, «пролетарскую» песню. Он искал современную символику крестьянского труда и мировоззрения и решил положить на музыку стихотворение А. Сюлесья-Отачкина (в будущем известного деятеля просвещения, автора чувашских учебников), опубликованное 26 февраля 1926 года в газете «Канаш»:

Иртнӑ сивӑ кунсенче,  
Патша хӑлӑн сиввинче  
Куртӑн эсӑ хурлӑха,  
Ѕӑр ҫинчи пур хӑн-хура —

Ѕапата, ҙапата,  
Куртән эсё хурләха,  
Ѕапата, ҙапата!

В буквальном переводе:

В холодном прошлом, / В царской зимней стуже / Видел ты горе, / На всем свете гнет — / Лапоть, лапоть, / Видел ты горе, / Лапоть, лапоть!

От картин прошлого стихи в последних строфах переходили к борьбе, затем — восходу солнца, наступлению новой радостной жизни. Припев соответственно обновлялся:

Мәлатукпа ҙапата  
Сирсе ячёс хён-хура,  
Мәлатукпа ҙапата.  
Ѕапата, ҙапата,  
Хавас сана ыр кунта,  
Ѕапата, ҙапата!

В буквальном переводе:

Молот и лапоть / Сбросили угнетение, / Молот и лапоть. / Лапоть, лапоть, / Радость тебе в добрый день, / Лапоть, лапоть!

Сам композитор написал следующую аннотацию к исполнению этого произведения в Москве:

*Революционная массовая песня «Лапоть».*  
*Музыка С. Максимова.*

*Лапоть здесь — это крестьянство. Много горя и страданий вынес крестьянин при царизме, немало гуляла по его спине палка и нагайка урядника и жандарма. Теперь лапоть в почете — он и молот (т.е. рабочий класс) управляют пролетарской республикой и строят новую лучшую жизнь. Привет тебе, лапоть, в добрый, яркий день советской власти<sup>71</sup>.*

Степан Максимович добросовестно и, как можно ближе к установкам московских лидеров, воспроизводил «леваческую» эстетику. Видимо, композитору, вслед за поэтом, это представлялось смелым в духе времени: демонстративно попирая старые понятия о красоте и художественном вкусе, «воспеть» утилитарный предмет, безусловно, характерный для России, не зря самоуничижительно прозывавшейся «лапотной». И, в принципе, расчет оправдал себя — песню с одобрением встретило местное партийное руководство, произведение стало исполняться повсюду на массовых мероприятиях любым составом исполнителей: и хором, и оркестром, и хором с оркестром. В школах его разучивали пионеры. На несколько лет оно стало популярнейшим. Даже в Москве в 1929 году не осмелился возразить против его исполнения и художественный совет студии грамзаписи на Кузнецком Мосту, причем его председатель, авторитетный композитор М.М. Ипполитов-Иванов, лично просматривал партитуры. Единственный знак, что вкусовые критерии все-таки иногда играли свою роль — когда составлялась программа для выс-

тупления Чувашской капеллы в Большом театре Союза ССР 26 июня 1929 года, «Лапоть» был исключен, хотя первоначально числился в ней. Впрочем, пожалуй, не стоит и преувеличивать принципиальность постановщиков концерта: в составленном Максимовым списке было восемь номеров, а разрешили исполнить только четыре. Возможно, что выбор сделал сам композитор.

Только в 1960 году это произведение не счел нужным переиздавать составитель авторского сборника Максимова Ф.М. Лукин. Однако, оно не забыто. В 1989 году известный чебоксарский краевед А.И. Терентьев опубликовал статью о лаптях — старинной обуви. По ассоциации он припомнил и песню «Ѕапата», повсюду звучавшую в его молодости. И привел такой факт: «В Великую Отечественную войну, к моему удивлению, я услышал ее от одного старшего лейтенанта, воспитанника горьковского детского дома. В их детском коллективе часто пели эту песню»<sup>72</sup>. Думается, удивление чебоксарца имело и другую сторону: в самой Чувашии ее уже почти не пели. Нарочито огрубленная советская эстетика 20-х уже в следующем десятилетии быстро сходилась на нет. Да и на роль символа лапоть все-таки не сгодился, не стал символом крестьянства России. Вскоре эту символику советское искусство найдет в образе серпа, лучше сочетавшегося с пролетарским молотом — вспомним знаменитую скульптуру 1937 года Веры Мухиной.

В основу музыки «Ѕапата» композитор положил напев из фольклорной рекрутской песни, опубликованной позже в «Песнях верховых чуваш[ей]». Ее мужская решительная поступь легко трансформировалась в марш — самый подходящий жанр для массовой песни. К этой мелодии он присочинил припев, состоящий из переключек голосов хора, возглашающих главное слово произведения «запата, запата, запата, запата!» Характер задавался инструментальной партией. Сочинялось произведение, возможно, за фортепиано — вступление и аккомпанемент уж очень напоминают фактуру клавира европейской оперы начала XIX века. Уже в 1933 году Люблин достаточно критически оценивал «в недавнем прошлом одно из популярнейших произведений в чувашской музыке — “Лапти”». В статье справедливо указывалось, что произведение имеет «типичное фанфарное вступление» и «трафаретный оперный финал», «очевидно, именно припев композитор стремился использовать для максимального подъема... правда, за счет оригинальности: начало припева имеет слишком явное мелодико-ритмическое сходство с припевом песни «Морьяк» («По морям, по волнам...»)»<sup>73</sup>.

Лишь в одной, кульминационной, точке припева автор решает нарушить правильность (доходящую до примитива) фактуры и гармонии. Это 24-й такт инструментальной партии. В нем Максимов, вразрез со старыми правилами гармонии и контрапункта, неожиданно дублирует верхний голос параллельными октавами с квинтовым заполнением — прием, который станет в 30-х годах одним из самых характерных в инструментальных сочинениях чувашских композиторов.

Темп марша

Ирт - нё си - вё

кун - сен - че, пат - ша хё - лён сив - вин - че кур - тән

э - сё хур - лă - ха, сёр син - чи пур хён - ху - ра. Сă - па -

та, сă - па - та, сă - па - та, сă - па - та, кур - тән э - сё хур - лă.

ха, ца\_па\_та, ца\_па\_та!

\* \* \*

Много сил положил Степан Максимович для издания музыкальных произведений. В 1926 году он добился в Москве выхода в свет сразу двух составленных им сборников. Первый, как и предыдущее его московское издание, назывался «Чувашские мелодии». Но теперь это были не фольклорные записи, а обработки. В нем поместилось 33 хоровых и 6 сольных произведений. Сам жанр сольной вокальной музыки с фортепианным сопровождением в Чувашии был новостью — все, в том числе и Максимов, много сочиняли только для хора без сопровождения. Причины просты — хор был хорошо знаком чувашским музыкантам со школы, а достаточных навыков обращения как с голосом певцов-солистов, так и с фортепиано, кроме Степана Максимовича, ни один чувашский музыкант пока не имел. Опубликованными вещами творческий «багаж» Максимова не исчерпывался, Федор Павлов по этому поводу с сожалением написал, что «многие из его гармонизаций, пользующиеся любовью слушателей, почему-то не нашли места в сборнике»<sup>74</sup>.

Второй московский сборник 1926 года, составленный Максимовым, назывался «Революционные песни». Его актуальность была не менее велика, поскольку в те годы массовый революционный репертуар был обязательным компонентом большинства музыкальных и политических мероприятий, востребованным в высокой степени. Для национальных же коллективов в этом жанре препятствием служило отсутствие чувашского текста. С появлением книжки это препятствие отпадало. Любопытно, что из двадцати двух песен пятнадцать были переведены на чувашский самим Степаном Максимовичем. Кроме того, к 10-летию Октябрьской революции Максимов и в Чебоксарах организовал издание песенника с нотами «Ҫёне юрăсем» («Новые песни»). Сюда вошли оригинальные произведения и обработки Павлова, Воробьева и самого Степана Максимовича. Это был первый сборник национальных музыкальных произведений на «современную тему».

А в московском издательстве была принята к редактированию еще одна книга, составленная Степаном Максимовичем. Она вышла в 1928

году под названием «Школьные песни» и была предназначена для использования в общеобразовательной школе. Одновременно с этой книгой он работал над статьями, адресованными учителям музыки. В одной разъясняется необходимость перехода с цифирного нотописания (остатки регентского обучения) на общепринятую линейную нотную запись (выходит в июне 1927 года в журнале «Сунтал»). В другой рассматриваются проблемы обучения пению в школе (публикуется в начале 1928/29 учебного года в журнале для учителей «Халӑха вӗрентес ёҫ»).

\* \* \*

Осмысливая факты первого чебоксарского периода биографии Степана Максимова, нельзя не оценить поразительной результативности этого пятилетия. Последовательно анализируя дела и обстоятельства второй половины 1920-х годов, автор вынужден распределить материал на пространстве не менее трех глав, взаимопересекающихся по хронологии, но не повторяющих друг друга; возникает ощущение, что описание освещает деятельность сразу нескольких личностей. В эти годы Максимов буквально излучает творческую и организаторскую энергию, кажущуюся неисчерпаемой. Он преодолевает любые препятствия. Любопытно, что в те же годы заведующий музыкальной школой успеваеет заниматься шахматами. Он не только находит время играть, но даже открывает рубрику «Шахмӑт пайё» (т.е. «Шахматный отдел») в первом номере журнала «Сунтал» за 1927 год. В течение двенадцати месяцев в ней появилось девять материалов за подписью «редактор С. Максимов», пропагандирующих основы этой мудрой игры. По-видимому, он и потом интересовался шахматными соревнованиями. В домашнем архиве Льва Максимова сохранились две недатированные газетные вырезки с маленькими информациями о шахматах на чувашском языке. Подписаны они родовым прозвищем «Урти», о котором Степан Максимович помнил и в середине 1930-х годов рассказывал сыну.

В августе 1929 года журнал «Сунтал» публикует подборку портретов «Чувашские композиторы», в которой фотографиями схвачены некие черты, характеризующие каждую личность: в центре — Ф.П. Павлов, импозантно расположившийся у пианино с карандашом в руке и развернутыми листами партитурной бумаги на пюпитре и на коленях; он откровенно позирует, изображая момент творческого процесса.

Справа — В.П. Воробьев. Он напряженно застыл перед объективом, расправив плечи и глядя в пространство мимо фотографа, вид торжественный, поскольку он в концертном костюме (вряд ли это фрак, не принятый тогда на чебоксарских сценах) с жилеткой, белой манишкой и галстуком-бабочкой. Любопытно, что оба — и Павлов, и Воробьев впервые побриты наголо. Это, по-видимому, было связано с желанием проникнуться духом «РАПМовской» эстетики, все сильнее проявлявшемся в разных сферах с конца 20-х годов. (Вспомним, например, сходные и столь же резкие перемены в облике Владимира Маяковского этих

Страница журнала,  
открывшая рубрику  
«Шахмат пайё».  
«Сунтал» № 1 за  
1927 год.

## ШАХМАТ ПАЙЁ.

Редактор С. М. МАКСИМОВ.

Бир уйбасонгоң ту элекки инттересли—шахмат пайё. Бул пайё ичкөң тейири бир уйбасонгоң ичкөң саралма, ку пайё ичкөң—берекени сарма, та, ситкенисес те, шурман старикос те пайёма Вурдасең. Шахмат пайёли теси те тумай, ала теси шухашлама беретет, сынал иркен сирелетот («укренелет волн» терең). Ишти терең ишпа нахата Вурдасең ирттерингоң шахмат пайёли инттересларах, усадыраң.

Тевидухситири шахмат пайёли иштатичине инттенкенте хушиниң андах пайёли. Хале, делекосеине хрестосеине куаттурлик маллаа кайине, сак пайё делекосеине хрестосеине хушиниң те ават сарма ишти. Хуласеңи шахмат кулбеси, хуршофосең думай, ридухаш акартула выдасең (хураирочи) цуладең. Шахмат пайёли иштене шурмане тудасең, бир хактосеңи те тесе несең шахмат пайёсең бир.

Траван хушиниң ку пайё сакта саралма. Ичрени шурмане вулакисеңден тумайың сак инттересли пайё. берекениңи «Сунтал» реткени шурмане шахмат пайёли уса шухаш титтең.

«Сунтал» реткеший.

---

### 1. Шахмат хами, шашкисем.

Шахмат хами пайёли хами несең: 64 туваскала уйбар, туваскалеңи бире сиктесе хурағы. Туваскалеңи «1» тесе бирди [вараса «пол» терең]. Пайёла ридухе хаман шур (саралма) кетсең пайёкашп сымтам неге тумалла.

Хаман ишти 64 туваскалеңи (уйбесе) туман самалтарах пазтар тесе, хаман уйа саспаллине, гата ридухарна катаргасең. Хаман сине сүзген айналыла «а, б, с, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z» и [ж], и [ш] шалла тумай. Уйа шурман «ерең ичкөңосеине» — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 шалла тумасең. Ишти кирең хам уйа те бир саспаллине, бир ридухарна катаргата май шула: a1, d3, f4, h5... Вийа берекени тесең, уйбесе сирпа тарах туман аман берекени шула.

Вийа иккени, бире шур шашкисеңи, теңи хура шашкисеңи выдасең. Иккени выдасеңи 64-шар шашка:

Шурисем	Хурисем
1 Король	1 Король
1 Ферзь	1 Ферзь
2 Тура	2 Тура
2 Слон	2 Слон
2 Лата	2 Лата
8 Пешка	8 Пешка

Выдас уйең шашкисеңи калли берекен хурағы ик тесе катаргасең, шурисем 1-ишти 8-иши берекен, хурисем 7-ишти 8-иши берекен. Мейзе лартамаллине 1-иши уйбесеңи катаргит.

1-ишти 8-иши берекенде зи пайёла шашкисем тарадасең. несеңи фигурасем теңең. Иксем сак уйбесеңи тарадасең:

a1, e1	уйбес сирге	корольсем;
d1, f1		ферзьсем;
a1, h1, a8, h8		турадем;
f1, f1, e8, f8		слондем;
b1, g1, b8, g8		латадем.

«Фигурасеңи уйбеси берекен калли берекен 8-шар пешка тара: шурисем — a2, b2, c2, d2, e2, f2, g2, h2 уйбеси синең, хурисем — a7, b7, c7, d7, e7, f7, g7, h7 уйбеси синең.

Шахматом май сир хире-хирес тала нек тарадасең. Иккени сирпа: король, ала пазтар — ферзь, икшер ту-

па — турасем, икшер охитер — слонсем, икшер лашкала сар — латадем, 8-шар сактадем — пешкадем ит.

1-иши берекен.

### 2. Шашкисем илле сүресең?

Терең шашкисем терең май сүресең. Фигура тесе шашкисем маллаа та, калли та сүресе пазтарасең. пешкасем — маллаа андах сүресең. Калли уй сирге бир шашка андах тама пазтарат. Сине (саспа) иле пазтар. сибекен (саккаңи) шашкама саспа иле шашка ирарине зартамалла. Сүрес пазтар, шашкисем хайбени выдасеңи теңи пазтар уй сине сүресе пазтар катаргасең.

Ишти калли хай тарамалла выдани шурмане, шашкисем уйа сикте катса пазтарат.

Шахкисем сүренине хути сине шалла сирасең: иккени шашка иккени бир саспаллине сирасең (король—К, ферзь—Ф, тура—Т, слон—С, лата—Л, пешкасем йагине сирасең). уйаң хам уй сине тумане катаргасең, маллаа сире туртасең те, хам уй сине кунине катаргасең. (шалла: 1) e2—e1 тесе сирни сакна нестерет; e2-иши уй сине тараман пешка e1-иши уй сине кунин; 2) d2 1—e2 тесе сирни e1-иши уй сине тараман лата f3-иши уй сине кунине катаргит; 3) C 1—e1 тесе сирни. 1-иши уй сине тараман слон e4-иши уй сине кунине катаргит.

Тара шашкисем (шалла сүресең):

- 1) Пешка маллаа тур сүрет, калли сүресе хай шурмане уй сине кунине пазтарат, айнакисеңе партамалла. Кире пазтар пешка маллаки шурманеңи берекенде сикте пазтарат маллаа пазтар хай шурмане йа

лет, а знаменитый пролетарский поэт Демьян Бедный принципиально брил голову, кажется, всегда.)

Симметрично слева — портрет С.М. Максимова. У него прямой взгляд вперед, несмотря на небольшой наклон головы (т.е. почти исподлобья), сквозь верхний край круглых очков, твердо сжатые губы, короткая аккуратная прическа с пробором, узкий галстук под воротником рубашки (не слишком темной, но и не белой), туго застегивающимся на дополнительные пуговики — признаки избегания какой-либо эффектности, но и внимания к собственной внешности.

Перед нами уверенный в себе, действующий без колебаний человек. Во всем он добивается успеха. При этом Степан Максимович отчетливо осознает, что он и его сподвижники-энтузиасты малочисленны и еще недостаточно подготовлены, чтобы справляться с целым сонмом проблем и вопросов. Ими вызвана к жизни небывалая ранее отрасль духовной культуры народа и республики, а для поддержания ее существования

И. М.Г. Кондратьев.





Портреты чувашских композиторов, опубликованные в журнале «Сунтал» в августе 1929 г.: С.М. Максимов, В.П. Воробьев.

нужна работа многих и многих высококвалифицированных профессионалов. Поэтому в поле его зрения оказываются одновременно собирание, изучение, обработка, сочинение, организация исполнения и издания народной и оригинальной композиторской музыки, развитие исполнительства и организация специального музыкального образования. Покинув номенклатурную наркомпросовскую должность «завглавпрофобра», Степан Максимович не теряет ни авторитета, ни возможности действовать и обретает нечто иное: размах в проектах и достигаемых результатах в сфере музыки. Потом он вновь уклонится от чисто административной работы в науке. Именно в эти пять лет Максимов становится по-настоящему крупной фигурой в музыкальном искусстве, в культурной жизни города и республики. Знают его и в российских столицах, и в соседних республиках.

«Вся собирательская, исследовательская и творческая работа по чувашской музыке проводится небольшой группой лиц, к тому же не получивших законченной художественной подготовки, т.к. высшее музыкальное образование в прежнее время чувашам было совершенно недоступно, — говорил он в докладе на Всечувашском краеведческом съезде 1928 года. — Эти два обстоятельства безусловно отрицательно отражаются на количестве и качестве всех работ в области музыки. Поэтому в вопросе подготовки работников в области музыкального искусства в первую очередь необходимо обратить внимание на создание кадра работников высшей квалификации путем командировки в музыкальные ВУЗы талантливых лиц, имеющих среднюю квалификацию»<sup>75</sup>. Ставя вопрос, Максимов уже намечает решение. В 1930 году он сам и Федор Павлов находят в себе волю и силы, чтобы в тридцативосьмилетнем возрасте вновь сесть на студенческую скамью. Свершилось то, о чем в юности они и мечтать не могли, к чему потом все более стремились, чувствуя, что впереди большие дела, есть и силы, и желания, но внутренние ресурсы их познаний исчерпываются. Павлов едет в Ленинград, а Максимов ближайшие пять лет проведет в Москве.

Портрет  
Ф.П. Павлова,  
опубликованный  
в журнале «Сунтал»  
в августе 1929 г.



Стоит отметить, что С.М. Максимов и Ф.П. Павлов — первые из музыкантов Чувашии, поднявшиеся в творчестве до профессионального уровня и сумевшие поступить в консерватории\*.

### Экскурс в творчество. Три песни: их открытие и возвышение

Свое музыкальное искусство ценит каждый народ. Чуваши в этом смысле не исключение, и, кроме любви к музыке, они имеют повод гордиться величиной своего богатства. Это чувство закреплено в образе Чувашии как «крае ста тысяч песен», созданном Педером Хузангаем (перевод принадлежит ему же):

Кам-ха, кам сак халӑха пӗлет:  
Вӑл сӗр пин сӑмахпала пулет.  
Сӗр пин юрӑ-семӗ кӗвӗлет,  
Сӗр пин тӗслӗ тӗрӗ вӑл тӗрлет...

Знаете ли вы такой народ,  
У которого сто тысяч слов,  
У которого сто тысяч песен  
И сто тысяч вышивок цветет?

Понятно, что число «сто тысяч» метафорическое. Однако среди множества прекрасных песен выделяются особые, общенародные, способные символизировать собой существенные черты родной культуры. Так, в 1970-х годах академик Г.Н. Волков опубликовал эссе «Виçӗ юрӑ» («Три песни») <sup>76</sup>. В нем выделены три шедевра чувашского народного творчества, раскрыт их общенациональный и общечеловеческий смысл. Это рекрутская «Уй варринче», гостевая «Вӗс-вӗс, куккук», обрядовая-застольная «Ака-суха юрри».

\* До них в истории известен единственный чуваш-выпускник консерватории (в 1918 году) полный тезка и однофамилец Павлова — виолончелист Ф.П. Павлов.

Каждая из этих песен с огромной художественной силой выражает особую грань народного характера или мировосприятия. Первая — бесконечная печаль расставания, вырастающая, кажется, до масштабов трагедии, вторая — нежная любовь к близким, чуть окрашенная юмором, третья — торжественный гимн самому святому в жизни землепашца — плугу, богам, родителям, друзьям. Перед нами — своего рода песенный триптих о сокровенном в народной душе.

Однако история возвышения этих песен до уровня общенациональных символов никем не описана. Никто и не задается такой целью, полагая, что народная песня в принципе не имеет автора и принадлежит всем. Между тем, история эта заслуживает внимания. Существованием этих песен в качестве символов современная чувашская культура обязана деятельности одного музыканта — Степана Максимова. И в том, что такие факты до сих пор не осознаны должным образом, следует видеть последствия упомянутой в начале книги завесы необъяснимой тайны, долгое время окутывавшей его жизнь и творчество.

\* \* \*

В двадцатых и тридцатых годах никто еще не обратил специального внимания на названные Волковым народные песни, тогда впервые записанные и попавшие на страницы книг и на концертную эстраду. Теперь кажется, что так было всегда.

Об истории записи песни рекрутов «Уй варринче» («Посреди поля») уже говорилось в главе «Ростки творчества», там же воспроизведена оригинальная нотная рукопись, представленная в московскую Музыкально-этнографическую комиссию и ранее не публиковавшаяся.

Трагизм сюжетов — не редкость в чувашском фольклоре. В «Уй варринче» чувство одиночества парня, покидающего родную сторону, подчеркнуто, усилено личным высказыванием персонажа в единственном числе:

Уй варринче лаштра юман,  
Атте тесе ай кайрӑм та,  
«Килях, ывлӑм», ай темере,  
Чун хурланчӑ, макӑртӑм та.

Уй варринче лаштра сӑка,  
Анне тесе ай кайрӑм та,  
«Килях, ывлӑм», ай темере,  
Чун хурланчӑ, макӑртӑм та.

В подстрочном переводе С.М. Максимова:

Среди поля развесистый дуб,  
Подумал — отец мой, пошел к нему;  
Но дуб не сказал мне: «Иди ко мне, мой сын» —  
Опечалилась душа, заплакал я.

Среди поля развесистая липа,  
Подумал — мать моя, пошел к ней;  
Но липа не сказала мне: «Иди ко мне, мой сын» —  
Опечалилась душа, заплакал я.

В чувашской песенной традиции обычно мелодика как бы «объективирует» содержание таких поэтических строк, уравновешивая страдальческие сюжетные мотивы ясным спокойствием музыкальных интонаций.

В данном же случае напев как бы настроен «в резонанс» поэтическим образам, и возникает эффект взаимоусиления выразительных средств поэзии и музыки. Чувство обретает масштабы «экзистенциального», абсолютного одиночества человека в мире. «Уй варринче» — один из редких по обнаженности чувства страдания и силе его выражения образцов в чувашском народном творчестве. Особые оттенки ее содержания и формы, несомненно, связаны со спецификой фольклора верховых чувашей (запись сделана в Козьмодемьянском уезде), вобравшего некоторые черты музыкально-поэтической культуры марийцев\*.

Песня сразу привлекла внимание Степана Максимова. В 1917 году он сделал одноименную гармонизацию для мужского хора, известную нам по его первому сборнику. А в 1926 году, пересматривая свои ранние сочинения, внес в нее изменения — более заметные, чем в другие партитуры. Народную мелодию автор сохраняет в первоизданном виде (это было для него принципом во все периоды творчества), лишь транспонируя на удобный для исполнителей звуковысотный уровень.

Но вторая половина куплета обновлена, поскольку усовершенствовано голосоведение, из-за чего изменилась и фактура. Самая существенная новация — в серединной каденции. В первом варианте она венчала первую половину отклонением в *До мажор*; кстати, до-мажорное трезвучие присутствовало и в последнем такте второй половины. Возможно, автору хотелось разнообразить тональную структуру хора. Однако звучала мажорная концовка несколько искусственно. Сам народный напев уже содержит в себе игру тональностей, отстоящих друг от друга на интервал квинты (так называемая «квинтовая транспозиция», широко распространенная в верховых мелодиях; в данном случае квинта обращенная, т.е. транспозиция — квартовая). Использование напряженно звучащего высокого регистра в транспонированной второй половине обуславливает повышенную экспрессивность музыки. Отказ композитора от первоначального гармонического плана (и в последнем такте хора вместо мажорного трезвучия теперь — излюбленный Максимовым октавный унисон) упрощает тональные соотношения и, тем самым, обнажает регистровый сдвиг; он — главное выразительное средство напева, а теперь и гармонии. Так партитура приобрела завершен-

\* Часть их ассимилирована чувашами-вирьялами. Данная песня, кстати, имеет близкую параллель в марийском фольклоре. Это столь же популярная и любимая народом «Салым сола» («Посреди села»).

ный, можно сказать, классический вид, известный сегодня каждому любителю хоровой музыки Чувашии. Собственно же фольклорные варианты этой песни никогда не публиковались ни Максимовым, ни другими собирателями.

Ерипен [медленно]

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a forte (*f*) and pianissimo (*pp*) dynamic. The lyrics are in Chuvash and are aligned with the vocal line.

Уй вар - рин - че лаш - тра ю - ман,  
 Ат - те те се ай кан - ра́м та, «Ки - пях ыв\_ла́м»,  
 ай те - ме - ре́, Чун хур - пан - че́, ма - ка́р - та́м та.

«Вёс-вёс, куккук», вторая из названных Г.Н. Волковым песен, записана Максимовым от тридцатилетнего жителя деревни Старые Яхакасы М. Михайлова в декабре 1926 года и опубликована в «Песнях верховых чуваш[ей]» в 1932 году. Обработка ее для сольного исполнения прозвучала уже в третьем «Этнографическом концерте» 25 марта 1928 года в исполнении баса М. Солдатченкова. В 30-х годах Степан Максимович сделал ее хоровую обработку.

Поэтическое содержание ее — шуточный диалог загостившихся родственников с хозяевами:

Вёс-вёс, куккук, вёс, куккук,  
 Върман хёрне ситиччен,  
 Върман хёрне ситсессён  
 Чъраш тәрне ларса кан.

Широко, плавно.  $\text{♩} = 72$

Вёс - вёс, кук - кук, вёс, кук - кук,  
 вёр - ман хёр - не си - тич - чен, вёр - ман хёр - не  
 сит - сес - сён чә - раш тёр - не лар - са кан.

Фольклорная запись песни «Вёс-вёс, кук-кук», опубликованная в сборнике  
 «Тури чăвашсен юррисем». 1932 г.

Чӑт, чӑт, тӑхлач, чӑт, тӑхлач.  
 Эпир тухса кайиччен,  
 Эпир тухса кайсассӑн  
 Тӱшек ҫине ларса кан.

В подстрочном переводе из книги С.М. Максимова:

Лети, кукушечка, лети до опушки леса! / У опушки сядь и отдохни на вер-  
 хушке ели. / Терпи, сватушка, терпи, пока мы не уехали! / А как мы угостимся  
 и уедем, / Сядь на перину и отдохни.

Далее в стихах повторялось обращение в адрес соловушки и, парал-  
 лельно, свахоньки. Эти четыре строфы, чрезвычайно легкие для запоми-  
 нания, стали популярным общенародным вариантом песни. В опублико-  
 ванной фольклорной записи были еще две строфы, построенные по иной  
 сюжетной схеме. Стремясь к цельности произведения, при обработке для  
 концертного исполнения Максимов пожертвовал ими.

Если читать стихи этих четырех куплетов отдельно, не прислушива-  
 ясь к напеву, создается впечатление, что содержание их почти бытовое,  
 не несет глубоких подтекстов или особо яркой экспрессии. разве что за-  
 мечается специфический юмор в виде рефлексирующей самоиронии —  
 мы, поющие, сочувствуем любящим нас гостеприимным родственни-  
 кам, понимаем, что они устают; но обычай гостевания требует строгого  
 соблюдения традиций и немалых сил и терпения, потому — крепись,  
 сватушка, крепись, свахонька... Напев же, отличающийся специфичес-  
 кими ритмическими деталями — синкопами\*, небольшими выразитель-

\* Синкопой музыканты называют перенос акцента с сильной доли метра на слабую  
 долю, более долгую по протяженности. В разбираемом напеве синкопы двуплановы: на  
 всем его протяжении сильным по позиции *восьмушкам* противостоят несомые по протя-  
 женности *четверти*; еще более характерны острые «венгерские» синкопы *шестнадцатая* —  
*восьмая с точкой* в распевах первого и третьего тактов.

ными распевами внутри каждого мотива, широчайшим полутораоктавным диапазоном, контрастирует с незатейливо одноплановым сюжетом эмоциональной глубиной и значительностью. Метафорическое обращение к птице в параллелистических строфах (лети, птица, в лесные дали...) вдруг окрашивается романтическим флером — свободы, простора, красоты... Целостный образ песни, вбирая все грани контрастных и взаимодействующих поэтического и музыкального содержания, возвышается до драматизма, обобщения этических ценностей народной жизни.

Получившая известность благодаря концертным исполнениям обработки С.М. Максимова и публикации в книге «Песни верховых чуваш[ей]», песня «Вёс-вёс, кукук» со временем была признана одним из шедевров музыкальной фантазии чувашского народа. В двадцатом столетии к ней обращались многие композиторы, создавшие произведения в различных жанрах — от несложных гармонизаций до цикла вариаций и поэм. Это Виктор Белый, Аристарх Орлов-Шузьм, Михаил Алексеев, Григорий Анчиков, Григорий Хирбю, Александр Васильев... Партитура обработки самого Максимова при жизни не издавалась.

\* \* \*

Еще одно крупнейшее художественное открытие Максимова этого периода — обрядовый народный гимн «Ака-суха юрри».

Песни этого жанра до Максимова в изданиях отсутствовали, хотя уже записывались музыкантами на ноты. Был даже опыт хоровой обработки, выполненной Тимофеем Парамоновым в 1914 году. Но никто не обращал на них особого внимания. То, что мы знаем сегодня как гимн древнего дохристианского обряда под этим названием, на самом деле является созданием композитора, творчески использовавшего собственные фольклорные записи.

Первый образец такой песни он услышал от ученика музыкальной школы Николая Айзмана (в будущем известного актера, драматурга, режиссера). В его родном селе Альгешево «Ака-суха юрри» пели на необыкновенно красивый напев, отмеченный печатью архаичной сакральности.

Прежде всего обращает на себя внимание несимметричный ритмический рисунок: нечетные строки состоят из 5+7, четные — 5+6 счетных единиц. Скрытая в нем квантитативная формула с непрерывно меняющимися ритмическими группами 2325 / 2324 / 2325 / 2324 столь же естественна для природной чувашской песни, сколь чужда ритму новоевропейской музыки. Она не просто неудобна для тактировки по правилам «школьной» музыкальной грамоты, но прямо противоречит самому понятию о «тактовом размере напева» — ибо такого размера попросту нет: в каждом такте записи нотировщик, т.е. сам Максимов, вынужден был проставить новый размер. Воспроизводим опубликованный им нотный текст:



Не скоро, с выражением. ♩=80

Ал \_ ран кай \_ ми а \_ ки - со - хи,

Ал \_ ран кай \_ ми а \_ ки - со - хи,

Ас \_ ран кай \_ ми ат - ти - а - пи,

[вариант:]  
а - пи.

Ай - яй - яй - яй, ай - яй - яй - яй!

Песня, напетая Н. Айзманом (по изданию 1932 г.). В своем произведении Максимов использовал эту мелодию, заменив поэтический текст.

Алран кайми аки-сохи,  
Алран кайми аки-сохи,  
Асран кайми ати-апи,  
Ай-яй-яй-яй, ай-яй-яй-яй!

Сăпаççипă ать-апине,  
Сăпаççипă ать-апине,  
Пире çоратса çитĕнтернĕшĕн,  
Ай-яй-яй-яй, ай-яй-яй-яй!

В подстрочном переводе:

С рук не сходящие плуг-соха!  
С рук не сходящие плуг-соха!  
Из памяти не выходящие отец-мать!  
Из памяти не выходящие отец-мать!

Благодарность отцу-матери,  
Благодарность отцу-матери,  
За то, что нас родили и вырастили,  
Ай-яй-яй-яй, ай-яй-яй-яй!

Этот вариант (с незначительными изменениями) лег в основу музыкальной темы будущей знаменитой хоровой композиции.

Если, отвлекаясь от некоторых деталей, ритмические ячейки чувашской мелодии соединить попарно, то рисунок ритма оказывается тождествен античному «четвертому пеону», т.е. четырехслоговой стопе из трех коротких и одного долгого слогов. В чувашской же мелодии такая формула повторяется восьмикратно в каждом куплете:

UU U— /UU U—

Ал\_ран\_кай\_ми\_а\_ки-со\_хи,

UU U— /UU U—

Ал\_ран\_кай\_ми\_а\_ки-со\_хи,

$\cup\cup \quad \cup\text{—} / \cup\cup \cup\text{—}$   
 Ас\_ран кай\_ми ат\_ти-а\_пи,

$\cup\cup \quad \cup\text{—} / \cup\cup \cup\text{—}$   
 Ай-яй-яй-яй, ай-яй-яй-яй!

Свидетельством характерности таких стоп для чувашской песни является и ритм напева «Уй варринче» (ср. ноты выше).

Известно, что в поэзии древних греков пеоны в чистом виде не применялись. В этом своеобразии чувашской народной традиции. Вместе с тем, примечательно, что название стопы восходит к древним гимнам в честь бога Аполлона, называвшимся «пэанами»<sup>77</sup>. Случайно или нет это совпадение, но чувашская «Ака-суха юрри» — такого же рода торжественный гимн (пэан!), посвящаемый поющими своим богам.

Степан Максимович, видимо, размышлял об этих особенностях песни. Возможно, опасаясь трудности восприятия такого ритма для современного слуха, в своей партитуре для хора он даже чуть-чуть «выпрямил» ритм третьей строки и, не нарушив принципа ее строения, вписал строку целиком в одинаковые трехдольные такты.

Второй важной и редкой особенностью мелодии, записанной от Айзмана, является огромный — почти двухоктавный! — диапазон от *Ля* большой октавы до *соль* первой ( $A - g^2$ )\*. В пределах этого звукоряда происходит напряженнейшая интонационная «работа». Пентатонный звукоряд первой половины напева  $a^1c^2d^2e^2g^2$  во второй половине сменяется звукорядом  $Ac^1d^1e^1f^1g^1a^1c^2d^2$ . Завершающий тон — нижнее *ля* — не просто трудно для интонирования, оно придает напеву окраску архаичного и редчайшего в пентатонной музыке так называемого звукоряда «*h*». Этот необычный лад с опорой на басовый «фундамент» придает мелодии особую торжественность.

Но ведь не каждый певец сумеет взять столь низкий опорный тон! В народной практике существует прием переноса на октаву неудобного по тесситуре отрезка мелодии. Им пользуется, например, известный исполнитель народных песен Владимир Чекушкин, обладающий приятным тенором неширокого диапазона. В записи, тиражированной на грампластинке фирмы «Мелодия», он исполняет последнюю фразу октавой выше, несколько видоизменив ее. Такая индивидуальная, богатая эмоциональными агогическими оттенками, интерпретация напева как бы искупает отсутствие нижней тесситуры в его голосе\*\*.

В других случаях трудности с диапазоном спровоцировали у любителей появление упрощенного варианта мелодии. В нем ход вниз в кон-

\* В нотной записи мелодия дается на октаву выше реального звучания.

\*\* Кроме сказанного, в этой записи певец на свой вкус изменил стихотворный текст, в частности, добавил строки о «незабываемой родине» («Асран кайми сёрём-шывэм»), придав песне несвойственный чувашскому фольклору пафос в советском стиле. См. грампластинку «Родники чувашского края. Владимир Чекушкин поет чувашские народные песни». С 90 27983 008. «Мелодия». 1988.

Медленно, певуче. В тяжелом раздумье. ♩ = 50

Ал - ран кай\_ми а - ки - со - хи,  
 Ас - ран кай - ми ат - ти - ан - ни!  
 Тур - ран - пү\_лөх - рен ай ас - ли ҫок,  
 Ать - ан - нин - чен па\_хи ҫок.

Песня, напетая Г. Алексеевым (по изданию 1932 г.). Максимов использовал ее поэтический текст, несколько видоизменив строение строф.

цтовке избегается за счет искажения ее ладовой природы: вместо понижения, мелодия «заворачивает» обратно, вверх (вместо *до* ♭ *Ля*, поют *до* ♮ *ре*). Тем самым, лад приобретает банальное минорное наклонение, а диапазон «укорачивается». К сожалению, этот облегченный для пения вариант напева в годы «перестройки» (когда эта песня особенно активно циркулировала на всех общественных мероприятиях) широко распространился в исполнении музыкально недостаточно чутких певцов.

Но Айзман знал всего две поэтические строфы, не устроившие композитора не только краткостью, но и трудноустраняемыми диалектизмами и непритязательной одноплановостью содержания. Максимов почувствовал гораздо большую философскую и поэтическую ценность в другой записи, сделанной от солиста и гуслея Государственного хора Георгия Алексеева, выходца из деревни Коснары, расположенной неподалеку от Чебоксар. Этот вариант, не столь выигрышный в музыкальном отношении, с поэтической стороны оказался восхитительно цельным и красивым выражением народной этики и философии.

Здесь было три стихотворных строфы:

Алан кайми аки-сохи!  
 Асран кайми атте-анни!  
 Тур[ă]ран-пүлөхрен ай асли ҫок,  
 Ать-аннинчен пахи ҫок.

Алан кайми аки-сохи!  
 Асран кайми атте-анни!  
 Аки-сохинчен уйәрлас ҫок,  
 Ать-аннине манас ҫок.

Асран кайми пёлёш-тантйш!  
 Пуринчен пахи ял-йыш-пускил!  
 Ай ёсер-и, ай сйяр-и,  
 Виличчен пёрле пурнар-и?

В переводе:

С рук не сходящие плуг-соха!  
 Из памяти не выходящие отец-мать!  
 Туры и Пюлеха величавее нет,  
 Отца-матери дороже нет.

С рук не сходящие плуг-соха!  
 Из памяти не выходящие отец-мать!  
 Не расстаться нам с плугом-сохой,  
 Не забыть нам отца-мать.

Из памяти не выходящие друзья-ровесники!  
 Самые дорогие односельчане!  
 Попьем же, вкусим же [обрядовые напитки и кушанья],  
 До самой смерти вместе будем жить!

Степан Максимович перестроил эти поэтические строки, уложив их в форму первого напева. Для этого потребовалось ввести повторы начальной строки и добавить припевную строку из первого, айзмановского, варианта. Неприемлемые в советских условиях упоминания языческих богов Туры и Пюлеха он исключил. В итоге у него сложились четыре полноценные строфы с величаво-неторопливым развертыванием сюжета, последовательно переключающим внимание с сакральных предметов (плуг-соха, Тура-Пюлех) на их человеческое окружение (родители, ровесники, односельчане). Музыкальная композиция, сохраняя куплетную форму, отличается ярко выраженным сквозным развитием и напоминает цикл вариаций. Добиваясь контраста между куплетами, Максимов использовал разнообразные фактурные приемы: чередования сольного запева и хорового подхвата, плотных аккордов, полифонических имитаций, контрапунктов и октавных унисонов, удвоения голосов — в динамических кульминациях дважды встречается шестиголосие. Важнейшее музыкально-драматургическое значение имеют исполнительские штрихи и нюансировка, проработанные автором тончайшим образом. Каждая строфа строится как динамическая волна: начинается сдержанно, достигает *f*, один раз — *ff* (громкостная кульминация всей композиции), причем в каждой строфе по-разному, и ниспадает в заключительное *p* или *pp*. Подчеркнуто приглушенное окончание отображает структуру фольклорной мелодии, в заключительной фразе спускающейся в предельно низкий для голоса регистр. Но, несомненно, что таким динамическим планом композитор также избегает отождествления неторопливого движения и торжественности с поверхностным пафосом, чуждым духу чувашской народной культуры.

В таком виде хоровая композиция «Алран кайми аки-сухи» впервые прозвучала в четвертом Этнографическом концерте 17 марта 1929 года и

была издана в 1931 году. Конечно, определив ее жанр как обработку народной песни, автор в самом строгом смысле был прав. Тем не менее перед нами — единственный в творчестве Максимова образец этого жанра, когда степень авторского вмешательства в фольклорный оригинал оказалась столь велика.

В общенациональную культуру «Алран кайми аки-сухи» вошла в двадцатом веке и только в виде авторского варианта Степана Максимовича Максимова. Используя традиции архаических фольклорных гимнов земле, труду и роду-общине, композитору удалось воплотить идеалы фундаментальных ценностей народной культуры, создать художественный образ большой глубины и выразительности.

Но это выдающееся произведение чувашского национального искусства пережило и моменты официального неприятия, обусловленные идеологическими мотивами самого примитивного свойства. Первым публично бросил камень в песню двадцатипятилетний литератор из левых РАППовцев. Цепляясь за упоминание старинного орудия пахоты, автор статьи в духе времени счел возможным поглумиться над ним, противопоставляя тракторным плугам: «Песню “Ака-суха юрри” следует считать только этнографическим материалом. Ее содержание стоит невыразимо далеко от сегодняшних дней. Устаревшая, древняя песня. В наших условиях она не может быть использована. Мы бьемся засучив рукава не за соху — за плуг, за трактор, за МТС, одним словом, за механизацию сельского хозяйства. Вместо “Ака-суха юрри” трудовому народу нужны песни, помогающие решать задачи в деле механизации сельского хозяйства. Вслед за извивами напева “Ака-суха”, за медленной поступью нам вперед не пройти. Ее мелодия, как пахота медленно, неглубоко царапающей сохой, так же лишена скорости. И вообще, она нас тащит не вперед, а назад»<sup>78</sup>.

Несмотря на такие выпады, это произведение всегда ценилось музыкантами и регулярно звучало на многих ответственных концертах, (в том числе, между прочим, в присутствии Сталина и других советских вождей в 1929 и 1936 годах). Время от времени оно исполнялось даже в годы заключения Максимова — разумеется, без указания авторства, как «старинная народная песня». Вновь мы встречаем его как произведение Степана Максимова «Застольная» в утвержденном списке для записи в фонды Чувашского радио, составленном в декабре 1955 года, т.е. буквально сразу после снятия клейма «врага народа» с композитора<sup>79</sup>. Издавалось оно в виде полной партитуры не менее шести раз — цифра, едва ли не рекордная для чувашского хорового сочинения подобного масштаба<sup>80</sup>.

На таком фоне думать, что выступление Алагера не имело почвы и резонанса, ошибочно. В 1989 году, когда разворачивалась «перестройка», автору довелось быть свидетелем выступления тогдашнего первого секретаря областного комитета КПСС, увещевавшего озабоченных проблемами национальной культуры представителей творческой интеллигенции примерно так: «“Алран кайми” не может служить ни гимном,

ни символом. Это же застольная песня, где говорится о выпивке!» Но, вразрез с его рекомендациями, как раз с этого времени данное произведение стало неофициальным национальным гимном. С 1990-х годов в чебоксарских залах всякий раз при его звучании присутствующие начинали вставать. Случается такое и поныне.

Потом разные композиторы использовали «Алран кайми аки-сухи» в своих сочинениях в качестве фольклорной цитаты. Самые известные примеры: как величавый народный гимн она звучит в Концерте-рапсодии для фортепиано с оркестром Анисима Асламаса (сочинение 1954 года), в опере «Нарспи» Григория Хирбю (1967). Надо сказать, что буквально все авторы, обращавшиеся к этой песне, остались в плену музыкальной образности, созданной на народной основе Степаном Максимовым. Никто не сумел вырваться за его пределы. В партитурах разных композиторов слышны отголоски гармоний и фактурных приемов, найденных им однажды. Несомненно, это был момент истинного вдохновения, приходящего лишь к человеку, отмеченному печатью Божьего дара.

\* \* \*

Три рассмотренных шедевра были не единственными счастливыми находками фольклориста и композитора Максимова в этом периоде. Драматическую линию представляли и обработки свадебной «Хёрёх чалаш хёрлё ту», рекрутской «Ѕалтър витёр». Разнообразны и богаты оттенками содержания лирические раздумья о жизни: гостевые «Шанкър кәна шанкър», «Ухрәм карәм». Другие грани жизни — игровое начало, юмор, отображались в обработках молодежных игровых, шуточных, танцевальных песен «Ан авән, шёшкё», «Пахчи, пахчи», «Ямпак урамё», которые не уступали по популярности сочинениям аналогичных жанров Павлова и Воробьева. Все они вошли в золотой фонд национальной хоровой музыки.

Глубиной образов выделилась девичья хороводная «Атьяр, хёрсем, вяляма», вошедшая во второй сборник «Чаваш кёввисем». Подчеркнутая экспрессивность ее напева связана с медленно-тягучей поступью хоровода, в движении которого «внутренним контрастом» звучат многократно повторяющиеся «венгерские» синкопы (шестнадцатая — восьмая с точкой) в распевании слогов.

Этот напев был записан им в д. Кошки-Новотимбаево, родине И.Я. Яковлева. В свое время Иван Яковлевич, очарованный картиной здешних хороводов, описывал впечатления так: «...Молодежь (парни и девушки), построившись в две колонны, одна побольше, другая поменьше, стройно, красиво, с одушевленными песнями шли колоннами одна на другую, проходили насквозь, потом возвращались и опять шли друг на друга. Пение было прекрасное, танцы изящные. Мне вспомнилось мое детство, и я без слез не мог видеть эту картину»<sup>81</sup>. Картины таких хороводов завораживали их участников и свидетелей не только красотой. Зрелище имело и сакральную подоплеку. Ведь чувашский хоровод про-

## Майепен [Плавно]

А \_ тья́р, хя́р - сем, вы - ля - ма та,  
 А \_ тья́р та хя́р - сем, вы - ля - ма  
 Е - шя́л се - рем та́рш - ши - не,  
 Е - шя́л те се - рем та́рш - ши - не.

«Атьяр, хёрсем, выляма» (по изданию 1926 г.).

водился строго в дни обрядового праздника Уяв, был связан со строжайшими запретами и правилами проведения. В хороводных песнях происходящее и мыслится вечной ценностью:

Айтяр, хёрсем, выляма  
 ешя́л серем та́ршшине.  
 Эпир выляни, кулнисем  
 кайччяр ёмёр та́ршшине!

Перевод:

Идем, девочки, играть  
 на просторе зеленого луга.  
 Наши игры, забавы  
 да продлятся на [весь] век!

Поэтому эмоциональное наполнение при исполнении или восприятии подобных хороводных песен имело отнюдь не только эстетическую природу. Максимов глубоко прочувствовал пантеистическое преклонение юности перед природой и в своем произведении воплотил сакральные смыслы чувашского хоровода. Он создал развернутую партитуру, где, кроме упомянутого «внутреннего» контраста, иных драматизирующих приемов нет. В куплетно-вариационной форме\* на протяжении восьми строк разворачивается величественная картина древнего языческого весеннего праздника. Музыкально-поэтическая образность хора «Атьяр, хёрсем, выляма» уже много десятилетий оказывает влияние на творчество чувашских композиторов, нередко обращающихся к традиционной

\* Композитор использовал так называемую форму *Da capo*, выписав четыре куплетные вариации и предписав их полностью повторить с новым поэтическим текстом.



поэтике молодежных игр и хороводов. Это ряд вокально-хореографических композиций Германа Лебедева, исполняемых в программах Государственного ансамбля песни и танца. Это и цикл хоров без сопровождения «Слакбашские песни» Федора Васильева. Наиболее близкой по интонационной концепции и по духу хору Максимова является кантата Александра Васильева «Уяв» («Весенние хороводы») — одно из самых ярких произведений чувашского хорового искусства конца XX века.

\* \* \*

Таковыми были результаты творчества Степана Максимова, когда он следовал природе народной культуры и подчинялся своему внутреннему чутью. В них композитор Максимов — коммунист, обязанный руководствоваться прежде всего идейными установками партии в своих делах и помыслах, — позволял себе забывать о них. В опоре на самый дух народной песни, он создал самые драматические и трагические образы в чувашском музыкальном искусстве 1920-х годов. Возможно, для Максимова это не было специально осознанным направлением. Он сочинял, как чувствовал и как умел. Одновременно добросовестно старался понять требования к современному искусству и служить также и им. Но судьба его произведений, создававшихся по требованию «социального заказа», складывалась иначе. Так, музыка песни-марша «Џапата» была скорее «сконструирована», чем пришла к нему по вдохновению. Подобные партитуры издавались и пропагандировались, имели даже порой громкий успех. Но достаточно быстро и исчезали из концертных программ.

В 1930 году Максимов готовится ехать в консерваторию, возможно, еще надеясь найти истину. Без сомнения, нужнее всего было для него обретение уверенности в правильности того, что он делает, а без настоящего музыкального образования это было невозможным.



## В КОНСЕРВАТОРИИ



оследней «каплей, переполнившей чашу» и побудившей Степана Максимовича не откладывать далее свое поступление в консерваторию, стали, возможно, успехи старшей дочери. Галя блестяще окончила музыкальную школу в Симбирске, и благодаря инициативе московских родственников симбирских любителей музыки Левицких в четырнадцать лет попала в Москву — была приглашена пожить у Эмилии Васильевны Карповой, племянницы Левицкой. Опекавшая ее семья имела дворянские корни. К юной музыкантше относились очень благожелательно, ею занимались, прививали светские манеры и вкус. Способная и восприимчивая, Галя легко адаптировалась к новой для себя обстановке, быстро все усваивала. Кстати, одним из первых потрясений ее московской жизни стал арест брата Карповой профессора А.В. Рязанцева, произошедший на ее глазах 29 августа 1930 г.<sup>82</sup> Осужденный по нашумевшему тогда же так называемому «делу “Промпартии”», он был расстрелян. Начинались тридцатые годы...

Степан Максимович по-своему старался содействовать музыкальному развитию старшей дочери. В конце июня 1929 года она участвовала как концертмейстер в московских выступлениях Чувашской капеллы в Парке культуры и отдыха, в Большом театре. Именно этим летом девушка сдала вступительные экзамены в музыкальном техникуме и начала посещать фортепианный класс Евгении Фабиановны Гнесиной. Галина Степановна вспоминала о том, с какой благожелательностью ее рекомендовал к поступлению в Гнесинский техникум композитор М.М. Ипполитов-Иванов<sup>83</sup>. Сопоставляя даты, можно предположить, что он еще не забыл и о встречах в июне со Степаном Максимовичем во время грамзаписей в студии на Кузнецком мосту. Галя присутствовала при них, она аккомпанировала хору и солистам.

Дочь унаследовала от Степана Максимовича не только музыкальность, но и такие важные черты характера, как настойчивость, самостоятельность. Она не терялась в разных обстоятельствах, умела ладить, находить общий язык с разными людьми. Такой ее знали окружающие. Но внутри все было сложнее, жизнь без родителей и близких чревата



С.М. Максимов  
в период  
поступления  
в консерваторию.

непредсказуемыми поворотами. В воспоминаниях Галина Степановна рассказывает об эпизоде, который едва не стоил ей будущей профессии: «Случилось так, что я однажды не пришла к Евгении Фабиановне на урок и после этого боялась прийти повиниться. Время шло, и мне казалось все более страшным явиться к педагогу. Со страху я перестала посещать и остальные занятия в техникуме и решила поступить... в Автодорожный институт! Об этом узнал один наш знакомый и немедленно написал маме в Симбирск. Мама как-то наскребла денег на дорогу и, приехав в Москву, взяла меня за руку и повела к Евгении Фабиановне. Против ожидания ругать меня не стали. Я заплакала, и вслед за мной, обняв меня, заплакала и Евгения Фабиановна...»<sup>84</sup>

В июне—июле 1930 года Галя опять гостила у отца, участвовала под его руководством в большой концертной поездке по районам Чувашской республики. Учеба шла успешно, в освоении исполнительской профессии здесь у нее не было равных.

Сразу по возвращении из двухнедельной поездки по республике Степан Максимович начинает оформлять абитуриентские документы. «Опросный лист для поступающих» заполнен им в Чебоксарах 15 июля. 17-го он пишет заявление с просьбой принять его в консерваторию. В нем подробно перечислены его музыкальные труды. Прилагает отзывы этнографической секции ГИМНа о своих рукописях, А.Б. Гольденвейзера — о сборнике 1924 года, документы о членстве и сотрудничестве в

научных учреждениях Чувашии и т.п. Прекрасно понимая, что на вступительных экзаменах соревноваться на равных с хорошо подготовленной молодежью он не сможет, в конце приписывает: «Ввиду того, что в последний год по перегруженности работой... я не мог уделять время подготовке к поступлению в консерваторию (играть на фортепиано, работать по гармонии и др.), прошу, если это возможно, освободить меня от испытаний по игре на фортепиано»<sup>85</sup>.

О его больших заслугах и деятельности говорится также в ходатайстве Наркомпроса Чувашии, направленном непосредственно в консерваторию. Здесь любопытно указание на место Максимова в общественной иерархии автономной республики: «...А в 10-летие ЧАССР на юбилейном заседании ЦИКа отмечен в числе 12 заслуженных работников в области хозяйственного и культурного строительства ЧАССР». Все это подводит к просьбе об индивидуальном подходе к поступающему. Кроме того, выдается справка «отборочной комиссии по вербовке поступающих в ВУЗы и ВТУЗы» (таковая существовала при Наркомате просвещения Чувашии ввиду отсутствия в республике собственных высших учебных заведений). В ней сообщается, что комиссия признала предьявителя справки Максимова «вполне достаточно подготовленным по всем общеобразовательным наукам... а потому ходатайствует о приеме его в Московскую государственную консерваторию без приемных испытаний по общеобразовательным предметам»<sup>86</sup>.

Одновременно Наркомпрос Чувашии просит Главпрофобр НКП РСФСР забронировать место для обучения в Ленинградской и Московской консерваториях для двух работников Чувашского музыкального техникума, чувашей. Фамилии не назывались, но подразумевались, конечно, Федор Павлов и Степан Максимов. Приложены справки, что они не являются «лишенцами». Ответ был положительным, тогдашнее РАПМовское руководство благосклонно относилось к представителям «отсталых народностей», по социальной принадлежности хотя и «служащим», но выходцам из крестьян — «социально близкого» пролетариату класса.

После приемных испытаний, которые шли с 24 по 27 августа, Степан Максимов наконец-то становится студентом научно-композиторского факультета по специальности «музыкальная этнография» на отделении Мунаис (музыкально-научного исследования). Выбор не композиторской, а музыковедческой специальности объяснялся его преклонением перед творческим даром Федора Павловича и устоявшимся самокритичным отношением к собственному сочинительству, на таком преклонении перед талантами других во многом и основанном.

За первый год обучения Максимов сдает зачеты светилам тогдашней науки: Александру Никольскому (теория народной песни, восточная песня), Ивану Тезавровскому (фонография), Георгию Конюсу (метротектонический анализ народной песни), Льву Кулаковскому (анализ народной песни на основе ладового ритма), Сергею Толстому (западноевропейская песня), Николаю Гарбузову (акустика). Общезнакомые дисциплины ведут также не менее известные, впоследствии — исторические в

отечественном музыкальном мире личности: Михаил Иванов-Борецкий (история музыки), Борис Шехтер (гармония), Генрих Литинский (полифония), Николай Чемберджи (инструментовка). Многие из них немалого старше, а некоторые — моложе студента Максимова, например, декан факультета Литинский, а также Шехтер, Чемберджи. Но авторитет этих учителей для него безусловен, ибо за ними — вековая культура и наука России. Обучение идет по разработанным ими учебным курсам и опубликованным трудам.

Тридцативосьмилетний чувашский музыкант заново погрузился в студенческие заботы. В Чебоксарах постоянно занятый разными ответственными делами, впервые за много лет он, как в юности, мог себе позволить окунуться в мир музыки и науки. Любопытно, что в этот момент он радикально меняет и внешний облик: бреет голову наголо, как и его артистичные чебоксарские коллеги.

Москва открывается Степану Максимовичу не только как музыкальная столица страны, но и со своей бытовой стороны. Года два назад в письме к нему жаловался на трудности своего московского бытия Яков Эшпай — столь же великовозрастный студент из поволжской глубинки. Теперь он и сам сталкивается с аналогичными проблемами. На первых порах Максиму, как не имеющему жилья, предоставляется место в общежитии. Оно располагается прямо в фойе Малого зала. (Оказывается, Московская консерватория обеспечена общежитием не лучше, чем Чувашский музтехникум!) Потом снимает маленькую комнатку в частном доме на окраине. Здесь он живет вместе с дочерью. Галина вспоминала: «Когда отец начал учиться в консерватории, какое-то время я жила с ним в селе Богородском за Сокольниками, в шестиметровой комнате, в которой едва помещались пианино, стол и кровать; на ночь я приносила из сарая складушку для себя. Жили более чем скромно на отцовскую и мою стипендии, утром ели хлеб с маргарином, запивая чаем. На быт отец не обращал внимания: он был счастлив, что может учиться у таких профессоров...»<sup>87</sup>

Через несколько месяцев по специальному ходатайству представителя Чувашской АССР при Президиуме ВЦИК и члена ЦИК СССР Н.Л. Юшунева Максиму выделяется комната в доме Чувашского представительства на улице Кирова, в самом центре Москвы.

По окончании Максимовым учебы эта комната была официально предоставлена Галине Максимовой — как чувашской студентке, поступившей в консерваторию. Жила в ней и ее сестра Вера, ученица Центральной музыкальной школы при консерватории. Сестер Максимовых опекал вплоть до своего ареста в 1937 году председатель ЦИК Чувашии А.Н. Никитин, весьма уважавший Степана Максимовича и хорошо знавший его дочерей.

В 1934 году из Ульяновска переехала в Москву вторая дочь Нина. Она вышла замуж за Владимира Кузнецова, работавшего на заводе «Осоавиахим» и имевшего комнату в Филях (бывшая деревня Мазилово). У них бывал и Степан Максимович. Кузнецов с почтением относился к образованности своего тестя, прибавляя, что он очень неразговорчивый

и строгий человек. В апреле 1935 г., когда у Нины родилась дочь, приехала ей помогать и Капитолина Никитична, младших дочерей — Зою и Веру она взяла с собой. Дом Представительства в конце 30-х попал под снос, жильцы были расселены. Сестры Максимовы получили комнату в доме по проезду Серова (ныне Лубянский проезд). А в 1939 году и само Представительство перестало существовать. Так они стали москвичами.

Ободренный поддержкой, Максимов просит Наркомпрос Чувашии обеспечить его музыкальным инструментом. В письме он указывает, что это будет в перспективе помощью и для других лиц, командированных в московский музыкальный вуз, «думаю, что я таковой не первый и не последний»<sup>88</sup>. Пианино, подсказывает он, можно приобрести для Музтехникума за 1100 рублей. Можно ассигновать средства и из фонда поддержки молодых дарований. Но родной Наркомпрос отказался покупать пианино для этих целей. Как выходил из положения Максимов, неизвестно (возможно, брал пианино напрокат). В его зачетке преподаватель общего фортепиано Юровская в июне 1934 года вывела всего лишь «удовлетворительно». Окончательной же оценкой в июне 1935 года все-таки стало «хорошо».

\* \* \*

Занимался Степан Максимович много, едва ли не фанатично. Деньги, которых у него было немного (между прочим, он еще выплачивал и алименты) тратил на книги и ноты. Слушал много новой для себя музыки на концертах в Большом и Малом залах консерватории, музицировал сам. Его музыкальные интересы во многом разделяла и дочь. «Когда мы играли в четыре руки симфонии Гайдна и Моцарта, отец бывал поглощен музыкой, — пишет Галина Степановна. — Один раз были с ним в Большом театре на опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже». Наслаждались красивой музыкой, сидя на галерке, откуда почти не было видно сцены, а отец держал в руках клавиры оперы»<sup>89</sup>. Не в каждые каникулы он ездил и в Чебоксары. Время от времени к нему приезжала Мария Степановна с сыном.

Однако планы специализироваться в исследовании народной музыки вскоре нарушились. 2 июня 1931 года, после года учебы, в санатории Уч-Дере (г. Сочи) умер Павлов. «Степан Максимович мне говорил, что занятия Павлова по композиции развивались очень успешно, — написал в воспоминаниях Яков Эшпай, — но вот болезнь его подточила во цвете лет и творческих успехов. Мы были очень дружны с С.М. Максимовым, а он ездил хоронить Ф.П. Павлова. С большим волнением я слушал его рассказы — также взволнованные»<sup>90</sup>. Потрясенный безвременной смертью друга, Максимов срочно полетел самолетом из Москвы на похороны, но опоздал на церемонию погребения на несколько часов. Он побывал на кладбище и привез фотографию могильного холмика.

По свидетельству Марии Степановны, Максимов договорился с жителем Сочи Павлом Петровичем Кулуа, чтобы тот ухаживал за могилой чувашского композитора<sup>91</sup>. За это Максимов высылал Кулуа небольшие

деньги и делал это по 1937 год, вплоть до ареста. В 1936 году Степан Максимович сам съездил в Сочи, навестил могилу друга. После войны могила исчезла, спустя 30 лет на месте сочинского городского кладбища пролегло шоссе.

Осенью 1931 года второкурсник Степан Максимов решает перейти на композиторское отделение. Но и свои научные занятия бросать не собирается. В заявлении написано: «...В связи с тем, что с будущего года по независящим от меня обстоятельствам я буду лишен возможности продолжить образование на Этнографическом отделении, а мне крайне важно получение знания в области музыкальной этнографии, настоящим я ходатайствую, чтобы мне разрешили сдать зачеты по этим дисциплинам за весь курс ВМШ [т.е. консерватории, тогда еще именовавшейся Высшей музыкальной школой. — М.К.]. По муз[ыкальный] этнографии я работаю уже свыше 10 лет, имею работы, изучал самостоятельно литературу, так что, мне кажется, я сумею это сделать, тем более, что по ряду предметов я занимаюсь с марта с III курсом...»<sup>92</sup> Упоминаемые им независящие от него обстоятельства — это внезапно возникшая необходимость композиторского образования. Получить его нужно не столько для него лично, сколько для родной культуры. Настал момент очередного выбора, когда рассчитывать опять нужно было только на самого себя. А идее развития чувашской культуры подчинена вся сознательная жизнь Максимова. Так учил его Иван Яковлевич Яковлев.

Между тем, 23 октября 1930 года его престарелый учитель заканчивает свою земную жизнь в московской квартире сына. Думается, о его кончине не знали ученики — ни Федор Павлов, которому самому суждено прожить чуть более полугода, ни обитающий рядом, в другом районе Москвы, Степан Максимов. Обстоятельства и годы развели их. Но дела и судьба патриарха народного просвещения претворились в их делах и заботах, повторились в чем-то и в судьбе. Максимов станет первым из чувашей, получившим высшее композиторское образование. Он же, как и Иван Яковлевич, пострадает от тех, кто будет рядом, в том числе и от учеников.

Письмо, отправленное Максимовым 27 декабря 1931 года, перед самым новогодним праздником В.П. Воробьеву, — один из редких по степени откровенности человеческих документов. В нем проясняется отношение Степана Максимовича к своему выбору. Здесь перед нами не успешный деятель, организатор, а человек, лишившийся ближайшего единомышленника и друга, быть может, единственного. Он размышляет о себе и своих профессиональных проблемах<sup>93</sup>.

*Дорогой Василий Петрович!*

*Ответ твой на мое письмо получил, а вчера получил также деньги, высланные редакцией. Деньги очень пригодились — их я почти целиком употребил на покупку литературы. [...]*

*Каникулы у нас с 10/1 по 1/II. В Чебоксары я раньше лета не попаду. Во время каникул хочу позаниматься как следует. Учиться очень интересно,*



но несколько тяжеловато в 40 лет угнаться за молодежью, к тому же очень способной и хорошо подготовленной в музыкальном отношении. В особенности трудно работать над выработкой хорошей техники по сочинению. Да и фантазии, смелости не хватает, плюс трудности по выработке своего чувашского стиля. Если бы был жив Ф.П., я спокойно ушел бы в теоретическую и музыкально-этнографическую специальность и мне было бы много легче. Но все же, несмотря на трудности, учиться очень интересно — начинаешь больше понимать музыку, знакомишься с музыкальными произведениями очень детально. Я все жалею, какого дурака сваял, не поехав учиться в 20-м году, когда к этому возможность была\*. Я теперь сумею получить только половину того, что мог бы получить 10 лет тому назад. Но таков, видно, удел наш, самоучек и недоучек.

Напиши поподробнее о музыкальной жизни Чебоксар. Если что нужно узнать или купить, я с удовольствием тебе это сделаю.

Искренний привет.

27/XII-31 г.

С. Максимов

\* \* \*

Итак, со второго семестра 1931/32 учебного года второкурсник С.М. Максимов учится по специальности «композиция». Ему в определенном смысле повезло, ибо как раз в это время возобновляют работу в консерватории самые авторитетные отечественные мэтры преподавания композиции — Р.М. Глиэр и Н.Я. Мясковский. 19 февраля 1931 года состоялось заседание бюро композиторской кафедры при участии представителей студенчества. Согласно протоколу (кстати, как и ряд других протоколов кафедры, он написан рукою С.М. Максимова), первым вопросом было формирование групп по классам вновь приступающих к занятиям профессоров. В класс Рейнгольда Морицевича Глиэра были направлены восемь студентов первого и второго курсов, среди них и Максимов.

Несмотря на присущую ему сдержанность и скромность, в силу своего возраста, личных качеств и жизненного опыта Степан Максимович не мог не выделяться в среде студентов. Все они несомненно талантливы и на 15—20 лет моложе его. Большинство композиторов-соучеников Максимова со временем станут известными деятелями музыкального искусства, что легко прослеживается по справочникам и энциклопедиям. Но именно студент из Чувашии, будучи членом партии, не имел возможности отказаться от общественной работы, к чему, впрочем, всегда относился с привычным спокойствием и деловитостью. Он не только «протоколист» на заседаниях кафедры, но выполняет и более ответственные функции.

---

\* По-видимому, в эти годы уже практиковалась «разнарядка», по которой тот или иной подающий надежды провинциал мог получить направление для поступления в консерваторию. Ср. в воспоминаниях Т.П. Парамонова: «...в августе 1922 г. я получил командировочное удостоверение, направление от областного отдела [Чувашской АО] в Московскую консерваторию, но я поспятил, что учиться в это время нужнее (?) и навсегда расстался со своей мечтой, как и многие другие в те времена» (НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр.169. Инв. № 460(а). Л. 7).

Все пять лет его избирают парторгом композиторского отделения<sup>94</sup>. А 12 апреля 1932 года фамилия Максимова фигурирует сразу в трех пунктах протокола совещания кафедры. Он — докладчик по первому вопросу «О намеченном изменении учебного плана». Затем читаем в постановлении по шестому пункту: «Поручить тов. Максимова, Яцевич и Будашкину подготовить материал к производственному совещанию для кафедры в течение пяти дней для проведения производственного совещания в этом учебном году». Наконец, в пункте седьмом «Выборы в бюро кафедры»: «Считать необходимым привлечь к работе кафедры пр[офессоров] Глиэра и Шебалина. От студентов избрать Шафранникова, Максимова и Зверева».

Любопытнейшие сведения дает протокол от 2 июня 1932 года, где изложено выступление Рейнгольда Морицевича Глиэра с оценкой работы студентов. Профессор, возможно, был лаконичен не только по записи секретаря заседания, но и в устной речи, поскольку предмет разговора не располагал к иному: успеваемость композиторской молодежи оказалась весьма низкой. Записано же следующее: «В классе на II курсе Попов, Егиазаров, Ильин, Назиров, Максимов, Мушель, Мепурнов и на I курсе Будашкин, Бунин, Нариманидзе, Шафранников, Цедринский. На III курс никому переходить нельзя, кроме Максимова и Попова, которых возможно перевести...» Однако и в адрес казалось бы благополучного Попова в постановляющей части высказывались претензии: «Попова и Максимова перевести на III курс, обязав Попова ликвидировать недочеты в области гармонии и полифонии. Срок проверки 1 декабря (только для Попова)». Как справился Попов с заданием — неизвестно (в профессионалы он, видимо, не вышел\*). Максимов же по результатам семестра из всех сокурсников оказался безусловно лучшим.

Это было свойством его натуры. «Папу уважали за трудолюбие», — писала его дочь Нина Степановна, видимо, с его слов — он всегда объяснял свои успехи этим простым качеством, как бы уводя от разговоров о мере собственной талантливости... Но констатация собственно уважения со стороны консерваторских учителей и друзей важна. Максимов как состоявшийся и талантливый профессионал вскоре стал членом Союза композиторов СССР — один из первых «нацменов» в Москве, уже в 1933 году (при том, что сам Союз начал формироваться в 1932 году). На первом концерте из произведений студентов-композиторов, организованном в консерватории 13 мая 1933 года, звучали и сочинения Максимова, и, рядом с ними, музыка тогда еще не успевших прославиться Арама Хачатуряна, Нины Макаровой, Евгения Голубева и других. Они также становятся членами Союза композиторов.

В июне 1933 года профессор Глиэр поставил в зачетке чувашского студента по специальности оценку «хорошо». Однако в дальнейшем с Максимовым занимается сам заведующий кафедрой профессор Анато-

---

\* В справочнике «Советские композиторы» 1957 года данные о Е. Попове отсутствуют. О многих же других из упоминаемых Глиэром — есть. Впрочем, не исключено, что он оказался в числе репрессированных.

лий Николаевич Александров, хотя в документах об официальном переводе в другой класс ничего не говорится. Ситуацию со сменой педагогов позволяют понять материалы книги «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории». Здесь можно прочитать, что после устранения РАПМовского влияния новое руководство консерватории «постаралось вернуть прежние кадры. Однако у Глиэра к этому времени окрепли другие творческие связи... [и он] согласился остаться в консерватории в качестве внештатного профессора по классу композиции... вошел в состав кафедры А.Н. Александрова, с которым и ранее имел «общих» учеников»<sup>95</sup>. Максимов, очевидно, и стал еще одним из таких «общих» учеников.

В классе композиции он совершенствует технику создания вокальных произведений, а также осваивает новые для чувашской музыки инструментальные формы и жанры — пишет пьесы для струнных квартета и трио, для скрипки, гобоя, кларнета и фортепиано, для скрипки и фортепиано, кларнета и фортепиано, гобоя и фортепиано, фугу для струнного трио. Рукописи этих произведений не сохранились (возможно, потому что автор сам считал их только учебными работами; но, не исключено, что они исчезли с другими рукописями после ареста). Этапной стала созданная в 1933 году фортепианная Сонатина. Фортепиано — традиционный «король» (таково, собственно, буквальное значение французского слова «royal») музыкальных инструментов в Европе и России, начиная с XVIII столетия. Мировая фортепианная музыка накопила столь богатые и высокие достижения, что создать для этого инструмента сочинение, несущее и некие атрибуты национального характера, и одновременно сохраняющее дух настоящего пианизма — задача для первоходца в своей культуре труднейшая.

При создании таких произведений, помимо преодоления обычных технических трудностей музыкального формообразования, перед представителем молодой (в профессиональном отношении) национальной культуры возникали и совершенно особые проблемы, справиться с которыми не мог помочь даже опыт педагогов. Об этом размышлял не кто иной, как Генрих Ильич Литинский, молодой профессор консерватории (он был на девять лет младше Максимова), декан факультета. У композиторов он вел занятия по специальности и полифонии. В воспоминаниях Литинского есть место, касающееся затронутого вопроса: «Наиболее многочисленной в моем классе была группа, народно-музыкальной основой которой являлась пентатоника... Пентатоническая монодия представлялась мне в работе начинающих композиторов настолько неподатливой, что не один раз я оказывался в тупике, не зная, что посоветовать в особо трудные минуты. Не один раз мне пришлось услышать от Н. Жиганова: “Получается не по-татарски”, от Г. Нурмухаметова: “Не по-башкирски”, от К. Смирнова: “Не по-марийски”, от С. Максимова: “Не по-чувашски”! Однако время свое дело делало — я как ученик своих учеников начал постепенно... различать тонкости и индивидуализированные черты каждого пентатонического “языка”»<sup>96</sup>.

... КОНСЕРВАТОРИЯ И СОЮЗ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

## 1-й КОНЦЕРТ

из произведений

## СТУДЕНТОВ-КОМПОЗИТОРОВ

Комбината Моск. Консерватории (ВУЗ, Рабфак, Техникум)

13-го МАЯ 1933 г.

- ВИРЦЕВ** — (Рабф. III к. кл. Б. С. ШЕХТЕРА) Скерцо для струнного квартета—исп. Квартет студ. Рабфана МГК.
- ГРАЧЕВ** — (Рабф. IV к. кл. Б. С. ШЕХТЕРА) Колыбельная для голоса и ф.-п.—исп. **К. Шаповалова и А. Б. Дьянов.**
- ГЕЙФМАН** — (Рабф. I к. кл. В. А. БЕЛОГО) „Песня—призыв“ для трубы и ф.-п.—исп. **Г. Орвид и А. Б. Дьянов.** 4 пьесы для ф.-п., исп. **А. Б. Дьянов**
- ГУСАНОВ**—(Техн. I к. кл. Г. И. ЛИТИНСКОГО) 2 пьесы для ф.-п. исп. **автор.**
- КИРКОР Ю.** — (ВУЗ III к. кл. Н. Я. МЯСКОВСКОГО). Ария матери из оп. „Ван-Ши-Бин“,
- МАКАРОВА Н.** — (ВУЗ IV к. кл. Н. Я. МЯСКОВСКОГО). Сонатина для ф.-п. исп. **автор.**
- ПОПОВ Е.** — (ВУЗ III к. кл. Р. М. ГЛИЭРА). Юмореска для духового сектета—исп. студ. кл. Камерн. ансамбля С. В. РОЗАНОВА, **Гершинович, Баранников, Мацакиян, Прессманн Фазлуллин Тезавровский, Силантьев**
- ЭНКЕ В. л.** — (ВУЗ III к. кл. В. Я. ШЕБАЛИНА)—Сонатина для ф.-п. исп. **А. Б. Дьянов** — Тау-Сагыз для гол., флейты и мал. барабана.
- МАКСИМОВ С.** — (ВУЗ III к. кл. Р. М. ГЛИЭРА). — Две чувашские песни для гол. и ф.-п.
- ХАБИБУЛИН**— (Рабф. I к. кл. М. Ф. ГНЕСИНА). — Башкирский хор-вод для скрипки, кларнета виолончели и ф.-п.—исп. студ. **Фазлуллин, Абубаниров, Ишунов и автор.**
- МЕПУРНОВ Г.** — (ВУЗ II к. кл. М. Ф. ГНЕСИНА)—„Поэма“ для ф.-п. (посвящ. 10-ти летию Автономной Чечни) исп. **автор.**
- НАДИРОВ И.** — (ВУЗ II к. кл. М. Ф. ГНЕСИНА)—„Песня ашуга“ для виолончели и ф.-п. исп. студ. **Соболева и Шац.**
- ГОЛУБЕВ Е.** — (ВУЗ II к. кл. Г. И. ЛИТИНСКОГО). Струнный квартет (II ч.)—исп. **квартет С. С. Н.** в составе: Я. ТАРГОНСКОГО, В. ВИДРЕВИЧА, И. ЛОПВШИЦА, Л. ФУРЕРА.
- ФОРТУНАТОВ Ю.**—(ВУЗ II к. кл. А. Н. АЛЕКСАНДРОВА) „Соната-вокализ“ (I ч. исп. **К. Fortunatova и Н. Яблоновский**
- ГОЛУБЕВ Е.** — (ВУЗ II к. кл. Г. И. ЛИТИНСКОГО) „Поэма“ для скр. и ф.-п. исп. **Я. Б. Таргонский и автор.**
- ЯЦЕВИЧ Ю.**—(ВУЗ IV к. кл. В. Я. ШЕБАЛИНА) песни для голоса и ф.-п. исп. **Е. Кругликова и Н. Яблновский.**
- ХАЧАТУРЯН А.**—(ВУЗ IV к. кл. Н. Я. МЯСКОВСКОГО).—Трио для скр., клари. и ф.-п. исп. **Г. Богданян, А. Семенов, Н. Мусинян.**

НАЧАЛО В 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ЧАС. ВЕЧЕРА.

2-й концерт—20-го мая.



Московская консерватория. Центральная часть здания. Фото 1990-х гг.

Упорно занимаясь, Максимов постепенно наращивает мастерство сочинения. На старших курсах он расширяет диапазон инструментальных жанров и от создания камерных сочинений переходит к оркестровым. О том, что не все давалось ему легко, свидетельствует запись А.Н. Александра в карточке учета успеваемости студента. В 1-м семестре 1933/34 учебного года, т.е. сразу после Сонатины, ему поручается написать Фантазию — «в чувашском народном духе (в одной части) для оркестра». Примечание педагога: «Написан эскиз, незаконченный». И, соответственно, оценка: «Хорошо. План не выполнен». В дальнейшем он все-таки создает симфонические произведения: «Чувашскую сюиту» в трех частях и, наконец, «Увертюру», ставшую его дипломной работой.

Композиторское творчество Степана Максимова не оставалось в рамках учебной практики. Его произведения постоянно включались в программы концертов на родине. Он продолжал публиковаться в московских издательствах. Каждый год в массовых сериях выходили маленькие сборники С.М. Максимова, включавшие от одной до трех песен. Возможно, этому содействовало и знакомство с Яковом Эшпаем, работавшим редактором в Музгизе, дружба с Виктором Беляевым — с 1934 года заведовавшим национальной редакцией издательства. Две его партитуры (в том числе «Алран кайми») вошли также в первый выпуск «Хорового творчества народов СССР» — большой 250-страничный том, выпущенный Музгизом в 1936 году.

Любопытен факт, свидетельствовавший о начинавшейся международной известности творчества Степана Максимова. В 1934 году его произведения исполнялись во Франции. В помпезном духе, но невятно по

сути (непонятно даже, почему об этом не стало известно сразу) «Красная Чувашия» сообщила<sup>97</sup>:

Песни народов Советского Союза широко распространены за границей. Последние два года в программе парижских концертов, посвященных советской музыке, большое место отводится чувашским песням. В Париже обществом друзей Советского Союза в сотрудничестве с ассоциацией революционных писателей и артистов был организован вечер-гала в зале Ромо. Исполненная песня «Комсомол» (композитора Максимова) вызвала продолжительные горячие аплодисменты. Эта же песня была исполнена на концерте, организованном французскими унитарными профсоюзами в Парижской бирже труда. На бульваре Санкт-Онорэ выступивший хор в составе 150 человек исполнял ряд чувашских народных песен (ТАСС).

Через несколько месяцев в «Красной Чувашии» от 8 июня опять мелькает, на сей раз без всяких объяснений, фраза: «Чувашские песни исполняются в Москве, в Париже...»

Ясность вносят лишь опубликованные в 1992 году в Чебоксарах документы допросов в НКВД дирижера Сигизмунда Габера о его связях с границей. Он рассказывал следователям: «В ноябре месяце 1934 года артистка Русского филиала Чувашского государственного академического театра [фамилия не названа. — М.К.]... сообщила о том, что у нее есть знакомый дирижер в Париже, которому она уже описывала о наличии в Чебоксарах таких двух музыкальных единиц, как хор и оркестр. Спустя месяц она же... говорила мне тоже при встрече о том, что получила письмо от дирижера рабочего хора в Париже Матвея Михайловича Росерт, и что Росерт выразил пожелание приобрести ноты чувашских хоровых и оркестровых произведений, не могу ли этому помочь. Я ответил, что нужно точнее узнать, какие именно произведения из чувашской музыки могут быть ему нужны? Мы условились написать ему еще раз, а так как мне (музыканту) удобнее сформировать письмо музыкальным языком, то я согласился написать ей это письмо. Так как я не знал французского языка, то письмо я написал на польском и передал ей для отправки. Она адресовала данное письмо и выслала почтой из Чебоксар. В письме я вкратце сообщил о том, что Чувашия до революции не имела своих образованных композиторов и культурно обработанных песен, а теперь Чувашия имеет большие сдвиги в культуре песенной и оркестровой обработки фольклора, а участие в этой работе принимают чувашские композиторы и очень видные русские советские как Виктор Белый, Касьянов, Максимов С., Месснер Е. и другие. Вот приблизительное содержание краткого письма Росерту.

В самом конце декабря 1934 года Росерт на мое имя в г. Чебоксары по почте прислал ответ: 1) письмо на французском языке со штампом «Ассоциации революционных писателей Франции» и 2) маленькую афишку, в которой значилось, что 15 декабря 1934 года для рабочих Парижа, в каком-то здании хором в 150 человек под управлением М. Росерта состоялся концерт музыки народов СССР, в котором исполнялись песни



Учителя С.М. Максимова профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского: Р.М. Глиэр, Г.И. Литинский, А.Н. Александров.

татар, украинские, марийские, чувашские, вообще советские и революционные разных композиторов, как-то: Давиденко, Шехтера, В. Белого и пр., а от Чувашии были представлены Максимов С. и Салтыков. По-видимому, по выбору самого Росерта. В письме ко мне Росерт писал, что они работают главным образом для рабочих Парижа и что при их капиталистических (или буржуазных, я уже не помню) условиях такие концерты не всегда хорошо удаются. Он просил прислать на мое усмотрение что-нибудь для струнного квартета, песни соло и для хора. Он благодарил меня и просил держать связь, дав какой-то другой адрес. Письмо это я перевел на русский язык в Чебоксарах в Научно-исследовательском институте и показал его в Наркомпросе т. Чернову, а последний его взял показать, по-видимому, кому-то в обкоме либо в Чувашском ЦИКе, и вернул мне его вскоре. Далее я показал письмо нашим композиторам Кривonosову, Максимову С., Виктору Белому и другим. В. Белый, взяв у меня письмо это, увез его с собой в Москву и больше не вернул. Осуществить мысль посылки нот не удалось из-за отсутствия средств, и писем больше мы друг другу не писали: ни я Росерту, ни Росерт мне. Наркомпрос т.Чернов мне сказал, что если буду посылать ноты, то только через «Общество культурных связей с заграницей». Однако ни писем, ни нот мы не послали больше из Чебоксар. Копии моего письма и перевода письма Росерта я видел у следователя Дарова во время моего допроса»<sup>98</sup>.

По-видимому, к корреспонденту ТАСС с опозданием попало письмо, увезенное Виктором Белым в Москву. А французские любители вынужденно знакомились с музыкой народов СССР только по сборнику «Творчество советских композиторов нацреспублик», выпущенному Музгизом в 1932 году. В нем, в частности, была опубликована песня Максимова «Комсомолка Уринэ» (в газете упомянутая под названием «Комсомол»), а также сочинения татарских и марийских авторов, прозвучавшие в концертах. Осуществить более широкие проек-



ты не удалось из-за патологической бдительности провинциальных чекистов.

Впрочем, можно догадываться, что не только их могла испугать близость по времени парижского концерта — 15 декабря — и всесоюзной истерии вокруг убийства руководителя Ленинградской организации ВКП(б) С.М. Кирова (по убеждению многих современных историков — соперника Сталина в руководстве партией), случившегося ровно за две недели до него. Именно это событие повлекло за собой развязывание так называемого «большого террора». Поэтому контакты с Парижем, иначе говоря, с пресловутым «враждебным капиталистическим окружением» не принесли пользы ни Максимову, ни Габеру, так же невинно осужденному в 1938 году и погибшему в лагере. Скорее усугубили их положение.

\* \* \*

Верный своим научным интересам, на протяжении этих лет Максимов побывал в трех фольклорных экспедициях. В июне 1932 года он записывал песни в Чувашии, поставив перед собой цель — найти песни, отображающие «классовую борьбу, колхозное строительство и новый быт». По материалам составлен специальный сборник — «13 чувашских песен нового быта» (как видим, несмотря на старания, много таких найти не удалось; да и среди включенных в издание большинство «классовы» лишь с натяжкой). В 1933 году он обследовал чувашские селения Марийской и Чувашской АССР, в 1934 году — Башкирской АССР. Командировали его Горьковский крайисполком (дважды, Чувашия тогда была частью Горьковского края) и, в третий раз, — издательство «Известия». В эти же пять лет Максимов сумел издать три сборника: «Песни верховых чуваш[ей]», «146 песен, записанных от Гаврила Федорова», «13 чувашских народных песен нового быта».

Совместно с Кривоносовым и Люблиным Степан Максимович приступает к осуществлению нового масштабного замысла. Молодые чебоксарские коллеги проявляют профессиональный интерес к изучению чувашской музыки (они оба в декабре 1933 года активно участвовали в комплексной «правительственной» экспедиции по Чувашии, достойно заменив занятого учебой Максимова). Они работают над большой книгой, включающей в себя теоретическое исследование народной музыки и антологическую часть — сборник из 450 лучших образцов из числа собранных не только ими, но и другими музыкантами за предыдущие годы. Максимов писал об этом в «Красной Чувашии»: «Авторская бригада (Люблин, Кривоносов, Максимов) отобрала материал из имеющихся рукописных записей. Общее количество просмотренных бригадой песен доходит до 2500. В сборнике будут представлены как образцы колхозного песнетворчества сегодняшнего дня, так и наиболее типичные, интересные в музыкальном отношении, песни старой чувашской деревни. Сборник всесторонне и полно отразит лицо чувашской песни... Музыковеды и композиторы Советского Союза найдут в нем достаточный

материал и для изучения, и для обработки и использования в качестве темы в музыкальных сочинениях»<sup>99</sup>.

Эта огромная рукопись формировалась несколько лет, начиная с 1934 года (в апреле был подписан договор авторов с Чувашским научно-исследовательским институтом), много раз обсуждалась и перерабатывалась. Издание так и не было осуществлено. Судьба ее оказалась печальной, как и судьбы каждого из членов «бригады»: Люблин, как и Максимов, канул в застенках сталинских тюрем, Кривоносов погиб на фронте.

Любопытно и, в каком-то смысле, достойно сожаления, что вследствие смены специальности результаты собирательской и публикаторской активности Максимова стали главным образом достоянием композиторов, а не музыковедов. Его уникальные издания, аналогичных которым по уровню не было ни в одной из автономных республик России того времени (да и во многих союзных республиках) не получили необходимого резонанса и своевременной оценки со стороны современных ученых-фольклористов, с которыми он в той или иной степени был знаком. Это профессора москвичи В.М. Беляев, К.В. Квитка, ленинградец Е.В. Гиппиус. Климент Квитка возродил исследовательскую работу этнографического отделения (прекращенную тогдашним директором консерватории РАПМовцем Болеславом Пшибышевским). Однако Квитка приступил к работе осенью 1933 года, когда Максимов уже числился на другой кафедре. Они не успели пообщаться, поскольку Квитка вскоре пострадал в связи с так называемым «делом националистов» и провел 1934—1936 годы ссылкой в Казахстане<sup>100</sup>. Евгений Гиппиус жил далеко, в Ленинграде (в Чувашии он побывает, когда Максимов уже будет арестован). Лучше других его знал Виктор Беляев, работавший в Музгизе и редактировавший композиторские опусы Степана Максимова при их издании. Естественно, он и рекомендовал Максимова читателям-музыкантам как «одного из наиболее известных композиторов» Чувашии<sup>101</sup>, но не исследователя-фольклориста.

Ровно через тридцать лет Беляев охарактеризует своего современника как «выдающегося чувашского музыкального ученого». Его труд, добавит Беляев, является «крупным достижением в развитии теоретической мысли в области изучения музыкального фольклора...»

Но ведь книги Максимова и оставались-то в общедоступном пользовании недолго — пройдет каких-то три-пять лет, и они будут изъяты и говорить о них станет опасным. В 1930-е годы лишь венгерские музыканты Бела Барток и Золтан Кодай подробнейшим образом изучали и цитировали доступные им книги Максимова 1932 и 1934 годов издания. Их исследовательский интерес распространялся на тюркоязычные народы, соседствовавшие с родственными венграм волжскими финнами. Ценнейшим источником для них стала книга, которую привез поэт Дюла Ийеш в 1934 году со съезда советских писателей в Москве. По воспоминаниям Бенце Сабольчи, это был «первый сборник песен родственного нам народа, первый томик чувашских песен, сделанный С. Максимовым.



Венгерские музыканты, изучавшие книги С.М. Максимова: З. Кодай, Б. Барток.

Я показал его Бартоку, и тот объявил Ийешу, что возвращать книгу не намерен»<sup>102</sup>.

Известно: нет пророка в своем отечестве!

Зато с книгами Максимова-фольклориста познакомились десятки композиторов. «Надо сказать, — рассказывал сам Степан Максимович корреспонденту, — что интерес композиторов, в частности московских, к чувашской музыке огромный. В виде иллюстрации могу указать, что «Песни верховых чуваш[ей]» пользуются в композиторских кругах большим успехом»<sup>103</sup>.

Он заинтересовал чувашской народной песней многих — и младших, и старших по возрасту композиторов, по официальной договоренности с Наркомпросом республики и Чувашизом в 1931 году организовал заказы на сочинения на народные темы<sup>104</sup>. В числе авторов, обратившихся к чувашским музыкальным темам, и его учитель по композиции Анатолий Александров, и его коллеги Самуил Фейнберг, Михаил Гнесин, Григорий Лобачев, Василий Нечаев, и молодые московские друзья Виктор Белый, Мариан Коваль, и нижегородец Александр Касьянов, и много других. Длинный перечень имен композиторов и их произведений на чувашские темы<sup>105</sup> позволяет говорить о том, что 1930-е годы стали временем особого феномена российской культуры, целиком обусловленного деятельностью С.М. Максимова и еще недостаточно оцененного историками отечественной музыки.

Его непосредственного учителя А.Н. Александрова, одного из крупных русских композиторов своего времени (по возрасту он только на четыре года старше ученика), заинтересовала оригинальнейшая мелодия самой первой песни из книги «146 чувашских народных песен...» По его заданию Максимов сочинил на эту тему пьесу для струнного квартета «Атте пахчи». Сам Анатолий Николаевич обратился к ней через несколько лет. На мелодии «Атте пахчи» построены музыкальные темы четырех (!)



Члены бюро  
Чувашского областного  
комитета ВКП(б)  
на встрече с деятелями  
литературы  
и искусства. Сидят:  
второй слева  
А.И. Золотов, чет-  
вертый – И.Д. Куз-  
нецов, пятый  
Е.С. Чернов, далее  
А.Н. Никитин,  
С.П. Петров, В.И. Ток-  
син, крайние справа  
П.И. Иванов,  
И.С. Максимов-Кош-  
кинский.  
Стоят: С.М. Максимов  
(между Петровым  
и Токсиным), Г.Г. Лис-  
ков (за Никитиным),  
левее С.П. Толма-  
сов-Шайпчак,  
Н.Т. Васянка, неиз-  
вестный, М.Д. Тру-  
бина, М.Д. Уйп,  
П.П. Хузангай.  
В центре следующего  
ряда – И.В. Люблин  
(за Петровым),  
четвертый слева  
от него Г.Я. Хир-  
биков. За Люблиным –  
В.М. Кривоносов.  
В первом ряду на земле  
слева Ф.М. Лу-  
кин и А.И. Токсина,  
справа –  
У.Т. Тимофеева  
и, возможно,  
В.Е. Митга. Фото  
8 июля 1932 г.



различных произведений — для фортепиано (пьеса и Восьмая соната), для оркестра (Вторая симфония), оркестра и солиста (Сюита), создававшихся с 1937 по 1978 годы<sup>106</sup>.

Не отрывался Максимов и от забот своей республики, участвовал в важнейших событиях, мероприятиях. Организовал (вместе с Люблиным) Первую Всечувашскую республиканскую музыкальную конференцию, состоявшуюся в сентябре 1931 года в Чебоксарах. На ней он выступил докладчиком сразу по двум вопросам: «О современном массовом музыкальном быте» и «Основы чувашской национальной музыки (теоретическое исследование)». Степан Максимович рецензировал и редактировал чебоксарские музыкальные издания. Написал учебник на родном языке «Музыкальная грамота» для учащихся-чувашей. Здесь он использовал свои познания и материалы по чувашской музыке. В студенческом личном



деле Максимова имеются несколько ходатайств и объяснений от Наркомпроса Чувашии по поводу его задержек в Чебоксарах в связи с важными поручениями и работами. Один раз он сам подает заявление:

*Декану композиторской кафедры  
студента III к. С.М. Максимова*

*заявление.*

*Ввиду того, что в январе мне необходимо подготовить к изданию две работы по чувашской народной песне, одну для Музгиза, а другую для Чувашгиза (срок представления рукописи уже истек), — прошу Вас дать мне отпуск с 15 по 31 января 1933 г.*

*28/XII—32 г.*

*С. Максимов*

Резолюции свидетельствуют о понимании и поддержке со стороны консерваторского руководства. Декан пишет: «Считаю этот отпуск не только возможным, но и очень полезным. 28/ХІІ—32 г. Г. Литинский»<sup>107</sup>.

Естественно, отпуск ему предоставляется.

Понятно, что в Чувашии Степана Максимовича не забывают и когда отмечается пятилетие Чувашского музыкально-театрального техникума и десятилетие Государственного хора. По этому поводу 8 июля 1934 года издается отдельное постановление ЦИК и Совнаркома автономной республики. В нем говорится о заслугах «организатора музыкального техникума тов. Максимов С.М. — активного борца на фронте чувашской музыкальной культуры в областях: композиторской, собрания и изучения народного творчества и в организации подготовки художественных национальных кадров» и присваивается ему почетное звание Заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР с выдачей денежной премии в 300 рублей.

\* \* \*

«В 1935 году мой отец — композитор С. Максимов — оканчивал... в возрасте 43 лет Московскую консерваторию, — рассказывает в воспоминаниях Галины Степановны. — Его дипломной работой была «Чувашская увертюра для симфонического оркестра», которую на госэкзамене играли на фортепиано в четыре руки профессор Анатолий Александров, педагог отца, и я. Начало госэкзамена задерживалось — собравшаяся комиссия ждала директора консерватории Г. Нейгауза. Послышались быстрые шаги, дверь распахнулась, и появился профессор Нейгауз — благородный как лев, с откинутой назад густой шевелюрой»<sup>108</sup>.

В аттестате, на основании которого выдавался диплом (сам диплом не сохранился), в частности, говорится:

За время пребывания в Московской государственной консерватории... получил следующую оценку академической подготовленности по дисциплинам:

По классу композиции проф. Александрова А.Н. «оч[ень] хорошо».

[...]

Выполнил «очень хорошо» дипломную работу «Чувашская увертюра для симфонического оркестра» и производственную практику в Чувашской Республике по изучению песенного фольклора.

На основании изложенного, гр. Максимов С.М. как выполнивший все академические требования по курсу высшего музыкального учебного заведения, считается окончившим Московскую государственную консерваторию с присвоением ему звания «ДЕЯТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА» и с правом работать в муз[ыкальных] техникумах<sup>109</sup>.

В жизни Степана Максимовича это пятилетие, стремительно промелькнув, открыло новые горизонты. Преданный своему делу, он не мыслил себя вне Чувашии и чувашского искусства, понимал, что в Чебоксарах возникли новые проблемы, разрешение которых зависело во многом лично от него. На родине ждали заботы и труды.



## Экскурс в творчество. Овладение инструментализмом

Искусство музыкальной композиции, которое зародилось в Чувашии лишь в начале XX столетия и у истоков которого стояли Степан Максимов и Федор Павлов, осваивало опыт великих предшественников, опираясь на традиции собственного народа. Механически воспроизвести опыт иной цивилизации, собственно, было и невозможно. Решая в первой половине XIX века аналогичную задачу в русской музыке, М.И. Глинка образно сформулировал, что русским композиторам предстоит «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Под «фугой» подразумевалась техника западноевропейской полифонии. Сегодня, по прошествии полутора столетий, уровень его обобщения видится еще более высоким: слова классика можно распространить и на всю высокоразвитую культуру многоголосия и формы, выработанные европейскими музыкантами. Условия же применения этой техники всегда мыслились как самобытно национальные.

Для чувашей Максимова и Павлова одним из таких природно-самобытных условий «нашей музыки» было естественно сложившееся преобладание вокальных жанров. Вспомним еще раз: «Чувашия — край ста тысяч песен». Пение и песня вообще выступают главными музыкальными репрезентантами традиционных культур всех народов Поволжья. Исторически в этом регионе сложилось так, что инструментальное начало в последние века, подвергаясь эрозии, стало уступать вокальному. И когда в начале двадцатого столетия здесь зарождалось композиторское искусство, то развитие пошло по наиболее естественным вокальному и хоровому руслу. Чувашская музыка XX века — лучшее тому подтверждение.

В западноевропейском же музыкальном искусстве инструментальное начало, сосуществуя с вокальным, в Новое время негласно признается как бы «главным». Основные формы и техники композиции столетиями вырабатывались в инструментальных жанрах. Достаточно посмотреть учебники по теории и композиции музыки: все, что касается вокальной музыки, в них излагается обычно в виде дополнения к общим положениям.

Степан Максимов стал первым композитором из чувашей, преодолевшим этот «барьер» между пением и игрой на инструментах. В определенной степени освоив технику игры на скрипке и рояле, он уже в начале 1920-х годов писал инструментальные аккомпанементы к сольным произведениям, а в 1927 году сочинил марш для духового оркестра. Уже тогда можно было говорить о профессиональном владении им инструментализмом. Во второй половине десятилетия в этом же направлении стал работать и Федор Павлов. Появились его хоры «Сэрень», «Свадебная», «Сапожки с подковами» в сопровождении фортепиано. Галина Максимова, в 1929 году аккомпанировавшая хору при грамзаписи, запомнила как пианистка его «Свадебную», отметив: «Там было, что поиграть!» Павлов даже опередил Максимова, создав первое национальное

произведение для симфонического оркестра — балетную фантазию «Сырная и палная».

Однако, все это были опыты, почти не выходявшие за рамки традиционных песенно-танцевальных форм, аналогичных фольклорным. Углубиться в технику высших жанров инструментальной музыки первым чувашским композиторам предстояло только в консерватории под руководством настоящих профессионалов. В планах у Павлова (к сожалению, оставшихся нереализованными) было написание Симфонии для оркестра. Степан Максимов принялся писать фортепианную Сонатину для фортепиано.

В начале 1930-х годов, по воспоминаниям Тихона Хренникова, учившегося курсом младше Максимова, «властителем дум студентов-композиторов в Москве был Виссарион Яковлевич Шебалин... Особенно мне понравились Три сонатины...»<sup>110</sup> Эти сонатины, сочиненные 27-летним преподавателем композиции Виссарионом Шебалиным в 1929 году и изданные в 1931-м, возможно, также повлияли на выбор жанра и стиль произведения Максимова, писавшегося в классе Р.М. Глиэра (завершена же Сонатина была под руководством А.Н. Александрова).

Первое публичное исполнение Сонатины состоялось 20 ноября 1933 года в камерном концерте из произведений студентов-композиторов. Играл студент Михаил Душский, который учился в классе композиции Г.И. Литинского курсом младше Максимова (в этом концерте он сыграл также Сонату собственного сочинения). О первом исполнителе Сонатины следует сказать, что он окончил Гнесинский техникум и, имея прекрасную подготовку, посещал в консерватории также фортепианный класс Г.Г. Нейгауза. В том же году Сонатину выучила и Галина. По ее словам, она очень нравилась директору Музыкального техникума Елене Фабиановне Гнесиной<sup>111</sup>.

Если *соната* — крупный и по сложности один из высших жанров академической камерной инструментальной музыки, то *сонатина* — ее уменьшенный аналог, причем пределы такого уменьшения неопределенны. В избранном чувашском композиторе варианте сонатина может быть названа «легкой сонатой», наподобие бетховенских сонат № 19 или 25. Правда, Сонатина Максимова одночастна, а жанр сонаты в классическом виде предполагает наличие трех или четырех частей. Думается, что ограничение одной частью было связано только с выполнением учебной задачи, требовавшей освоить главное — форму так называемого *сонатного allegro*. Кстати, известно, что сам композитор не оставлял мысли о продолжении работы над другими частями (об этом он говорил в кругу чебоксарских музыкантов в 1937 году, буквально накануне ареста). В Сонатине в развитом виде представлены все компоненты требуемой формы, в том числе и разработка (обычно в сонатинах она сводится к небольшому разделу между изложением тем и репризой). Достаточно велик для этого и объем произведения — 136 тактов.

Наименование ее «сонатина», видимо, связано не только с одночастностью, но и с характером музыкальных тем, не нацеливаемых на

**1933—34 АКАДЕМИЧЕСКИЙ ГОД  
МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
Союз Советских Композиторов.**

**МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ  
20-го НОЯБРЯ  
1-й КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ  
ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
СТУДЕНТОВ-КОМПОЗИТОРОВ КОНСЕРВАТОРИИ**

**I-е ОТДЕЛЕНИЕ:**

- ГРАЧЕВ, М.** . . . (Рабфак, IV к., кл. Б. С. ШЕХТЕРА).  
Трио для скрипки, виолончели и ф.-п. (I часть)—  
исп. студ. Раут, Мортэнзон и Стощенко.
- АЛЕКСАНДРОВ, А.** (ВУЗ, II к., кл. Г. И. ЛИТИНСКОГО).  
Сонатина для ф.-п.—исп. Автор.
- МЕПУРНОВ, Г.** . . (ВУЗ, III к., кл. М. Ф. ГНЕСИНА).  
Поэма для виолончели и ф.-п.
- МАКСИМОВ, С.** . . (ВУЗ, IV к., кл. А. Н. АЛЕКСАНДРОВА).  
Сонатина для ф.-п.—исп. студ. Душский.  
2 чувашских песни для голоса и ф.-п.—  
исп. студ. Яушев и Яушева.
- ХРЕННИКОВ, Т.** . (ВУЗ, III к., кл. В. Я. ШЕБАЛИНА)  
5 пьес для ф.-п.—исп. Автор.

**II-е ОТДЕЛЕНИЕ:**

- МАКАРОВ, Н.** . . (ВУЗ, IV к., кл. Н. Я. МЯСКОВСКОГО).  
Струнный квартет—исп. Квартет С. С. К. в составе:  
Я. Таргонского, В. Видревича, И. Ложица и Л. Фурера.
- ДУШСКИЙ, М.** . . (ВУЗ, III к., кл. Г. И. ЛИТИНСКОГО).  
Соната для ф.-п.—исп. Автор.
- ХАЧАТУРЯН, А.** . (ВУЗ, V к., кл. Н. Я. МЯСКОВСКОГО).  
Рондо для ф.-п.  
3 пионерские песни для голоса и ф.-п.  
Комсомольская песня для голоса и ф.-п.  
2 танца для гармоники и домры.

**НАЧАЛО В 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Ч. ВЕЧЕРА.**

Творческо-методическое совещание Композиторской Кафедры М. Г. К., посвященное обсуждению исполняемых работ студентов, состоится 23 ноября 7 ч. вечера. Приглашаются все интересующиеся.

Следующий концерт из произведений студентов-композиторов М. Г. К. состоится 15-го декабря 1933 г. в Малом зале.

создание глубоко конфликтных образов или достижение драматизма в их развитии. Сонатина — это своего рода «игра в сонату», и в этом качестве она освобождает автора от претензий на полновесную масштабность не только форм, но и драматургического конфликта. Об этом хочется напомнить, когда читаешь в статье о Максимове: «В произведении находят выражение художественные принципы и «социо-идеалы», типичные для своего времени. Бесконфликтность, бодрый оптимизм, приподнятый тон высказывания, язык советских массовых песен-плакатов и маршей — эти черты органично присущи Сонатине»<sup>112</sup>. Такой подход, несомненно, тенденциозен. Ведь «бесконфликтность, бодрый оптимизм» отличает сонатины всех времен. Что касается «языка песен-плакатов», как и «социо-идеалов», то разыскать их следы здесь можно только с помощью специального анализа, не они определяют суть произведения.

Работая над Сонатиной, Степан Максимович решил множество частных задач профессионального характера, овладев техникой, никогда еще не сочетавшейся с чувашским мелосом. Прежде всего, в темах сонатного *allegro* невозможны песенные или танцевальные структуры, поскольку, согласно принципиальным условиям сонатной композиции, они не могут быть замкнуты (хотя песенность или танцевальность могут присутствовать как обобщенные жанровые качества музыки). Следовательно, привычные для него мелодии фольклорного типа здесь неприменимы. И композитор создает такие темы.

Так, *фа-мажорная* главная партия представляет собой 12-тактное построение, включающее однотактное тематическое зерно, обозначим его *a* (с повторением занимает 2 такта), развивающее продолжение *b* (3—6 такты), повтор зерна (7—8 такты) и контрастное продолжение *c*, повторенное со сдвигом на кварту (9—12 такты).

тематическое зерно <i>aa</i>	развивающее продолжение <i>b</i>	повтор зерна <i>aa</i>	контрастное продолжение <i>cc'</i>
1—2 тт.	3—6 тт.	7—8 тт.	9—12 тт.

Все компоненты главной партии едины по типу движения — «струения по пентатонному звукоряду» восьмых, время от времени перебиваемого упругой синкопой и включениями изящного форшлага. Возникает картина жизнерадостно бурлящего движения. Каждый компонент, не будучи цитатой, сконструирован из элементов, присутствующих в различных фольклорных наигрышах, например, в следующем (из сборника Максимова 1924 года) (см. нотный пример на с. 201).

Характерные скрипичные квинты из концовки наигрыша «перекочевали» в чисто фортепианное фактурное оформление начала главной партии. Любопытна линия «судьбы» форшлага: записанный как мордент, он звучит в тематическом зерне *a* практически в натурально-фольклорном виде, затем трансформируется в триольные фигурки связующей темы (играющие важную роль в фактуре главной кульминации разработки);

Vivo

этим его выразительный потенциал исчерпывается: мелькнув в главной партии репризы, более он уже не появится. Зато синкопа становится «сквозным» элементом, присутствующим во всех темах Сонатины. В завершающем главную тему четырехтакте эти квинты и синкопы выступают в новом сочетании. Здесь модальная ладоинтонационная структура начальной темы находит свое обобщение: энергия струящегося потока обрабатывается в вибрирующую фактурными фигурациями («комплементарная» ритмика голосов все-таки сохраняет пульс восьмых!), но «стоящую» на месте вертикаль, вбирающую в себя всю сумму звуков исходно господствующей пентатоники, усложненную также добавочными тонами. Вертикаль достаточно сложна, выстраивается из четырех полифонически сочетающихся звуковых слоев: двух мелодизированных (верхний наиболее близок исходному «наигрышу», альтовый же акцентированными половинными нотами как бы вводит двухтактный мелодический оборот — сцепление терции и квинты  $f-a$  и  $g-d'$ , предвосхищающий контур начала побочной темы) и двух гармонических — в басу знакомая нам квинта в виде органного пункта, над ним фигурированная «гроздь» из четырех тонов пентатоники. Построение  $c$  тонально неустойчиво, в нем намечается и модуляционное смещение в сторону бемольных тональностей, реализуемое позднее в разработке. В целом главная тема динамично выстроена и открыта для дальнейшего развития. Она непосредственно переходит в связующую тему (тт. 13—21), модулирующую в тональность побочной темы.

Побочная партия (тт. 22—33, *ля минор*) контрастна главной по жанровым истокам. Ее основной компонент — мелодия песенного характера. Она так же разомкнута, образует миниатюрную трехчастность (4+4+4 тт.), переходящую в заключительную партию. С главной партией побочную объединяет упоминавшийся мелодический контур верхнего голоса,

## Allegro assai

*mf*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

Экспозиция и начало разработки Сонатины  
(по автографу, хранящемуся в Научном архиве ЧГИГН).

сцепление кварты (переходящее в терцию)  $e-a-g$  и квинты  $a-e^1$ , а также фигурация, воспроизводящая в нижних голосах типичные интонации все того же фольклорного наигрыша (мы приводили его в связи с главной партией). Средний четырехтакт любопытен патетикой пунктированных возгласов-переключек, ассоциирующихся с оборотами из припева песни «Сяпата», которые своей «несовременностью» не понравились Люблину. Именно этот эпизод может возбудить довольно обобщенные аллюзии массовых песен-маршей. Кстати, в тт. 30–31 побочной партии Сонатины получает применение характерный октавный ход с квинтовым заполнением, отмечавшийся в фактуре 24 такта этой песни. Тем самым через напоминание собственной песни композитор, действительно, включает в семантический ряд Сонатины «картинку» социальной действительности, но делает это, легко скользнув «по касательной», играючи, без насилия над академическим жанром, чуждым подобной образности.

Сопоставление основных тем экспозиции в полном согласии с традициями сонатности содержит в себе потенции для разработки в следующем разделе формы. «Пафос» из середины побочной темы промелькнет только в самых первых тактах разработки и отразится в фактурном преображении торжествующе звучащей песенной побочной темы (тт. 56—



The image displays a musical score for a piano sonata, consisting of three systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a trill in the right hand. The second system continues with a key signature change to one flat (Bb) and features trills in both hands. The third system maintains the one-flat key signature and includes a dynamic marking of *p* (piano) with trills in both hands. The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills, indicating a complex and expressive piece.

Кульминация перед репризой. Фрагмент с 4 автографа Сонатины (тт. 78—83).

61, *фа минор*, форте и тт. 66—71, *си-бемоль минор*, форте). Она дважды пройдет в сопоставлении с тонально неустойчивым и динамически контрастным (пиано) эпизодом *с* из главной темы. Разработка завершится главной кульминацией на трансформированной связующей теме, секвентно «блуждающей» по эллиптическим гармониям и далеким тональностям (тт. 79—83, фортиссимо). Причем каскад секвентноподобных построений состоит из двух противоположно направленных фактурно-гармонических комплексов: движущийся вверх (основные тоны *E, G, B*) в левой руке и нисходящий (основные тоны трезвучий *h, g, d* с включенными побочными тонами) в правой. Вместе они образуют по-импрессионистски сочные колористические звукосочетания и последования, разрешающиеся с наступлением репризы главной темы в прозрачно ясном *Фа мажоре*. Возвращается исходное жизнерадостное «бурление». В репризе восстанавливается тональное равновесие главной и побочной тем, последняя проводится в параллельном *ре миноре*, уже без всяких отклонений переходящем в *Фа мажор* заключения.

Работая над Сонатиной, С.М. Максимов постигал секреты техники европейского искусства музыкальной композиции. В границах достаточно

лаконичной формы он достиг определенного совершенства детально проработанных структур, богатства внутренних связей тем, логичного естественного развития как в целом, так и в отдельных разделах. Пентатонный мелос, из которого выросли основные темы произведения, хотя и растворился в разомкнутых формах, но продиктовал структуру многоголосной ткани. Ладовой основой и формообразующим началом как гармонии, так и полифонии стала пентатонная модальность. Благодаря ей, кроме выразительных средств классико-романтического происхождения, в музыке Сонатины ощущаются некоторые выразительные средства и более современной эпохи — как известно, весьма плодотворно пентатонная модальность разрабатывалась в гармонии и мелодике импрессионистов.

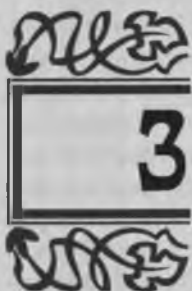
Появление Сонатины стало своего рода прорывом в композиторском искусстве Чувашии. Начался новый этап его становления. В музыке произведения не ощутимы какие-либо следы напряжения при преодолении трудностей, неловкие «стыки» в сложной форме. Переход на новый уровень — от аутентичных форм вокального и хореографического народного искусства (песенно-хоровых, куплетных, вариационных) к формам *опус-музыки*, принципиально иным, с опорой на специфические способы развития: мотивного, полифонического — Степан Максимович проделал с неожиданной легкостью и определенным изяществом. Сонатину положительно оценили композиторы Анатолий Александров, Дмитрий Кабалевский. Галя играла ее, кстати, среди прочего, и Генриху Густавовичу Нейгаузу прямо в его директорском кабинете при поступлении в консерваторию, после чего и была принята. В 1936 году в Чебоксарах ее исполнял Иосиф Люблин. Играют ее и сейчас студенты Чебоксарского музыкального училища имени Ф.П. Павлова. Находки Степана Максимова уже в ближайшие годы получили развитие в фортепианном творчестве ярчайшего представителя следующего поколения композиторов Чувашии Геннадия Воробьева.

Не повезло Сонатине только с изданием. В 1970-х годах Леонид Фейгин предложил хранившиеся у Галины Степановны ноты издательству «Советский композитор». Редактор В. Габриэлов включил произведение в составленный им первый выпуск сборника «Сонатины для фортепиано». Всего в нем содержалось шесть сонатин советских композиторов. В 1981 году тираж был отпечатан и уже был готов к отправке, когда вдруг выяснилось, что один из шести авторов (между прочим, состоявший в тот момент секретарем Союза композиторов СССР!) совершил примитивный плагиат, выдав за свой опус сочинение малоизвестного финского автора. Во избежание международного скандала сборник пришлось уничтожить. Воистину, удары судьбы продолжались и через тридцать лет после кончины композитора!

Ученику Максимова музыковеду Ю.А. Илюхину удалось раздобыть экземпляры страниц с оттиском Сонатины, вырванные из злополучного сборника. Один из них был передан в библиотеку Чувашского государственного института гуманитарных наук. С него сделаны копии и для Национальной библиотеки Чувашии.

---

## ДЕЛА В МУЗТЕХНИКУМЕ (вторжения абсурда)



а время отсутствия Максимова в Чувашии в созданном им техникуме многое изменилось. В первые месяцы после поступления в консерваторию он пытался «на расстоянии» влиять на его деятельность, писал подробные письма своему бывшему заместителю Семену Федоровичу Иванову и в Наркомпрос по поводу нового приема, о подборе педагогов. Но время шло, московские заботы заслонили отныне далекие Чебоксары. После отказа помочь с приобретением пианино, возможно, наступило и некоторое охлаждение в отношениях с Наркомпросом. А в июне 1931 года, когда временно возглавлявший Чувашский музыкальный техникум Сигизмунд Габер сменился Григорием Лисковым, прекратились и близко-доверительные отношения с дирекцией.

В родное Поволжье Григорий Григорьевич Лисков, соученик Максимова по Симбирской школе, прибыл после десяти лет жизни в дальних краях. Руководству Наркомпроса он, по-видимому, казался более близким, понятным и управляемым, нежели уверенный в себе дирижер Габер или любой другой из приезжих музыкантов-консерваторцев. Каждый из них был для республики уникален как специалист и, при всей интеллигентности и деликатности, хорошо знал себе цену, и с этим нельзя было не считаться. Лисков же больших претензий иметь не мог — он был «свой» и по рождению, и по образованию, ничем не отличаясь от ранее столь успешно работавшего Максимова (Симбирская учительская школа и экстернат Казанского музыкального училища). И сочинения Лискова, как и максимовские, в свое время исполнялись чувашскими хорами. Существенным плюсом представлялся и его опыт административной работы. За годы жизни в Сибири и Казахстане, начав со скромной должности учителя начальной школы, Лисков переквалифицировался в чисто административного советского работника с финансовым уклоном. Это можно было понять — там, где Лискову приходилось работать, скромные композиторские опусы на чувашские народные темы никого не интересовали. С 1926 года он все время шел на повышение: счетовод, инструктор Союза сельскохозяйственных кооперативов, инспектор Семипалатинской окружной Контрольной комиссии ВКП(б) и Рабоче-Кре-

стьянской инспекции... Последнюю перед возвращением должность — заведующего оргинструкторским отделом Казахского краевого кооперативного союза инвалидов объединений и председателя правления Крайкоопинкасы — Григорий Григорьевич занимал с 1929 по начало 1931 года в Алма-Ате. Со служебным продвижением связывалось и его вступление в члены ВКП(б) в 1929 году<sup>113</sup>. Внешне карьера Лискова складывалась, кажется, вполне благополучно. Неизвестно, что именно побудило ее прервать. Возможно, ему все-таки наскучило чиновничье дело и манила перспектива заниматься с юности привлекательным для него творчеством. В Чувашии, он это знал, в музыкантах нуждались, они по-прежнему были немногочисленны.

Григорий Григорьевич сразу сумел продемонстрировать руководству Чувашской республики свою мобильность и полезность в качестве творческого работника: уже летом 1931 года он сочинил «Заем юри» («Песня о займе») на собственные стихи, положенные на гармонизированную им народную мелодию. Сей неповторимый по теме опус восславил политику, принуждавшую крестьян получать вместо денег облигации государственного займа. В ней, в частности, пелось:

Ма савнас мар, юрлас мар,  
 Ма ударлә ёслес мар:  
 Пирён савнӑ совет влаҫ  
 Сӗнӗ заем кӑларнӑ<sup>114</sup>.

Перевод:

Отчего не радоваться, не петь, / Отчего ударно не работать: / Наша любимая советская власть / Выпустила новый заем!

Став директором Музыкально-театрального техникума, Лисков по мере сил послушно и преданно проводил «генеральную линию» партии и РАПМа (пока тот существовал) на обеспечение кадрами массового самодеятельного искусства. Зато в дела профессионалов — Чувашского государственного хора во главе с В.П. Воробьевым и сформированного С.И. Габером в 1932 году также на базе техникума симфонического оркестра — он особо не вмешивался, понимая собственную некомпетентность; это обеспечивало лояльность с их стороны. Учащиеся также чувствовали себя, как им казалось, неплохо, ибо новый директор предстал перед ними простым и общительным человеком, не чуравшимся добродушных шуток и даже маленьких фривольностей. Рассказывали, что на уроках сольфеджио он мог объяснять тему о ладовых тяготениях через сравнение с «тяготением» влюбленных парочек переправиться за Волгу, чтобы там погулять (заволжские леса у чебоксарцев — излюбленное место общения с природой). По воспоминаниям учеников, Григорий Григорьевич имел также слабость ненароком похвалить самого себя за музыкальные достижения, попутно, как бы невзначай, указывая на недостатки других преподавателей.

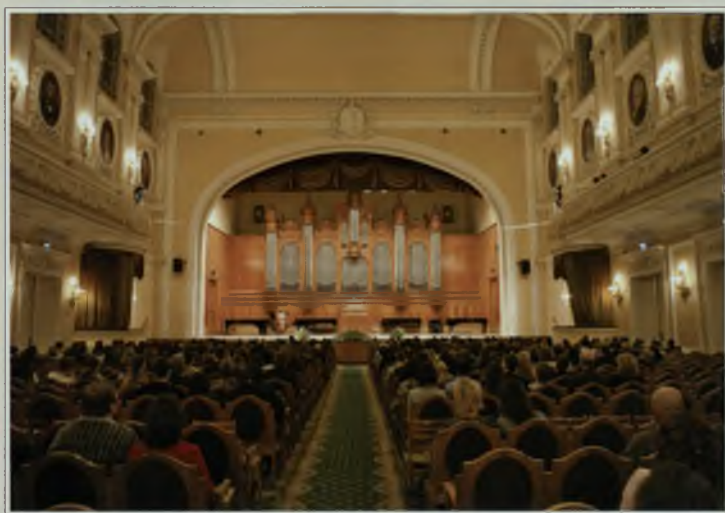
Надо сказать, что до середины тридцатых годов в Чувашии музыкально-театральный техникум имел значение гораздо большее, чем любое

другое среднее или даже высшее учебное заведение. До тех пор, пока в 1935 году от него не отделился Государственный хор, а в 1936 году не возникла Государственная филармония, он оставался центром всей музыкальной жизни республики. Именно так характеризовал Чувашский техникум в 1934 году всесоюзный журнал «Советская музыка». По сведениям его корреспондента А. Лившица, побывавшего в Чувашии, здесь «специальных организаций, занимающихся вопросами концертного обслуживания как центра, так и районов, не имеется. Эти функции по существу выполняет техникум. В его распоряжении находятся Чувашский государственный хор в составе 40 человек, Государственный симфонический оркестр — 28 человек, Государственный духовой оркестр и отдельные исполнители: пианисты, скрипачи, вокалисты, виолончелисты и прочие; кроме того, имеются струнный квартет и трио. Все эти исполнители являются по преимуществу педагогами техникума, приглашение которых на работу обуславливается обязательным участием в концертах (в городе и по районам), а также в передачах национального радиовещания»<sup>115</sup>.

Из этого понятно, почему дела собранных там еще Максимовым музыкантов высоко ценило и правительство Чувашии. В честь пятилетнего юбилея техникума специальным постановлением были выделены дополнительные средства для приобретения инструментов и улучшения материально-бытовых условий учащихся. В списке удостоенных тогда же почетного звания «Заслуженный деятель искусств Чувашской Автономной Советской Социалистической Республики» первым в соответствии с заслугами значился С.М. Максимов, затем шел В.П. Воробьев, а за ним — нынешний директор техникума Г.Г. Лисков. Проработал он всего три года. В постановлении ЦИК говорилось, что Лисков поощряется «за энергичное и деловое руководство техникумом, хором и оркестром и активную борьбу в области композиторской и в деле собирания народных чувашских песен»<sup>116</sup>. Как стало чуть позже понятно, на самом деле он, к сожалению, не обладал качествами, определявшими успех музыкально-административной политики предшественников. Ему недоставало соответствующего гуманитарного кругозора, не было и значительно божьего дара в творчестве, которые могли бы помочь видеть перспективы музыкального искусства Чувашии, а ведь только на эти перспективы, собственно, и должен был ориентироваться в своей деятельности техникум. Вскоре выяснилось, что у нового директора отсутствовала и простая административная воля, необходимая для руководства учебным заведением, среди учащихся которого особо должны были цениться творческие индивидуальности; их надо было уметь разглядеть и пестовать — с пониманием кто на что способен. Таким образом, проблемы были неизбежны, но обозначились они не сразу.

То, что происходило накануне возвращения Степана Максимовича, объяснялось, видимо, отсутствием элементарного порядка в техникуме. Был, конечно, и элемент случайности. Но в передаче местной печати происходившее приобрело фантастические очертания политического заговора.





Торжественная красота зданий и интерьеров московских театров и концертных залов напоминали Максимова о задачах, стоявших перед художественной культурой Чувашии.

Государственный академический Большой театр России.  
Фото 2010 г.

Интерьер Большого зала Московской консерватории. Фото 2010 г.







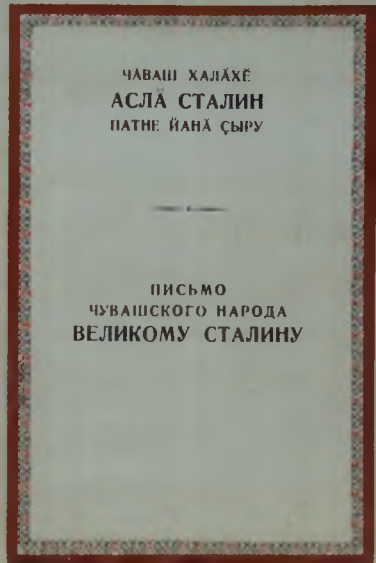
Ю.А. Зайцев. Портрет секретаря Чувашского обкома ВКП(б) товарища Петрова С.П. 1935 г. Холст, масло. 143×139. ЧГХМ.

Колонна Союза кино-фотоработников Чувашии на праздничной демонстрации. Фото 1930-х гг.

В. Медведев. Чебоксарский дворик [двор дома, в котором жил С.М. Максимов]. 1997 г. Холст, масло. ЧГХМ.

Неизвестный автор.  
Профиль С.М. Максимова. 1930-е гг.  
Домашний архив сына композитора.





Каласма именовси те  
Тарса пулчĕ елĕке.  
Прĕккĕн, илемлен. уссан  
Йанăрат пирĕн чĕлхе.

Йанăраре эсла Ленин  
Тăван халăх чĕлхиче.  
Вăл пире чĕнсе сĕкдере  
Кĕрешу кунбесенче.

Сисĕм пек сиссе сутатрĕ  
Унăн шухăшĕ пире.  
Вăл курсе усса кăтартре  
Сĕнĕ сĕмрти ире.

Фронтсенче епир йурланă,  
Сĕмĕрсе шуррисене,  
Тăхти савăсăн хĕрлĕ  
Сĕнтерĕ йуррисене.

Фронтсенче, Хусан-Самаршăн  
Вăрçăн чух пашал титси,  
Малтанхи театар пирĕн  
Тухрĕ вутхĕрне шăтсе.

Тек „шуйтан вайни“ темесĕр  
Плессасем лартасăн хал.

Хал сунат хушса сĕкленĕ  
Пирĕн ирĕк сасĕмĕр.  
Тенчипе пире итлесĕр,  
Кремĕлте чăс куртамĕр.

Халăхран шăтса хăпарнă  
Композиторсем йавраç.  
Пирен Максăм Асташанĕ,  
Павăл Хлетĕре асра.

Пур художниксем те пирĕн:  
Спиридонăн та Сурпан,  
Мясников – тинкерлĕ пирлĕн  
Черĕлĕх вайне куçран...

Пирĕн ирĕкни чĕлхемĕр  
Тĕркенлĕ кулленех.  
Икĕл наукапа искусствă  
Чĕлхи пулчĕ кучухне.

Вăл патшалăх чĕлхи пулчĕ  
Сан ăçу сĕнтеринче.  
Маркс, Енгĕлс, Ленин, Сталин  
Чăнашлă хал, пирĕнче.

Пирĕнче хал Горьки, Шиллĕр,  
Мен Тимстой, Ромен Роллан,

«Письмо чувашского народа великому Сталину». Титульный разворот парадного издания.

Художественное оформление текста выполнено по эскизам М. Спиридонова, А. Тагаева-Сурбана, А. Мясникова, М. Магницкого, Л. Яковлевой, Е. Ефремовой.

Поэты-авторы «Письма» продемонстрировали великое уважение к музыкантам. Одно из четверостиший было посвящено Степану Максиму и Федору Павлову.



**Памятник композитору  
С.М. Максиму, установленный  
по решению пра-  
вительства республики на его могиле  
в г. Чебоксары на кладбище  
по ул. Б. Хмельницкого.  
Автор — скульптор  
И.Ф. Кудрявцев. Фото 2010 г.**





С  
М СМ ХС II



СТЕПАН  
МАКСИМОВ

1892 \* 1951

## *Степан Максимов: Музыкант-просветитель*

Образ музыканта-просветителя С.М. Максимова получил воплощение в творчестве нескольких художников.

Обложка буклета к столетию со дня рождения С.М. Максимова.  
Художник  
Э.М. Юрьев. 1992 г.

Барельеф  
«С.М. Максимов».  
Зал ДМШ  
им. С.М. Максимова,  
г. Чебоксары.  
Скульптор  
А.К. Брындин.  
1970 г.

Конверт грам-  
пластинки «Степан  
Максимов.  
Хоровые произ-  
ведения». Художник  
В. Панкевич.  
1993 г.





«Чуваш композиторе С.М. Максимов»  
(«Чувашский композитор С.М. Максимов»). Эмаль.  
Художник Праски Витти. 1992 г.



30 апреля 1935 года появилась информация о разбойном нападении с грабежом, совершенных учащимися Чувашского музыкально-театрального техникума А.Г. Годуновым и Д.З. Захаровым. Они ударили продавщицу хлебного магазина по голове гирей и унесли дневную выручку<sup>17</sup>. По воспоминаниям учившихся тогда студентов, Годунов, видимо, был психически нездоров, при этом имел влияние на некоторых ребят, во всяком случае, увлек за собой Захарова. Однако решено было обвиняемых участников процесса наказать — и не просто, а показательно. Годунов был приговорен к расстрелу (приведенному в исполнение уже в июле), Захаров — к 10 годам заключения.

История эта получила редкую для обычных уголовных дел широкую огласку, когда дело дошло до судебных заседаний. «Красная Чувашия» писала о нем в июне и июле месяцах 1935 года не менее семи (!) раз. Так, 5 июня сообщалось: «В Чувашмузтехникуме с весны 1934 года существовала вполне оформившаяся группа... которая ... готовила ряд вооруженных грабежей», в стенах учебного заведения обстановка толкала студентов (здесь назывались фамилии лиц, видимо, имевших нарекания по дисциплине) «к пьянству, хулиганству, мелким кражам и бытовой распущенности». Уже в словах о «ряде вооруженных грабежей» сохранились домыслы, поскольку инцидент остался единственным, и «вооружение» грабителей составил только торговый инвентарь. Но авторы статьи явно имели задание накалить страсти и доходили до абсурдных утверждений. В январе 1935 года, писали они, «в техникуме была вскрыта и разоблачена существовавшая в течение 2—3 месяцев террористическая группа... Они нашли защиту в лице директора Лискова, пытавшегося скрыть факты и не возражавшего против оставления этих студентов в техникуме... В феврале же 35 г. в Музтехникуме создается нелегальный кружок, куда входит Годунов А., Сергеев Г., Шарданов Р., Воробьев Г. ...»<sup>18</sup>

Поясним, что еще 27 января газета опубликовала маленькую заметку о музыкальном техникуме под названием «Организован творческий кружок». Сообщалось о нем, как о полезной инициативе. Скорее всего, кружок был поэтическим. «Нелегальностью», естественно, здесь не пахло. (Добавим, что газетный заголовок — нелеп, но характерен для уровня местной журналистики, отражая непонимание специфики данного учебного заведения: ведь в нем творчество — музыкальное или актерское — изучаемые специальности, они обязательны без всяких кружков.) Кроме того, некоторые студенты, проявляя естественную для своего возраста любознательность, решили обсуждать философские вопросы. Этот стихийный кружок тоже не был «нелегальным», во всяком случае, известно, что в нем выступил авторитетный и образованный преподаватель — И.В. Люблин. Поощряя интеллектуальные интересы ребят, он охотно провел занятие на тему «О поведении животных и человека» и предложил их кружок назвать в духе времени «кружком по изучению марксизма и ленинизма». Пресловутый Годунов вовсе не был его организатором или вдохновителем. Других кружков не существовало.

На беду, стихи студента-вокалиста Аркадия Морозова, возможно,



читанные в «творческом кружке», попали в руки НКВД. К делу, заведенному в феврале, были приобщены сочиненные им строфы, не всегда складные, но наполненные романтическими эмоциями и неясными намеками, как, например:

Друзей ищи не на пиру,  
Не при славе и свободе.  
Верь преданно одному,  
Друзей ищи в беде, в неволе...

Или юношески-неуравновешенные, полные протеста:

Вам стихи, червям, посвящаю,  
Гады проклятые, вам шлю!!!  
Черви, я вас презираю,  
Гады, я вас не прошу!!!

Делу большой огласки тогда не придали, но Морозов и его товарищи, также студент техникума, Владимир Лисков (однофамилец директора) в марте были осуждены по статье 58 «за систематическую антисоветскую агитацию»<sup>119</sup>. Теперь любые инициативы студентов воспринимались как партийными идеологами, так и «компетентными» органами внутренних дел и Наркомпросом с болезненной подозрительностью.

Невольно напрашивается вывод, что в руководстве образованием и культурой Чувашии 1934—1935 годов не оказалось людей уровня Степана Максимова, т.е. способных понимать творческую молодежь и умевших организовывать и направлять процесс ее воспитания. Эта тончайшая работа оказалась не по силам директору единственного учебного заведения искусства Чувашии, никогда ранее не имевшей ни художественных учреждений, ни достаточного количества профессиональных работников искусства, чтобы создать целый слой в обществе. Не понимая ее сложностей, почувствовав угрожающую тенденцию со стороны НКВД, испугались и местные партийные идеологи, и наркомпросовцы (отдельных управлений культуры или искусства до 1936 года еще не существовало). Поэтому в июньских газетах 1935 года и появились комментарии, торопливо и даже, кажется, панически примешивавшие к уголовным обвинениям *политические*, хотя время «большого террора» в советской стране еще только приближалось. Своим тоном и лексикой статья некоего П. Сидорова в «Красной Чувашии» уже предвосхищала будущую вакханалию обвинений: «Этот процесс о бандитско-антисоветских группировках, о бытовом и политическом разложении студентов и преподавателей... еще раз и ярко показывает нам, как и какими методами ведется борьба против социалистического строительства... Классовый враг в Музтехникуме нашел для себя уютное место. Там служили и учились до шести бывших попов и их сынков, столько же кулаков, значительное количество разложившихся, явно антисоветских людей. Они пропагандировали «искусство», которое «должно быть вне политики». Эти классовые враги ставили своей задачей, прежде всего, разложить студенчество и затем повести его по антисоветскому пути»<sup>120</sup>.

Григорий Лисков, виновный лишь в пассивности и бесхребетности своего руководства, был сразу уволен и, разумеется, исключен из членов ВКП(б). Несоразмерная суровость приговора — десять лет заключения! — ошеломляла, ибо приравнивала его непосредственно к уголовным преступникам. Впрочем, уже в сентябре Президиум Верховного Суда РСФСР сбавил ему срок до трех лет. Лискову дается возможность отбывать наказание условно: с ноября 1935 года он работает руководителем хора и струнного оркестра в районном городе Канаше. Трудясь на ниве самодеятельного искусства, он готовит к изданию репертуарный сборник песен, озаглавленный, несмотря ни на что — «Акă, пурнаç лайăхçе!» («Эх, хороша же жизнь!»). Название было явным парафразом слов Сталина «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее», произнесенных на Всесоюзном совещании стахановцев и растиражированных прессой как раз в ноябре 1935 года. Столь нужный и преданный делу социализма человек очень скоро и вовсе чудесным образом амнистируется. А 26 апреля 1936 года назначается директором только что организованного республиканского Дома народного творчества<sup>121</sup>.

Для освоения новой сферы деятельности Григорий Григорьевич в июле командирован в Москву на месячные курсы директоров ДНТ при Всесоюзном ДНТ им. Н.К. Крупской. В конце года выйдет и составленный им сборник. Между прочим, с 1 сентября 1937 года Степан Максимов примет его на работу в Музыкальное училище преподавателем теоретических дисциплин. Вряд ли, после нескольких лет видного публичного положения, почета и уважения властей, Лисков забыл перенесенный позор и страх. Ощущая случившееся как несправедливость, поощряемый поддержкой влиятельных сил, избавивших его от многолетней «отсидки» в местах лишения свободы, он, видимо, с нарастающей ревностью взирал на благополучие более талантливых коллег-музыкантов, действующих уверенно, результативно и не подвергающихся столь отвратительным унижениям.

\* \* \*

В такой обстановке и прибыл в Чебоксары выпускник Московской консерватории С.М. Максимов. Директором техникума его назначили с 1 июля, до этого эти обязанности временно исполнял Люблин. В следующем приказе наркома просвещения Ефрема Чернова от 28 июля 1935 года директору предлагалось: обновить состав педагогов и административно-технического персонала, проверить студентов, которые вовремя не представили справки о социальном происхождении, освободиться от профессионально непригодных. Заодно театральное отделение выделялось в самостоятельный техникум<sup>122</sup>. В ведении Максимова теперь оставались только музыканты.

В педагогическом коллективе начались перестановки и увольнения, что, конечно, не прошло безболезненно. В первую очередь директор избавился от малопрофессиональных лиц, устроившихся работать во время его отсутствия. В их числе оказались Е.М. Сиверс (Степан Максимо-



Дом, в котором жил С.М. Максимов. Квартира располагалась на втором этаже в правой части здания. 2002 г.

вич возражал против ее работы в техникуме еще в 1930 году) и, между прочим, М.В. Золотова, жена известного литератора, будущего начальника Управления по делам искусств (Чувашискусства). Как «бывшие попы» были уволены и старейший музыкант Чебоксар С.Ф. Иванов (несмотря на то, что он снял с себя сан еще в 1921 году), и вокалисты Михаил Измайлов и Андрей Нефедов — великолепные низкие басы, когда-то певшие в церквах, чьи голоса украшали звучание мужской группы Государственного хора. На это Максимов пошел вынужденно — к ним как «классово чуждым» было привлечено персональное внимание. (Буквально через год-два оба вернутся в хор.)

Почувствовали изменения и ученики. Один из них, скрипач Анатолий Дуняк, вспоминает: «В 1934 году, когда я начал учиться, директором был Григорий Григорьевич Лисков. Через год у нас появился новый директор. Среди студентов поговаривали с уважением, что он окончил Московскую консерваторию. Лисков был добрейший человек, но дисциплина при нем была слабая. С приходом Максимова она заметно подтянулась. Студенты его побаивались, а более всего уважали за справедливость. Он никогда без причины не делал замечаний, а за дело — распекал. Все знали за что, и не обижались. Лисков же с ребятами бывал откровенен и прост». Имея уже немалый жизненный опыт, Степан Максимович прошел и школу общения в мире столичного вуза, был знаком с духом большого искусства, знал, что такое пиетет по отношению к выдающимся мастерам и учителям, который не могли вытравить ни РАПМовцы, ни их преемники. Атмосфера художественного творчества, среда, в которой должны были произрастать будущие чувашские артисты, композиторы и музыковеды, в Чебоксарах начала формироваться совсем недавно. Много, если не все, зависело от директора и преподавателей единственного учебно-искусственного заведения. Важна была не только деловитая требо-

вательность, но и стиль общения, тон и содержание разговоров, в том числе и за пределами учебных занятий. Степан Максимович умел поддерживать дистанцию с учениками, по ситуации мог сделать и резкий выговор. Вместе с тем, некоторая неподступность, заметная в его симбирской молодости, теперь уходила, более заметным стало благожелательное внимание к личностям учеников. Он, как и раньше, не забывал позаботиться о сельских ребятах, учащихся музыкальной школы, морально и материально поддержать отдельных студентов. Поступившая в 1935 году на инструкторское отделение Зоя Данилова рассказывала, что Степан Максимович, встретив в коридоре ученика, останавливал и обязательно что-нибудь ему говорил. «Мы, деревенские, боялись его первое время. Он же, замечая, что не понимаем чего-то, объяснял нам по-чувашски. Вечером, часов в десять, обязательно заходил в общежитие, проверял кто где. Спрашивал: выучили ли мы уроки». По-прежнему он следил, чтобы без острой необходимости в учебное время сельские ребята, оторванные от родителей, не уезжали домой. По воспоминаниям Нила Казакова (отца композитора Николая Казакова), в 1937 году между училищем и городской автостанцией действовала договоренность: без записки директора учащимся билеты не продавались.

Анатолий Дуняк вспоминает, как Степан Максимович как-то остановил его в коридоре вопросом:

— Играешь ли ты в шахматы?

— Играю, но очень плохо.

— Ну, пойдем со мной.

«А было мне тогда восемнадцать лет, — рассказывает Анатолий Александрович, — разволновался, у меня из головы все вылетело, что знал о шахматах. Открыли дверь в кабинет директора, вижу — что такое? — на столе расставленные фигуры. Сели играть.

— А почему ты так пошел? Какая у тебя цель? Надо ставить задачу, и тогда ходить.

Так Степан Максимович спрашивал про каждый ход, учил играть. Потом мы с ним частенько сживали за доской. Он был большим любителем шахмат».

\* \* \*

Возвращение Степана Максимовича совпало с пышным проведением пятнадцатилетнего юбилея государственной автономии Чувашии. Накануне Республика получила орден Ленина — высшую государственную награду. Прибыли важные гости. Вышли правительственные указы о присвоении почетных званий заслуженных деятелей искусств. Их удостоились ближайший коллега-музыкант Владимир Кривонос и художник Моисей Спиридонов — норвашинский земляк Степана Максимовича. На протяжении нескольких недель Максимов находился в калейдоскопическом потоке событий: уголовный процесс, заверченный расстрелом бывшего студента и осуждением бывшего директора, прием дел в техникуме, праздничные мероприятия в честь 15-летия республики, 2-я Все-

## ПРОГРАММА

концерта чувашской музыки

Государственный Чувашский Театр

29-ое июля 1935 г.

### I ОТДЕЛЕНИЕ

- |   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| 1 | Воробьев В. Путь октября, исп. Гос. Чуваш. Хор. и Симф. оркестр п-у С. Габар |   |   |
| 2 | Максимов С. Увертюра   | } | исп. симфонический оркестр п-у С. Габар |
| 3 | Месснер, 2 Чуваш. песни  |   |   |
| 4 | Хирбимов Г. Увертюра   |   |   |
| 5 | Белый В. Чуваш. песня  |   |   |
| 6 | Лебедев Г. Чуваш. песня  | } | исп. А. Токкина                         |
| 7 | Максимов С. „Атте пахчи“   |   |   |
| 8 | Ходяшев В. „Сар кайак“   |   |   |
| 9 | Кривонос В. Ресрутская песня и пляска  |   |   |

Антракт.

### II. ОТДЕЛЕНИЕ.

- |    |  |   |   |
|----|--|---|---|
| 10 | Фельдман Чувашский Марш                                    |   |   |
| 11 | Сабо Чувашская раисодия, исп. духовой оркестр п-у С. Габар | } | исп. трио в составе: Молочников, Остен-Сакен, Фейертаг. |
| 12 | Нечаев 2 Чув. песни, исп. М. Лискова.                      |   |   |
| 13 | Касьянов А. „Хура лаша“                                    |   |   |
| 14 | Кривонос В. „Ыр нулат“                                     |   |   |

- |    |  |   |  |
|----|--|---|--|
| 15 | Белый В. „Туси Хёрсем“   |   |  |
| 16 | Шварц Л. „Ака суха дурри“  | } | исп. Гос. Чуваш. Хор п-упр. В. Воробьева.                  |
| 17 | Егоров А. „Али хёрэ“   |   |  |
| 18 | „ „ „Синсе пилёк“  |   |  |
| 19 | „ „ „Колхоз уй хирэ“   |   |  |
| 20 | „ „ „Линьки линия“   | } | исп. Гос. Чуваш. Хор п Симф. оркестр под-управл. С. Габар. |
| 21 | Сабо Песня о Ворошилове  |   |  |
| 22 | Коваль М. За морями, за горами (на чувашском языке).                         |   |  |
| 23 | Белый В. Песня о 30-ой дивизии, исп. Гос. Чувашский Хор п-упр. В. Воробьева. |   |  |

### III. ОТДЕЛЕНИЕ

- |    |  |   |   |
|----|--|---|---|
| 24 | Лебедев Г. Прелюдия и fuga на чувашские темы, исп. квартет деревянных инструментов в составе: И. Кутатладзе, Куколева, Г. Сергеев, Е. Шамит. |   |   |
| 25 | Осипов П. Фантазия на чув. темы исп. М. Беляков (скрипка)  | } | исп. симфонический оркестр п-у С. Габар |
| 26 | Воробьев Г. 1-ая часть из Сюиты, исп. симфонический оркестр п-у С. Габар   |   |   |
| 27 | Орлов А. Романс, исп. К. Таврин  |   |   |
| 28 | Лебедев Г. Торжественный Чувашский марш исп. симф. оркестр п-у С. Габар  |   |   |
| 29 | Кривонос В. Хор колхозников из музыкаль-   | } | ной комедии „Хаваслах“                  |
| 30 | „ Песня и пляска молодежи  |   |   |

исп. Гос. Чуваш. Хор п Симф. оркестр под-управл. С. Габар.

Администратор  
Р. И. Тихомиров.

### Программа одного из концертов в июле 1935 г.

чувашская олимпиада искусств с участием самодеятельных и всех наличных профессиональных коллективов. К этим же дням Люблиным был написан обстоятельный обзор современного состояния национального музыкального искусства<sup>123</sup>. Естественно, что теперь Лисков в нем не упоминался, а Степан Максимов, напротив, был представлен широко: и как один из пионеров профессиональной чувашской музыкальной культуры, вместе с Павловым и Воробьевым, и как автор национальных симфонических и камерно-инструментальных произведений, и как крупнейший собиратель фольклора.

Из музыкантов приезжал, уже второй раз, музыковед А. Лившиц, марийский коллега Я.А. Эшпай. Яков Андреевич выступил в «Красной Чувашии», особо отметил как «вполне зрелое произведение крупной формы» симфоническую увертюру С.М. Максимова<sup>124</sup>. Встречи и заботы по приему гостей-музыкантов не прекратились и во второй половине июля. В Чебоксарах дала два концерта Ленинградская хоровая капелла имени Глинки, при этом организована творческая встреча с Государственным хором; М.Г. Климов, руководитель капеллы, весьма благожелательно оценил искусство чувашских хористов. В последние дни июля прибыли старые московские друзья Степана Максимовича: Виктор Белый и Мариан Коваль, с ними Ференц Сабо — венгр, эмигрировавший в СССР. Максимов везет московских гостей в глубинку, чтобы они ближе ощутили дух народной культуры. Сначала он познакомил их с Гаврилом Федоровым, жившим в деревне неподалеку от Чебоксар. В совместной статье,

опубликованной в газете «Правда», Белый, Коваль и Сабо восхищаются манерой пения и изумительной памятью народного певца, книгу песен которого они уже знали. Далее направились в Мариинско-Посадский район. «Легкий почтовый автомобиль мчит по широким прославленным дорогам Чувашии, — описывают гости свои впечатления. — Мимо тучных полей, живописных оврагов, богатейших дубовых рощ лежит наш путь от Чебоксар... В Мариинском Посаде к нашей небольшой бригаде присоединяется марийский композитор Эшпай (вместе с нами и композитор С. Максимов).

Сумерки. Приезжаем в село Малое Маклашкино. Возле просторной избы — помещения клуба — уже собираются колхозники. Пока готовится к выступлению хор, нас знакомят с колхозным хозяйством... Хор уже приобрел популярность среди колхозников — его любят, гордятся им. Руководит хором Анатолий Тогаев\*, учитель, талантливый музыкант-самоучка, энтузиаст массовой музыкальной работы. Сразу же захватывает свежесть, искренность исполнения, поразительная чистота интонации хора...» Доброй памятью об этой встрече осталась коллективная фотография, сохранившаяся в домашнем архиве Льва Максимова. В своей статье москвичи также воздали должное гостеприимному организатору их поездки, назвав Максимова «крупнейшим чувашским композитором»<sup>125</sup>.

\* \* \*

Вновь возглавив когда-то созданный им техникум (с 1936 года — училище), Максимов повел свойственную ему инициативную политику, нацеливаясь на решение новых задач искусства Чувашии. Он погружается в организационную работу, привычно отодвинув личные творческие дела и планы.

После скандальных судебных процессов, увольнений, вынужденных «чисток» в начале 1935/36 учебного года число обучающихся, и прежде нестабильное, упало до критически малой величины в 67 (по другим данным — 40) человек. Выпуск составил всего семь человек. Плохо комплектовался Государственный симфонический оркестр, в нем недоставало исполнителей на некоторых духовых инструментах. Поскольку единственная музыкальная школа республики была не в состоянии обеспечить достаточный контингент поступающих на всевозможные специальности, необходимые для нормального функционирования музыкального искусства, Максимов создает с 1 января 1936 года при техникуме подготовительное отделение. Он наращивает количество студентов, ежегодно увеличивая набор. В 1936/37 учебном году в училище обучается уже 107 человек и на подготовительном — еще 80.

Уделяя внимание обеспечению кадрами действовавших исполнительских коллективов, Максимов уже мечтает об организации оперного театра в Чебоксарах. Это не было беспочвенной прихотью, скорее — своего рода веянием времени и вписывалось в культурную политику госу-

---

\* Племянница которого, между прочим, была женой Эшпая.

Московские  
композиторы в  
Чувашии. На обороте  
надпись:

«Маломаклашкинский  
колхозный хор  
с бригадой советских  
композиторов  
и представителями  
Мар[инско]-  
Посадского райкома.

Хор участвовал  
во 2-й  
олимпиаде искусств  
Чувашии.

Сидят слева: 1 —  
Жирнов (райком), 2 —  
Сабо, композитор,  
3 — Иванов (райком),  
4 — Максимов,  
композитор Чувашии,  
5 — Коваль,  
композитор,  
6 — Анкудинов,  
предколхоза, 7 — Бе-  
лый, композитор,  
8 — Тогаев, руков.  
хора, 9 — Мило-  
видова, организатор  
массов. танца  
(хоровода),  
10 — Эшпай,  
композитор МАО  
[Марийской автоном-  
ной области].  
Июль, 1931—1935 г.»



дарства. Процесс шел параллельно в разных республиках, с 1937 по 1939 годы в соседних Мордовии, Башкирии, Татарии такие театры действительно были созданы, хотя и не все оказались жизнеспособны. Существование оперного театра всеми, особенно руководством, воспринималось (да и фактически было) признаком высокого уровня развития культуры. При этом создание *национальной оперы* в республиках Поволжья с середины 20-х годов становится, по выражению современного историка музыки, «задачей особой государственной важности», а у общественности возникает нечто вроде «оперомании»<sup>126</sup>. В Чувашии уже предпринимались некоторые действия для создания будущего оперного театра. Си-





лами государственных хора и оркестра ставились отдельные сцены из классических опер. К юбилею республики В.М. Кривonosову была заказана национальная музыкальная комедия, успешно написанная им по пьесе молодого драматурга А. Каттая и поставленная объединенными силами музыкантов и актеров национального драматического театра. Однако, если Татария и Башкирия к этому времени послали учиться оперному вокалу в консерваторию целые группы молодых исполнителей (так называемые «оперные студии»), то в Чувашии никто не озаботился, чтобы предпринять столь дальновидные шаги. Поэтому для начала Степан Максимович предложил резко увеличить набор на вокальное отделение.



Вокальное отделение училища в 1936 г.

На 10—11 ноября 1935 года музтехникум назначил дополнительный прием на вокальное отделение, о чем известила «Красная Чувашия». Это принесло некоторые результаты. За два года число учащихся вокального класса возросло до 35, вместо прежних 6—7 человек. Директор, невзирая на финансовые трудности, распоряжается увеличить вокалистам размер стипендии. Специальные дисциплины поручает вести таким высокопрофессиональным преподавателям как А.Я. Порубиновский (певец, высланный в Чебоксары из Ленинграда в 1935 году), приглашенный из Ижевска П.Н. Огородников (в 1936 году), а из Москвы в 1937 году — С.А. Крылова (выступавшая на сцене под псевдонимом Ирина Ковыль).

Еще одно важное направление в его педагогической деятельности связано с подготовкой профессиональных создателей музыки, композиторов, для обеспечения республиканских исполнителей репертуаром. Из выпускников 1935 года четверо занимались по классу композиции у В.М. Кривоносова. Геннадий Воробьев, Герман Лебедев, Аристарх Орлов и Онуфрий Федоров благодаря своим успехам обещали стать настоящими композиторами. Так оно и произошло впоследствии (лишь Федоров, погибший на войне, не успел раскрыть свое дарование). Однако Кривоносов, видимо, перегруженный работой по созданию первого национального произведения для музыкального театра (что было не больше и не меньше как ответственным правительственным заданием), а также личными научными занятиями — он готовился к поступлению в аспирантуру Московской консерватории — не мог продолжать столь же энергичную педагогическую деятельность. Часть его нагрузки перешла к Максимова, главным образом — курсы музыкальной теории и гармонии.



Группа учащихся Чебоксарского музыкального училища, в их числе пятеро из класса сочинения. В 1-м ряду (слева направо): К. Березин, Н. Ильин, неизвестный, Н. Суворов, Ф. Васильев. 2-й ряд: неизвестная, Л. Листова, М. Семенова, З. Данилова, Т. Храмова, А. Уливанова. 3-й ряд: неизвестный, П. Ухливанов, А. Кириллов, Н. Виноградов (автор портрета С.М. Максимова 1936 года), неизвестный, А. Цветков. Фото около 1937 г.

А после отъезда В.М. Кривоносова в аспирантуру в октябре 1936 года Степан Максимович взялся вести и занятия по композиции. В группе композиторов у него занимались учащиеся разных отделений, проявившие склонность к сочинению музыки — скрипач Николай Львов, альтист Петр Ухливанов, дирижеры-хоровики Константин Березин, Андрей Цветков, Федор Васильев, виолончелист Николай Ильин, контрабасист Аверий Токарев. Известно, что несколько песен их сочинения исполнялись со сцены и даже публиковались. По заведенному еще с 1920-х годов обыкновению, Степан Максимович давал ученикам на каникулы задание записывать народные мелодии. Федору Васильеву, по его воспоминаниям, Степан Максимович поручил сделать обработку рекрутской песни из собственных фольклорных записей. Она вошла в репертуар ансамбля народных инструментов училища под руководством преподавателя А.М. Ростиславина. Понимая, что нынешним студентам, еще вчера — деревенским детям, не видевшим больших городов и не знакомым с духом городской культуры, предстоит трудная дорога к профессии, Максимов старается разносторонне подготовить их ко встрече с большим искусством, в частности, организует в апреле 1936 года недельную экскурсию тринадцати студентов — вокалистов и композиторов — в Москву, специально для ознакомления с оперными театрами и музыкальной жизнью столицы<sup>127</sup>.

Некоторые сведения об уроках Максимова с начинающими компо-

зителями можно почерпнуть и из такого своеобразного источника, как письмо-донос ученика на своего учителя, написанного в момент его ареста (полностью оно приведено ниже). Из него явствует, что Степан Максимович, прививая основы обычных профессиональных навыков, заботился также о познании закономерностей музыки родного народа, знакомя ребят с народными песнями («кулацкого характера», добавляет автор письма, видимо, начитавшийся люблинского предисловия). Надо полагать, это были как раз наиболее ценные — старинные традиционные песни, не имевшие еще конъюнктурного оттенка, каковой появится в записях 1930-х годов. С этой же целью Максимов знакомил молодежь со своими обработками 1917—1919 годов (отличавшимися, как показывает современный анализ, правдивостью в передаче духа народной культуры). Из сочинений композиторов рекомендовал произведения Бетховена и Шумана, из советских композиторов — Дунаевского. Последний служил образцом, когда Степан Максимович требовал от учеников писать песни на современные темы. Так, сохранились ноты песни студента Львова, посвященной революционной войне в Испании, ее исполняла ученица Порубиновского Катя Киселева.

Студентам, столь успешно начинавшим, не повезло: уже через год арест руководителя поставил крест на их композиторских опытах. В Чувашии не стало преподавателя композиции (возобновятся такие занятия в музыкальном училище только через двадцать лет!); некоторые из мальчиков были мобилизованы в армию и погибли в начавшейся вскоре войне (Ильин, Цветков). Тем не менее, двое — Васильев и Токарев — со временем сумели выйти в профессиональные композиторы.

Некоторые итоги своей работы С.М. Максимов подвел в статьях «Работа по подготовке музыкальных кадров» и «Концерт музыкального училища». В своей обычной суховато-сдержанной манере он пишет: «В 1935 году музтехникум оказался в состоянии глубокого развала учебной работы и общественно-политического воспитания учащихся. После обновления педагогического состава и разделения музыкального и театрального техникумов создались более благоприятные условия, и в музыкальном училище за полтора года положение дел значительно улучшилось. Но все же училище по учебной работе далеко еще не подтянулось до уровня нормальных училищ и отстает в выполнении программ. Не изжиты крупные недочеты и в постановке общественно-политического воспитания студенчества»<sup>128</sup>. Директор уверен в успехе своих студентов, хотя и самокритичен (это свойство присуще ему, мы знаем, по натуре). Приглашая любителей музыки в зал Дома пионеров послушать отчетные выступления, Максимов заканчивает статью словами: «Организуемый сегодня концерт Музыкального училища должен показать положительные и отрицательные стороны нашей работы».



---

## «К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ НАДО УСПЕТЬ...»



После ухода из жизни Федора Павлова Максимов становится признанным лидером в профессиональном музыкальном искусстве Чувашии, одной из наиболее крупных личностей в мире всей национальной культуры. В своей деятельности он не может пребывать в узких рамках работы директора среднего учебного заведения. Тем более, что из состава училища уже выделился Государственный хор, он действует теперь самостоятельно и успешно проводит гастрели в Москву (1936), Ленинград (1937). Государственный симфонический оркестр остается при училище до конца 1936 года, затем его тоже переводят в филармонию.

Результативность действий Максимова основывается не на использовании административных или партийных «рычагов», а главным образом, на авторитете личности. Он собирает вокруг себя всех творчески дееспособных музыкантов Чувашии. Их уже не так мало, как в двадцатых годах, на что, мы помним, сетовал Федор Павлов. Творчески активны Василий Воробьев, Люблин, Кривоносов, Габер, Тогаев. Оперяется молодежь — это уже проявившие себя Геннадий Воробьев, Герман Лебедев, Григорий Хирбиков, Аристарх Орлов, Филипп Лукин, Никита Чернышов, Онуфрий Федоров. Подразумевается, несмотря на временное пребывание вне Чебоксар, и Лисков. В конце 1935 года Степан Максимович уже может ставить вопрос о создании местного творческого объединения — по образцу существующего в Москве Союза композиторов, членом которого он сам состоит<sup>129</sup>. Официально Союз композиторов Чувашии оформится без Максимова — в 1940 году. Но уже сейчас проходят творческие собрания, обсуждаются планы каждого музыканта. Благодаря этому мы знаем, что композитор Степан Максимов предполагал переработать свою Увертюру, написать Сюиту для симфонического оркестра в 4-х частях, досочинить две части к Сонатине, создать две серии песен, по пять в каждой. Намечена и их тематика: первый цикл — о любви, он должен стать самовыражением автора. Второй вокальный цикл в протоколе собрания обозначен как «труд и любовь в колхозе», то есть композитор демонстративно продолжает линию песни «Сăпата», пыта-

ется решить задачу воплощения актуальной общественно-политической темы.

Занимается Максимов также проектом организации грамзаписей произведений чувашской музыки. Он возник в связи с поручениями в июне 1935 года Президиума Совета Национальностей ЦИК Союза ССР Грампластресту о выпуске звукозаписей произведений народного творчества. По заданию местного Наркомпроса музыканты разрабатывают план записи десяти грамофонных пластинок. Комиссией руководит Максимов. Мыслит он, как всегда, стратегически. По его предложению, изложенному в ноябре 1935 года в записке наркому, «целесообразно отдать эти 10 пластинок на запись сольных вокальных номеров и некоторых пьес для камерного ансамбля. [В приложенном списке сочинения Касьянова, Кривоносова, Белого, Шварца и самого Максимова. — М.К.]. В остающиеся 1½ месяца организовать для записи хоровых и оркестровых пьес. Запись последних необходимо предусмотреть весной 1936 г., приурочив нужный для этого выезд художественных сил Чувашии в Москву к даче нескольких показательных концертов»<sup>130</sup>. К сожалению, эти планы, как и многие другие, срываются вследствие начавшихся реорганизаций в структуре руководства культурой. Ближайшие грамзаписи состоятся только в конце 1937 года.

В 1936 году, как только в техникуме несколько стабилизировалось положение, Степан Максимович берет творческий отпуск, который посвящает большой поездке. В заявлении подробно мотивирует свои цели:

*Начальнику Управления  
по делам искусства при СНК ЧАССР  
тов. А.И. Золотову*

*Настоящим прошу дать мне возможность ознакомиться с музыкальной культурой народов Закавказья и Средней Азии, предоставив творческую командировку продолжительностью в 1 месяц. Я намерен посетить Тифлис, Баку, Ашхабад и Ташкент, завязать на месте связи с музыкальными деятелями, послушать национальную оперу, оркестры народных инструментов, ознакомиться с постановкой подготовки музыкальных кадров, а также сделать в кругу музыкантов доклад о развитии музыкальной культуры в Чувашии, а при возможности устроить концерт чувашской музыки по нотным материалам, которые я беру с собой.*

*Отпуск прошу предоставить с 18 апреля. Время до 28-го будет употреблено на организацию экскурсии вокалистов и композиторов в г. Москву. Исполнение обязанностей директора будет возложено на зав. учебной частью В.М. Кривоносова.*

*14/IV.1936 г.*

*Директор Чувашск[ого] Госуд[арственного]  
Музыкального техникума  
С. Максимов<sup>131</sup>*

Побывав в столицах нескольких союзных республик, чувашский музыкант увидел, насколько важное значение придается развитию нацио-



С.М. Максимов и дирижер Г.И. Благодатов среди артистов Государственного симфонического оркестра. Фото около 1937 г.

нальной музыкальной культуры в разных регионах Советского Союза, какие там выделяются средства и достигаются результаты. По всей видимости, именно тогда Максимов сумел навестить и могилу друга юности Федора Павлова. В Чебоксары он вернулся, как представляется, без воодушевления. Трудно объяснить, почему не удастся разыскать документы, отчеты или статьи, где Степан Максимович рассказывал бы о своих впечатлениях. Возможно, он не получил поддержки от Аркадия Золотова в организации творческой командировки (резюми на его заявления нет). Но на июльском совещании у председателя чувашского ЦИКА Никитина Максимов в своей речи сошлется на то, что он видел в Грузии, Узбекистане и Туркмении.

Побывал он и в Баку. В домашнем архиве Степана Максимовича сохранилась программка спектакля Азербайджанского государственного театра оперы и балета «Шахсенем» (национальная опера, написанная по заказу республики Р.М. Глиэром — его первым учителем по классу композиции в консерватории) с автографом С.М. Максимова и датой 9 мая 1936 г. Похоже, что азербайджанские впечатления пробудили в нем потребность вспомнить родовое прозвище. Быть может, кто-то из тамошних знатоков национальных культурных традиций расспрашивал редко-



го для Закавказья представителя волжского тюркоязычного народа и обратил внимание чувашского гостя на то, что слово «урди», производное от «ур», встречается в разных тюркских языках, даже в самом древнем тюркском словаре одиннадцатого века «Диван Лугат ат-Турк» Махмуда Кашгарского в значениях «дуть» или «ляять», что оказывается, совпадает и с чувашским *вёр* — «дуть», «произнести наговор, колдовать»; также — «ляять». В таком контексте становится понятной неожиданная надпись на оборотной четвертой странице бакинской программки — карандашом по-чувашски, с росчерком: «*Урди. Ҫ. Урди. Урди Ҫтаппанё. Ҫ. Мак-симов*».

Могли быть и другие причины странного молчания. В это время вокруг искусства в стране складывалась новая обстановка. В Москве уважаемые им музыканты, его учителя растеряны и подавлены редакционными статьями «Правды» с разгромными заголовками: «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь»<sup>132</sup>. Зато трескучая шумиха поднята в мае вокруг показательных выступлений в Москве казахского музыкального театра. На них дважды побывал сам Сталин и другие члены Политбюро, участники спектаклей осыпаны наградами и орденами. Это — «сталинская национальная политика» в действии. А вскоре Максимову придется испытать моральный удар, когда, совершенно неожиданно, правительство Чувашии заключит договор на создание оперы «Нарспи» не с ним, а другим человеком, ленинградцем.

Как и раньше, в этом периоде Максимов избегает публичных деклараций, пустых отчетов и обещаний. В 1936 году он не написал ни одной газетной или журнальной статьи.

\* \* \*

В жанре оперы Степан Максимович пробовал экспериментировать еще во второй половине двадцатых годов. От своих планов он никогда не отказывался, хотя сам об этом предпочитал не распространяться. Что такое классическая опера, он хорошо знал с юности. В Москве по возможности посещал спектакли Большого театра. Следил за исполнением, вспоминала дочь Галина, по клавиру «Сказания о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова. Известно, что особо он любил оперу А.П. Бородина «Князь Игорь».

Но пока Максимов хронически занят, ему все время некогда. После приезда из консерватории в его творческом багаже появляется лишь несколько новых песен, связанных, опять-таки, с той или иной необходимостью. Например, он пишет песню для конкурса на создание «Марша лыжников». Это была грандиозная по массовости кампания — «лыжный поход колхозников-ударников» в краевой центр Горький для участия в съезде передовиков сельского хозяйства, в которой приняли участие и поэты, и композиторы. К сроку завершены и исполнены только три песни-марша: Василия Воробьева и Степана Максимова на стихи П. Хузангая и Германа Лебедева на стихи А. Чистякова. Поэтому при подведении итогов места решено не присуждать. На заседании бюро обкома партии его первый секре-

тарь С.П. Петров отмечает: «...Каждое из исполненных произведений обладает своими оригинальными художественными вполне зрелыми особенностями... Произведение Степана Максимова, благодаря использованию автором в своей работе достижений европейской музыкальной культуры, будет легко восприниматься трудящимися всех национальностей»<sup>133</sup>.

Скорее всего, осознавая неизбежные профессиональные затруднения, он все-таки рассчитывает приступить к крупной творческой работе, как только получит официальное поручение и сумеет освободиться от отнимающей все силы административной и педагогической работы. Нечто подобное недавно произошло с Кривоносовым, которого, вызвав к наркому просвещения, буквально *обязали* создать первую национальную музыкальную комедию<sup>134</sup>. Тот отложил все дела, и к назначенному сроку появилась партитура, состоялась премьера. Максимов знал, что в Чувашии такая практика уже стала обычной, в 1935 году при его участии заключались договоры и с московскими композиторами Борисом Шехтером, Виктором Белым, Ференцем Сабо, Николаем Раковым, Александром Гольденвейзером на сочинения на чувашские темы... Теперь приступил к созданию первой чувашской симфонии и молодой ленинградский композитор Владимир Иванишин.

В консерваторские годы, направленный учителями на освоение культуры инструментализма, Максимов продемонстрировал свои незаурядные способности в данном направлении, но к работе над оперой — делом сколь престижным, столь и сложным, подступиться не успел. В вузовские годы редкий студент способен совершить подобное. Но в Чувашии от него, первого чувашского композитора, прибывшего из консерватории, теперь ждали едва ли не чудес. Не случайно в устах Председателя ЦИК Чувашии Александра Никитича Никитина на одном из совещаний в начале марта 1936 года публично прозвучало буквально следующее: «В ближайшее время нам надо иметь исполнителей, а Степан Максимович оперу напишет. Подыскать надо людей, их учить, на это дело денег жалеть не надо. Задача наша... найти людей талантливых, с тем, чтобы оперу исполнили артисты Чувашии. Если касается средств, то дело за этим не встанет»<sup>135</sup>. Но денег артистам не прибавляют, а вот аппетиты республиканского руководства — получить без промедления и больших затрат престижный художественный «продукт» — быстро растут.

В июле 1936 года на совещании у того же Никитина уже настойчиво, почти раздраженно высказывается требование к музыкантам — обеспечить появление национального оперного произведения к грядущему через год политическому юбилею. На что получают объяснение директора музыкального техникума. Оно несвойственно по интонации для Максимова: даже сквозь стенографическую запись прорывается едва сдерживаемая досада человека, вынужденного объяснять и, видимо, не первый раз, начальникам, которые никак не могут уразуметь, чего же не хватает музыкантам, чтобы быстренько достичь желаемых мировых высот. Он говорит об азах обучения музыкантов, количестве специальностей в ор-

кестре и тому подобном. Он оказался не столь молчаливо-безропотен, как в двадцатых годах, когда, несмотря на колоссальные трудности становления техникума, его на два месяца бросали на «колхозную работу»:

*...Нужно учитывать трудности в подготовке музыкальных кадров. Обыкновенный мальчик из района поступает в педтехникум и через три года становится учителем. А в три года подготовить музыканта нельзя. Четыре года его надо учить в техникуме, один или два года нужно учиться в подготовительном отделении. Потом надо принять во внимание дороговизну обучения. Мы сейчас оплачиваем в месяц по музыкальному техникуму 445 часов [т.е., если цифра записана верно, более чем четыре ставки! — М.К.], большей частью платим по 5 рублей за час. Индивидуальные занятия приходится проводить с глазу на глаз. Много специальностей в музыкальном техникуме. Если взять в педагогическом техникуме, там учитель занимается с сорока учениками. А у нас по каждому виду симфонических инструментов требуется специалист. ASSIGNOVANIIY на зарплату дают недостаточно. Потом нам нужно много помещений. Если студент не будет заниматься три часа [в день], то у него ничего не получится. А помещений у музыкального техникума не хватает. Все помещения от девяти утра до одиннадцати вечера заняты. Общежитие устроено так, что индивидуальным обучением заниматься нельзя. И поэтому у нас успеваемость плохая. Окончившие наш техникум поступают только на третий курс в Москве — это и то самые лучшие. [Примечательное по обнаженности место; об этом не принято говорить, иначе рискуешь получить обвинение в плохой работе. Но Степан Максимович рассчитывает на свой профессиональный авторитет и, не сдерживаясь, выкладывает все.— М.К.] Не хватает у нас музыкальных инструментов. Нет средств на их приобретение.*

*Потом, [материальное] положение студентов очень плохое. Получают они стипендию 50—60 рублей, и этой стипендии им хватает только на обед и завтрак. Необходимо придать надлежащее значение музыкальному техникуму. В таком положении дальше существовать нельзя. Смета урезана. В нынешнем году отпускают на два техникума [музыкальный и театральный] столько, сколько в прошлом году на один техникум.*

*Голоса [для оперы] у нас есть. Нужно пригласить преподавателя-профессора. У Казани, например, есть студия. Был я в Грузии, Узбекистане, Туркмении. Туркмены на одного студента в год тратят восемнадцать тысяч рублей. А мы хотим все создать на наши гроши. Не выйдет ничего. Если остаться в таком положении, сдвига не будет... Наши расчеты не принимают во внимание...<sup>136</sup>*

Однако председатель правительства как будто не слышит. Ему требуется другое. Никитин даже смело дает рецепт: «...Хор имеем — хорошо, надо его, но на одном хоре далеко не уедешь. В течение 5—6 лет никакого сдвига не сделали... Казахи показали музыкальную драму, — прекрасная постановка. Могли бы и мы сделать это. Взять «Айдар» [пьеса П.Н. Осипова на историческую тему, пользовавшаяся успехом — М.К.] — это прекрасная музыкальная драма, если ее развить, прибавить несколь-

А.И. Золотов  
и С.М. Максимов.  
Фото первой  
половины 1930-х гг.



ко песен, где можно... Надо думать об опере. Займитесь этим делом, средства дадим. Вот вам конкретная работа. К двадцатилетию надо успеть»<sup>137</sup>.

Максимов, несомненно, рассчитывал иметь официальное поручение или договор на создание оперы, тем более в Чувашии с февраля 1936 года при местном Совете Народных Комиссаров теперь действовало собственное Управление по делам искусств, призванное развивать государственную политику в сфере искусства. Начальником назначен литератор Аркадий Золотов. Он и заключил договор на оперу «Нарспи» с молодым ленинградцем Владимиром Иванишиным. Об этом стало известно в середине 1936 года, а высказался на эту тему Максимов на собрании актива работников искусств в первых числах апреля 1937 года (цитирую изложение в газете): «Имеющиеся кадры композиторов, — говорит т. Максимов, — у нас перегружаются хозяйственными делами. Им не создают условий для творческой работы. К композиторам относятся недоверчиво, а потому им не дают возможности работать над крупными музыкальными произведениями, — жалуется композитор Максимов. — Ярким примером неверия в силы чувашских композиторов со стороны Управления по делам искусств является отстранение их от работы по созданию оперы «Нарспи»»<sup>138</sup>.

\* \* \*

В своих рукописных воспоминаниях Галина Максимова упоминает, что однажды от чувашской певицы Ираиды Петровой (разносторонне талантливая, она вошла в историю и как писатель и драматург) она услышала, что на каком-то банкете один завистливый, бездарный чебоксарский композитор сказал ей об отце Галины: «Я его посажу!». «В те времена это было очень просто, — продолжает Галина Степановна. — Напомнили, где нужно, о концерте хора под управлением отца, на котором

Приветствия всем странам, выходящим!

# Красная Чувашия

Орган обкома ВКП(б) и ЦИК Чувашской АССР

№ 196 (5088) | ВОСКРЕСЕНЬЕ, 15 АВГУСТА 1937 ГОДА. | Цена 10 коп.

---

## Покончить с идиотской болезнью — политической бесчеловечностью

Политическая бесчеловечность — основной недостаток нашей государственной и партийной работы, вскрытый на пленуме ЦК ВКП(б) товарищами Сталиным. Эта идиотская болезнь привела к миллионам жертв, что наша страна знает и работает в организации капиталистических государств, которые лакействуют и нами шантажируют и делят и три раза обманывают нас друг и друг. Неодолема капиталистического окружения привела к тому, что агенты иностранных разведок проникли на наши предприятия, а также укреплены и тверды такие государственные органы, как Инспекция тропинки, эта бесчеловечная и бесчеловечная банда организаторов, директоров, реставраторов капитализма, которые возлагают надежды на фашизм, организацию и нашу страну, опьяненно-идеологически работ...

## Москва—Северная Северная

### „Новый подвиг сс Зарубежные откаты на п

В США с огромным интересом следят за полетом тов. Деланского в национальных, политических и научных кругах рассуждают: почему товарищи Числов и Громов или другие не достигли успехов в производстве новых рекордов? Кто полетит же тов. Деланского? Фактически в первом полете коммерческих и политических самолетов на Искра в США. Искра и эту полету улетитесь вынуть тов. что это бесчеловечный злой полет в США, где его вылетает (состояние Лавинский) и где он имеет много друзей.

Газеты вылетают из первых стран, где улетитесь в Москву, в который откаты облетаются старт самолета.

В Фердинанде (Алания) с летательной

присутствовало несколько меньшевиков. Ираида окончила ГИТИС, и я с ней дружила. Я ей верю».

Рассказывая, дочь Максимова прямо подразумевала Г.Г. Лискова. Правдоподобность рассказа ее подруги кажется несомненной, если проследить историю музыкального оформления так называемого «Письма чувашского народа Великому Сталину».

Идея создать стихотворное «Письмо...» от имени народа родилась, скорее всего, в недрах областного комитета ВКП(б) сразу по принятии «сталинской» Конституции — в конце 1936 года. Над созданием верно-подданнического эпического полотна трудилась бригада из нескольких поэтов и одного историка, назначенных руководством. Их фамилии перечислены в конце первого издания в виде буклета в формате *in quarto*, вышедшего уже в январе 1937 года. Это: Н. Шелеби, П. Хузангай, М. Уйп, Я. Ухай, И. Тукташ, Н. Шубосонни, Д. Данилов, И. Кузнецов. Они нашли подходящий стиль и ритм в четырехстопном хорее (в русском варианте\* этот размер неожиданно обернулся сходством с переводом финского эпоса «Калевала»). А когда под «Письмом...» были собраны подписи 239342 человек (по официальным данным), появились парадные выпуски — отдельными книжечками на чувашском и русском языках, и, наконец, богато оформленное двуязычное издание (из пятисот экземпляров тиража пятьдесят переплетались вручную), предназначенное для вручения адресату и дарения другим ответственным лицам. Обложку письма вышили художницы-вышивальщицы Л. Яковлева, Е. Еф-

\* Он был выполнен А. Жаровым и Дж. Алтаузенном.

ремова и Е. Шеина. Художественное оформление текста чувашским орнаментом выполнили по эскизам художников М. Спиридонова, А. Тагаева-Сурбана, А. Мясникова, М. Магницкого, Л. Яковлевой, Е. Ефремовой. Нотные вставки в тексте подготовил сам С. Максимов. Был изготовлен также деревянный футляр (возможно, в единственном — главном экземпляре). Резьбу на нем по эскизу А. Тагаева-Сурбана выполнил резчик по дереву Н. Константинов.

Короче говоря, затея была помпезной и дорогостоящей. Однако дальнейшего культурного или поэтического резонанса акция не имела. Ощущение конфуза у ее организаторов, очевидно, появилось и стало нарастать по мере того, как после печально знаменитого мартовского 1937 года Пленума ЦК ВКП(б) в стране стал разворачиваться террор. В речи на пленуме Сталин назвал недостаточную подозрительность «идиотской болезнью политической беспечности». Редактор «Красной Чувашии», печатного органа обкома ВКП(б) и правительства республики, проникнувшийся величием речений вождя, и, видимо, утративший способность самостоятельно мыслить (понятно, что не он один пребывал в таком состоянии), вынес эти слова в заголовок передовицы номера от 15 августа — без всяких кавычек. Читая на первой странице выдержанную в убийственно серьезном тоне редакционную статью об *идиотской болезни*, физически ощущаешь, как республика буквально содрогалась в конвульсиях безумия, опустившегося на всю страну в 1937 году. (Несмотря ни на что, примеру Чувашии последовала по крайней мере еще одна советская республика, организовав написание и исполнение аналогичного музыкально-поэтического опуса «Письмо товарищу Сталину от белорусского народа» ко дню рождения вождя 21 декабря 1937 г.)<sup>139</sup>

Накануне, в июльские дни, подписывались к печати все издания «Письма». Списка авторов в них уже не было, ибо четверо из восьми человек были арестованы или их арест готовился.

Отметим, что поэты-авторы «Письма» продемонстрировали великое уважение и к музыкантам, включив в свое «полотно» строки о личностях, которые по устоявшемуся мнению (понятно, что оно согласовывалось с обкомом) уже могли претендовать на место в народном эпосе. Одно из четверостиший было посвящено Максиму и Павлову.

Халăхран шăтса хăпарнă  
Композитăрсем янраç.  
Пирĕн Макçăм Аçтаппанĕ,  
Павăл Хветĕрĕ асра.

В русском варианте это выглядело так:

Песни созданы народом.  
Их вернули в ряд любимых  
Композиторы народа —  
Наши Павлов и Максимов.

Композиторы к написанию «полотна» были подключены позже (в первой публикации ноты вообще отсутствовали). Они срочно были выз-

ваны в обком 26 декабря 1936 года<sup>140</sup>, где получили задание обогатить «полотно» музыкальными вставками. Максимову, как наиболее авторитетному в этой сфере деятелю республики, было поручено руководить работой. Вскоре на обсуждение коллег были представлены две песни самого Максимова и две — Лискова. Собравшиеся музыканты очень старались, высказывали разного рода предложения и замечания. Максимов позднее рассказывал об этом так: «Когда на собрании композиторов (Люблин, Воробьев, Благодатов, Лисков и я) разбиралась работа каждого, работа Лискова (а также и моя) в порядке творческой помощи подверглась некоторой критике...»<sup>141</sup> Григорий Григорьевич тогда не возражал коллегам, скорее всего не имея аргументов для этого. Видимо, он не стал и переделывать написанное. В результате в последующие издания «Письма» (они вышли летом 1937 года) были включены четыре нотные иллюстрации: две фольклорные песни исторического содержания и две песни на современную тему, сочиненные Максимовым.

Как выяснилось позже, демонстративно отказавшись от участия в этой работе, Лисков предпринял усилия по «продвижению» своего актуального опуса другим способом. В марте месяце в качестве директора республиканского Дома народного творчества, Лисков оказался по делам службы в Москве. Он напросился на встречу в Союзе советских композиторов, представившись автором первого чувашского музыкального произведения о Великом Вожде всех народов. Его «Чувашскую песню о Сталине» (такое переименование придавало произведению масштабность, что было весьма разумным) прослушали Исаак Дунаевский и Виктор Белый — авторитетнейшие композиторы, законодатели жанра советской песни. Наверное, им импонировала творческая активность музыканта, прибывшего из национальной «глубинки». Ведь решалась важная конъюнктурная задача. И ответственная. Близились 20-летие Октябрьской революции, надо было демонстрировать преданность линии партии и правительства, готовить от имени советских музыкантов соответствующие отчеты и подарки. В творчестве советских поэтов, композиторов, художников воспевание деяний вождя уже стало темой первостепенной значимости. В Музгизе составлялся сборник песен народов СССР о вожде. Получила рекомендацию для включения в него и песня Лискова. Разумеется, требовалась доработка наивно-прямолинейной маршеобразной мелодии и сочинение к ней приличного инструментального сопровождения. Лисков сам не был способен на это, а у Музгиза всегда были наготове аранжировщики, готовые за небольшой гонорар досочинить все, что закажут. Обработка песни Лискова была поручена некоему (в музыкальных справочниках он нигде не значится) Г. Чермозу.

Увы, не подозревали московские знаменитости и издатели, как их снисходительная доброжелательность отзовется рикошетом в судьбе члена московского Союза композиторов Максимова. Возможно, именно в связи с удачей песни о Сталине в Москве и оформилась в сознании Лискова мысль, которую он неосторожно высказал Ираиде Петровой.



Небольшая задержка была лишь за тем, что редактор сборника прочитал подстрочник на русском языке, начинавшийся так:

Самый близкий друг наш, Сталин,  
Наше солнце, наше знамя.  
Свежий плод труда и счастья  
Ты сегодня делишь с нами.  
Нас, как яблоню, взлелеял,  
Ты, садовник величавый...

и выразил на всякий случай пожелание получить официальное подтверждение, что стихи одобрены Чувашским обкомом ВКП(б) в чувашском оригинале. Получив такую бумагу через несколько месяцев, издательство заказало русский текст Я. Родионову — еще одному представителю многочисленного племени обработчиков, кормившихся в столице подобными заказами. Его вариант ни на йоту не превосходил поэтичностью первоначальный текст:

Самый близкий и любимый,  
Всем понятный и простой,  
Друг внимательный и чуткий —  
Друг наш Сталин, — первый друг.  
Из цветов плоды рождаются,  
Мысль рождает дел плоды;  
Как садовник неустанный  
Ты растил народов сад.

В июле, августе и сентябре в «Красной Чувашии» и «Канаше» появляются сообщения, что в готовящуюся в столичном издательстве книгу «Песни народов СССР о товарище Сталине» включена и чувашская песня, написанная чувашским композитором Лисковым. Кроме того, ноты обеих песен о Сталине Лискова в августе и октябре помещаются на страницах республиканских газет. Композитор проявлял необычайную творческую продуктивность. Ему легко давался жанр панегирика. Одна за другой рождались у него новые песни. Только в ближайшие месяцы он публикует в местных газетах песни «Ѕывахран та ѕывах Сталин» («Сталин — самый родной из всех»), «Хёвелёмёр Сталин» («Сталин — наше солнце»). Наконец, в январе следующего года «Чувашская песня о Сталине» выйдет в Москве массовым тиражом с аккомпанементом Чермоза и текстом Родионова.

К этому времени Максимов уже находился в заключении. Полному торжеству Лискова, автора «первого чувашского произведения» о Великом Вожде, помешал, наверно, только приказ Чувашискусства об освобождении его от должности директора «как не справившегося с работой», последовавший еще накануне, 10 ноября 1937 года<sup>142</sup>. Не получалось у Григория Григорьевича спокойной жизни...

Максимов, по натуре своей не способный к откровенной конъюнктурности, но принужденный заданием обкома партии сочинить песню о Сталине, нашел иной поворот темы. Он сочинил не трескуче-пафосную оду, а лирическую «Песню девушек». Ее пронизывает искренность, про-

Цӹ - лӹ ту - сем син - че а - хах пӹр - чи,  
 А - хах пӹр - чи тав - ра - сӹр сыр - ли;  
 Сӹр сыр - ли - сем ка - лӹс сӹр ту - ти,  
 Ста - лин сӹ - ма - хӹ - сем — пыл ту - ти.

стота и сдержанность в выражении внутреннего мира. Напев — в духе бытовых народных посиделочных. Кстати, три строфы этой песни — единственные во всей поэтической композиции написаны не четырехстопным, а пятистопным стихотворным размером, близким многосложнику чувашского низового фольклора. Он-то и уводит интонацию от шаблонной сказительской мерности к теплоте народных песен-раздумий.

В опубликованном русском варианте «Письма...» эти строки звучали так:

Светит жемчуг на высотах голубых,  
 В чистом небе — спелых ягод синева;  
 Свет жемчужин только взоры пламенит,  
 Пламят мне сердце Сталина слова.

К сожалению, этот перевод не передавал символические подтексты из народно-песенной поэзии, присущие чувашскому оригиналу; потерялся и смысл, и исходный ритм — русский текст не совпадал с мелодией. Прелесть же максимовской «Песни девушек» основывалась на близости естественным фольклорным формам и образам. Но оценить художественные достоинства оригинальной вокальной миниатюры Степана Максимовича в то время никто не решился.

Потом Максимов все-таки сочинил еще одну «Песню о Сталине» на стихи поэта Янгаса (о ней он упоминает в своих апелляциях 1938—1940 годов, ноты не сохранились). Возможно, там композитор переломил себя. Но исполнить ее уже не успели.

\* \* \*

Двенадцать лет жизни и работы (в том числе пять лет учебы, расширившие кругозор, укрепившие в музыкально-просветительских исканиях) — кульминационный период в творческой биографии Степана Максимова. Они ушли на практическое воплощение национально-просветительских идей и мечтаний симбирского периода. В этом периоде Мак-

симов решал задачи, намеченные в молодые годы. За это время в музыкальной культуре Чувашии, ранее только фольклорно-любительской, сложилась среда из десятков профессиональных служителей искусства — музыкантов-исполнителей, оркестрантов, вокалистов, хористов, дирижеров и, наконец, композиторов. На таком ширящемся фоне, быть может, не все видели, что в центре процесса остается основатель и руководитель музыкального техникума, который и сам не старался быть все время на виду. Оказывали помощь и приезжие музыканты. Ключевые фигуры — такие как Кривонос, Люблин, Габер — были найдены и приглашены работать в Чувашии также лично Максимовым. При техникуме развивались и росли государственные хор и симфонический оркестр. На их базе в 1936 году возникнет государственная филармония. Двухступенная система специального музыкального образования (школа и техникум/училище), возникшая в республике в это время, — плод непосредственных организационных и педагогических усилий Максимова. Талантливейшие выпускники Чувашского музыкального техникума, его ученики, поступали в консерватории, выходя на высший уровень профессионализма. Система успешно действовала. Интенсивная музыкальная жизнь позволяла республике ощущать себя полноценной частью современной культуры страны.

Некоторым руководителям, приступавшим к работе в 1930-е годы, не отягощенным пониманием проблем культуры или серьезным гуманитарным образованием, стало казаться, что все это само собой разумеется, что так было и до их пришествия, а может (они не вникали), всегда. Поэтому без человека, направившего движение по современному руслу, теперь можно преспокойно обойтись. Невольно вспоминается ситуация 1919—1922 годов, когда Иван Яковлев был «устранен» из структуры созданной им школы. На пользу ни школе, ни культуре народа, как известно, это не пошло. Подобное случалось во все времена...

## **Экскурс в творчество. Научные искания**

Мы уже отмечали, что с композиторским чутьем и талантом Степана Максимова плохо сочетались все новые и новые требования, предъявлявшиеся партийной (читай: политически-конъюнктурной) «эстетикой» к творчеству советских мастеров искусств. Думается, что перманентная озабоченность тем, чтобы не впасть в церковную хоральность или этнографичность, распознать и исключить «кулацкие» песни, воспевать современность и т.п., в какой-то мере и провоцировала его критически относиться к собственному творчеству, при всех бесспорных удачах.

Более спокойно и даже комфортно Степан Максимович чувствовал себя, занимаясь собиранием и исследованием народной музыки. Вспомним, что ему удалось перепоручить коллеге Люблину «идеологическую часть» в предисловии к своему лучшему сборнику народных песен, освободившись тем самым от подобной заботы в научной сфере. Поэтому фольклористические исследования приносили Максиму чистое твор-

ческое удовлетворение. Он чувствовал себя уверенно в этой области еще и потому, что лучшего знатока чувашской народной музыки не существовало. Количество лично им собранных песен (мелодий с поэтическими текстами) доходило до двух тысяч. Степан Максимович продолжал эту работу и в послеконсерваторский период. Так, в апреле 1937 года он принял участие в масштабной экспедиции под эгидой Института археологии, истории и этнографии Академии наук СССР в качестве начальника песенной экспедиции по Чувашской АССР. С ним вместе работал сотрудник института (вероятно, филолог) А.В. Анчунов. Они осуществили фонографические записи народных песен и инструментальных наигрышей в Канашском, Янтиковском, Вурнарском, Шумерлинском и Татаркасинском районах. Предполагалось в самые сжатые сроки подготовить и издать сборник чувашского музыкального фольклора по материалам экспедиции<sup>143</sup>.

Одновременно Степан Максимович продолжал разрабатывать и теоретическую проблематику чувашской народной музыки. Как уже говорилось, аналитический очерк о чувашской народной музыке много лет находился на рабочем столе Максимова. Постепенно разрастаясь, он превратился в серьезное монографическое исследование, при жизни оставшееся неопубликованным. Увидело оно свет в издательстве «Музыка» через много лет после кончины автора<sup>144</sup>. В нем Максимов наиболее полно изложил свои взгляды на теоретические основы музыкально-поэтической системы своего народа. Это первое столь полное ее описание. Именно оно позволяет считать С.М. Максимова не только собирателем-фольклористом, но и профессиональным музыковедом-теоретиком, разрабатывавшим самобытный, почти неисследованный до него материал в разнообразных аспектах.

Ему принадлежит приоритет в освещении многих вопросов теории чувашской народной музыкально-поэтической системы. В частности, подготовив книгу «Песни верховых чуваш[ей]»<sup>145</sup>, Максимов одним из первых отечественных музыковедов подошел к проблеме *музыкальной диалектологии* в фольклористике и дал достаточно большой материал для ее рассмотрения. Через полвека в этномузыковедении Чувашии, как и в соседних республиках Поволжья, это направление в исследованиях народного музыкального творчества наберет силу и станет одним из основных. Так, в Чебоксарах выйдут новые издания, прямо продолжающие и дополняющие труд Максимова 1932 года: «Песни низовых чувашей» (1981—1982) и «Песни средненизовых чувашей» (1993).

Раздел «*Песенные лады*» в исследовании С.М. Максимова открывается утверждением об «общеизвестности» пентатонной природы чувашской музыки. Тем не менее, данный раздел существенно дополнил и уточнил существовавшие с XIX столетия представления о пентатонике в чувашской музыке. С.М. Максимов проявил теоретическую зрелость и в оценке положений общей теории музыкальных ладов. «Несмотря на столь, казалось бы, важное свое значение, пентатоника в целом еще недостаточно изучена, — говорит он. — Несомненно, что пентатоника — это



К.В. Квитка.



В.М. Беляев.



Я.М. Гиршман.

не один лад. В музыкально-теоретической литературе, однако, не уделено должного внимания отдельным видам пентатонной гаммы и их характеристике как отличных друг от друга ладообразований; не установлены взаимоотношения между ними и не выяснены ладовые функции отдельных ступеней их. Кроме того, если пентатоника предшествовала употреблению полных диатонических ладов, естественно допустить, что последние образовались эволюцией пентатонных звукорядов. Какими путями, в какой постепенности и последовательности могла идти эта эволюция — вопрос, также недостаточно освещенный в литературе».

Вопросы, поставленные чувашским музыковедом, частично решались позднее исследователями других культур. Например, Я.М. Гиршман в книге «Пентатоника и ее развитие в татарской музыке»<sup>146</sup> подробно охарактеризовал взаимоотношения видов татарской пентатоники и ладовые функции ступеней. В отдельных моментах сказанное С.М. Максимовым перекликалось с суждениями известного теоретика фольклора К.В. Квитки — о том, что пентатоника это не один лад, о недоказанности положений так называемой стадильной теории. Климент Васильевич Квитка в своих обобщениях шел, конечно, гораздо дальше Максимова, стремясь иметь в поле зрения не отдельные культуры, а все известные современной науке. По его мнению, «вообще ангеми-tonная система многообразна и полифилогенна, она является только генетически условным объединением реально существующих форм, многие из которых конвергентны»<sup>147</sup>. В этом пункте Максимов и Квитка в теоретическом отношении оказались ближе к современным взглядам, чем Я.М. Гиршман, исходивший из недоказуемого априорного утверждения, что пентатоника разных культур «остается единой ладовой системой».

Критично отнесся Максимов и к широко известной в отечественной музыкальной теории классификации звукорядов «китайской гаммы» П.П. Сокальского, предлагая для чувашской музыки иной порядок их расположения. Максимов первым указал на некоторые диалектные свой-

ства чувашских ладов, особые формы пентатоники и переходные формы между пентатоникой и диатоникой (также позднее изучавшиеся Гиршманом<sup>148</sup> — в статье 1986 года), на существование в чувашской пентатонике отклонений от темперированного строя, посвятил отдельный раздел малым (олиготонным) звукорядам (аналогичную тему в татарской народной музыке рассматривает, например, М.Н. Нигмедзянов в статье «Олиготонные лады в татарской народной музыке», опубликованной в 1974 г.).

Своеобразие *ритмического строя* чувашской народной песни всегда привлекало внимание исследователей. «Кто преодолел ритмические трудности чувашского, марийского и других восточных народов, тот легче справится со сложными ритмическими фигурами современной музыки», — утверждал, например, Золтан Кодай в статье под примечательным названием «Зачем нам нужна чувашская музыка?»<sup>149</sup>

Ритмике и тесно с ней взаимосвязанным вопросам строфической формы мелодии и стиха Максимов уделил почти три четверти объема своей основной теоретической работы. Глубоко изучив чувашскую народную песню, он весьма критично оценивает записи недостаточно чутких собирателей, указывая неточности в записях без фонографа.

Важны идеи Максимова о музыкальной акцентуации. Из своего богатейшего арсенала фольклорных записей он извлекает примеры акцентно-метрического варьирования, показывая распространенность разных форм акцента в трехдольных группах чувашских мелодий. Констатирует существование неясных случаев, когда трудно решить, как правильнее тактировать напев — с затактом или без него. Видит в этом проявление чисто музыкальных закономерностей, не связанных со стиховыми (словесными) ударениями.

Развивая наблюдения предшественников — В.А. Мошкова и Ф.П. Павлова, Максимов открыл, что свойственная чувашской ритмике трехдольность неожиданным образом возникает из двудольных ровных восьмых. Пытаясь объяснить природу этого явления, он выводит шкалу основных форм перехода ровных восьмых в триоль или еще более острую синкопу. При этом Максимов настаивает на неслучайности этих тончайших нюансов ритмики. В пример приводится исполнение Гаврилы Федорова, у которого звучат «одинаково места с затяжением второго слога при всех повторениях... даже при исполнении песни спустя много лет». Он впервые показывает существование нескольких видов трехдольных групп. Анализируя их структуру, Максимов находит тем самым элементарную единицу — ритмическую ячейку, лежащую в фундаменте структуры чувашской народной песни. Он отмечает мобильность этой ритмической группы, приводит примеры переходов дуоли в триольную, затем в удвоенную формы. Перед еще более сложными формами ритмики чувашской песни Максимов останавливается, констатируя, что их очень много, «чуть ли не каждая песня имеет свою форму [...] При слабой изученности вопросов метра и ритма в чувашской песне трудно установить основу возникновения несимметричности». Иными слова-

ми, Степан Максимович чувствовал скрытую закономерность, неслучайность «ритмических трудностей» чувашской музыки, объяснить которые современная ему теория музыки еще не была готова. По прошествии нескольких десятилетий исследования закономерностей ритмики, действительно, заняли важное место в музыкальном чувашеведении, и наблюдения Максимова сыграли в этом важную роль. Тезис: «чуть ли не каждая песня имеет свою форму», но у всех форм имеется общая основа, нашел подтверждение в концепции квантитативности чувашской ритмической системы и хорошо иллюстрируется опубликованными указателями ритмических рисунков чувашских народных песен<sup>150</sup>.

\* \* \*

Почти полвека назад научные достоинства труда Максимова оценил крупнейший отечественный специалист по музыке народов СССР Виктор Михайлович Беляев, чьи статьи о чувашской народной музыке хранятся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Первая написана в 1951 году для сборника, составленного еще Г.Г. Лисковым, вторая — в 1962 году — о материалах самого Максимова; это первоначальный вариант редакторского предисловия к изданию книги Максимова 1964 года<sup>151</sup>. Он вполне завершен и воплощает определившееся отношение московского ученого к музыковедческому наследию Степана Максимовича. Мы предпочитаем цитировать рукописный (а не изданный) текст Беляева, поскольку в нем зафиксированы мысли, пришедшие первыми. В окончательном же выстроенном и значительно сокращенном тексте, вошедшем в книгу, некоторые формулировки выпадают.

Для Беляева труд С.М. Максимова оказался важным подспорьем прежде всего в вопросе *жанровой классификации* чувашской народной музыки.

Первоначально он получил чувашский материал из рук Лискова, который не претендовал на разработку научно обоснованной классификации. В связи с этим в статье 1951 года В.М. Беляев написал, что «большие трудности вызвало разрешение вопроса группировки материала». Московский музыковед был вынужден искать общетеоретически оправданные подходы к классификации чувашской народной музыки. Поэтому он и пытался, как сказано в статье 1951 года, «расположить этот материал в порядке нарастания его идейной и общественной значимости».

Когда же Беляев начал работать над книгой Максимова, он увидел, как проблема группировки материала утратила остроту. Задача решалась лишь тем, чтобы «возможно ближе выявить точку зрения С.М. Максимова на его [чувашского песенного материала] общее осмысление, что получило выражение также и в сохранении системы принятой им жанровой классификации. Следуя установившейся в Чувашии традиции, в основу... С.М. Максимов положил прежде всего принцип определения времени и места исполнения различных видов чувашских народных пе-



сен. Отсюда возникли такие классификационные группы, как песни посиделочные, масленичные, гостевые, застольные (пировые), рекрутские, свадебные и другие... Принцип его классификации песен, связанный с достаточно обоснованной и поэтому привившейся в Чувашии характеристикой частных жанровых групп, в настоящем издании сохранен». Понятно, что Максимов не был «изобретателем» данного способа классификации, но, глубоко постигнув народную культуру, он придал естественной фольклорной жанровой системе убедительный вид и с точки зрения науки, что и подтвердил Виктор Михайлович Беляев.

Стоит ли объяснять, почему В.М. Беляев пожертвовал своими теоретическими наблюдениями над формами чувашской народной песни (см. с. 6—19 рукописи 1951 года). Они были уместны и необходимы в сборнике Лискова. Но в книге Максимова, на фоне его анализов, утратили актуальность. Виктор Михайлович решил оставить их неопубликованными.

«Труд С.М. Максимова не потерял своего значения до наших дней. Основой редакционной работы над настоящим изданием... было — довести до сведения читателя *с возможной точностью и тщательностью* результаты его как собирательской, так и исследовательской работы, как *значительного этапа в развитии советской музыкальной фольклористики*», — резюмирует Беляев в 1962 году (курсив в цитате наш. — М.К.). Сказано было это через четверть века после того, как Максимов создал свой труд. Но и еще через полвека мы можем повторить, что взгляды С.М. Максимова на основные стороны чувашской народной музыкально-поэтической системы по-прежнему сохраняют научную ценность.





**Часть третья**

**«Я ВЫБЕРУ ДРУГОЕ МЕСТО».  
УХОД**

**Процесс «выкорчевывания  
и разгрома»**

**Осуждение (торжество абсурда)**

**Похищенное десятилетие**

**Космические смыслы**

**«Здесь я не нужен»**

---

*Я думал, что полученные знания и опыт  
я употреблю на дальнейшую работу,  
мечтал, что года через 3—4 с помощью молодых  
кадров мы покажем ... достижения  
чувашской новой социалистической музыкальной  
культуры, как это сделали другие  
республики. Эти планы, эта последняя, по моему  
мнению, работа оборваны...*

С.М. Максимов. 1938 г.



---

## ПРОЦЕСС «ВЫКОРЧЕВЫВАНИЯ И РАЗГРОМА»



Как видный общественный деятель Чувашии в конце июня 1936 года С.М. Максимов был включен в состав официальной делегации, направленной в соседнюю Марийскую автономную область, чтобы поздравить ее с пятидесятилетием с момента образования<sup>1</sup>. Возможно, он предвкушал радость встреч со старым знакомым по Казанской восточной музыкальной школе крупным фольклористом-этнографом Валерианом Васильевым и другими деятелями марийского искусства.

Но встречи в Йошкар-Оле оказались очень официальными и вряд ли сопровождались откровенными разговорами о насущных проблемах национальных культур. Чувашия еще не познала атмосферу страха, уже давно и глубоко проникшую в среду творческой и научной интеллигенции марийцев и других российских народов, согласно своей природе и истории именующихся «волжскими финнами». В советское время над ними «дамокловым мечом» повисли подозрения в политических связях с буржуазной Финляндией. В начале 1930-х годов был сфабрикован процесс по делу о «Союзе освобождения финских народов» («Софин»), в результате которого подверглись репрессиям наиболее активные деятели культуры, якобы ставившие задачу отторжения национальных областей и республик от СССР. По этим мотивам еще в 1933 году был приговорен к расстрелу (с заменой на 10 лет заключения) основоположник удмуртской поэзии Кузубай Герд (позже, 1 ноября 1937 года, его расстреляют)<sup>2</sup>. Встреча Максимова в Йошкар-Оле с Васильевым не состоялась: за несколько дней накануне приезда чувашской делегации, ожидая неминуемого ареста, Валериан Васильев скрылся в Казани, где в течение ближайших лет бедствовал, не имея работы. Сегодня известно, что с мая месяца 1936 года велось следствие и по «делу» одного из самых известных марийских общественных деятелей, директора Марийского НИИ В.А. Сави-Мухина; он будет арестован и расстрелян в августе<sup>3</sup>. Неудивительно, что впечатлениями от поездки в столицу соседней респуб-

---

На с. 240 — приволжская часть города Чебоксары в год кончины С.М. Максимова. Вид со стороны Волги. Благодаря новым гражданским зданиям город приобрел современный облик. Фото 1951 г.

лики Степан Максимович публично ни с кем не поделился, в печати не упоминал о ней.

Доносились известия о репрессиях против «национал-уклонистов» и из соседнего Татарстана. Там еще в 1928—1929 годах по делу так называемой «султан-галиевской контрреволюционной организации» был арестован ряд руководящих работников. В числе опальных оказался один из крупнейших деятелей национальной музыкальной культуры Султан Габяши, также хорошо знакомый Максиму по Восточной музыкальной школе. Как и Васильев, он еще в 1932 году бежал из родной республики в Башкирию. «Возможно, это спасло ему жизнь...», — пишет историк татарской музыки Г. Губайдулина. С. Габяши умер в ссылке, работая учителем сельской школы<sup>4</sup>.

Эта волна небыстро, но неотвратно катилась и к Чувашии, в которой до сих пор преобладали репрессии другого рода — в виде массового «раскулачивания» крестьянства. Одной из первых жертв среди работников искусства оказался актер и драматург Иоаким Максимов-Кошкинский — одноклассник Степана Максимовича по Симбирску. Его неожиданно арестовали в июне 1937 года. Почти одновременно арестовали известного литератора-прозаика Василия Краснова-Асли. Максимов еще более встревожился, когда через месяц «органы» взяли Сигизмунда Габера — видного музыканта, дирижера и одного из лучших преподавателей училища, приехавшего в Чувашию по его личному приглашению. В сентябре уволили с поста начальника Управления по делам искусств Аркадия Золотова, потом его тоже арестуют. Временное исполнение этих обязанностей в последних числах сентября возлагается на директора музыкального училища С.М. Максимова<sup>5</sup>. Это ни у кого не вызывает вопросов. Не только он сам, но и те, кто его назначил, пока не подозревают, что где-то уже идут тайные и неотвратимые процессы, и это назначение Максимова останется лишь маленьким недоразумением, случайным казусом, возникшим из-за нехватки способных к ответственной работе людей и несогласованности действий разных частей государственной машины...

В середине сентября, после настойчивых подсказок «сверху», в частности, публикаций в главной партийной газете «Правда» материалов о «вредительстве буржуазных националистов», Чувашия, как это было положено, начала открытую кампанию поиска и разоблачения собственных «врагов». В «Красной Чувашии» выходит серия статей, выдержанных в едином ключе: «До конца выкорчевать буржуазных националистов» (18 сентября), «Пособники буржуазных националистов» (20 сентября), «Буржуазные националисты и их покровители» (21 сентября), «Беспощадно разоблачать буржуазно-националистические элементы и их пособников» (24 сентября). По их появлению многих арестовывают. Но имя Степана Максимовича в этом контексте публично пока не фигурирует. Лишь протоколы НКВД, ныне раскрытые, свидетельствуют, что одна из несчастных жертв допросов уже 21 мая в первый раз указала на него<sup>6</sup>. Как и во всех учреждениях, в Чебоксарском музыкальном училище одно за другим проводятся партийные собрания.

Не успела эта мутная волна опасть, как Чувашия «прогремела» на всю страну, теперь уже своими собственными делами. Вспышка разоблачительной истерии была вызвана действиями молодой сотрудницы аппарата Центрального Комитета комсомола Ольги Мишаковой, одержимой манией (по слухам, пережив войну, она действительно закончила свои дни в доме умалишенных) поиска «врагов» на вверенном ей участке. На областной комсомольской конференции, которая шла в Чебоксарах в первые дни октября, Мишакову буквально безудержно «понесло». Преодолевая сопротивление пока еще не охваченных в нужной степени манией «охоты на ведьм» комсомольских и партийных аппаратчиков, она сумела вырвать инициативу из их рук и повела за собой всю конференцию. Потом она была поддержана лично Сталиным. О действиях Мишаковой написал в своей знаменитой книге о репрессиях 1937 года «Большой террор» Р. Конквест. Этим Чувашия прославилась, можно сказать, на весь мир. Безумие рикошетом задело и Степана Максимовича: в материалах Мишаковой, докладывавшихся потом в Москве, упоминался и директор Чебоксарского музыкального училища, якобы «открыто ведущий антисоветскую работу»<sup>7</sup>. Сведения Мишакова черпала, конечно, из местных закрытых источников.

После этого 9, 15, 23 октября в республиканской газете вновь выходят материалы на ту же тему. Опять вытаскивается на свет давно не существующее «Общество изучения местного края». Оно «открыто клеветало на великий русский народ, его культуру и звало чувашский народ к культуре западно-европейских стран, восхваляя западно-европейскую культуру с их фашистскими государствами, — заходится в разоблачительном пылу некий Т. Васильев. — Эти мерзавцы пропагандировали ориентировку на запад...» В статье сквозит нескрываемое чувство зависти к выдающимся выходцам из чувашского народа своего времени, ныне шельмуемым: «Эта вышеперечисленная пятерка [входившая в состав Совета науки и культуры] для того, чтобы прикрыть организацию, состоящую из отъявленных врагов народа, присваивает чины и производство в действительные члены... В этой своеобразной «академии наук» все места заняты врагами...»<sup>8</sup> И в перечне из пятнадцати имен впервые в открытой печати называется Максимов. Шестнадцатым в списке членов СНИКа числился уже умерший Федор Павлов. Его память почему-то решили не осквернять. Имя его сохранило ореол кумира национального искусства.

\* \* \*

Обычная линия поведения директора училища Максимова на собраниях в течение всего 1937 года — спокойная рассудительность. Он, единственный в этом специфическом музыкальном коллективе член ВКП(б)\* (вторым, видимо, стал преподаватель общественно-исторических дис-

\* В 1935 году в информации для Наркомпроса РСФСР указано, что среди педагогов училища член партии — один. ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 8. Л. 63.

циплин В.И. Иванов, принятый на работу недавно), выдерживает роль коммуниста, обязанного участвовать в объявленной партией борьбе. Но голос директора никогда не сливается с хором борцов с «идиотской болезнью». Образцом разумной выдержанности и педагогической мудрости можно считать выступление 23 апреля перед студентами при обсуждении доклада Сталина на мартовском пленуме. В зале уже зазвучали требования «перевоспитания» тех или иных личностей. Степан Максимович берет слово не с начала, а в середине собрания и переводит разговор на простые жизненные проблемы, лишь попутно касаясь всем известных фактов биографий высланных в Чувашию «лишенцев», при этом осторожно выводя ценимых им музыкантов-педагогов из-под вздорных обвинений. Протокол записывался тщательно:

*Т. Максимов С.М. Товарищ Сталин обращает и заостряет внимание на партийной бдительности. Наша недисциплинированность может привести ко всевозможным вылазкам антисоветского характера. Наша текучесть преподавателей заставляет нас насторожиться. Наши педагоги ходят молиться в церковь — пр[еподаватель] Благодатов. Т. Остен-Сакен, т. Порубиновский высланы из Ленинграда.*

*Наши препод[аватели] ходят в церковь — мы не препятствуем, но наша молодежь должна воспитываться в антирелигиозном духе, в коммунистическом духе. Взять наших студентов, как Савельева, Смирнова. Они подвержены влиянию извне. Их пьянство действует разлагающе на студентов, и нам тут нужно проявлять бдительность и бороться с таковыми фактами.*

*Обратить внимание на работу педагогов и отношение к ней. Остен-Сакен замечателен, он относится добросовестно к своей работе. Его класс [виолончели] более силен, несмотря на то, что он выслан сюда. Но он работает хорошо, добросовестно, и мы должны брать от этих педагогов все хорошее. Критиковать педагогов и их отношение к работе нужно<sup>9</sup>.*

В другой ситуации 16 сентября Максимов защищает на собрании замечательную певицу и прекрасного товарища Анну Ивановну Токсину, которую предложено исключить из партии как «жену врага народа» сразу после ареста ее мужа — председателя Совнаркома республики и, кстати, уроженца с. Яншихово-Норваши. И в этот раз его логика побеждает.

Ожидал ли Степан Максимович ареста? На глазах исчезали друзья, коллеги, близкие и малознакомые. Наверно, он не был настолько наивен, чтобы не строить предположений и на свой счет. Внешне же в его поведении изменений, кажется, не замечалось. Как всегда, он занимался текущими делами, выглядел уверенным в себе. Именно это вызывало растущую ненависть полуобразованных посредственностей, каковых становилось все больше в числе лиц интеллигентских и творческих профессий. Иные, молодые, по незрелости ума, иные же по природному скудомумию, возбуждаемые и поощряемые установками на «беспощадную борьбу», становились инициативными участниками травли «врагов народа» и



добивались поддержки и соучастия от окружающих. Безусловно, уравнишенные суждения Степана Максимовича во время кампаний по «разоблачению» тех или иных лиц раздражали коллегу-историка Василия Ивановича Иванова, который выполнял функции парторга и добросовестно вел общественную работу. По воспоминаниям тогдашних студентов, они не считали Иванова серьезным педагогом. Откровенно подсмеивались над ним, дав прозвище «Мгнтернационал» (именно так он почему-то произносил часто встречавшееся тогда на занятиях слово *интернационал*). Максимов же своей разумной рассудительностью на общественно-политических мероприятиях фактически препятствовал разворачиванию инициатив парторга и даже проведению отдельных рекомендаций, которые давались в горькоме. Поэтому и коллектив училища в целом пока недостаточно поддавался всеобщей истерии. Не имея сил прямо выступить против авторитетного — и перед музыкантами, и перед высшим руководством — директора, Иванов молча копил наблюдения. Уверенность он обрел только после того, как о Максимове заговорила печать.

\* \* \*

Хроника публичной жизни Степана Максимовича с этого момента такова.

Для начала 19 октября его исключают из рядов ВКП(б). Через несколько дней Главрепертком (проще говоря, цензура) разослал музыкальным учреждениям указание запретить исполнение всех его произведений. Одинок, но внятно в эти дни прозвучал лишь голос Иосифа Люблина — интеллигента, наивно пытавшегося апеллировать к разуму и еще не понявшего смертельной опасности собственного заявления. Он написал в Чувашик:

*Зам. начальника Управления  
по делам искусств при СНК ЧАССР  
т. Иванову [Г.Н.]  
директора Чувашской гос. филармонии  
И.В. Люблина.*

*Как Вам, вероятно, известно, Репертком ЧАССР 26 октября с/г запретил исполнение всех муз. произведений, написанных известным чувашским композитором С.М. Максимовым. Запрещение это, несомненно, вызвано фактом исключения Максимова из партии, как бывшего участника националистического «Общества изучения Чувашского края».*

*Считаю своим долгом заявить о том, что никак не могу согласиться с огульным запрещением всех написанных Максимовым произведений. Максимов в настоящее время не является врагом народа. Одно дело — исключение из партии за допущенные в прошлом ошибки, другое дело — огульное вычеркивание всего того ценного, талантливого и подлинно советского, что дано им для чувашской музыки за последние 6—7 лет.*

*Бесспорно, в старых сочинениях Максимова есть элементы националь-*

ной ограниченности, а порою чувствуется влияние старой церковной музыки. Исходя из этого, к целому ряду его прежних произведений следует подойти сугубо критически. Многие из них на сегодня уже не отражают подлинного лица чувашской советской музыки и, как вещи национально-ограниченные, не могут быть рекомендованы к исполнению. Таковы, к примеру, «Шанчӑк», «Сӑпата», некоторые хоровые обработки. (Кстати, подобными недостатками, и еще в большей степени грешат многие старые вещи В.П. Воробьева, которые, однако, отнюдь не запрещены.)

Но отбросить то, что создано Максимовым в последующий период, в частности то, что создано им в период учебы в советском музыкальном вузе и по окончании его, написано под руководством таких выдающихся мастеров советской музыки, как А. Александров и Р. Глиэр — по-моему, просто невозможно. Неужели Реперткому непонятно, что такие вещи Максимова, как его увертюра, сонатина для ф[орте]-п[иано], чувашские советские масс[овые] песни («О гражд[анской] войне», «Уфа ӑста» и др.), вокальные обработки, как «Торай уйне», «Пӗлес ҫок» и другие, являются на сегодняшний день украшением чувашской советской музыки, образцовыми ее произведениями? Неужели не было бы возможности разъяснить слушателям, трудящимся о дифференцированном подходе к творчеству Максимова, о причинах запрещения его старых, национально-ограниченных произведениях и причинах разрешения его лучших вещей? Конечно, проще всего запретить сплеча, но ведь простейший выход не всегда есть лучший выход!

Как Вам известно, многие из сочинений Максимова (лучшие, действительно советские) включены в программы наших октябрьских концертов и в оформление «Письма Сталину». Снятие этих произведений нанесет серьезнейший ущерб предполагаемой декаде советского чувашского искусства. Но и независимо от этого, надо принципиально уяснить, что изъятие из обращения всей музыки лучшего на сегодня подлинно чувашского советского композитора на том основании, что он за допущенные в давнем прошлом ошибки исключен из партии и является на сегодня беспартийным — совершенно неправильно. Подумайте сами, можно ли руководить Чув[ашской] филармонией, задачей которой именно является внедрение в массу лучших произведений чувашской советской музыки, при данных условиях.

Прошу Вас, т. Иванов, если Вы не имеете возможности лично решить вопрос о творчестве Максимова, поставить его, за неимением у нас организации Союза композиторов, непосредственно в высшей парт[ийной] организации ЧАССР — в Чуваш[ском] ОК ВКП(б) в самом спешном порядке.

27 октября 1937 г.

И. Люблин<sup>10</sup>

Судьба таких — честных и наивных — людей была predetermined. Люблин будет арестован в марте 1938 года и вскоре расстрелян. По свидетельству его жены Надежды Николаевны, на очной ставке его трудно было узнать — он страшно изменился. До ареста он казался крепким, сильным, волевым человеком. На занятиях студенты его всегда слушали

очень внимательно<sup>11</sup>. Допросы с пыткой «конвейером»\* в течение нескольких дней сломали Иосифа Вениаминовича, и он обреченно подписал все, что ему насочиняли в протоколах следователи.

На следующий день, 28 октября, Максимова снимают с должности директора училища<sup>12</sup>. Приказ объявляется коллективу. «Зал в училище был полон, — вспоминает очевидец этого собрания Ю.А. Илюхин. — Мы, ученики музыкальной школы, тоже сидели в зале, со мной рядом Анисим Асламас. Помню, что Степан Максимович коротко сказал: “Это недоразумение. Там, конечно, разберутся. И мы с вами еще поработаем”».

Но замначальника Г.Н. Иванов, вчитываясь в аргументы директора филармонии, видимо, предпринял все, чтобы не сорвать запланированные и уже весьма близкие по времени музыкальные мероприятия к 20-летию Великой Октябрьской революции, за проведение которых он отвечал и перед правительством республики, и перед Всесоюзным комитетом по делам искусств. Первое лицо Управления, его начальник А.И. Золотов, был снят с должности еще 22 сентября, временно назначен Максимов. Теперь все вопросы пришлось решать заместителю Иванову, которого уже никто не мог заменить. Отчет о проведенных мероприятиях напишет также Иванов<sup>13</sup>. План Декады советского искусства к юбилею был утвержден высокими инстанциями заранее, менять разученные программы было уже невозможно. И произошло, как кажется, чудо: в цикле больших праздничных концертов в зале академического театра как минимум трижды звучала музыка уже изгнанного из рядов коммунистов и уволенного с руководящей работы Степана Максимова: 6 ноября — в грандиозном литературно-музыкальном монтаже «Письмо чувашского народа товарищу Сталину», 9 ноября в симфоническом концерте — «Чувашская увертюра», 12 ноября в концерте молодых дарований — Сонатина. «Увертюра является одним из передовых крупных произведений чувашской симфонической музыки», — настаивал автор аннотации (несомненно, это был Люблин), напечатанной в программе-буклете. В последнем концерте участвовали его дочери-пианистки. Вера исполнила две части из Первого концерта Мендельсона, Галя — Сонатину отца, Рапсодию Брамса и этюды Шопена<sup>14</sup>. Обе — одна ученица спецшколы при Московской консерватории по классу Льва Оборина, другая — третьекурсница класса Генриха Нейгауза, блеснули феерическим для Чебоксар мастерством. Степан Максимович внимал, несомненно, с наслаждением и гордостью. По воспоминаниям дочерей, на программке концерта он написал: «Гале и Верочке на память о прекрасном их выступлении. Папа». В свободный день он съездил с

---

\* Так (или еще «стойкой»), по свидетельству очевидцев, называли способ получения нужных показаний, применявшийся в чебоксарской тюрьме НКВД. Он представлял собой непрерывный допрос арестованного в течение многих суток без сна. Дознаватели сменяли друг друга каждые восемь часов (Кузнецов И.Д. Как это было // Советская Чувашия. 1988. 11 марта). Эффективность метода подтверждена не только судьбой Люблина. Известно, что, например, муж Токсиной, председатель Совнаркома Чувашской АССР, пройдя через «конвейер», лишился рассудка и был отправлен в Казанскую психиатрическую больницу.

ними в Норваши. Его пребывание в родном селе запомнила племянница Серафима Яковлева, тогда девочка-пятиклассница. Он познакомил ее с дочерьми, а на прощание подарил серебряный рубль. Больше его она не видела.

Кстати, в этом концерте участвовала и певица Ираида Петрова. Не здесь ли состоялся банкет молодых артистов, на котором прозвучала врезавшаяся ей в память реплика «завистливого, бездарного композитора» — ситуация позволяла уже не скрывать своих мыслей... Вместе с тем, в Максимова концерты вселили надежду. Опальный композитор работает в училище рядовым преподавателем, строит планы, предполагает наконец-то заняться сочинением крупных вещей.

Не только ему, всем казалось — предел преследований достигнут. Поэтому 16 ноября выполняет поручение Чувашискусства — пишет обстоятельный отзыв о научной статье В.М. Кривоносова<sup>15</sup>. Обращаются именно к нему по простой причине: Максимов — единственный в Чувашии специалист, способный квалифицированно оценить подобную работу. 19 ноября он участвует в совещании композиторов Чувашии. Их список, вместе с обучающимися этому ремеслу в вузах, включает уже двенадцать человек — таков один из результатов его работы как организатора и педагога. Поэтому в протоколе полный список по-прежнему открывается именем Максимова<sup>16</sup>. Присутствуют семеро. По ходу обсуждений одно из его произведений рекомендуется для исполнения на предстоящем открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.

\* \* \*

Но и «органы» трудятся не покладая рук. Цензура исследует публикации Максимова на предмет выявления «контрреволюционного» содержания. 14 ноября уполномоченный Главлита А. Хрусталеv составляет справку<sup>17</sup>, в которой среди прочего читаем:

*Особенно нагло выступает Максимов в сборнике песен, изданном в 1927 году — «Сёнь юрәсем». В песне «Пирён мучи Микулай» (текст Лашмана, муз. Максимова) восхваляется прошлая жизнь, охаиваются советы и т.д.*

Вдумываясь, понимаешь, что цель документа — не поиск истины. На поверхности двойной подлог: во-первых, хотя сказано, что Максимов — автор музыки, для наветов берутся стихи, ибо из музыки извлечь «контрреволюцию» невозможно (не случайно и в концерты включались его инструментальные произведения!). Мелодия шуточно-танцевального характера весьма традиционна для национальной культуры и несет в себе признаки свадебных припевок-такмаков. Жанр этот отличается гротесковой сюжетикой, подразумевает соревнование в остроумии родни жениха и родни невесты, осмеивающих, частенько безжалостно, друг друга. Это одно из ярких выражений народной смеховой культуры.

Но Хрусталеvu дано задание *обосновать обвинение*, и задание инициативно выполняется путем еще одного подлога.

Как в шуточной песенке можно найти противовластное содержание? Применяется нехитрый прием: выбираются строки, вложенные в уста персонажа — прежде богатого и сильного, теперь униженного и жалкого. О прежнем «деде Николае» говорится:

Ёлĕк паттър пурначĕ,  
Сар супа пыл сиечĕ...  
Ёлĕк сатур сўречĕ,  
Виçĕ тарçă тыгачĕ...

Перевод:

Раньше могучим жил, / Со сливочным маслом мед ел... / Раньше задорным ходил, / Трех работников держал...

Это место автор справки опускает, не цитируя. Нынче деду Николаю приходится терпеть лишения, он поет о них. Именно эти строки вошли в документ Хрусталева:

Сикрĕ тухрĕ самана,  
Ситрĕ «ахър самана»,  
Килсе тухрĕç советсем,  
Ай, хăямат советсем...  
Микулайăн тарçисем  
Кантурсене вырнаçрĕç...  
Ах тур-тур-тур, тур сырлах,  
Прикас пама пуçларĕç.  
Ах. советсем, советсем,  
Ытла мăшкăл турĕç-çке...

Перевод:

Вдруг пришло время, / Настал «конец света», / Пришли советы, / Ай, злые советы... // Николаевские работники / Заняли место в конторах... / Ах, боже, божья воля, / Распоряжаться принялись. // Ах, советы, советы, / Чересчур обидно сделали...

Так готовился арест. Жертва же пребывала в неведении. Думается, Максимов не мог предполагать, к каким инсинуациям прибегнут тайные силы, избравшие его объектом своей деятельности в последние месяцы. Перед партийной организацией он уже многократно ответил за «пассивность», и изгнан из ее рядов. Возможно, ему — воспитаннику Симбирской школы и Московской консерватории, признанному лидеру чувашских музыкантов — все еще не верится, что существует параллельный мир, где логика очевидных фактов не действует, а управляет всем странный абсурд.

7 декабря появляется приказ об освобождении Максимова от должности преподавателя училища. Впервые в жизни Степан Максимов становится безработным.

\* \* \*

15—17 декабря в студии грамзаписей в Москве проводятся давно планировавшиеся звукозаписи чувашской музыки. Приготовлены произведения для солистов (Анна Казакова и Иван Васильев) и для симфо-

нического оркестра. Приглашен оркестр Всесоюзного радиокомитета, которым управляет главный дирижер Чувашской филармонии Георгий Благодатов. Присутствует также Люблин — как административный руководитель группы музыкантов Чувашии.

В заранее утвержденном плане значились четыре вокальных сочинения Степана Максимова<sup>18</sup>. Чебоксарцам, участвующим в записях, известно, что, хотя композитор и подвергается публичному остракизму, музыка его еще исполняется. Решение заменить его произведения на другие, видимо, принимается в последний момент. Это видно по тому, как музыканты выходят из положения. Солисты исполняют дополнительно три песни Федора Павлова и одну Геннадия Воробьева. Для этого не приготовлены ни партитуры, ни оркестровые голоса. Поэтому Люблин сам садится за рояль. Он превосходный пианист, и запись проходит удачно, о чем сообщается телеграммой в Чебоксары. Теперь фамилия Люблина украшает не только этикетку диска с его собственными оркестровыми вещами, но и с камерными — других авторов<sup>19</sup>.

Увы, найденный выход тоже оказался иллюзорным. Пройдет несколько месяцев, и Люблин сам исчезнет в застенках НКВД. Из пяти записанных пластинок три — с номерами 6277-78, 6279-80, 6290-91 — по распоряжению Главлита будут немедленно уничтожены.



---

## ОСУЖДЕНИЕ (торжество абсурда)



18 декабря поздним вечером в квартиру 3 дома № 15 по улице Чувашская (ныне Константина Иванова) явился сержант НКВД И.Т. Козлов с понятыми — комендантом здания Климентовым и неким гражданином Никифоровым. Степану Максимовичу предложили расписаться на обороте предъявленного ему ордера на производство обыска и ареста. Подпись, всегда по-директорски четкая и твердая, вышла чуть неровной. Рылись в вещах недолго. Козлов записал, что им «взято для доставления в НКВД ЧАССР следующее: паспорт за № 030679, военный билет и разные переписки и письма». Протокол обыска занял всего полстраницы — сержанту явно не хотелось возиться. Он также потребовал у присутствующих расписаться, что «на неправильности, допущенные при обыске, жалоб не поступило». В заключение приписал: «Кроме того, присутствовала Максимова» — и Мария Степановна также завизировала протокол<sup>20</sup>.

Пройдет ровно восемнадцать лет до момента, когда Мария Степановна, получив уведомление о реабилитации мужа, попытается вернуть изъятое. 28 октября 1955 года ее примет в своем кабинете сотрудник Комитета Госбезопасности. Он не возражает против возвращения вещей композитора Максимова и вручает его вдове зачетную книжку Московской консерватории, сказав, что и расписываться нет надобности. К этому добавляет, что «все остальное пропало, ничего не осталось». Тогда, возмущенная, она обратится с письмом к Председателю Президиума Верховного Совета Чувашии и опишет каким ей запомнился обыск: «Были изъяты из ящиков письменного стола все документы, письма, музыкальные записи и т.д. Все это Козлов сложил в новый, только что купленный, черный кожаный портфель моего мужа и унес с собой. На мой протест не брать портфель и записать в протокол все, что он берет, Козлов ответил грубостью и заявил, что он не будет сидеть всю ночь и записывать». Окончательный отказ в письме самого Председателя КГБ при Совете Министров Чувашской АССР Ф.К. Шатрова аргументировался по-детски наивно: «Установить, куда делись эти документы, не представляется возможным ввиду смерти бывшего сотрудника НКВД, производившего обыск и изъятие»<sup>21</sup>.



Государство, похитившее часть жизни своего гражданина ради, якобы, своей безопасности, не брало на себя ответственности за сохранность ни его личных вещей, ни ценностей культуры, каковыми, несомненно, были исчезнувшие рукописи композитора Максимова. Виноватым во всем оказался только очень «кстати» умерший сержант Иван Козлов...

\* \* \*

Уже в предварительной справке о мотивах ареста читается упорное, тупое (иного определения не подобрать) убеждение в виновности подсудимого. Реальные факты, известные всему образованному миру Чувашии, выворачиваются наизнанку, извращаются. Абсурдность обвинений пронизывает все документы:

Не разделяя взглядов Сов. власти и партии по национальному вопросу, на протяжении всего периода существования Сов. власти активно боролся против мероприятий, проводимых Сов. властью и партией в области национальной политики. Максимов принимал активное участие в работах Чувашского националистического съезда в 1917 г., руководимого эсерами. С целью распространения националистических идей в 1917—[19]19 гг. неоднократно выступал с концертами, на которых исполнял националистический чувашский гимн, запрещенный к исполнению, как явно националистический контрреволюционный, тем самым внедряя националистические идеи в массы.

С этой же целью принимал активное руководящее участие в работах Краеведческого националистического съезда в 1928 г., где выступал с докладом и был избран в руководящий центр. В целях наиболее широкого внедрения националистических идей в сознание масс принимал активное участие в юбилее чувашского националиста монархиста Яковлева, на котором в антисоветских целях исполнял песни к.-р. [контрреволюционного] содержания.

На основании вышеизложенного подлежит аресту.

Внизу написано: «Согласен. Пом. нач. 3-го отдела УГБ НКВД Савин». Вверху: «Утверждаю. ... Наркомвнудел Розанов»<sup>22</sup>.

Автор справки оперуполномоченный 3-го отдела УГБ младший лейтенант госбезопасности Чемоданов потом вел следствие и подготовил обвинительное заключение, мало отличающееся от вышеприведенного предварительного текста.

Как только Максимов был «изъят», парторгу училища было предложено письменно охарактеризовать бывшего директора. Возможно, его для этого вызывали в НКВД. Заявление Иванова датировано 24 декабря. Оно заслуживает внимательного прочтения, ибо написано на редкость искренне и дает ценный материал к характеристике Степана Максимовича. Фактические детали, рисовавшие зловещий, как казалось тогда доносчику, образ националиста и врага, сегодня меняют отрицательный оценочный «знак» на прямо противоположный, поскольку характеризуют Степана Максимовича порядочным и умным человеком, ни при каких обстоятельствах не терявшим из виду смысла своей деятельности. Соответ-

Ордер на арест  
С.М. Максимова.

СССР  
Народный Комиссариат Внутренних Дел  
Чувашской АССР  
УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

---

О Р Д Е Р № 191

Делегату 18 дня 1937г.

Выдан Сергееву  
Управления Государственной Безопасности НКВД ЧАССР  
Козлову Ивану Трофимовичу  
на производство обиска и ареста  
Максимова Степана  
Максимовича

Адрес г. Чебоксары, Чувашская  
д. № 15 кв. 3.

Народный Комиссар  
Внутренних Дел ЧАССР Шмидт

правка: \_\_\_\_\_

ственно, документ прекрасно характеризует и его автора с точки зрения как идейных убеждений, так и уровня интеллекта. Корявый текст не требует дополнительных комментариев (передержки и неточности несущественны, поскольку ничего не меняют) и говорит сам за себя.

Наркомвнудел ЧАССР

Максимова, как буржуазного националиста, партийная организация в первое время не знала. Он всегда выступал маскированно, будто бы он в теории не различает и не знает, кого можно считать буржуазным националистом. Так он выступал на одном из собраний городского партактива. За это ему было сделано замечание, он осознал, что выступил неправильно. Человек, окончивший ВУЗ, ранее Симбирск[ую] учит[ельскую] семинарию, стоял на буржуазн[ой] нац[ионалистической] орг[анизации], но хитростью всегда отводил себя.

Его буржуазно-нац[ионалистическое] лицо выяснилось на одном из партийных собраний от 16 сентября 1937 г., где он по вопросу о пребывании в рядах партии Токсиной А.И. выступал с защитой. Говорит: «Во-первых, какая связь была и какая была практическая деятельность. Судя по ее словам, связь была семейная. На практике не проявила националистических тенденций, всегда выступала активно, это, говорит, преданность партии. Дисциплинированная и выдержанная коммунистка. Выносить наказание из-за семейной связи не имеет никаких претензий». Своей защитой совместно с Крыловой Саррой Максимов добился оставления Токсину А.И. в рядах ВКП(б), только после вторичного пересмотра дела о Токсиной А.И. партийная организация исключила ее из рядов ВКП(б). Видно из этого, как он болел душой за националистку и за кадры не наших людей.

После этого на собрании от 25 сентября с.г. Максимов горой защищал Остен-Саккена, бывший барон, в настоящее время изъят. Что он принял его по разрешению Суворовского\*, «нет у него вредительского». Люблин, работник филармонии и преподаватель Музыкального училища, участвовал в контрреволюционном кружке в 1935 г. Его он считал «ценным работником, что от пользы работе училища принесет много».

На этом же собрании было поручено Максиму разрешить вопрос о дальнейшем недопущении в преподавании, но он, зная, не хотел заниматься этим вопросом. Так же было поручено снять с работы педагога вокального отделения Порубиновского, который в 1935 году был осужден за участие в убийстве С.М. Кирова, по этому же делу на 10 лет осуждена его жена, в настоящее время она находится в отдаленном месте заключения. Максимов, чтобы выполнить решение партийной организации о снятии Порубиновского с работы, создал все условия и авторитет среди учащихся и преподавателей Порубиновскому.

После этих фактов партийная организация, зная о засоренности училища чуждыми, стала изучать его самого, кто он сам, Максимов. Максимов на одном из собраний педколлектива от 28 сентября выступил по докладу «О шпионско-диверсионной и вредительской работе буржуазн[ых] националистов», где он мелко и косвенно затронул себя бытности в буржуазном обществе в [19]17—[19]18 гг. в Симбирске, но что за общество, не молвил ни слово. Максиму не раз было предупреждено о чуждых в училище, но не прислушивался, не хотел считаться с нами. После этого я его попросил в Горком ВКП(б) и поговорить о преподавателях, где также со стороны секретаря ГК ВКП(б) т. Смирнова было указание освободить от работы их, но он не выполнил.

После этих фактов нами было изучено его участие в контррев[олюционном] обществе в [19]17—[19]18 гг. в Симбирске, ныне Ульяновск, и также в Чувашском обществе Краеведения, где он принимал активное участие и вел контрреволюционную работу. Он об этом не сознал, не хотел себя считать виновным и также засорение училища чуждыми преподавателями. Партий-

---

\* Суворовский П.К. — начальник Управления НКВД ЧАССР, к этому времени уже репрессированный. — М.К.

ная организация не раз указала как на Порубиновского, Остен-Сакена, Замыко, Люблина, Помазанского, Благодатова, Васильева И.В. и др., но он не считал[ся].

О Замыке, что он переписывается с Испанским Марокко знал, скрывал об этом.

На педагогических работах был допущен ряд искривлений как Замыко, который воспитывал ребят в буржуазном духе, что «рабочим за границей живется хорошо как и у нас». Максимов, зная обо всем, молчал, хвалил их как незаменимых и с этим он допустил орудование классово-чуждых в Муз[ыкальном] училище.

Максимов после исключения из рядов ВКП(б) стал часто совещаться с Порубиновским, Помазанским и другими, они готовили почву, чтобы разогнать партийную организацию.

Максимов через чуждого элемента Порубиновского, которого специально в августе м[еся]це 1937 г. посылал за неизвестным и подозрительным нам «Завучем» Помазанским в г. Ленинград. Помазанский говорил, что, по приезду его в г. Чебоксары, Максимов с ним ездил за Волгу, говорил ему, что Иванов В.И. и Бармин К.Ф. члены ВКП(б) специально собирают на его материалы для исключения из рядов ВКП(б), нужно их опасаться, отсюда вывод, на какую еще тему они говорили за Волгой.

Максимов имел тесную связь с Крыловой С.А. весьма подозрительную. Когда его исключили из рядов ВКП(б), на квартире Крыловой С. он «беседовал» до 12 часов ночи, что подтверждают ученики Муз. школы, и на другой день по разрешению Максимова Крылова С. выехала в г. Москву, где пробыла 12 дней, по прибытию Крыловой из Москвы, в этот же день Максимов был на квартире у Крыловой. По слухам, якобы у Крыловой родной брат изъят органами НКВД.

Максимов, будучи директором Чувашского Муз[ыкального] училища, засорил чуждыми враждебными элементами, сознательно допустил к преподаванию в [нем] Порубиновского, Помазанского, Остен-Сакена, Люблина, Замыко, Благодатова, Сиверс, Архипову и Васильева И.В. и др.

Означенные лица в прошлом враждебных к Сов[етской] власти и народа Люблин — преподаватель и директор филармонии, участник контрреволюционного кружка в 1934—35 гг., Замыко, ушедший за границу с петлюровцами в 1920 г., где проживал до 1930 г. Максимов участник «контрреволюционного общества в [19]17—[19]18 гг. и также Чуваш[ского] Кр[аеведческого] общества», он всячески противился проведению в жизнь решения первичной партийной организации, покровительствовал врагам народа и т.д., за что Максимов, зная обо всем, молчал, хвалил их как незаменимых, и с этим он допустил орудование классово-чуждых в Муз. училище.

Максимов после исключения из рядов ВКП(б) стал часто совещаться с Порубиновским, Помазанским и другими, они готовили почву, чтобы разогнать партийную организацию. [...]

В тот же день родилась еще одна бумага, подписанная студентом-комсомольцем. Чьей была инициатива — самих «органов», парторга, или же автора — трудно сказать. Если учесть адресат и некоторую сумбурность содержания, то студент мог взяться за ее сочинение по заданию парторга. Логично предполагать (впрочем, есть ли логика в абсурдном?), что, если бы задание исходило от НКВД, то он туда бы и написал; но кто-то посоветовал ему обратиться в комсомольскую организацию. Несомненно лишь простодушная искренность автора:

В Комитет ВЛКСМ

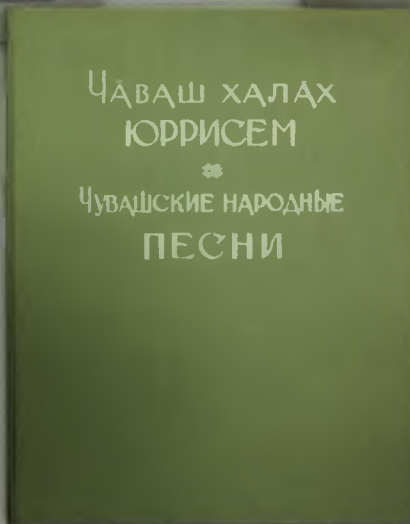
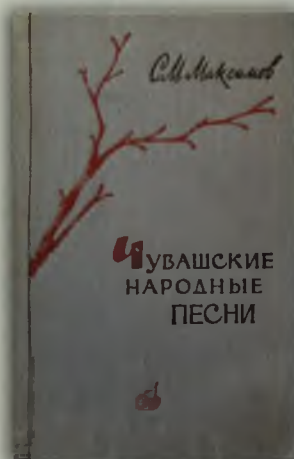
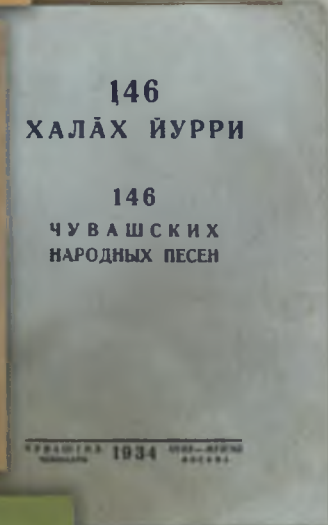
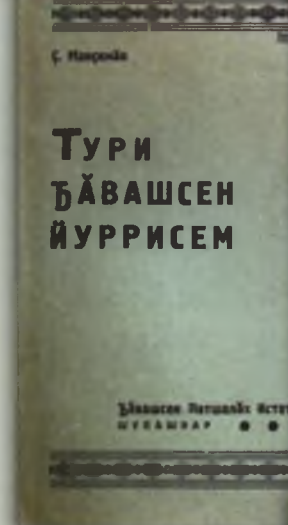
Я, студент композиторского отделения, хочу довести до Вашего сведения, что Максимов С.М., приходя на занятия, всегда (с 1936/37 уч. г.) знакомил нас лишь со своими произведениями 1917—19-х годов [и] с народными песнями кулацкого характера. Когда я записал в деревне 15 народных песен («Салтак юрри», «Песня бедной девушки» и т.д.) и хотел я отдать в печать, так как народные мелодии вообще представляют большую ценность, то он отказал дать рекомендации в печать и вообще говорил, что многие песни ничего из себя не представляют. Восхвалял он миссионера-попа (директора чув. школы в Симбирске до революции 1917 г.) Яковлева И.Я., говоря: «Он был хороший человек, всегда в школе [за]водил жесткие дисциплины, любил [и] учеников, соблюдавших его режим, конечно, я тоже уважал его и придерживался его повелениям и благодаря чего я добился преподавания по музыке в этой же самой школе». Здесь он говорит, что Яковлев любил подхалимов, и сам Максимов был подхалим. Когда я работал секретарем уч[илища], он меня выгонял из канцелярии из-за опоздания на 5—8 мин. Пугал лишением зарплаты и стипендии. Умышленно запутывал в делах канцелярии и после он меня заставлял разбирать. Из-за того, что я ему говорил о невозможностях в один день сделать какое-нибудь большое дело, над которым он сам засиживал по 3 дня, то меня обзывал прохвостом, лодырем и т.д., после чего мне приходилось работать каждый день с 8 ч. до 17 ч. и с 18 ч. до 23 ч. Запрещал слушать его речи с Порубиновским и т.д. По линии композиции только после разоблачения националистов стал нам преподавать произведения Бетховена, Шумана, из советских композиторов Дунаевского и т.д. Когда я не успевал дорешать задачи по гармонии, оставалось 1—2 задачи, то он так же пугал лишением стипендии.

Прошу принять это все во внимание.

24 декабря 1937 г.

Ф. Васильев<sup>24</sup>

Заполучив заявления, 26 декабря следователь вызвал Г.Г. Лискова. Почему выбор пал на него? Видимо, требовалось мнение солидного коллегии-композитора. И коллега не обманул надежд — прибавил, кроме голословных обвинений в «национализме», совершенно оригинальную эпопею с песней о Вожде, видимо, покорившую младшего лейтенанта, не имеющего понятия о творческой работе, своей безыскусной простотой. Он даже вставил упоминание о песне в обвинительное заключение. Вот это место в протоколе:



Фольклорные записи С.М. Максимова являются бесценной «энциклопедией чувашской народной музыки». Издания чувашских народных песен, собранных Максимовым.





Здание Чувашского государственного музыкально-драматического театра (ныне Чувашский государственный академический драматический театр им. К.В. Иванова).

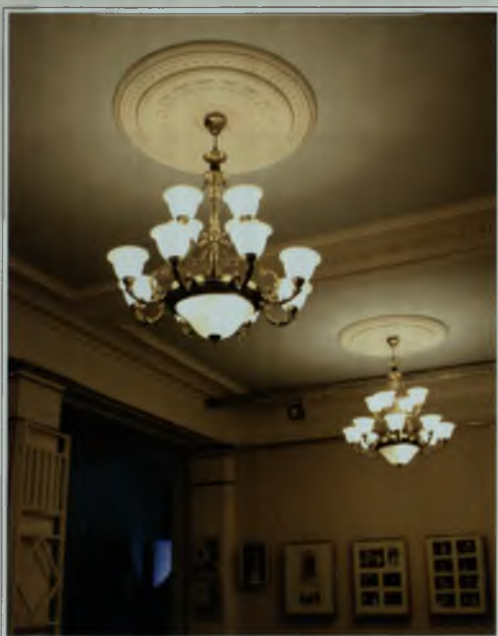
Сцена из оперы «Нарспи» Г.Я. Хирбю.

Здание музыкально-педагогического и художественно-графического факультетов Чувашского государственного педагогического института им. И.Я. Яковлева.

На сцене — хор музыкально-педагогического факультета.







Здание Чувашской государственной филармонии (ныне Республиканский русский драматический театр).

Фрагмент интерьера филармонии.





**Выступает Чувашская  
государственная академическая симфоническая  
капелла.**

**Улица С.М. Максимова  
в юго-западном районе г. Чебоксары.**



**Здание Чебоксарско-  
го музыкального  
училища  
им. Ф.П. Павлова.**

**Выступает  
хор музыкального  
училища.**





**Здание Чебоксарской  
детской музыкаль-  
ной школы  
им. С.М. Максимова.**

**Рояль С.М. Максимо-  
ва, подаренный  
внучкой композитора  
А.Л. Максимовой  
школе его имени.**





Члены Союза композиторов Чувашии (слева направо): А.В. Асламас, М.Г. Кондратьев, Т.И. Фандеев, А.Г. Васильев, Ф.М. Лукин, С.И. Макарова, А.М. Токарев, А.М. Михайлов, Ю.А. Илюхин, Ф.С. Васильев, А.Г. Орлов-Шузьм. 1988 г.

Старейший музыковед Чувашии, ученик Максимова Ю.А. Илюхин (в центре) и музыковеды Л.И. Бушуева, Т.А. Ефимова, С.И. Макарова, М.Г. Кондратьев. 2010 г.

Вопрос: Расскажите о националистической деятельности Максимова в области музыкального творчества.

Ответ: Максимов пытался сорвать выпуск чувашской песни о тов. Сталине, написанной мною, что считаю к-р [контрреволюционным] поступком.

Вопрос: Расскажите об этом подробнее.

Ответ: Задолго до годовщины 20-летия Октябрьской революции композиторы нашей страны, а с ними и работающие в Чувашии, начали готовить свои работы к этой годовщине. Я лично написал песню о т. Сталине, текст которой взял из письма чувашского народа т. Сталину. Но когда я эту песню показал Максиму, как человеку, имеющему высшее музыкальное образование по классу композиции, то Максимов сказал, что эта песня никуда не годится и издавать ее нецелесообразно. В это же время была создана комиссия под председательством Максимова по просмотру музыкального оформления письма чувашского народа т. Сталину. Но поскольку решающее слово в этой комиссии принадлежало Максиму, то и комиссия эту песню не пропустила.

Вопрос: Значит, эту песню не издали.

Ответ: Эта песня не была издана в Чувашии, но издана Музгизом.

Вопрос: Почему получилось так?

Ответ: В марте месяце с.г. я поехал в командировку в город Москву и захватил с собой музыку этой песни с подстрочным текстом. Песню я показал в Союзе советских композиторов композитору-орденоносцу Дунаевскому и Белому. Они эту песню нашли хорошей и рекомендовали ее Музгизу издать. Музгиз песню к изданию принял и заключил со мною договор. Но т.к. текста песни со мною не было, то просили текст утвердить в обкоме ВКП(б) или Союзе советских писателей.

Вопрос: К кому вы с этим вопросом обратились?

Ответ: По приезде в Чебоксары я обратился к Золотову Арк[адию] Иван[овичу], работавшему тогда в Управлении по делам искусств при СНК ЧАССР, чтобы он поставил вопрос об утверждении текста песни. Золотов неохотно позвонил об этом в Союз советских писателей, но там ему ответили, что это не их дело и на этом продвижение вопроса о тексте Золотов закончил. И уж только тогда, когда я лично по этому вопросу пошел к Петрову, бывшему тогда секретарем обкома ВКП(б), я добился утверждения текста песни, но издание песни опять задержалось, так как Коричев, представитель Чувашии при ВЦИКе, на телеграмме об утверждении текста наложил резолюцию «К сведению», и подшили ее к делу. И только тогда, когда я сам лично поехал в Москву, сумел дать текст песни, а она была издана в ноябре месяце 1937 года.

Вопрос: Чем Вы объясняете такую затяжку издания этой песни?

Ответ: Объясняю исключительно к-р [контрреволюционными] стремлениями Максимова, Золотова и Коричева не желающими иметь песню о т. Сталине на чувашском языке. Доказательством этому служит и то, что Максимов несмотря на то, что имеет высшее музыкальное образование по классу композиции, все же к годовщине Октября ни одной песни не написал и стремился не допустить к изданию и моей песни о т. Сталине — единственной на чувашском языке<sup>25</sup>.



Убедившись в единодушии парторга, комсомольца и коллеги-композитора, следователь в этот же день допрашивает арестованного. Допрос 26 декабря единственный был оформлен протоколом. На самом деле, как утверждал сам Максимов, допросов было три, последний 28 числа.

Наверное, у следователя в глубине души возникало чувство дискомфорта, ибо в своих вопросах он компенсирует отсутствие убедительных доводов агрессивными обвинительными утверждениями. Они стоят того, чтобы привести несколько из них:

Вопрос: Вы арестованы за к-р [контрреволюционную] националистическую деятельность. Дайте показания по этому вопросу.

Ответ: Я к-р националистическую деятельность не вел и дать показания по этому вопросу не могу.

Чувствуя предвзятость следователя, Максимов старается контролировать ведение протокола. Здесь он ставит свою подпись, подтверждая, что записано верно.

Вопрос: Вы показываете неправду. К-р националистическую деятельность вы вели, и следствие требует от вас не скрывать этого, а подробно рассказать.

Подследственный отрицает утверждение следователя, но подробно перечисляет, когда и за что подвергался партийным взысканиям.

Вопрос: У следствия имеются данные о том, что «Чувашское национальное общество» не распалось, а было распущено решением Чувашского отдела Наркомнаца. Что можете показать по этому поводу?

Максимов поясняет, что происходит путаница — распущено было казанское общество, он же состоял в симбирском<sup>26</sup>.

Тенденциозные вопросы следуют один за другим, в том числе и по поводу песни о Сталине. Допрашиваемый терпеливо объясняет и объясняет...

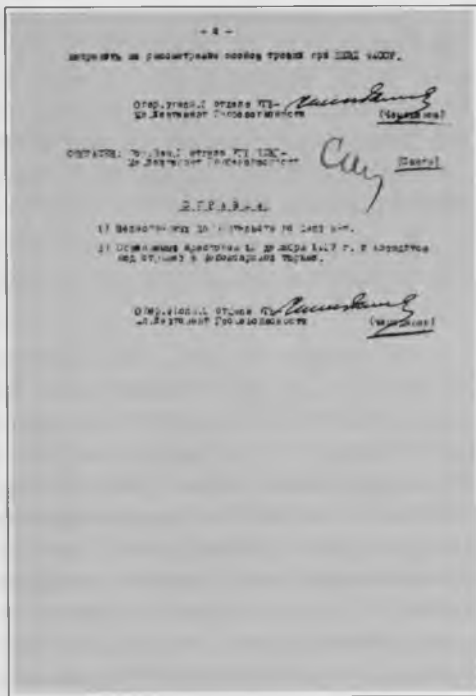
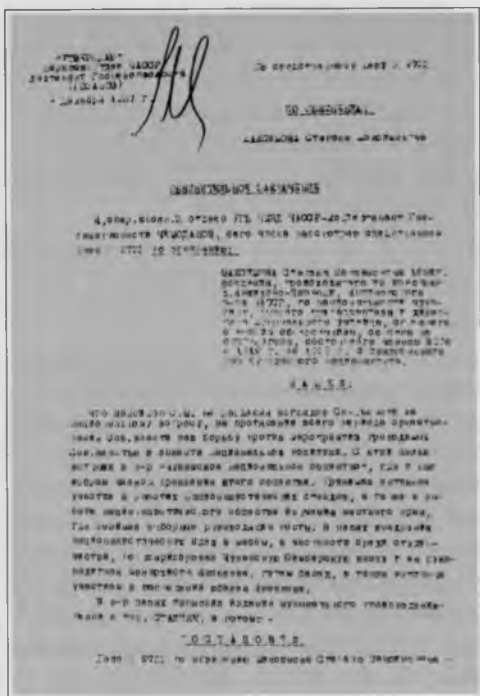
Последней была приглашена Людмила Ивановна Чевелева. Произошло это 27 декабря 1937 года. Жена приглашенного Максимовым в Чебоксары вокалиста П.Н. Огородникова, она преподает в училище общее фортепиано, то есть высокой квалификации не имеет. Зато избрана секретарем комсомольской организации<sup>27</sup>. Протокол ее допроса подтверждает инициативность и искренность высказываний комсомольца Васильева, особенно в вопросе подлинного отношения Степана Максимова в зрелом возрасте к своему великому учителю. Чевелева не находит ничего более убедительного, как сослаться на студента.

Вопрос: Знаете ли вы гр-на Максимова Степана Максимовича?

Ответ: Знаю Максимова С.М. с 1936 года по совместной работе в Чувашском музыкальном училище.

Вопрос: Что вам известно о националистической деятельности Максимова?

Ответ: Мне по этому поводу известно следующее. Максимов неоднократно выступал в защиту Симбирской чувашской учительской школы и ее



Экземпляр обвинительного заключения с подписями младшего лейтенанта  
Госбезопасности Чемоданова, начальника  
3-го отдела Ф.Д. Савина, наркома А.М. Розанова.

руководителя Яковлева, выставляя их с положительной стороны. Мы с мужем временно жили в квартире Максимова. Помню, заходя к нам, Максимов говорил о Яковлеве как о человеке, имевшем огромное значение для чувашского народа, как просветитель, создавший чувашскую письменность и школу, готовивший учителей для чуваш, совершенно не указывая реакционной стороны деятельности его и школы. Впоследствии я узнала, что деятельность школы и Яковлева была реакционной миссионерско-монархического направления.

Вопрос: Какую националистическую деятельность Максимов проводил в музыкальном училище?

Ответ: Лично я на уроках Максимова не была, но студент музучилища Васильев Ф. мне говорил, что Максимов в националистических целях студентам всегда выставлял Яковлева как прогрессивного человека, как передового представителя чувашского народа, тем самым пытался сделать из Яковлева что-то вроде чувашского национального героя. Школу Яковлева Максимов также приводил как пример того, как нужно вести учебу, но совершенно не разъяснял реакционной сущности этой школы. Васильев мне говорил, что Максимов всегда приводил в качестве примеров, во время учебы, свои музыкальные произведения националистического характера, написанные им в 1918—[19]19 годах. Больше по делу показать ничего не могу<sup>28</sup>.

Итак, преподавательница хорового пения и общего фортепиано, признавая, что не знает ни сути дела, ни личности осуждаемого человека (а он приютил ее с мужем в собственной квартире, и в бытовом плане ничего плохого о нем она не сообщает), с чужих слов повторяет, что Максимов — националист, а Яковлев — реакционер.

Ход мысли следователя остается непоколебленным. Он составляет обвинительное заключение, собрав все «аргументы»:

Я, опер. уполн. 3 отдела УГБ НКВД ЧАССР мл. лейтенант Госбезопасности Чемоданов, сего числа рассмотрев следственное дело № 9733...

#### НАШЕЛ:

что Максимов С.М., не разделяя взглядов Сов. власти по национальному вопросу, на протяжении всего периода существования Сов. власти вел борьбу против мероприятий, проводимых Сов. властью в области национальной политики. С этой целью вступил в к-р «Чувашское национальное общество», где и был избран членом правления этого общества. Принимал активное участие в работах националистических съездов, а также в работе националистического общества изучения местного края, где занимал выборные руководящие посты. В целях внедрения националистических идей в массы, в частности среди студенчества, популяризировал Чувашскую Симбирскую школу и ее руководителя монархиста Яковлева путем бесед, а также активным участием в проведении юбилея Яковлева.

В к-р целях тормозил издание музыкального произведения — песни о тов. СТАЛИНЕ, а потому —

#### ПОСТАНОВИЛ:

Дело № 9733 по обвинению Максимова Степана Максимовича направить на рассмотрение особой тройки при НКВД ЧАССР.

«Согласен», написал внизу начальник 3-го отдела Ф.Д. Савин. «Утверждаю», подписал сверху нарком А.М. Розанов<sup>29</sup>.

\* \* \*

30 декабря 1937 года так называемая «спектройка» в составе наркома внутренних дел лейтенанта Розанова, секретаря областного комитета ВКП(б) Иванова и прокурора республики Элифанова\* (выписку для дела №9733 подписал секретарь «спектройки» сержант госбезопасности Ломоносов) имела много работы. Составила протокол № 12, в котором содержалось 527 обвинений. Из них 91 — расстрел, несколько человек получили минимальный срок — 8 лет, подавляющее большинство — «стандартный» срок в 10 лет. В отношении Максимова значилось:

«Заключить в ИТЛ сроком на ДЕСЯТЬ (10) лет, считая срок с 18/ХII-37 г.»<sup>30</sup>.

\* Их имена и некоторые подробности протокола известны благодаря публикации журналиста Ю. Персова «Горькая правда Платона Захаровича» (Чебоксарские новости. 1992. 29 февраля) о судьбе человека, осужденного в этот же день. Эти люди, обрекшие на смерть и страдания тысячи своих сограждан, вскоре сами были объявлены «врагами народа» и репрессированы.

---

## ПОХИЩЕННОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ



несколько ближайших месяцев на партийных собраниях и в отчетах Чувашискусства имя Максимова подверстывалось как к крупным проблемам, так и к мелким недостаткам. Раз «орудовал враг», то он и виноват! Осуждение Максимова для некоторых было благодетельно, а то и спасительно. Тот самый Г.Н. Иванов (который в ноябре добился разрешения исполнения произведений Степана Максимова) в январе 1938 года сделал большой доклад «О последствиях вредительства на фронте искусства». На фоне потока абсурдной демагогии любопытным сегодня представляется лишь наивное недоумение о причинах происходящего: «Среди местных композиторов существует взаимное недоверие, даже вражда друг к другу (причины этого пока я не мог выяснить), что слишком вредно отражается на творчестве...»<sup>31</sup> Правительство Чувашии постановлением от 14 июля 1939 года отменило собственный указ 1934 года о присвоении почетных званий ряду музыкантов: многие стали теперь неуютными; заодно и Григорий Лисков, фигурировавший среди них, лишился звания, которое он с гордостью носил... Совершенно очевидно, что ни счастья, ни успеха принесение человеческих жертв не обеспечивало.

Впрочем, Лискову какое-то время казалось, что теперь у него все наладилось: в апреле 1940 года он возглавит оргкомитет Союза композиторов Чувашии, после чего в июне его примут и в члены Союза советских композиторов СССР (из чувашей — вторым, после Максимова!). Ему даже еще раз присвоят звание заслуженного деятеля искусств ЧАССР — в связи с двадцатипятилетием творческой деятельности.

11 января 1938 года Чувашский научно-исследовательский институт поспешил направить в Музгиз, где готовилось издание книги «450 чувашских народных песен» Максимова, Люблина и Кривоносова, письмо о том, что «гр. Максимов С.М. оказался буржуазным националистом, просим его фамилию в указанный сборник не включать»<sup>32</sup>. В марте арестовали и Люблина. Издание, естественно, было полностью остановлено, рукопись возвращена в Чебоксары «для пересоставления». Самое любопытное, что работа эта поручена не кому-нибудь, а... все тому же

Григорию Лискову, в тот момент занявшему должность научного сотрудника ЧНИИ по музыкальному фольклору.

Неудивительно, что впоследствии судьба сборника, так и не увидевшего свет, приобрела скандальный характер. Лисков же, не смущаясь, объяснял:

«Когда я приступил к работе в институте, мне предложено было составить сборник чувашских народных песен. Я такой сборник составил, куда вошли 240 народных песен, и повез в Москву к профессору Квитке. Сборник был одобрен, но мне было предложено как сборник, так и предисловие расширить. Это было в 1938 году. После этого я этот сборник все время дорабатывал. В 1941 г. работа законсервировалась»<sup>33</sup>.

\* \* \*

Поскольку чебоксарские следователи весьма скоро прославились незаконными методами дознания (некоторых за это даже казнили в 1940 году\*), можно сказать, что Степану Максиму повезло — он один из немногих, кто в тюрьме избежал физического насилия, пыток. Думается, что определенную роль в этом сыграли такие свойства его личности, как умение сохранять самообладание, ясно аргументировать свою мысль, талант и опыт педагога. Его допрашивали всего три раза. Максимов виновным себя не признал. Но этого и не потребовалось. Все решилось за десять дней, практически молниеносно.

Но абсурд в жизни музыканта продолжался. По вынесении приговора его отправили в Алатырскую исправительно-трудовую колонию № 1 Чувашской АССР. В течение многих месяцев заключенный даже не знал, за что он осужден и каков приговор. Видимо, демонстрируя пренебрежительное отношение к «врагу народа», информацию цедили по капле. Проходит более полугодя, и, наконец, 23 июля 1938 года его впервые уведомляют (без предъявления обвинительного документа) о постановлении спецтройки НКВД ЧАССР о лишении свободы на 10 лет.

Поразмыслив несколько дней, Максимов решает обратиться с письмом к генеральному прокурору СССР. Из текста ясно, что он не знает даже формулировки обвинения.

*Прокурору СССР тов. Вышинскому  
заключенного, находящегося  
в Алатырской колонии Чувашской АССР  
Максимова Степана Максимовича*

*жалоба.*

*Я композитор, имел звание заслуженного деятеля искусств ЧАССР (формально оно пока с меня до сих пор не снято), написал и издал после Ок-*

\* В частности, такова судьба известных нам Розанова и Савина. Впрочем, пишет Ю. Персов в упомянутой статье, «есть данные, что Чемоданов... и ряд других чекистов выехали за пределы Чувашии, получили повышения по службе. Возможно, до сих пор живы, получают персональные пенсии».

тябрьской Революции сборники чувашских народных песен, которыми пользуются московские и ленинградские композиторы, написал несколько десятков ставших популярными колхозных, пионерских, оборонных песен и других сочинений, первым из чуваш 42-х лет окончил с хорошей оценкой композиторское отделение Московской консерватории, и меня как композитора и знатока чувашской музыки знают большие композиторы (Глиэр, проф. А.В. Александров, А.Н. Александров, Белый и др.). Для развития музыкальной культуры Чувашии я сделал немало (организовал дело подготовки кадров, написал музыкальные учебники для школ, работал по самодеятельному искусству) и потому считался передовым работником на фронте искусства. С 1935 г. после окончания Консерватории вновь вернулся в Чебоксары и работал директором Музыкального училища, получив от руководителей Чув. республики задание восстановить его работу, разваленную в годы моей учебы другим чувашским музыкантом Лисковым Г.Г. (в июне 1935 г. собрался на шумевший процесс Муз. техникума, по которому были осуждены студенты во главе с директором Лисковым, получившим осуждение в 3 года). За 2 года я намного улучшил постановку и учебной, и политико-воспитательной работы в Муз. училище.

По соц[иальному] происхождению я сын бедняка. 18-ти лет после окончания б[ывшей] Симбирской учительской чувашской школы начал трудовую жизнь, вначале в той же Симбирской школе (с 1911 по 1919 гг.), потом народным учителем в деревне (1919—21 гг.), советским работником (в 1922—25 гг. пред. Губсовнацмена Ульяновского Губ[ернского] ОНО, в 1925/26 г. в НКП ЧАССР), а с 1926 г. целиком ушел на музыкальную работу, в 1926—30 гг. заведовал Чебоксарской муз. школой и техникумом, с 1930 по 1935 гг. учился в Моск. консерватории, с 1935 г. был директором Муз. училища. Принимал активное участие в общ. работе. В конце 1919 г. вступил в ряды ВКП(б) и без перерыва состоял в ней до 23 октября 1937 г. В чистку 1921 г. в Ульяновске при чистке партии был переведен в кандидаты на 6 месяцев за пассивность в партработе (до мая 1921 г. я работал учителем в деревне, в мае был назначен Губкомом политкомом Ульян. Ин-та Нар[одного] обр[азования] и до чистки в сентябре, видимо, недостаточно справился с новой работой). После вторичного перевода в члены ВКП(б) в июне 1925 г. Ульяновским Горкомом, вплоть до последнего исключения не имел ни одного партвызыскания, ни в каких антипартийных группах не состоял.

Не имею родных и близких, чуждых Советской власти. Один мой брат — Иван Максимович Мефодьев — член ВКП(б), бригадир-стахановец Ленинских копей (Кузбасс), другой брат — Василий — комсомолец, слесарь совхоза близ Ленинска. И отец, и мать умерли в бедности в Сибири в 1920 г. От военной службы был освобожден по болезни и не служил ни в царской, ни в Красной Армии.

Все указанное подтверждается документами, имеющимися в НКВД и в моем партийном личном деле.

В октябре 1937 г. появляется в газ[ете] «Красная Чувашия» статья быв[шего] секретаря ЦИК ЧАССР Васильева о буржуазном национализме, где указывалось, что ЦИК в 1929 г. организовал при НКП «Совет Науки и Культуры», куда вошли чуждые люди, буржуазные националисты. Хотя меня

ввели в этот Совет как представителя муз[ыкального] искусства (вместе с покойным композитором Павловым) без моей на то просьбы, хотя Совет практически не работал и, кажется, вскоре был ликвидирован, упоминание последним по счету в списке моей фамилии в ст. Васильева было достаточно, чтобы считать меня буржуазным националистом. За этим последовало: исключение из партии (23 октября), снятие с должности директора Музык[ального] училища (29 октября), снятие с должности преподавателя (7 декабря) и арест (18 декабря). Я допрашивался 3 раза, написан 1 протокол допроса (28 декабря). 23 июля мне объявили постановление спецтройки НКВД ЧАССР о лишении меня свободы на 10 лет по приказу 00497.

Хотя мне не предъявлено никакого обвинительного документа и я не знаком с постановлением спец. тройки, по поставленным на допросе вопросам я предполагаю, что я обвиняюсь в буржуазном национализме. Основанием для этого, видимо, является то, что в 1926—29 гг. я состоял в Обществе изучения Чувашского края, куда я вступил исключительно для работы по собиранию и изучению чувашского народного муз[ыкального] творчества, ибо в Об-ве до этого такая работа велась в муз[ыкально]-этнографической секции, руководимой композитором Павловым. В Об-ве я занимал выборные должности по решению ком. фракции об-ва. Когда в 1929 г. во фракции встал вопрос об удалении с руководства беспартийных П.И. Иванова и М.П. Петрова, допустивших в своих тезисах на Краеведческом съезде в 1928 году националистические ошибки, мне в порядке партдисциплины было поручено возглавить об-во и я около года состоял председателем об-ва. Следователь НКВД признавал, что об-во было законное, советское научное общество, что таковые об-ва были во всех областных и республиканских центрах, но что, дескать, в чувашском об-ве научная работа была ширмой, за которой скрывалась подпольная к-р [контрреволюционная] работа. Но мне об этой к-р работе ничего не известно, ничего другого, кроме открытых заседаний об-ва и Совета, зафиксированных в соответствующих протоколах, я не знаю. Правда, что за 10—12 лет существования в об-ве были националистические ошибки, но их просмотрела вся парторганизация Чувашии, о них стали говорить в 1932—33 гг. Лично о моей работе и ошибках в ней (высказывания, напечатанные тезисы о чувашской музыке) никто и никогда не говорил, не писал. Правильность этого могут подтвердить: члены муз.-этнографической секции об-ва композитор Воробьев В.П. (Чебоксары), председатель ревизионной комиссии И.Т. Трофимов (Чебоксары), руководитель изосекции об-ва заслуженный деятель искусства художник Спиридонов М.С. (Чебоксары).

Другой момент моего соприкосновения с нац. вопросом — это мое участие на Чувашском съезде в июне 1917 г. Съезд происходил в Чувашской школе, где я был учителем пения и музыки. На съезде я активного участия не принимал, в прениях не выступал. Мое участие выразилось лишь в исполнении хором чувашских народных песен. На съезде было выбрано временное правление Чув. нац. об-ва, куда в числе 10-ти (т.е. почти всех) преподавателей Чув. школы, как живущих в Симбирске, вошел и я в качестве секретаря (я бы сказал технического). Вскоре в Казани состоялся другой съезд



(на нем я не участвовал), где было образовано постоянное правление в Казани, а Симбирское об-во вскоре самоликвидировалось за бездеятельностью. Все то, что сказано было в статьях «Кр[асной] Чувашии» о Чувашском нац. об-ве, целиком и полностью относится только к тому, которое имело правление в Казани. К этому об-ву я никакого отношения не имею. Сказанное могут подтвердить члены Симбирского об-ва: А.Г. Григорьева (Чембоксары), Василий Алексеевич Никандров (работает в педучилище г.Казани), Я.З. Захаров.

В декабре 1923 г. Ульяновская Губ. К.К. [Губернская контрольная комиссия] исключила меня из партии по вопросу этого общества, но ЦКК [Центральная контрольная комиссия] в июне 1924 г. восстановила меня в партии. Это я понимаю так, что мое незначительное участие в дооктябрьский период 1917 г. в названном обществе не заслуживало партвызвания. Во всех чистках и проверках партии после этого никогда более в вину это обстоятельство мне не ставили.

Остальные вопросы, заданные мне следователем, явно клеветнического порядка: якобы я был против издания написанной Лисковым песни о Сталине. Дело было так. 13 января 1937 г. ОК ВКП(б) поручил мне музыкальное оформление «Письма чувашского народа Великому Сталину». Я распределил работу между композиторами. Когда на собрании композиторов (Люблин, Воробьев, Благодатов, Лисков и я) разбиралась работа каждого, работа Лискова (а также и моя) в порядке творческой помощи подверглась некоторой критике, на что, видимо, Лисков обиделся. Теперь Лисков, имеющий со мной личные счеты (это известно было моему следователю Чемоданову), хочет придать делу другой, якобы политический характер. Я сам написал 2 песни о Сталине (одна, «Песня девушек о Сталине», помещена в Письме, другая, на текст Янгаса, осталась в рукописи — продвигать ее к исполнению мне уже было невозможно).

Другая клевета, что, якобы, я исполнял хором составленный Т.Д. Алексеевым (Москва, работал в представительстве) националистический гимн. Этого произведения я не исполнял, только слышал его в исполнении хором чувашских учащихся в Казани под управлением самого Алексеева (весной 1918 г. на съезде учителей). Кроме того, следователь говорил мне, что я якобы пред учащимися Музык[ального] уч-ща восхвалял б[ывшую] Симбирскую чувашскую школу и ее основателя Яковлева. Всем известно, что в 1917—19 гг. я с группой педагогов Чувашской школы совместно с учащимися вел борьбу против Яковлева, как не могущего руководить школой при Советской власти. В 60-летие школы в 1928 г. я написал в «Сунтале» № 10 статью, где указывал на отрицательные стороны Чувашской школы. Такого же характера мое выступление на заседании педагогов Муз. училища 22 сентября 1937 г. Восхваления Чувашской школы и Яковлева с моей стороны не было.

Все время я был честным, преданным партии Ленина—Сталина коммунистом, полностью разделял и проводил генеральную линию партии, был честным тружеником. Я работал самоотверженно над расцветом музыкальной культуры по великому тезису тов. Сталина: искусство социалисти-

ческое по содержанию и национальное по форме — готовил музыкальные кадры, писал песни и др. сочинения. Я был счастлив, что мои песни два раза лично слушал тов. Сталин — в начале июля 1929 г. в ГАБТе на вечере, организованном Женотделом ЦК ВКП(б), где Чувашский хор исполнил песни, а я давал пояснение к программе, во второй раз — после радиофестиваля в 1936 г. Чувашский хор был премирован выступлением в Кремле пред т. Сталиным.

Всего 3 года тому назад я получил высшее музыкальное образование, о чем не мог мечтать при царизме. Я был счастлив, что 2 моих дочери от первой жены учатся в той же Московской консерватории и подают блестящие надежды (одна, Галя, на IV курсе вуза, другая, Вера, — в группе особо одаренных детей). Я думал, что полученные знания и опыт я употреблю на дальнейшую работу, мечтал, что года через 3—4 с помощью молодых кадров мы покажем тов. Сталину и Правительству СССР достижения чувашской новой социалистической музыкальной культуры, как это сделали другие республики.

Эти планы, эта последняя, по моему мнению, работа оборваны без достаточной к тому вины. Я не был идеологом национализма, мне чужды были увлечения отжившей стариной. Единственно, что меня связывало с Об-вом изучения Чувашского края, это народная песня, которую я хотел зафиксировать и сохранить от уничтожения для ее использования как материала в работах композиторов. Я первый начал собирание новых, советских песен (см. «13 песен нового быта» в издании Музгиза), песен про Ленина, Сталина (см. подготовленный к изданию сборник 450 песен).

Поэтому прошу Вас, тов. Вышинский, рассмотреть мое дело в порядке прокурорского надзора и опротестовать решение спецтройки НКВД Чув. АССР в вышестоящей инстанции с тем, чтобы оправдать меня и вернуть к моей любимой работе — творить радостные, боевые песни свободной страны социализма.

11 августа 1938 г.

С. Максимов<sup>14</sup>

Ответа Максимов не получает. Аналогичные письма он отправляет каждый раз после перевода его на новое место. Так, 27 ноября 1938 года пишет наркому внутренних дел СССР Н.И. Ежову из 2-го о.л.п. [видимо, отдельный лагерный пункт] Расть-Наволока Сороклага НКВД.

Ответа опять не получает.

В первой половине 1939 года он пишет к прокурору Чувашской АССР. Эта жалоба не сохранилась, но известно, что поступил ответ от 31 июля с отказом об удовлетворении просьбы пересмотреть дело.

20 октября 1939 года он обращается к Ежову вторично из 23 о.л.п. ББК [Беломорско-Балтийский комбинат]. Заключение неведомо, что Ежов еще с декабря 1938 года в опале, переведен на работу в Наркомат водного транспорта, а в апреле 1939 года, арестованный, бесследно исчезает... Наконец-то из НКВД СССР приходит извещение от 4 декабря 1939 года о том, что жалоба направлена на рассмотрение наркома внутренних дел Чувашской АССР.

Сюда 11 мая 1940 года з/к Максимов и адресует свое пятое, и последнее, письмо. Обратный адрес: г. Медвежьегорск Карело-Финской ССР. Штамп на сопроводительном письме от 6 августа 1940 года: Управление Беломорско-Балтийского ИТЛ [исправительно-трудового лагеря]. Отдел второй (видимо, тот отдел, который три месяца продержал у себя это письмо).

В каждом обращении повторяются одни и те же факты и объяснения. Максимуму нет нужды что-то корректировать в своей биографии, оправдываться, нечего скрывать. Смысл писем: выслушайте, разберитесь...

Как всегда, вычитать из написанного, что на самом деле творится в его душе, невозможно. Никогда, до самой его смерти, мы так и не найдем у него откровенного *осуждения* происходящего беззакония или выражения *сомнений* в верности политики партии и советской власти. На словах — даже совсем наоборот: он просит наркома Ежова разобраться и вернуть к жизни и работе. Во втором письме от 27 ноября 1938 года появляется несвойственный ему пафос: «Преданность свою вождю Страны тов. Сталину и Партии я докажу своим творчеством и работой там, где мне можно будет работать».

Это объяснимо, он ведь к этой власти и обращается.

К четвертому письму он дает Приложение — список своих произведений. Первыми называет свои песни о Сталине.

В пятом письме он называет «бессмысленным и бездоказательным» обвинение, «что я якобы не разделял политику Сов. власти по нац. вопросу и боролся (?!) против мероприятий в этой области. Когда, чем проявил я отрицательное отношение... Фактов нет и не могло быть...» На воле, продолжает он, теперь признаются заслуги И.Я. Яковлева, опубликована телеграмма Ленина в его защиту, следовательно, и это обвинение должно отпасть.

Речь идет о публикациях к 50-летию со дня рождения поэта Константина Иванова, которые, видимо, доставила Степану Максимовичу жена. Читаем статью А. Лукина «К.В. Иванов в Симбирской чувашской школе», опубликованную в «Красной Чувашии». Все прошлые обвинения вдруг оказываются клеветой:

Враги народа буржуазные националисты в продолжение всей своей подрывной деятельности не прекращали распространять чудовищную и злостную клевету об этой школе. Они изображали Яковлева отъявленным реакционером, а о школе, подготовившей тысячу народных учителей, писали, что она являлась очагом контрреволюции, выпустившим «1000 попов и десятки учителей»<sup>35</sup>.

И т.д. и т.п.

Конечно, абсурден и даже — сегодня, с точки зрения стороннего наблюдателя, — комичен переворот в обвинениях. Но главное — для Максимова это не будет иметь никаких последствий. Никто не хочет задуматься о смысле случившегося, вникнуть — за что же он осужден.

Видимо, уже теряя надежду быть услышанным, в последнем письме он позволяет себе несколько откровений о причинах отрицательного к



себе отношения: «К сожалению, своей энергичной работой по чистке педсостава в 1935 г. я нажил себе много личных врагов...» И, явно совсем отчаявшись, пояснит еще одну подробность: «[Лисков] всегда завидовал мне, как более талантливому и знающему композитору, и имел личные счёта с 1920 года из-за своей жены...»<sup>36</sup> Нигде и никогда более Степан Максимов не позволял себе употребить слово *талант* по отношению к себе, тем более упоминать о своих отношениях с чужими женами...

Ему предстоит провести в заключении еще свыше семи лет. На их протяжении Максимов подобных прошений уже не составлял, во всяком случае в деле таковых нет. Это заявление, видимо, было последним обращением заключенного Максимова к властям. Думается, наступило нечто вроде прозрения.

\* \* \*

О его жизни в эти годы известно крайне мало. В домашнем архиве сына сохранились два письма, посланных Марии Степановне из Алатыря, где Максимов провел около десяти месяцев в ожидании этапа. В большом трехстраничном письме от 6 августа 1938 года единственная тема — обостренное чувство нежности к жене и сыну. Такие грани его личности в обычной жизни всегда оставались недоступными посторонним. Теперь же он вынужден говорить с женой, зная, что написанное прочтет тюремная цензура. Ему непривычна и неудобна письменная форма изъясления чувств и сама по себе — мешает привычная сдержанность и избыточная саморефлексия. Тем не менее:

*Милая, родная моя Мара! Пишу тебе 6 августа. Ты не можешь себе представить, какое я получил облегчение после свидания с тобой. Я узнал,*

В лагерном оркестре.

Четвертый слева —  
С.М. Максимов.

В лагерном квартете.



*что ты по-прежнему любишь меня и готова идти на все, чтобы облегчить мне мою горькую долю. Узнал, что и мой милый Лева не забывает папу. Повторяю, что это облегчило мою душу и дает мне силы жить и работать в надежде, что рано или поздно я вернусь к вам. [...] Обо мне ты не беспокойся — я еще достаточно здоров. В детстве испытал нужду, так что некоторые лишения, которые неизбежны в моей теперешней жизни, я перенесу и, если не заболею, ничего со мной плохого не случится [...] Ты в эти 2 приезда сделала в 10 раз больше, чем мне нужно, натаскала всего, окружила своими заботами и вниманием. Я понял всю силу и глубину твоей любви ко мне. Говорят, что друзья узнаются при несчастьи. С еще большим правом можно сказать это про мужа и жену. В твоём лице я нашел умную, энергичную и любящую меня жену. Можно подумать, что я принялся тебя расхваливать потому, чтобы ты и впредь заботилась обо мне. Этого конечно нет. Твои слова при первом свидании, высказанные на вахте, всколыхнули мою душу, и, вспоминая об этом, у меня наворачиваются слезы. Поэтому я сейчас и переживаю так сильно.*

*Сейчас собирают письма. Напишу еще раз на днях. Поцелуй Леву, бабушку. Про этап еще не слышно.*

*Сегодня у нас выходной. Целую тебя горячо и обнимаю крепко, крепко. Будь здорова, береги свое здоровье. Денег мне пока хватит.*

*Любящий тебя Тася*

Видимо, Степан Максимович ничего не преувеличивал. Хотя ответных посланий Марии Степановны у нас нет, понятно, что она старалась поддержать его, не жалея сил и средств, обивала пороги кабинетов НКВД в Чебоксарах и Москве, писала заявления. В одном из писем к

сыну Льву, когда тот уже станет взрослым, Мария Степановна говорит: «Твой отец был выслан в Беломорск. Потом был переведен в Петрозаводск. Я к нему ездила в Петрозаводск, отвезла ему скрипку, продукты, одежду. Это было в то время, когда только что началась война с Финляндией. Лагерь, где он был — был близко к границе».

Если Финская кампания 1939—1940 гг. не затронула лагерей, где находился Максимов, то после начала Великой Отечественной войны заключенных перевели в другие места. Согласно современной официальной справке\*, Максимов С.М., переправленный из Беломорско-Балтийских лагерей в Ныробский ИТЛ, пробыл в последнем с 21 августа 1941 по 19 ноября 1947 года. В том же письме Мария Степановна продолжает: «...их, т.е. заключенных, перевезли в Соликамск на Каме. Везли их на баржах по Волге, и он потом писал, что проезжал мимо Чебоксар и никого из нас не видел».

Здесь Степан Максимович отбыл большую часть срока. Это северное Приуралье, окрестности реки Вишеры, лагерную жизнь на берегах которой с полным пониманием *изнутри* — и потому столь пронзительно — описал Варлам Шаламов. На плечах заключенных лежало и обслуживание нужд знаменитого Березниковского химкомбината, и — самое страшное — лесозаготовки на севере, «где рубят руки, где цинга губит людей, где начальство ставит «на комарей» в тайге, где «произвол», где при переходах с участка на участок арестанты требуют связывать им руки сзади, чтобы сохранить жизнь, чтобы их не убили «при попытке к бегству»<sup>37</sup>. О последнем местопребывании Максимова в заключении — Ныробском исправительно-трудовом лагере (Ныроблаг) — сегодня известно, что он был выделен из Усольского ИТЛ в 1945 году. Заключенные были заняты на лесозаготовках, обслуживании судоремонтных мастерских в Березовском затоне, деревообработке, выпуске шпал, мебельном, швейном, обувном и гончарном производствах, погрузочно-разгрузочных, сплавных и строительных работах, обслуживании лесовозных железнодорожных и механических мастерских, сельхозработах, строительстве домо-строительного цеха, узкоколейных и автомобильных дорог, производстве кирпича. Численность з/к на июль 1945 года — 13414, на 1 января 1948 года (т.е. в период освобождения С.М. Максимова) — 24870 чел.<sup>38</sup>

По словам внучки Степана Максимовича, Аллы Львовны, он рассказывал жене и сыну, как несколько лет провел на лесоповале. «Бывало так тяжело, — говорил он, — что несколько раз, когда падало дерево, я испытывал желание стать под него, чтобы убило. Потом перевели на более легкую работу».

Но скрипку он бережно хранил. В конце срока ему удалось использовать ее по назначению. Тот же Шаламов рассказывает, что пока строился

---

\* Составлена в ответ на запрос автора. Подписана начальником спецотдела учреждения АМ-244 Министерства юстиции Российской Федерации 18 июня 2002 г. в г. Соликамске Пермской области. Завершается документ информацией, что «данные составлены на основании архивной учетной карточки Максимова С.М. Архивное личное дело Максимова С.М. уничтожено по истечении десятилетнего срока хранения». (Личный архив автора).

Страница  
оркестровки,  
выполненной  
С.М. Максимовым  
в лагере.

Первая Коткая  
Для квартета из 2х труб, 2х валторн и тромбона

Присп. С. Максимовым  
и Solo  
и Д. Давыдовым

гигант первой пятилетки Березниковский комбинат, Москва его не забывала и по культурной части. Для вольнонаемных создали не только клуб, но и театр. Любопытно: спектакли и концерты ставили артисты из заключенных; «обслуживать... пробовали и вольные бригады, но ... качество их концертов было ниже, чем лагерь мог показать сам, своими силами». По-видимому, на огромной территории Вишерских лагерей, где только заключенных было, по сведениям Шаламова, уже в 1930 году 60 тысяч, клубы действовали не только в самих Березниках. Районный центр Нырб, откуда Степан Максимович посылал свои письма жене в последний год заключения, возможно, был одним из таких мест. Из нечетких воспоминаний дочери Нины о единственной встрече с отцом после его возвращения, в памяти отложилось, что, «отбывая срок в Кондопоге (?), он создал там хор. В заключении он написал какую-то хорошую музыкальную вещь».



Более определенную информацию можно извлечь из фотографий, к сожалению, не подписанных, где Максимов изображен в окружении музыкантов в концертных костюмах и с инструментами в руках. Фоном служит суровый, видимо, североуральский пейзаж.

То, что Степан Максимович не был рядовым исполнителем, а как минимум, аранжировщиком, обеспечивавшим здешним коллективам репертуар, говорят рукописные партитуры музыкальных произведений для различных инструментальных составов. Нет сомнения, что он мог быть организатором и руководителем и хора, и оркестра, и ансамблей.

\* \* \*

Вот все, что известно о десяти годах жизни человека, мечтавшего поднять современное музыкальное искусство в его различных формах в Чувашской Республике, обеспечить репертуаром и квалифицированными кадрами профессиональные хоры и оркестры, создать свой оперный театр и национальные произведения для него, провести декаду чувашского искусства в столице... Он успел многое осуществить. Учился сам, искал и учил музыкальному ремеслу талантливых молодых людей.

Он умел осуществлять свои планы. Но власти, поддержанные некоторыми коллегами, сочли целесообразным отправить музыканта на северные лесоповалы. Кое-кто надеялся — навсегда.

Ему не изменила музыка. Сведения об этом какими-то путями дошли и до старинного, еще по Симбирску знакомого Степана Максимовича художника Ивана Дмитриева. В мемуарах, цитировавшихся в предыдущих главах, еще раз упоминается о Максимове: «В «ежовщину» 1937 года он был схвачен и сослан на Медвежью гору. Он пробыл там 10 лет, остался жив (это было редкостью, его спасла скрипка, которую он прихватил с собой в эту собачью жизнь)»<sup>39</sup>.

В годы заключения Мария Степановна преданно помогала ему, сама написала несколько обращений с просьбой о пересмотре дела. В 1944 году она встретилась в Москве с Капитолиной Никитичной и ее дочерьми. Они оказали содействие ее сыну Льву в получении отсрочки от военной службы и поступлении в Московский университет на геологический факультет, который окончила и Нина Степановна. Прямые связи с дочерьми и Капитолиной Никитичной у Степана Максимовича оборвались. Вероятно, он и сам не стремился их поддерживать: ведь переписка с «врагом народа» адресату не сулила ничего хорошего. Он, возможно, несколько лет даже не знал, что и его младшая дочь в годы войны пострадала от преследований НКВД...

Мария Степановна, по свидетельству внучки Аллы, хранила целую пачку писем, которые с любовью писал ей муж в годы разлуки. При переезде на новую квартиру, которую она получила в начале 60-х годов, письма исчезли. Пропажа стала большой утратой не только для семьи. Пропали уникальные свидетельства большого периода жизни композитора Степана Максимова, свидетельства десятилетия, похищенного у миллионов граждан всей страны.

## КОСМИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ



Чебоксары Степан Максимович вернулся в конце ноября 1947 года. Освобожден, как указывается в анкете, «с применением льгот за хорошую работу»<sup>40</sup>. В чем заключались «льготы»? — Возможно, в том, что обещали отпустить досрочно. Официально Максимов был освобожден 18 ноября, ровно на месяц раньше, чем истекали десять лет со дня ареста.

Еще в лагере он размышлял — как жить дальше. 20 августа 1947 года послал письмо-открытку из Ныроба:

20/VIII-47.

Милая Мара! [...]

*Возможно, что я приеду к тебе в 15—20-х числах октября. Будешь ли ты в это время дома (ты хотела ехать в Москву). Я беспокоюсь, найду ли у вас подходящую работу (педагогическую, композиторскую). Не можешь ли ты выяснить этот вопрос и поговорить кое с кем. Постарайся выяснить это и написать мне с тем, чтобы я получил это письмо после возвращения в начале октября и руководствовался им при выборе пункта жительства. В случае отрицательной ситуации для меня у вас, я выберу другое более южное место, но, разумеется, к тебе обязательно приеду, проживу с недельку и двинусь к своему месту. У меня плохо обстоит дело с выходной одеждой. Мне нужно на первое время хотя бы поношенный костюм, осеннее пальто и ботинки. Может, можно достать у кого-либо из знакомых в рассрочку, а через пару месяцев я бы уплатил. В общем, с изменением моего положения встает ряд вопросов житейского характера. Это неизбежно на первое время, но через несколько месяцев все это устроится. Будь покойна. Сделай все, что от тебя зависит, чтобы устроиться на первое время.*

*Целую. Жди меня. Твой Тася.*

«Более южным местом» могло быть и родное Яншихово, и Симбирск-Ульяновск — город его молодости, а может, и какая-нибудь другая точка вне Чувашии. Совершенно определенно можно сказать только, что на север Максимов больше не хотел, но и в Чебоксары, столь подавшиеся волнам абсурда 1937 года, стремления тоже не было. В душе

жило предчувствие, что в Чебоксарах легко не будет. Там жили и работали люди, предавшие его.

За годы заключения у Степана Максимовича, по воспоминаниям современников, развился диабет, испортились зубы. Но жизненной энергии он не утратил и не выглядел стариком. Ему только что исполнилось пятьдесят пять лет. Без дела, разумеется, он сидеть не мог и сразу попытался определиться на работу. В музыкальном училище директором в этот момент работал В.П. Воробьев. Когда Максимов внезапно явился к нему, деликатность Василия Петровича и преданность музыке не позволили ему отказать человеку, столь много сделавшему и для него самого, и для национального искусства. Директор пообещал придумать что-нибудь, но не сразу. В биографии самого Василия Петровича было несколько эпизодов, начиная уже с 1921 года, когда его беспардонно выбрасывали с работы — за работу псаломщиком в церкви, за развал хорового коллектива (спровоцированный травлей «классово чуждых» и арестами) в конце 1937 года... Он не решился на самостоятельные действия. Мытарства с устройством на работу освещают воспоминания Меркурия Волкова, ученика Степана Максимовича еще по Симбирску, а в конце 1940-х годов занимавшего ответственную должность. Волков рассказывает:

«После войны четыре года я работал начальником Главлита. Однажды ко мне неожиданно является Степан Максимович и говорит: «Хочу устроиться на работу». Я сказал, что уважаю его, сочувствую, но помочь не могу.

Тогда секретарем обкома партии по пропаганде работал Семен Матвеевич Ислюков — он с нашей стороны, его братья учились в Симбирской чувашской школе. Ислюков и направил Максимова в оркестр. Потом я увидел Степана Максимовича там. Грустно показалось»<sup>41</sup>.

Ислюков (1915—1998) представлял новую генерацию местной партийной элиты. Он вошел в историю послевоенной Чувашии как человек, занимавший высшие посты в республике и решавший многие важные задачи в сфере культуры. Содействие Степану Максимовичу с трудоустройством — одно из его добрых дел по поддержке музыкального искусства; он первым взял на себя ответственность за отбывшего срок «врага народа». (О будущих реабилитациях тогда никто еще и не думал.) Чиновник ниже рангом, даже, возможно, искренне сочувствуя, не смел ничего предложить. То, что такая осторожность администраторов имела под собой почву, видно из дальнейшего.

Из обкома позвонили начальнику Чувашиискусства В.Т. Ржанову и рекомендовали трудоустроить музыканта в оркестр. Тот указание «сверху» принял к немедленному исполнению. Но даром начальнику это не прошло — в мае 1950 года, когда Ислюков работал вне Чувашии, это же послужило поводом отстранить Ржанова от должности. На просьбу вспомнить обстоятельства дела, Василий Тимофеевич написал: «Я все еще ношу на себе клеймо «покровителя буржуазного националиста контрреволюционера Максимова и других политически сомнительных деятелей



Артисты симфонического оркестра Чувашской государственной филармонии.  
 В верхнем ряду: А.И. Иванов (труба), В.И. Сивко (тромбон), А.А. Дуняк (скрипка),  
 С.М. Максимов (альт), И.Ф. Филиппов (скрипка), Ю.А. Илюхин (скрипка),  
 Н.Н. Тихонов (скрипка), В.К. Логинов (туба), Б.Е. Карамышев (фагот),  
 М.Т. Смирнов (валторна). В среднем ряду: М.М. Анисимов (скрипка), В.В. Крылов (альт),  
 П.Ф. Филиппов (виолончель), С.П. Шумилова (кларнет),  
 В.А. Ходяшев (дирижер), Д.С. Ходяшева (фортепиано), К.И. Иустинов (скрипка),  
 И.А. Стрелков (флейта). В нижнем ряду: Г.Д. Мордвинов (ударные),  
 Е.Н. Пикулина (солистка-певица), И.Г. Моисеев (валторна), Б.И. Неверов (труба).  
 Фото около 1948 г.

чувашского искусства»... Приписали мне кучу вымышленных обвинений и в час ночи исключили меня из партии и изгнали с работы»<sup>42</sup>.

Тем не менее, несмотря на препятствия, уже в декабре 1947 года С.М. Максимов был принят на работу в Чувашскую государственную филармонию артистом симфонического оркестра. На скрипке ему стало трудно играть — мешали распухшие пальцы. «У него были вот такие толстые, «жирнющие» пальцы», — припоминает Анастасия Богданова, в то время студентка училища. Зато в оркестре не хватало альтов — инструментов более крупных и менее подвижных. В группе альтов играл единственный музыкант — Валентин Крылов. Степан Максимович стал вторым.

Это и решило вопрос — жить или не жить в Чебоксарах. Здесь была семья, жилье, теперь — и работа. (Степан Максимович уже убедился, что работа бывшему з/к вовсе не гарантирована...) Скрипач и композитор Виктор Ходяшев, учившийся и в школе, и в училище при Максимове, а с 1946 года — дирижер оркестра, восстановивший его деятельность после войны, рассказывал: «Посадили его в альты. Он отличался добросовестностью, учил партии. Играл на среднем уровне, вполне удов-

летворительно. Кроме того, Степан Максимович нужен был как оркестратор. За оркестровку он получал деньги. Оркестровал нашим композиторам, тогда и других партитур нельзя было достать. Например, для Орлова-Шузьма сделал партитуры музыкальной комедии «Çёмёрт сешки суралсан» («Когда расцветает черемуха») и первого акта оперы «Çалтӑр витеӑр сӗл» («Звездный путь»).

Помню эпизод, когда мы после репетиции остались вдвоем, без оркестра. Я сделал ему какое-то замечание, что-то насчет альта. Он неожиданно, мне показалось, как-то чересчур покорно, сказал: «Учите, учите меня...»

По-видимому, когда-то присущая Максимову твердость после десятилетней лагерной «школы» в обиходных ситуациях ушла с поверхности, всплывая лишь, когда дело касалось сугубо профессиональных вещей, где он чувствовал себя специалистом. Степан Максимович, конечно, тяготился незримо окутывавшей его изоляцией. Кому-то он казался малоразговорчивым. Но при удобном случае он общался с музыкальной молодежью, всегда присутствующей в филармонии. Так, послушав пение женского вокального квартета, впервые появившегося в Чебоксарах в 1950 году, Степан Максимович поддержал девушек. Одна из них, Зоя Денисова, на всю жизнь запомнила, как он подошел и сказал: «Кто вам это подсказал? Кто руководит? Очень похвально». Подобный эпизод в филармонии описывает и Антонина Токарева, артистка хора: «Помню, в 1948 году репетировали «Хаваслӑх» Кривоносова. Почему-то отсутствовала одна из солисток Зоя Алтын-Баш. Степан Максимович сидел в зале. Он и предложил спеть мне. Я начала, засмушалась, не стала петь... Максимов все равно подходил к Аверию Матвеевичу Токареву, композитору, и говорил: “У вашей жены голос есть, металл слышится. С ней надо заниматься”». Певец Мефодий Денисов, впоследствии заслуженный артист России, народный артист Чувашии, в автобиографической книге описывает встречи с Максимовым, относящиеся к этому же времени: «Мы с ним познакомились во время работы в Чувашской государственной филармонии. Он был обаятельный человек — слегка улыбающееся лицо. Перед репетицией он всегда разыгрывался за сценой. Всегда здоровался, а близко подойти и вести разговор я стеснялся. Как-то один раз с ним разговорились, он оказался очень простым, общительным и внимательным человеком»<sup>43</sup>. Любопытно, как сильно время и обстоятельства повлияли на внешний облик Степана Максимова: теперь он характеризуется теми же словами, что в далекой юности могли быть отнесены только к улыбочивому Федору Павлову. Но известно: внешность бывает обманчива.

\* \* \*

Предчувствие не обмануло: спокойной жизни в Чебоксарах, городе небольшом, у Степана Максимовича не могло быть. Единственный оставшийся в живых из трех авторов огромного научного труда «450 чувашских народных песен», он понимал свою бесправность и ничего не

предпринимал для его издания. Но уже в феврале 1948 года его заинтересовало одно место в статье из газеты «Красная Чувашия» о работе Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Там говорилось, что заслуженный деятель искусств Чувашской АССР внештатный научный сотрудник института Г.Г. Лисков составил «Сборник чувашских песен», в котором содержится более четырехсот образцов нотных записей<sup>44</sup>.

О том, как начиналась эта история, известно со слов В.А. Ходяшева. Как-то Степан Максимович попросил его — руководителя оркестра и члена Союза композиторов — уделить несколько минут. Оставшись наедине, он поведал, что еще до войны втроем: Максимов, Люблин и Кривоносов, составили сборник «450 чувашских народных песен». Записывал песни в основном Степан Максимович, частично Кривоносов, Люблину принадлежал главным образом научный аппарат. «Зашел на днях я в институт, — рассказывал Ходяшеву Степан Максимович, — смотрю — рукопись сборника. Озаглавлено «Г.Г. Лисков. Чувашские народные песни». Первой страницы нет, а дальше — знакомые листы из нашей работы. Даже не переписаны. Но я очень боюсь. Как вы думаете, стоит ли поднимать разговор?»

Тогда начали арестовывать отбывших десять лет по политической статье по второму разу. Тем не менее, Виктор Александрович сказал, что стоит, Союз композиторов должен его поддержать.

«Меня это взволновало, — объяснил в 1991 году Ходяшев свою безоговорочную поддержку Максимова, — ведь о Лискове многое говорили. Да он и сам не стеснялся мне рассказывать, например, как возил профессору Игорю Владимировичу Способину бочку меда, чтобы получить диплом\*».

Степан Максимович долго размышлял, прежде чем решился на активные действия. Зная о роли Лискова в своем «Деле», прямых отношений с ним Максимов не поддерживал.

В свою очередь, Лисков наивно полагал (а может, только делал вид), что тайна сия сохраняется. В 1955 году по случаю он обиженно писал в Союз композиторов: «Как вы все знаете, С. Максимов меня ненавидел до такой степени, что даже после выхода из тюрьмы со мной не здоровался»<sup>45</sup>.

В конце концов, Максимов решил не отступать. В сентябре он обратился одновременно в институт и прокуратуру.

Только тогда в институте хватились — где же рукопись трех авторов? По уверениям Лискова, она пропала в Москве. Однако обнаружился документ, что Музгиз вернул ее для доработки, а занимался всем этим он сам, будучи единственным специалистом-музыкантом в институте.

Дело закрутилось. Все оказалось настолько явно, что никаких сомнений не оставалось. Г.Г. Лисков был вновь, как в 1939 году, лишен

---

\* Г.Г. Лисков перед войной учился на теоретическом отделении Центрального заочного музыкально-педагогического института, но диплома так и не получил.

почетного звания и даже исключен из членов Союза композиторов СССР. В 1949 году, в конце концов, не выдержав давления, а быть может, подвергнувшись грубому обыску (на чем настаивало Управление по делам искусств), Лисков вернул и рукопись трех авторов, сильно испорченную за восемь лет пребывания в подвале дома, где он жил...

В дальнейшем Григорий Григорьевич еще раз попытался подготовить к изданию небольшой сборник чувашских народных песен. Понимая пределы своих возможностей, 30 августа 1950 года на собрании композиторов в присутствии директора Научно-исследовательского института при Совете Министров ЧАССР П.Г. Григорьева он заявляет, что во вступительной статье не претендует «на научно обоснованные выводы в отношении звукоряда и ритмики чувашских народных песен, и это мне не под силу»<sup>46</sup>. Поэтому он предоставляет редактирование рукописи известному московскому специалисту — В.М. Беляеву.

Как раз в этот момент интерес к чувашскому фольклору в Москве был сильно подогрев встречами с Золтаном Кодаем, который познакомил Виктора Михайловича Беляева со своими учебниками «Пентатоническая музыка» на материале марийских и чувашских песен, вышедшими в 1947 году в Будапеште. Предметом разговора стали мысли, изложенные на венгерском языке в статье «Зачем нам нужна чувашская музыка?», вошедшей в один из учебников.

Беляеву попали в руки материалы Лискова весьма и весьма кстати, и показались очень ценными — где еще можно было увидеть оригинальный чувашский фольклор? Труды Максимова в 1937 году исчезли с полки библиотек. Виктор Михайлович всерьез занялся чувашским сборником. Но работа вскоре затормозилась — Беляеву стали известны некоторые подробности деятельности Лискова, и он, естественно, не стал сотрудничать с человеком, утратившим доверие. Вместо чувашского издания в 1957 году под его редакцией в Москве вышел том марийских народных песен, собранных Я. Эшпаем. Издание же чувашского сборника задержалось на много лет. Сейчас мы уже хорошо знаем, что задержка эта была связана с трагедией Степана Максимова.

К проблеме пентатоники тогда же обратился и профессор Московской консерватории К.В. Квитка. Он был одним из самых авторитетных советских музыковедов в области изучения народной музыки. Отличавшийся необыкновенной эрудицией (в своей науке он знал, наверное, все; пользовался в своих работах тринадцатью языками Европы и народов СССР) К.В. Квитка в конце 1940-х годов написал статью «Этногеографическое распространение пентатоники в Советском Союзе». Пентатоника — важнейшая характерная черта чувашской музыки, которую изучал и пропагандировал С.М. Максимов. Квитка не мог не знать трудов младшего современника, выходивших непосредственно в Москве — он читал курс музыки народов СССР в консерватории, когда Максимов ее уже окончил, но ему, конечно, была известна и судьба чувашского музыканта. Неудивительно, что Квитка лишь со знанием дела отметил, что, по сравнению с соседними народами, «количество опубликованных чу-



вашских мелодий гораздо больше». Источники он не указал, сослался только на относительно несовершенные симбирские издания «домаксимовского» периода\*. Имя Степана Максимова оставалось запретным еще несколько лет.

Во всех перипетиях защиты авторских прав активную поддержку своему мужу оказывала Мария Степановна. После его смерти она лично вела с В.М. Беляевым переписку. Такова никому не известная сторона истории последней книги С.М. Максимова, вышедшей в 1964 году посмертно в издательстве «Музыка».

\* \* \*

Степан Максимович говорил, что десять лет лагерной жизни лишили его сочинительского вдохновения. Тем не менее, постепенно он все-таки возвратился к композиторской работе. Видимо, она отвечала потребности к самовыражению, чего не давала ни игра в оркестре, ни преподавательская деятельность. Наверное, теперь в таком творчестве «для себя» присутствовал и оттенок свободы — он мог писать без оглядки на цензуру и на оценки бдительных идеологов на художественных советах.

За крупные произведения Максимов теперь не брался, ибо большие филармонические коллективы — хоры, оркестры, театры — были закрыты для его музыки. Сочиняя по внутренней потребности, для себя, он ограничивался рамками камерных жанров, сосредоточившись на излюбленном с молодости жанре обработки. Только теперь пишет не для хора, а предназначает произведения для сольного исполнения с инструментальным аккомпанементом, который подолгу импровизирует у себя дома за роялем.

Одним из тех, кто, несмотря ни на что, с вниманием и почтением отнесся к творчеству опального музыканта, стал недавний фронтовик, а сейчас — молодой певец, выпускник Саратовской консерватории Мефодий Денисов. В 1951 — последнем, отпущенном Максиму судьбой — году они разговаривали о музыке, народных песнях, возможности включения новых произведений в концертный репертуар. «В один из выходных дней я прихожу к нему (он жил на ул. К. Иванова в деревянном двухэтажном доме рядом с собором, напротив первой городской поликлиники), — пишет Мефодий Иванович в своей книге. — Поднимаясь на второй этаж, слышу звуки рояля, стучу в дверь. Открывается дверь, вижу Степана Максимовича. Он любезно приглашает меня в квартиру и тут же предлагает садиться рядом с ним около рояля. Оказывается, Степан Максимович занимается обработкой чувашской народной песни «Ухрӑм кайрӑм». Он уже заканчивал обработку этой песни. Степан Максимович говорит: «Мефодий, у этой песни два варианта текста, выбрай сам, который понравится». Я был очень обрадован... Степан Мак-

---

\* Впервые статья опубликована через четверть века во втором томе «Избранных трудов» К.В. Квитки (М., 1973).

симович находил для каждого куплета разное фортепианное сопровождение, то есть разнообразный аккомпанемент. Степан Максимович тут же вручил мне эту песню еще в черновике, я поблагодарил его за внимание ко мне. Вскоре переписал, выучил и начал петь на концертах под фортепиано... Позже эту песню оркестровал для симфонического оркестра отличный виолончелист, дирижер Петр Филиппович Филиппов. Теперь я пел эту песню с симфоническим оркестром, дирижировали В.А. Ходяшев и П.Ф. Филиппов»<sup>47</sup>.

Оба варианта текста, о которых упоминал Степан Максимович, имели глубокий смысл. Первый — характерный фольклорный образ неодолимого и враждебного начала, лишающего человека счастья. Здесь он обобщен до абстрактного символа:

Ухрәм кайрәм ту сине  
Шупашкар хули пуль тесе,  
Шупашкар хули пулмарё,  
Манән ухни так пулчё.

Мана анне суратнă  
Ырă куртăр тиейсе,  
Ыр курасси пулмарё,  
Ман сурални так пулчё.

В переводе:

Взошел я на гору,  
Думая увидеть город Чебоксары,  
Но Чебоксар-города не оказалось,  
Мое восхождение напрасным было.

Меня матушка родила,  
Надеясь, что счастье увижу,  
Но счастья не оказалось,  
Мое рождение напрасным было.

С этим текстом Максимов еще в двадцатых годах делал хоровую обработку этого варианта и опубликовал партитуру «Ухрәм кайрәм» в 1931 году в сборнике «Сёнё сърнай». Певец же выбрал для себя второй вариант, получивший в дальнейшем название «Юри кайрәм върмана». В нем речь идет не о абстрактно-символических категориях (счастье-несчастье), а о более конкретных вещах, человеческих взаимоотношениях\*. Первая пара строф традиционного поэтического параллелизма как бы просто констатирует неверность любимой девушки:

Юри кайрәм върмана  
Сăка йывăс шыраса,  
Сăка йывăс тёл пултăм  
Юманпала юнашар.

Юри кайрәм улаха  
Чун савнине шыраса,  
Чун савнине тёл пултăм  
Сар каччăпа юнашар.

В переводе:

Я для того пошел в лес,  
Чтобы найти липу-дерево.  
Липу-дерево увидал  
Рядышком с дубом.

Я для того пошел на посиделки,  
Чтобы найти возлюбленную.  
Чтобы найти возлюбленную.  
Рядышком с красавцем-парнем.

Вторая же, завершая песню, обрисовывает душевную драму героя:

Вайлă силсем килсессён  
Йывăс тăрри хумханать.

Эп туятăп — ман савни  
Калла-малла шухăшлатъ.

\* В издании 1960 года по недосмотру редактора (автора уже не было в живых) подтекстовка в нотах совмещает первый вариант и начало второго.

Çăка касса ярсассăн  
Хунав ярать хурланса.

В переводе:

Когда налетает ураган,  
Вершины дерев качаются.  
Чувствую я — моя любимая  
И туда, и сюда склоняется.

Хёрсем иртсе кайсассăн  
Чунăм юлать хурланса.

Если липу срубят,  
Отросток тянется, горюя;  
Если девушка покинет,  
Душа остается, горюя.

Традиционная параллелистическая стилистика народной поэзии переводит конкретику бытовой ситуации в поэтическое обобщение — личные любовные переживания героя дают повод для размышлений о любви и верности, о легкости, с которой совершается предательство, о жестокости мира.

Большая роль в возвышении художественного образа отводится музыке. Проникаясь энергетикой мелоса старинной чувашской песни, Максимов старался воплотить ее в своих обработках. Фактура инструментальной партии «Юри кайрăм вăрман» на редкость полнозвучна: от начала до конца ее составляют плотные аккорды в чередовании открытого *forte* (вступление и эпизоды между строфами и практически вся вторая половина произведения) и *mezzo forte* (первая и вторая строфы, концовка третьей). Так композитор передает полноту чувств и интенсивность переживаний героя.

*Allegro non troppo*

«Разнообразие аккомпанемента», отмеченное Мефодием Денисовым, заключено в варьировании фортепианных фигураций, непрерывно и текуче «окутывающих» несложный и неизменный народный напев. Уникальный для творчества Степана Максимова прием — модуляционная вставка-отыгрыш между третьим и четвертым куплетами:

[Allegro non troppo]

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in a treble clef with the lyrics "ю - на - шар." and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment with various musical notations, including accents and slurs, indicating a dynamic and expressive performance.

В этом восьмитакте, выделенном громкостью (быстрое *crescendo* после куплета *mezzo forte*, т.е. практически *forte*), стремительно сменяют друг друга далекие тональности (несомненно, вспомнились ему уроки консерваторских профессоров!):

*A-dur* — *B-dur* (вводится энгармонически) — *Es-dur* (секвентно повторяет предыдущий двутакт) — *h-moll* (еще фрагмент секвенции, в миноре) — *D-dur*.

Этот инструментальный эпизод — кульминация, передающая эмоциональный взрыв в душе героя, узнающего жестокую правду и внезапно лишаящегося иллюзий. Возвращение в главную тональность в сочетании с быстро протекающим *diminuendo* знаменует наступление душевного равновесия. Таково понимание мира не порывистой юношей, а человеком пожившим, способным принять мир таким, как есть...

Работая над народными песнями, Степан Максимов, несомненно, все более проникается высокообобщенными «космическими» смыслами подобных фольклорно-афористических сюжетов. Слушая сегодня запись еще одного произведения этого времени — «Атте пахчи» в исполнении Анны Токсиной, воочию видишь в этой светлой музыке и шутивно-иносказательной поэзии — несмотря ни на что — светлые мысли о самих себе и о собственной трудной доле.

Атте пахчи — хурляхан пахчи, хурляхан пахчи.  
 Хурляхан витёр утма сул,  
 Утма сулла эп пынă чух  
 Хурляхан сулси шапанчѐ,  
 Сампа хура пулнă эфир.

Анне пахчи — пултран пахчи, пултран пахчи.  
 Пултран витёр утма сул,  
 Утма сулла пынă чух  
 Пултран сулси шапăнчĕ,  
 Сампа лутра пулнă эфир.  
 [...]

В переводе:

Батюшкин сад зарос смородиной, смородиной.  
 Через смородину тропинка.  
 Когда по тропинке я ходил,  
 Листья смородины хлестали,  
 Оттого стал я черным.

Матушкин сад зарос борщевиком, борщевиком.  
 Через борщевик тропинка.  
 Когда по тропинке я ходил,  
 Листья борщевика хлестали,  
 Оттого стал я низкорослым.

В оригинале здесь сложная многоплановая игра смыслов и конструкций\*. В частности: «черный» (*хура*) — не только цвет, но и социальный статус; словосочетание «черный народ» (*хура халăх*) означает «простые, бедные люди, толпа». С точки зрения так называемой «инструментовки стиха» здесь организующим началом выступает созвучие ключевых слов *хурлăхан* — *хура*, во второй строфе аналогично: *пултран* — *лутра* (т.е. борщевик [растение] — низкорослый). Мы, дети своих родителей, живем на этой земле и знаем ее и свою красоту, пусть мы бедны и низкорослы... В этом — вечная мудрость народа, прошедшего многие исторические испытания и выжившего, несмотря ни на что. Это саморефлексия, понимание сколь сложно устроена жизнь: в том, как она сложилась, бесплодно и бессмысленно искать «виноватых» или, если продолжить, преследовать их, быть беспощадным...

В тексте не произносятся слова о высоких смыслах, но композитор всей системой музыкальных средств направляет на них внимание слушателя. Мелодия, записанная им от Гаврила Федорова, не может не породить в восприятии возвышенные образы — уникальная по интонационному богатству, эта песня самодостаточна в музыкальном отношении. Опубликованная в 1934 году, она привлекала внимание многих композиторов и использовалась в инструментальном преломлении (в том числе и Максимовым в пьесе для струнного квартета), т.е. вне словесного содержания\*\*.

\* Такая игра типична для поэтики чувашских песен. Сюжету «Атте пахчи» очень близок по конструкции и даже некоторым конкретным деталям сюжет шуточной песни «Пахчи, пахчи», обработанной Максимовым еще в конце 20-х годов. Тогда композитор акцентировал другой слой поэтического содержания, связанный с характером напева, создал колоритную сценку беспечного бытового веселья.

\*\* Читателя, интересующегося феноменом песни «Атте пахчи», мы можем адресовать к специальному экскурсу об этом гениальном создании музыкальной фантазии народа, содержащемуся в вышедшей в этой же серии книге автора «Композиторы Воробьевы» (Чебоксары, 2006. С. 147—148).

Такая философия реально помогает выжить, выстоять в суровом неласковом мире. И, чтобы прийти к ней, нужен весь опыт — свой и предков. Об этом — еще одна народная песня, обработанная в этот период, «Юрла, юрла»:

Юрлама та хушсан ай юрлăпăр,  
Курки аврисене те сăрлăпăр.  
Курки аврисене сăр сăрлама  
Вун икĕ те пĕр тĕслĕ сăр кирлĕ;

Вун икĕ пĕр тĕслĕ сăр сăрă илме  
Атте-анне панă та мул кирлĕ;  
Атте-анне панă та мул ситмесен  
Чăн кĕçĕнтен пустарнă ĕс кирлĕ.

В переводе:

Скажете спеть — ай, и споем,  
И ручки ковшей раскрасим.  
Пусть для раскрашивания  
Двенадцать красок потребуются;

Двенадцать красок раздобыть —  
Родительское наследство потребуется;  
Родительского наследства неостанет —  
Сызмала накопленный ум потребуется.

Среди обработок этих лет обращает на себя внимание также «Савнишĕн сунатăп» («Тоскую по милому»), мелодия которой явилась, по всей видимости, своего рода «прототипом» для десятков лирических песен композиторов Чувашии в 60—70-е годы (например, ставшие впоследствии знаменитыми «Укăлча умĕнче» («У околицы») Григория Хирбю, «Сутă ĕмĕт» («Светлая мечта») Филиппа Лукина. Степан Максимов стал первооткрывателем этой мелодической модели, буквально, «заштампованной» многочисленными недостаточно изобретательными последователями:

Умеренно

Сам\_рăк\_ла вай\_йа тух\_ман пул\_сан, Э\_пĕ\_те  
са\_на сав\_мăт\_тăм. Са\_рă\_ка\_йăк, кă\_ва\_кар\_чăн,  
Чĕ\_рем\_су\_нать ма\_нăн сан\_шăн.

«Савнишён сунатӓ», по-видимому, полюбилась слушателям, аккомпанемент к ней был оркестрован, и она исполнялась в сопровождении симфонического оркестра.

Из оригинальных сочинений этого периода известна только песня «Тӓван уй-хирӓм» («Родное поле») на стихи Ивана Ивника. В ней композитор хотел воплотить любовь к родному краю, возрождающемуся к жизни после разорения военных лет. Степан Максимов свободно владеет техникой создания протяженной красивой мелодии широкого дыхания. В ней два контрастных построения — запев и припев. Национальная интонационная основа дополняется тонально-гармоническими отклонениями, характерными для мелодики советских массовых песен. Он поставил на рукописи дату 18 ноября 1949 года — случайно или нет отметив, таким образом, вторую годовщину своего освобождения. Но сведений об исполнении ее нет; можно предположить, что произведения «врага народа» на патриотическую тему не находили исполнителей.

Официально же Максимов как композитор как бы не существует. Ведь цензурный запрет 1937 года на исполнение произведений «врага народа», хотя и отбывшего срок заключения, никто не отменял. В Чувашии действует Союз композиторов, из двенадцати членов которого одиннадцать — прямые или косвенные его ученики; единственный, кто не учился в школе или училище при директоре Максимове, это Василий Воробьев. Даже Лисков успел у него поучиться в Симбирске. Признаваемые властями композиторы проводят мероприятия, пишут песни и кантаты о Сталине и счастливой жизни. В январе 1948 года большой группой выезжают в Казань для участия в помпезном и длительном (более недели!) творческом совещании композиторов автономных республик РСФСР. Чувашский ансамбль песни и пляски (до этого статуса низведена бывшая Чувашская государственная хоровая капелла) дает концерт из их произведений. Максимов, разумеется, на совещании и в программах концертов отсутствует.

Не успели остыть впечатления от поездки в Казань, как на страну накатила новая волна абсурда в области искусства. 10 февраля ЦК ВКП(б) принял Постановление «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», в котором подверглись разгрому «проявления формализма» в творчестве самых выдающихся советских композиторов. Среди обличаемых мелькают имена и тех, у кого Максимов учился, и тех, с кем имел счастье общаться. В Чувашии, как и повсюду, начинается серия совещаний и поток публикаций, восхваляющих мудрость партии, проявляющей заботу о



Мефодий Денисов.  
Фото 1950-х гг.





В перерыве  
между репетициями.  
Слева направо:  
В.К. Логинов,  
А.А. Дуняк, дочь  
А.М. Токарева,  
П.Ф. Филиппов,  
С.М. Максимов,  
Ю.А. Илюхин,  
неизвестные.  
1950 г.

расцвете искусства. Всем ставится в пример творчество только классиков, а из чувашских музыкантов — Федора Павлова, причем за то, что, как выразился (для понимающих — «сморозил» глупость) докладчик из Чувашиискусства Г. Сергеев, не только повседневно изучал народную песню, но и сам «написал около двухсот народных мелодий»<sup>48</sup>. Зато, для острастки, достается молодым авторам: Филиппу Лукину, Григорию Хирбю, Аверию Токареву и, особенно, почему-то Аристарху Орлову-Шузьму — за то, что пишет якобы «нарочито усложненно, с неоправданными мелодическими скачками, крикливо... увлекается высокими нотами»<sup>49</sup>. Агрессивно включается в обсуждение (точнее сказать: осуждение) творчества старших товарищей 24-летний студент Киевской консерватории Анисим Васильев, с самобичеванием выступает с трибуны Филипп Лукин (он выполняет партийное поручение, ибо готовится возглавить чувашский Союз композиторов, это произойдет уже в марте)...

Максимов, естественно, не участвует в шумихе и свои соображения держит при себе. Клеймо отверженного становится для него защитой. Его имя вычеркнуто из искусства, он вне «мероприятий» и вне критики. Скромная роль оркестранта имеет свои преимущества!

Известно, что Степан Максимович и в самом деле всерьез опасался новых преследований. В стране шла волна повторных «посадок» тех, кто отбыл десять лет по 58-й статье. Сталинская логика проста: от однажды наказанных «врагов народа» ждать хорошего отношения к советской власти не приходится. «Стандарт» в десять лет для них оказался маловат. Теперь столь же часто дается срок в двадцать пять лет, иначе говоря — до конца жизни.

От своих близких Степан Максимович не скрывал ожидания, что за ним придут. Сам же и иронизировал: «Ну что ж, фуфайка есть, шапка есть, пусть приходят и забирают». Но говорил такое, рассказывал Лев Степанович, только дома и понижая голос, шепотом. В 1960-х годах Анна

За шахматной  
доской. Партнер  
С.М. Максимова —  
А.А. Ботнев  
(тесть его сына  
Льва).  
Фото 1950 г.



Ивановна Токсина поделилась с А.А. Богдановой, что Максимов по возвращении из заключения очень хотел с ней, своей талантливой ученицей, повидаться. Как он, так и она опасались доносов. Он навестил ее только однажды, в темное время суток. Может быть, для нее Степан Максимович переписал в 1948 году ноты своего вокального монолога «Хёрараман ёлёкхи пурнаёсё» («Песня о старой женской доле»), исполнявшегося Токсиной еще в 1936 году. Но теперь она не могла его представить публике. Как солистка певица Токсина вышла на сцену лишь в середине пятидесятых — после реабилитации ее мужа. «Только тогда прошел шок», — отвечала Анна Ивановна на вопрос, почему после войны, несмотря на предложения, она пела в хоре, но никогда не солировала.

\* \* \*

Тем не менее, как профессионал, владеющий различными музыкантскими ремеслами, при этом не занятый собственным творчеством, Максимов в Чебоксарах оказался незаменим.

Так, 18 декабря 1948 года Чувашикусство с ним заключило договор на инструментовку музыкальной комедии А.Г. Орлова-Шузьма «Сёмёрт сёски суралсан» — ту самую, которая в марте подверглась разному как образец «копирования западной музыки и формализма», но по прошествии времени с небольшими изменениями получившую разрешение на постановку.

Поэт Георгий Ефимов рассказывал: «Тогда я был сотрудником журнала «Ялав» и студентом литинститута. Либретто музкомедии написал Иоаким Максимов-Кошкинский, стихи — Александр Алга. Он и позвал меня с собой.

Собрались у Аристарха Гавриловича Орлова-Шузьма в квартире по улице Карла Маркса. Орлов-Шузьм незадолго до возвращения Максимо-

ва работал директором училища. Он ходил по улицам с блестящим саксофоном, который вешал через плечо на ремне.

Степан Максимович сидел за пианино. Невысокий. Волосы казались рыжеватыми. В очках. Он закончил инструментовать увертюру. Шузью говорил при нас: «Песни сочинять умеете, а увертюру писать и оркестровать вас не учили. Надо учиться. Вам надо ехать в консерваторию. Оркестровкой буду заниматься я сам». Аристарху Гавриловичу возражать не позволял: «Это — так, а это — так!», и все. Звучало это твердо, но не резко или грубо.

Максимов-Кошкинский был талантливый артист, знал классические оперетты, изображал героев, пел. Алга смеялся, ему это нравилось. Но когда Иоаким Степанович требовал, чтобы в его комедии музыка была «как в “Сильве”», Степан Максимович спокойно возражал: «Нет. Тут никаких графов Люксембургских нет, это чувашская музыка. И вдобавок не оперетта. Иоаким, оставь свои замашки, ты и в Симбирске любил вертеться...» Так мы встречались несколько раз».

Потом он выполнил заказ на оркестровку музыки Г.С. Лебедева к пьесе «Юратсан». В библиотеке Союза композиторов Чувашии сохранилась и полная партитура четырехчастной Симфонии до минор покойного Геннадия Воробьева, переложенная Степаном Максимовым весной 1949 года для оркестра «уменьшенного» состава (видимо, реального тогда в Чебоксарах). Вместо трех флейт в ней — одна, вместо двух гобоев, двух фаготов — по одному, вместо четырех валторн — две, трех тромбонов — один.

Скрипач Анатолий Дуняк, которого директор училища когда-то учил не только музыке, но и шахматной игре, прекрасно помнил, как они выступали с ним на концертах, ездили на гастроли по деревням. «По культуре и образованности он был выше всех нас, но своего превосходства никогда не показывал. Для нас Степан Максимович стал хорошим, добрым товарищем. В оркестровой комнате умел пошутить, а то и анекдотом развлечь. Могу один пересказать:

Приходит в церковь крестьянин:

- Помяни, батюшка, родственников: Акулина, Катерина, Тит.
- Не Катерина, остолоп, а Екатерина!
- Прости, батюшка. Значит: Екатерина, Етит.

Советовались с ним по всем вопросам — и по музыке, и по жизни. Оркестранты за глаза уважительно называли его «ума палата». Воспоминания Анатолия Александровича дополняет присутствующая при разговоре его жена Галина Максимовна, гобоистка: «Тогда я уже сидела в оркестре, хотя едва-едва научилась играть. Степан Максимович молча наблюдал, выразительно глядя на дирижера. Но ничего не говорил».

Оркестранты использовали способности и жизненный опыт Степана Максимовича и на общественном поприще, где дозволялось участвовать беспартийному. С 1948 года его дважды избирают в местный комитет профсоюза филармонии, а потом даже председателем ревизионной комиссии этого комитета<sup>50</sup>.

С народным певцом  
Гаврилом  
Федоровым. Фото  
1949 г.



Новым шахматным партнером у него становится еще один оркестрант-скрипач, демобилизованный фронтовик Юрий Илюхин (в 1937 году Степан Максимович сам принимал его на подготовительное отделение училища). Не имея возможности публиковать музыковедческие статьи, Максимов обратил внимание на интересы и способности молодого оркестранта, время от времени посылавшего маленькие информационные заметки о событиях музыкальной жизни в газеты, сблизился с ним.

Играя в шахматы дома у Степана Максимовича, Илюхин познакомился с его рукописными записями чувашских народных песен. Учитель навел ученика на мысль написать статью о замечательном народном певце Гавриле Федорове, от которого было записано много сотен песен, но лишь малая часть опубликована. Так появилась первая большая статья Илюхина «Чувашский народный певец». В 1950 году Юрий Александрович поступил в консерваторию на музыковедческое отделение и впоследствии вырос в крупного музыковеда, известного своими исследованиями чувашской музыки за пределами родной республики.

\* \* \*

Но Степан Максимович и сам продолжал заниматься песнями Гаврилы Федоровы. В ноябре 1949 года певец был приглашен Чувашискусством в Чебоксары, где альтисту Максиму разрешили проводить фольклорные записи. Других специалистов такого уровня в Чебоксарах по-прежнему не было. За это время он записал 270 новых песен.

После этого Чувашискусство издало приказ, уже *поручающий композитору* (это слово впервые и, кажется, единственный раз, возникает в официальной бумаге по отношению к Степану Максимовичу; возможно, это случайная обмолвка...) Максиму продолжить записи<sup>51</sup>. Число песен, записанных от певца с феноменальной музыкальной памятью, было доведено до 750. На основе этих записей был составлен новый



Отредактированная запись песни «Шупашкар тёрми».  
Автограф С.М. Максимова. 1951 г.

сборник, подготовленный учеником С.М. Максимова Юрием Илюхиным и изданный в 1969 году. Книга «Чувашские народные песни. 620 песен, записанных от Гаврилы Федорова» до сих пор остается самым крупным музыкальным изданием чувашских народных песен. Подавляющее большинство записей, включенных в него, принадлежит Степану Максимову.

На заседании сектора литературы и фольклора Чувашского НИИ 31 января 1950 года С.М. Максимов поднимает вопрос об издании отдельного сборника чувашских народных песен в записях В.П. Воробьева. «Воробьевым записано всего до 800 песен, — говорит он и, подчеркивая достоинства работы коллеги, добавляет: — Работал он очень добросовестно». Получив согласие автора записей и Чувашского НИИ, Максимов берет на себя огромную по объему работу по подготовке к изданию сборника чувашских народных песен в записях В.П. Воробьева. Это десяток толстых тетрадей, содержащих несколько сотен отредактированных и начисто переписанных аккуратным почерком С.М. Максимова мелодий.

Среди них он встретил песню «Шупашкар тёрми» («Чебоксарская тюрьма»), которая, возможно, напомнила ему случай из своей практики 20—30-х годов с «Песней дочерей купца Ефремова»\*. Как и тогда, Степан Максимович застраховал составителя от обвинений в «контрреволюционном содержании» публикации маленьким примечанием: «Исполнялась в 1905—1907 годах» (см. репродукцию рукописи наверху стра-

\* Репродукцию страницы черновых записей Василия Петровича Воробьева с песней «Шупашкар тёрми», над которой написано «21-й год», читатель может увидеть на странице 62 нашей книги «Композиторы Воробьевы» (Чебоксары, 2006). Эта надпись была крайне рискованной, поскольку прямо указывала на связь сюжета с «Чапанным восстанием», охватившим тогда несколько волостей Чувашии.

ницы). Хронологический сдвиг был искажением истины, зато в корне менял идеологический подтекст. Умудренный опытом жизни в эпоху абсурда, Максимов действует теперь гораздо благоразумнее...

Окончательную весьма высокую оценку рукописи Василия Петровича Воробьева Максимов дает в большом четырехстраничном отзыве, написанном 19 августа 1951 года, за несколько дней до своей неожиданной кончины<sup>52</sup>. Тем не менее, издание не осуществилось. И в этом решающую роль сыграли общие рассуждения рецензента-историка (знатоков народной музыки рядом уже не было...) по поводу несоответствия записанных Воробьевым песен «указаниям нашей партии по созданию передовой советской музыкальной культуры»<sup>53</sup>.

Но высокая оценка Максимовым фольклористической работы Василия Петровича не устарела и позволяет думать, что день выхода в свет его книги наступит.

Компетентность Степана Максимовича использовали и официальные учреждения, когда требовалось грамотно оформить важный документ. Например, оценить проект программы курса истории музыки народов СССР, присланный из Всесоюзного комитета по делам искусств. Отзыв, составленный в Чебоксарах (подписывал его чиновник местного Управления, фамилия подлинного автора не указывалась), отличался масштабностью видения проблемы, компетентностью и точностью замечаний, выдающей в авторе специалиста, для волжской провинции в те времена, несомненно, редкостного:

*...Считаем, что данная программа является жизненно необходимым материалом для студентов консерватории, а также для преподавателей истории музыки училищ и школ. Тем более хотелось бы видеть исчерпывающий, грамотный материал по данной дисциплине.*

*Проект программы, составленный В.М. Беляевым, не дает конкретно-исторического обзора фактов развития музыки в национальных республиках. Даже учитывая оговорки автора, приходится констатировать схематизм и существенные упущения в характеристике отдельных музыкальных культур.*

*Автору проекта программы более доступны и известны восточные музыкальные памятники. Вследствие этого искусство народов Средней Азии и Закавказья охарактеризовано более выпукло и полно.*

*Поверхностен обзор развития музыки украинского и белорусского народов, а также музыки поволжских народов, в частности марийской и чувашской музыки, якобы во многом сходных между собою. Это утверждение под-*



Фото из личного дела артиста оркестра Чувашской государственной филармонии С.М. Максимова. Май 1950 г.

*крепляется ссылкой на инструментарий, настройку и пятизвучные лады, т.е. по внешним признакам объединяются различные по мелодике произведения марийцев и чувашей. Целесообразнее было бы проследить различие музыки этих народов, а затем на основе различия характеризовать бытующие жанры и виды музыки<sup>54</sup>.*

Далее следовали конкретные замечания по разделу чувашской музыки.

\* \* \*

Музыкальное училище все-таки решилось и с февраля 1948 года пригласило Максимова работать. В послевоенные годы преподавателей с консерваторским образованием в нем хронически недоставало. Специалистов по теории и истории музыки такого уровня в Чувашии вообще не было. Даже в газете можно было прочитать, что «из-за отсутствия преподавателей студенты выпускного курса с начала учебного года не проходят такие важные дисциплины, как история музыки, анализ музыкальных форм и инструментоведение»<sup>55</sup>. Сопоставляя факты, можно прийти к выводу, что статья и написана была с целью оправдать появление в училище в начале второго полугодия преподавателя Максимова. Он взялся вести музыкально-теоретические дисциплины — музграмоту, сольфеджио, гармонию, инструментоведение. Класс композиции не был восстановлен, но Максимова и не предлагали этим заниматься по «идейным» соображениям. (Лишь в конце пятидесятых годов композицию начнет преподавать на вновь открывшемся теоретическом отделении В.А. Ходяшев.)

Вспоминает Анастасия Алексеевна Богданова: «Степан Максимович преподавал у нас на четвертом курсе инструментоведение. В группе было человек двенадцать. О нем шептались: «враг народа». Но отношение к нему было хорошее. Максимов понятно объяснял, знал диапазоны всех инструментов, не заглядывая в учебник. На занятия приходил, ничего не имея в руках. Садился за рояль. Имел бледное лицо. Говорил небыстро, коротко, ясно и негромко. Мы сидели тихо. В перерывах обычно он сидел один в беседке во дворе училища, курил».

О специфических трудностях учебы музыкантов в послевоенные годы можно получить представление по протокольной записи выступления Максимова на педагогическом совете 30 августа 1948 года. В нем видно стремление опытного человека подсказать практические выходы из, казалось бы, безвыходных положений: «...Нужно иметь условия работы: помещение, рояль и др., но училище этого не имеет. Учащимся заниматься нет мест, нет рояля. Поэтому нужно приучить учащихся вставать рано, в 6 часов, и договориться с филармонией, где имеется 2 инструмента. Духовики могут заниматься в общежитии, а для самостоятельной работы по общеобразовательным дисциплинам нужно отвести тихую комнату. Для нотной бумаги рекомендует завести специальную машинку. А нотную литературу должны покупать сами учащиеся...» Проявляет Максимов озабоченность и по поводу специальных знаний в области нацио-



нальной культуры: «Со II курса учащихся [следует] научить записывать народные песни»<sup>56</sup>.

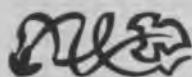
Однако трепет пред темным абсурдом оставался силен. Как только вышестоящие инстанции начинают интересоваться проблемами музыкального училища (1 октября 1948 года принимается постановление Совета Министров Чувашской АССР об улучшении работы учебных заведений искусств), Максимова сразу увольняют.

В документах прослеживается закулисная борьба за право Максимова заниматься педагогической деятельностью. Так, повторяется «ход» со статьей в «Красной Чувашии». В октябре газета вновь пишет, что в училище «не хватает пианистов, нет преподавателя по музыкальной литературе». Кто-то попытался действовать через Москву. Управление учебных заведений Комитета по делам искусств РСФСР 20 ноября 1948 года направило в Чебоксары запрос: за что уволен преподаватель С.М. Максимов? Ответ из Чувашии (подписан 24 ноября): «В связи с его судимостью на 10 лет по ст. 58. Других причин не имеется»<sup>57</sup>. На это и российский Комитет не нашел, что возразить...

Еще раз Максимова рискнул взять новый директор училища Лев Павлович Рожновский. На этот раз Степан Максимович приступил к работе в сентябре 1949 года. Приказ об освобождении последовал 23 января 1950 года. Без мотивировки<sup>58</sup>. Больше попыток работать в родном училище Максимов предпринять не успел.



## «ЗДЕСЬ Я НЕ НУЖЕН»



В кругу друзей, рассказывал Г.А. Ефимов, Степан Максимович как-то заметил, что только тюрьма виновата в том, что он не встречался с дочерьми. «Мы бы и с Капитолиной сошлись», — говорил он. В августе 1950 года он, наконец, сумел съездить в Москву. Нина была в экспедиции, а Вера с концертами на Дальнем Востоке. Зоя, его бывшая любимица, не могла ему простить прошлой обиды и не пришла. В воспоминаниях Галины говорится: «Один раз отец приезжал в Москву и познакомился с моим мужем Л. Фейгиным; им было интересно беседовать о музыке. В то лето мама жила с моим младшим сыном Алешей на даче, в поселке «Заветы Ильича». Отец и я поехали туда, и я понимала, как тяжело было маме встретиться с ним через много-много лет; но она ничего не сказала. Очень понравился отцу внук Алеша, которого он все время держал на коленях. Больше я отца не видела»<sup>59</sup>.

Старшая же из поколения внуков Ирина Корсунская (ей было уже пятнадцать лет) запомнила несколько подробностей той встречи: «Четырехлетний Алешка сразу проникся доверием к деду и сел ему на колени, очевидно, почувствовал мужчину — в доме ведь жили только женщины. Капа вышла не сразу и разговаривала весьма сдержанно. В конце, уже прощаясь, Степан Максимович вздохнул: «Как жизнь сложилась... За тебя рад. У тебя есть все — дети, семья. А я остался один». Только тут Капитолина Никитична не сдержалась и произнесла: «К чему стремился, то и получил!»»

Наверное — так, как когда-то в молодости она ответила Федору Павлову...

Но встреча с Капитолиной и дочерьми не была единственной или даже главной целью поездки. 15 августа Максимов лично подал заявление в самую высокую инстанцию, в которую еще не обращался — в ЦК ВКП(б). Он просит помочь в пересмотре его дела. Пишет без лишних эмоций и пафоса, обычным деловитым языком. Ни о преданности «вождю страны тов. Сталину и партии», ни о готовности «работать там, где будет позволено», не упоминает.

...Считая несправедливым свое заключение, я неоднократно подавал заявления о пересмотре своего дела, но они остались без удовлетворения... Хотя мне 58 лет, но я еще достаточно бодр, полон творческой энергии и мог бы поработать в творческой области и на педагогической работе с большей пользой, чем рядовым оркестрантом. Но здесь препятствием является пятно на моем прошлом. Исчерпав в Чувашии все возможности к изменению своего положения, решаюсь обратиться в ЦК ВКП(б) с настоящим заявлением<sup>60</sup>.

Любопытно, что он теперь даже готов каяться в «политическом проступке», «который явился следствием политической незрелости и слепоты» — июнь 1917 года, участие в чувашском съезде и Симбирском чувашском национальном обществе. Но это — все, других «грехов» он за собой не знает! Он не просит восстановить его в партии и добивается одного: «Прошу ЦК ВКП(б) рассмотреть мое настоящее заявление и дать мне возможность использовать свои способности, знания и педагогический опыт на благо развития советской музыкальной культуры».

Еще одно заявление, датированное 16 августа, он передает в секретариат Союза композиторов СССР. Просит восстановить членство в творческом союзе.

Ответов на эти обращения он не получает.

\* \* \*

Через год Максимов взял в филармонии неоплачиваемый отпуск с 11 мая по 11 июня 1951 года. В приказе значится: «для творческой поездки». Творческая командировка для рядового артиста оркестра — вещь необычная. Максиму ее разрешили с согласия руководителя оркестра В.А. Ходяшева и, видимо, при поддержке уже именитого к тому времени П.П. Хузангая. Поэт давно мечтал побывать у сибирских чувашей и был, видимо, рад участию в ней музыканта, которого знал с 20-х годов и глубоко уважал.

Степан Максимович мотивировал свою поездку задачами по изучению фольклора переселенцев. Но творческие дела в поездке для него не были главными. Прошло тридцать лет с момента кончины родителей в дальних краях, а он ни разу не навещал их могилы.

Только в последний год своей жизни он, с 1908 года не видевший близких родственников, наконец-то встретился с родными братьями и сестрой, познакомился с их семьями.

Оторванные от родины, лишившиеся родителей, младшие братья Степана Максимовича, Иван и Василий, и сестра Анна прожили нелегкую жизнь. Образования они так и не получили, но выбились в достойные люди. По-видимому, до ареста Степан Максимович поддерживал с ними переписку, поскольку знал о том, что Иван — шахтер, а Василий — механизатор. Однажды, по воспоминаниям Зои Степановны, примерно в 1936 году, к ним в Москву пришло из Кузбасса



**Братья: Василий,  
Иван, жена Ивана  
Ефросинья.**

**В Михайловке.  
По данным  
Яншихово-Норваш-  
ского музея,  
в первом ряду сидят:  
Е.П. Индикеев,  
П.П. Хузангай,  
Е.П. Савельев,  
С.М. Максимов.  
Во втором  
ряду стоят:  
Е.П. Хурасева,  
Филиппов,  
А.И. Иванов,  
Ф.Т. Иванова,  
Иванова. 1951 г.**

письмо, которое она, тогда юная девушка, обуреваемая обидой на отца, порвала и выбросила, не читая, даже не вникнув, кем именно оно написано. «Оно было от брата отца. До сих пор не могу себе простить», — отвечала она в 2001 году на расспросы автора о семейных связях. Потом пришел тридцать седьмой год. Так связи полностью прекратились.

Максимов и Хузангай поехали вдвоем и весь месяц провели в селе Михайловка Киселевского (ныне Прокопьевского) района, основанном когда-то чувашскими переселенцами, выезжали в соседние селения и шахтерский город Ленинск-Кузнецкий, где жил брат Степана Максимовича. Хузангай наслаждался встречами с дальними соплеменниками, оторванными от родных корней, вникал в их жизнь, судьбы, проблемы. Он был свидетелем и встречи Максимова с родными. В статье, опубликованной по следам поездки, он с удовольствием описывает гостевание у его брата-шахтера:

Мы разговариваем по-чувашски. Я удивляюсь чистому литературному выговору земляка, уехавшего из родных мест сорок с лишним лет назад. Это — точный и красочный язык прозы Хумма Семене. Оказывается, наш сибиряк знает этого писателя. Они — односельчане.

— Хамӓр ял [земляк]! — восклицает он, — Яншихово-Норваши.

Я узнаю, что Иван Максимович был неграмотным, потом самостоятельно научился читать и писать, он давно уже выписывает газеты, интересуется литературой.



— Теперь в нашем городе [Ленинске-Кузнецком] чувашей стало довольно много. Мы частенько собираемся. Читаем чувашские книги. «Нарспи» месяцами путешествует из дома в дом. Ее так зачитали, что пришлось переплет сменить, — рассказывает Мефодьев<sup>61</sup>.

Чтение этой статьи, вместе с тем, оставляет горький осадок: о Степане Максимове в ней не упоминается...

\* \* \*

За месяц пребывания в Михайловке Степан Максимов записал 43 чувашские народные песни — весь местный репертуар. Ему помогал в этом руководитель сельского хорового кружка Иван Степанович Ястребов. По рассказам очевидцев, Максимов «выступал с игрой на скрипке, собрав вокруг себя много людей в сельском саду. Это выступление старейшие жители села по сей день вспоминают с восторгом»<sup>62</sup>. Тетрадь с записями он привез домой. Летом чебоксарские друзья слышали, как Максимов и Хузангай вдвоем пели полюбившиеся из собранных там народных песен.

Обладая превосходным музыкальным слухом и голосом, Петр Петрович Хузангай любил и умел исполнять народные песни своей родной деревни Сиктерме. Но о шуточной «Ай, пусана, пус ыратать» («Эх, свояк, головушка болит») он говорил: «Это — не сиктерминская песня. Спел ее мне в Сибири композитор Максимов. С ним в пятьдесят первом

году мы ездили к сибирским чувашам»\*. Взятая сама по себе, эта песня может восприниматься как добродушная шутка бражничающих за праздничным столом родственников. В контексте же обстоятельств, когда ее пел Хузангаю Степан Максимович, в песне начинает слышаться трагический символ рвущих душу противоречий, боли и моления об утешении:

Ай, пуçана, пуç ыратать,  
Ай, пуçана, пуç ыратать.  
Симёс кайăк пуçран сăхрĕ,  
Чарсам, чарсам ай кайăкна.

Атте калать: кайăрах тет,  
Атте калать: кайăрах тет.  
Нўхреп калать: ан васкăр тет,  
Сире валли сим пыл пур тет.

Анне калать: ай кайăр тет,  
Анне калать: ай кайăр тет.  
Кăмаки калать: ан кайăр тет,  
Сире валли хуслу пур тет.

Кăмăл-туйăм каймаллах тет,  
Кăмăл-туйăм каймаллах тет,  
Чĕрем-чунăм кăшт тăхтас тет,  
Тăвансемпе савăнас тет.

В подстрочном переводе:

Эх, свояк, головушка болит,  
Эх, свояк, головушка болит.  
Будто дятел голову долбит,  
Останови, останови же птицу.

Отец говорит: «Поезжайте же»,  
Отец говорит: «Поезжайте же».  
Погреб говорит: «Не спешите,  
Для вас еще медовуха есть».

Мать говорит: «Ай, поезжайте»,  
Мать говорит: «Ай, поезжайте».  
Печь говорит: «Не торопитесь,  
Для вас еще пирог есть».

Настроение мое — пора уходить,  
Настроение мое — пора уходить,  
Сердце-душа моя: «Чуть погоди, — говорит, —  
С родными порадуйся», — говорит.

Одновременно в этой поездке Степан Максимович попытался решить и вторую задачу, о которой ранее никому не говорил. Мысль о выборе

\* Это и не сибирская песня. Максимов помнил ее, возможно, с детства. Ее варианты бытовали в Яннорваших в дореволюционные годы. См. «Салтак ачи юрри» («Песня рекрута») в записи воспитанника СЧУШ Николая Лукина, родом из Яннорваши. НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 329. Л. 437.



С литераторами и музыкантами в доме отдыха «Кувшинка». Слева направо: С.М. Максимов, С.А. Шавлы, А.Н. Тогаев, В.П. Воробьев, Т.И. Фандеев, В.О. Алагер. Фото 31 июля 1951 г.

другого места для жизни не оставляла его. Как в молодости, покидая Симбирск, он надеялся круто изменить жизнь.

Первым признаком стали в ноябре 1950 года переговоры с Казанской консерваторией о продаже его музыкальной библиотеки. Максимов понял, что специальные книги и ноты ему больше не понадобятся.

Гостя в Михайловке, он познакомился с директором здешней средней школы П.Н. Сумбаевым и договорился, что тот примет Максимова на работу. В конце июня тот сообщил в письме, что поставил в известность районное и областное школьное начальство. Теперь для оформления приказа требовалось только переслать копии документов об образовании.

По возвращении в Чебоксары Степан Максимович объявил жене, что принял решение покинуть Чувашию. «Здесь я никому не нужен, — говорил он. — И я устал. Вернусь в сельскую чувашскую школу. На сей раз в Сибири».

И — нам неизвестно, насколько это было неожиданностью для Марии Степановны, — что есть другая женщина, которая готова последовать за ним.





С братом Иваном —  
знатым  
шахтером Кузбасса.  
Справа — жена  
Ивана.  
В середине,  
возможно, сестра  
Анна. 1951 г.  
Фотография могла  
бы украсить  
статью Педера  
Хузангая...

Похороны  
С.М. Максимова.  
Фото  
28 августа 1951 г.

В последние годы они с женой жили только вдвоем. Сын вырос, в 1949 году получил диплом МГУ и работал в Москве. Возможно, что непрерывное нервное напряжение борьбы за человеческое и профессиональное достоинство, бесплодные попытки вырваться из положения отверженного подтачивали и здоровье (об этом можно судить по фотоизображениям Степана Максимовича 1950—1951 годов), и мир в доме.

Степан Максимович имел в виду Таисию Храмову. О Храмовой помнящие ее современники сообщают, что она училась в конце 1930-х годов на инструкторском отделении музыкального училища. В годы войны вышла замуж за военного, который вскоре ее бросил. После войны она пела в хоре Государственного ансамбля песни и пляски. Описывают ее по-разному: «Смелая, развитая, выступала на собраниях. Черные кудрявые волосы, как мулатка смуглая, лицо в оспинках. Видная была». «Выше среднего роста, темная, худошавая. Красотой не выделялась, ничего особенного». Она дружила с Зоей Даниловой. Та рассказывала: «Храмова однажды поделилась со мной, что Максимов предложил ей выйти за него замуж. Он даже купил ей в подарок швейную машину. В тот момент я была возмущена, что она не отказалась: “Как ты могла?” Но Тая думала по-другому».

\* \* \*

Осуществить планы Степану Максиму не было суждено. «Лимит» его жизненной энергии оказался исчерпан 26 августа 1951 года. О его неожиданной смерти рассказывают так. За несколько дней до этого он простудился. Мария Степановна, медик, с кем-то поделилась: «Это они пили где-то холодное, вот и ангина». Но врачи обратили внимание, по видимому, на другое недомогание, вследствие чего было решено провести обследование. Ему дали направление на сдачу желудочного сока. Во время процедуры произошло заражение крови. В свидетельстве о смерти написано «сепсис абсцессы корня языка». Организм, ослабленный мно-



голетними лишениями, болезнями и, главное, чувством неприкаянности не сумел перебороть инфекцию, и Степан Максимович Максимов скоропостижно скончался.

Хоронили его 28 августа. Последний фотопортрет Степана Максимовича — в гробу, сохраненный в домашнем архиве сына, свидетельствует, что даже после смерти его лицо не поддалось ее обезображивающему веянию. Все так же упрямо выражение сжатых губ, та же короткая прическа. Только глаза закрыты навсегда, и нет привычного прямого взгляда из-под никогда не снимавшихся очков. Он уходил в иной мир как жил — со спокойным достоинством.

На прощание в музыкальное училище пришли 50—60 человек. Приехал сын. (Дочерям же, как выяснилось потом, о случившемся не сообщили...) Официального траурного митинга в связи со смертью «осужденного по 58-й статье», естественно, не проводили. Участник церемонии Юрий Александрович Илюхин вспоминает, что стоявшая рядом молодая женщина, диктор республиканского радио, негромко, но отчетливо произнесла: «Туда ему и дорога...» Наверное, она была убежденным адептом системы и не допускала мысли о торжестве абсурда. Впрочем, она все-таки пришла сюда. Следовательно, могла просто опасаться доноса об участии в похоронах и на всякий случай перестраховалась...

На кладбище проводили его немногие. Сюда пришла и Таисия Храмова, она стояла одна, в стороне от всех.



Таисия Храмова.  
Фото около 1950 г.

Поминки Мария Степановна устроила в их квартире на улице Константина Иванова. Присутствовали в основном коллеги-оркестранты, пришли и кое-кто из композиторов. Филипп Лукин, ученик С.М. Максимова с 1928 года, ныне же — председатель правления Союза композиторов Чувашии, запел за столом «Суллахи пек» — одну из песен Степана Максимова, популярных в довоенное время.

День, когда умер Степан Максимович, 26 августа, пришелся в тот год на воскресенье. Страна отмечала День шахтера. В «Красной Чувашии» вышла большая подвальная статья народного поэта Чувашии Петра Хузангая о его поездке в Сибирь и встречах с почетным шахтером города Ленинска-Кузнецкого чувашом Иваном Мефодьевым. Венчали ее, как финальные аккорды, торжественные абзацы<sup>63</sup>:

Иван Максимович просит жену достать из гардероба парадный мундир почетного шахтера и, показывая мне, говорит:

— В нашем городе все можно купить — и шелк, и бостон, и сукно. Но вот это ни за какие деньги, нигде и никому не продается. Государство мне его сшило бесплатно [...]

Иван Максимович налил бокалы, посмотрел на портрет вождя и сказал:

— За отеческую заботу о простом рабочем человеке спасибо Сталину!

За тем столом, как мы знаем, сидел и родной брат Ивана — Степан. Как он отнесся к такому тосту (а, вообще, мог ли сказать такое в его присутствии младший брат, или это простая «виньетка» в тексте, дань времени редактора газеты?) — узнать было бы любопытно; но это уже совершенно несущественно.

Суть же в том, что присутствия за тем столом выдающегося сына чувашского народа С.М. Максимова, как и кончину артиста оркестра Чувашской государственной филармонии в День шахтера, советская власть публично отметить не позволила. Абсурд продолжался.

Но желание последнего периода его жизни исполнилось — он больше не должен был чего-то доказывать, держать истинные свои мысли и чувства при себе, ждать справедливости и признания. Он ушел с этой земли.



## ВОЗВРАЩЕНИЕ (эпилог)



Процесс реабилитации начался года через три, почти сразу вслед за смертью Великого Вождя.

От Марии Степановны вновь потребовались немалые усилия. 15 ноября 1954 года она написала заявление в прокуратуру Чувашской АССР. Все решилось в следующем году. 16 мая 1955 года вдова обратилась в КГБ<sup>1</sup>. 27 мая по запросу прокуратуры научный сотрудник Чувашского НИИ В.Я. Канюков сделал подстрочные переводы тех песен из книг Максимова, которые в свое время цензор Хрусталева и следователь Чемоданов однозначно интерпретировали как «контрреволюционные». Изучив все имеющиеся документы Дела 9733/4 и новые переводы, прокурор не нашел в них признаков преступления. 31 августа он подал протест по делу С.М. Максимова. 21 сентября Президиум Верховного Суда Чувашской АССР еще раз пересмотрел аргументы обвинительного заключения и окончательно постановил: «Постановление спецтройки при НКВД Чувашской АССР от 30 декабря 1937 года в отношении МАКСИМОВА отменить, и дело производством прекратить за недоказанностью обвинения»<sup>2</sup>.

21 сентября 1955 года и является датой реабилитации. Оказывается, достаточно было внимательно присмотреться к существу дела, и оно лопнуло, как мыльный пузырь. *Но в течение восемнадцати лет никто не то, чтобы не пытался, не хотел этого сделать.* Пришло новое время, и только его обстоятельства заставили тех же работников тех же государственных органов отбросить тенденциозность.

Стоит ли говорить о торжестве истины и справедливости?

Как по команде «Все сразу!» к Степану Максимовичу Максимова изменилось отношение. Правление Союза советских композиторов Чувашии сразу же приняло решение посмертно восстановить С.М. Максимова в членах ССК. 25 октября 1955 года его утвердил в Москве секретариат Союза советских композиторов СССР. А 26 октября Максимова посмертно возвращено почетное звание заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР<sup>3</sup>.

В декабре 1955 года «Застольную» («Алран кайми аки-сухи») Степана Максимова вводят в список произведений, предназначенных для записи на радио<sup>4</sup>. В репертуаре хора Чувашского государственного ансамб-

ля песни и танца (его художественный руководитель — Филипп Лукин, хормейстер — Герман Лебедев) вновь звучат сразу несколько его произведений — рядом с композициями Федора Павлова и Василия Воробьева. Никого не надо убеждать: это национальная классика. В марте 1956 года проходит Первый съезд композиторов Чувашии, где о Максимове говорят с трибуны как об одном из основоположников чувашской профессиональной музыки. В печати появляются публикации, посвященные персонально Степану Максиму. Первым откликается биографическая статья на пятилетие со дня смерти композитора во всеоюзном журнале его чебоксарский коллега Филипп Лукин<sup>5</sup>. Он же подготовил к изданию сборник произведений С.М. Максимова, вышедший в Чувашкнигоиздате в 1960 году. Все само собой становится на свое место.

5 октября 1965 года постановлением Совета Министров Чувашской АССР имя Степана Максимовича торжественно присваивается Чебоксарской детской музыкальной школе № 1. Вопрос об этом подняла и добилась его решения директор школы Зоя Федоровна Денисова, жена певца Мефодия Денисова, которому посвящал свои произведения композитор. В школе организуется комната-музей С.М. Максимова.

Поясним, что музыкальное училище, которое открывал Максимов, всего за год до его реабилитации отмечало 25-летие, и ему поторопились присвоить имя в истории не менее уважаемого музыканта — Федора Павлова, в свое время открывавшего школу... Так возник этот странный казус, след торжества абсурда. На могиле Максимова, также по постановлению правительства республики, устанавливается монументальный памятник.

И, возможно, это следует считать проявлением особой заботы официальных структур, задним числом поправлявших свои ошибки, 21 февраля 1989 года Степан Максимович Максимов — благодаря новым веяниям эпохи горбачевской «перестройки» — был восстановлен в рядах КПСС<sup>6</sup>. Правда, на это уже никто не обратил внимания.

\* \* \*

«Как дирижер задает темпоритм исполнению, так композитор выдвигает темпоритм дыханию людей, эпохе, фактуру и моторику движений, по чему, уже далее, люди, вобрав в слух и душу, сверяются и организуют темпоритм своего шага, труда, дыхания, мышления...» — пишет об общественных последствиях творчества наиболее выдающихся представителей музыкального искусства известный культуролог, сын соученика Максимова по консерватории Дмитрия Гачева, Георгий<sup>7</sup>. Подобный след творчества Максимова вполне реально обнаруживается в музыкальном сознании современников и в последующие времена в Чувашии. Под его музыку действительно маршировали колонны 1930-х годов, открытые им в фольклоре родного народа музыкальные образы стали современной классикой и бытом всех последующих поколений. Но важнее, что музыканты-исполнители и во второй половине XX столетия вновь и вновь обращались к хоровому и инструментальному наследию С.М. Максимова, талантливейшие композиторы воспроизводили и развивали мир образов, впервые открытый им. Музыковеды в своих штуди-

ях опирались на его материалы и обобщения. Трудami его учеников развивается вся система современной музыкальной культуры чувашского народа, одного из крупных народов современной России. Все это, войдя в его «слух и душу», продолжает существовать и в XXI веке.

Становление в Поволжской глубинке России, работа в национальной провинции, с одной стороны, придавали силу самобытностью почвы, с другой же, — неимоверно осложняли творческое развитие выходца из самых «низов» крестьянской национальной среды. Вместе с тем, попав в исторически обусловленную ситуацию национального Ренессанса, Максимов умел преодолеть ограничения и стремился познать мир большого искусства. Ему удалось и заинтересовать этот мир своим творчеством, привлечь внимание к искусству своего народа. На родной земле он собирал одаренную молодежь и объединял усилия музыкантов, нацеливая на расширение эстетического пространства национального искусства. Оно формировалось и росло, временами «искривляемое» РАПМовскими и всякими другими идеологическими догмами, с которыми принуждали считаться необоримые силы. Ведь и имевшие лучший доступ к истинным ценностям и информации его учителя и коллеги в столицах в большинстве поддавались массовому поветрию «вульгарного социологизма» и вытекающих из всесильных догм проявлений безумия, «идиотской болезни».

Следы музыкально-просветительских деяний Степана Максимова зримо присутствуют и во внешнем облике столицы Чувашии. Приехав с Марией Войцехович в Чебоксары, он был вынужден предложить нести ее на руках по немощным улочкам... Город не просто разросся — обустроился и уже далеко не похож на прежние уездные Чебоксары. Появились заводы и вузы, укоренилась современная городская культура, частью которой является деятельность профессиональных музыкантов и музыкальных учреждений. С конца 1950-х годов, всего через несколько лет после ухода Максимова, одно за другим поднимутся новые просторные здания, впервые в истории Чувашского края предназначенные специально для государственных филармонии, музыкально-драматического (ныне оперного) театра, для старейшей музыкальной школы, музыкального училища, музыкально-педагогического факультета пединститута, Института культуры и искусств — для всех тех учреждений, основы деятельности которых закладывал Степан Максимов — выдающийся музыкант-просветитель чувашского народа.

Кафкианский (если угодно — зошенковский) мир абсурда, в котором жил Степан Максимов, не сумел превратить его в «маленького человека». Сохраняя унаследованное от родной земли достоинство личности,



«Я мог бы еще поработать...»  
1950 г.

музыкант боялся задохнуться в этом мире и сопротивлялся, никогда не опуская рук. Он ушел в иной мир, еще не видя впереди просвета, не имея надежд на приход других времен, не ведая ни скрытой необыкновенной силы искусства, которому служил, ни истинного масштаба содеянного им самим.

После смерти Степана Максимовича (кстати, неожиданной и по внешним обстоятельствам достаточно случайной, если не сказать — нелепой) обстоятельства продолжали преследовать уже не его самого, а его наследие. Стена незнания, старательно возведенная «компетентными органами» и послушными проводниками их воли в 1930—1940-е годы, и после официальной реабилитации оказалась поразительно прочной, прочнее, чем это можно было бы себе представить.

И тем не менее Степана Максимова сегодня родина помнит — и родное село, и краеведы района, и вся Чувашская Республика. Широко отмечалось столетие со дня его рождения — и в столице республики, и на его малой родине. «12 ноября в нашей деревне был большой праздник, — сообщила в 1992 году сыну композитора заведующая народным музеем села Яншихово-Норваши О.И. Меркурьева. — К 14 часам на юбилей Степана Максимовича собрался народ, полный зал Дома культуры. Много было гостей из Чебоксар, с районов, из музыкальных училищ, работники культуры республики. Торжество началось с открытия мемориальной мраморной плиты с надписью на той улице, где они жили до 1912 года, пока не уехали в Сибирь. Очень торжественно открыли, снимали на телевидение, участвовали из радиовещания. Тут выступили и Ваши родственники Серафима Яковлевна и Алексей Егорович. ... После всего был большой банкет на 200 человек. Тут Вашей родственнице Серафиме Яковлевне председатель сельского совета Ванерке Владимир Алексеевич подарил памятный подарок. Так было торжественно, жаль только Вас не было».

Вспомнили о Максимове и авторы родившейся в 2000 году «Ульяновской-Симбирской энциклопедии», посвятив ему отдельную статью.

Его гениальная «Алран кайми аки-сухи» звучит и сама по себе, и в бесчисленных отражениях в произведениях других композиторов. Имя С.М. Максимова носит старейшее музыкальное учебное заведение в Чувашии. В юго-западном районе города Чебоксары есть маленькая нешумная (без проезжей части) улочка, носящая его имя. Его произведения исполняются профессиональными и любительскими коллективами, а собранные и опубликованные им фольклорные материалы признаны бесценной «энциклопедией чувашской народной музыки» и служат учебными пособиями новым поколениям студентов, материалом для изучения — музыковедам, для исполнения — певцам, источником вдохновения — композиторам.

Максимов был человеком, умевшим ставить масштабные цели и достигавшим результатов в творчестве и в жизни. Благодаря этому он сумел придать определенную высоту и завершенность большой и важной части духовной культуры чувашского народа. Максимов стал организатором музыкального просвещения в Чувашии, придал ему современное направление, заложил основы инфраструктуры профессиональной музыкальной культуры Чувашской Республики. Процесс был запущен им



всего за двенадцать лет. Современное общество продолжает пользоваться плодами его деятельности.

Осмысливая его жизнь и деятельность в контексте времени, приходишь к выводу, что Степан Максимов был одной из выдающихся личностей в культуре России двадцатого века. Ведь его усилиями совершались масштабные сдвиги в культуре Чувашии, а это означало движение культуры страны. Пусть оно сразу не имело непосредственного или громкого общероссийского резонанса (Максимов никогда и не озабочивался внешней эффективностью своих дел), движение это было реальным и существенным. Чувашия же его знала и порой публично величала «Степаном Максимовичем» (без фамилии, как принято в общественных собраниях упоминать немногих). Впрочем, это не уберегло его.

Иван Дмитриев, самобытный художник, вполне независимый в суждениях, размышляя о движении, сдвигах, процессах в художественной культуре чувашского народа первой половины двадцатого столетия, выделял в самом начале всего два имени: «...Выпускались кадры учителей, священников. Но ни врачей, ни художников не было. Были единицы, обязанные только себе, не имевшие никакого толчка извне, никакого поощрения или сочувствия. Такими самородками были: К. Иванов — автор «Нарспи», скрипач, и композитор С.М. Максимов — оба бесконечно преданные делу искусства»<sup>8</sup>. К названным личностям, конечно, можно прибавить еще несколько — совсем немного — выдающихся имен современников, проявивших себя как в музыке, так и в литературе, изобразительном искусстве, театре. Это и будет «первый ряд» творцов-продолжателей Национального Ренессанса, распространившего свои достижения на весь новый век. Благодаря своим масштабным деяниям герой книги оказался одним из тех немногих национальных лидеров, кто, несмотря ни на что, выполнил предоставленную ему судьбой и талантом культурную миссию. Благодаря силе духа Максимов нес свой крест до конца, достойно прошел испытания подлой клеветой и несправедливыми гонениями.

В конечном счете он вернулся в культуру родного народа, в культуру Чувашской Республики, в культуру России.

*Декабрь 2009—сентябрь 2010 г.*



## ПРИМЕЧАНИЯ

### Человек Ренессанса в эпоху абсурда (пролог к истории жизни музыканта)

<sup>1</sup> Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 107.

<sup>2</sup> Яковлев И.Я. Письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985. С. 26. Письмо от 12 (25) ноября 1919 г., адресованное В.И. Ленину, личным вмешательством защитившему его от преследований Симбирской губчека.

<sup>3</sup> См., например: Ренессанс Поволжья: Конец XIX — начало XX вв. — период духовного возрождения народов. Чебоксары: ЧГИГН, 2008.

<sup>4</sup> Димитриев В.Д., Герасимова Н.Д. Дворянство // Чувашская энциклопедия. Т. 1. Чебоксары, 2006. С. 488.

<sup>5</sup> Иванов К.В. Сочинения. Изд. 2-е. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. С. 213—215.

<sup>6</sup> Яковлев И.Я. Из переписки. Ч. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. С. 183.

<sup>7</sup> Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 540.

<sup>8</sup> Яковлев И.Я. Поездка воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и воспитанниц женского при ней училища в Казань, Нижний Новгород, Кострому, Ярославль, Сергиеву лавру и Москву летом 1896 года в сопровождении инспектора И.Я. Яковлева и др. // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Октябрь, 1896 г. №10. Год тридцать второй. С. 496.

<sup>9</sup> Там же. С. 502, 503.

<sup>10</sup> Житомирский Д. Мифология «классового» искусства // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 145. Житомирский окончил Московскую консерваторию в 1931 году и преподавал в ней, когда здесь же учился С.М. Максимов.

<sup>11</sup> Люблин И.В. Олимпиада искусств в Чувашии. Чебоксары, 1934. С. 9. (Из речи отв. секретаря обкома ВКП(б) С.П. Петрова перед участниками олимпиады.)

<sup>12</sup> Максимов С.М. Чувашские народные песни. М.: Музыка, 1964. С. 6.

<sup>13</sup> Илюхин Ю.А. Композиторы Советской Чувашии. [Изд. 2-е.] Чебоксары, 1982. С. 180.

<sup>14</sup> Чувашские народные песни, 620 песен и мелодий, записанных от Гавриила Федорова/Чăваш халăх юрисем. Г. Федоровран сырсă илнĕ 620 юрă-кĕвĕ / Ю.А. Илюхин пухса хатĕрленĕ. Шупашкар, 1969. 41 с.; Максимов С.М. Чувашские народные песни / Под ред. В.М. Беляева. М.: Музыка, 1964. С. 252.

<sup>15</sup> Фейгин Леонид. Моя жизнь. Воспоминания. М.: Материк, 1993. С. 227.

<sup>16</sup> История музыки в доносах и протоколах // Чебоксарские новости. 1991. 21 сент.; С.И. Габер: Эпизоды жизни музыканта // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 127—158; Обожженная душа // Чебоксарские новости. 1992. 7 мая; Барон Остен-Сакен: Ложь и правда // Pro Musica (Санкт-Петербург). 1997. №8. С. 14 и др.

<sup>17</sup> Максимова Г. О пережитом // ЛИК Чувашии. 1998. № 2. С. 52—76.

### Часть первая В Симбирске. Становление Яннорвашский феномен

<sup>1</sup> НА ЧГИГН. Отд. III. Ед. хр. 2274. Л. 8. Васильева Г.В. Тăвай районĕнчи Енĕш-Нăрваш ялĕн историйĕ. [Рукопись.]

<sup>2</sup> Там же. Л. 4; Семенов А.С., Терентьев М.С., Павлов А.П. Дела и люди Янтиковского района. Краткая история района. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2000. С. 16.

<sup>3</sup> Крестьянское землевладение Казанской губернии. Вып. 9. Цивильский уезд. Казань, 1907. С. 4—5; Семенов А.С., Терентьев М.С., Павлов А.П. Дела и люди Янтиковского района... С. 166.

- <sup>4</sup> Моисеев П., Петров В. Живы родники норвашские // Народная школа. 1996. № 6. С. 104.
- <sup>5</sup> Яклашкин Н.М. Тавай енён сумлă сыннисем. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-во, 2000. Для современного читателя нелишне пояснить, что в XIX веке в двухклассной школе обучение продолжалось не менее четырех-пяти лет, программа каждого класса начальных учебных заведений (приходских училищ Министерства просвещения, земств, церковноприходских школ, школ грамоты) предполагала занятия от одного до трех лет.
- <sup>6</sup> Моисеев П., Петров В. Живы родники норвашские... С. 97—98.
- <sup>7</sup> Там же. С. 99.
- <sup>8</sup> Максимов С.М. Чăваш кĕввисем. 2-мĕш пайĕ. [Чувашии мелодии. Ч. 2. Обработки для хорового и сольного исполнения.] М.: Центральное изд-во народов СССР, 1926. С. 54.
- <sup>9</sup> Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки (ГЦММК). Ф. 133. Инв. №184. Л. 4.
- <sup>10</sup> Семенов А.С., Терентьев М.С., Павлов А.П. Дела и люди Янтиковского района... С. 142.
- <sup>11</sup> Там же. С. 142; Моисеев П., Петров В. Живы родники норвашские... С. 93—95.
- <sup>12</sup> Осипов П.Н. О музыке в моей жизни. Запись беседы 12 марта 1984 г. (Личный архив автора.)
- <sup>13</sup> Моисеев П., Петров В. Живы родники норвашские... С. 104.
- <sup>14</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 87. Далеко не все и не сразу разобрались, что даты предыдущего XIX века разнятся с новым стилем не на 13, а на 12 дней.
- <sup>15</sup> РГАЛИ. Ф.2077. Оп. 3. Д. 99. Л. 4, 6 об.
- <sup>16</sup> См.: Культура чувашского края. Чебоксары, 1994. С. 270—273.
- <sup>17</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 569. Инв. № 7002. Л. 38; Магницкий В.К. Чувашии языческие имена. Казань, 1905. С. 62.
- <sup>18</sup> Письмо О.И. Меркурьевой от 12 марта 2002 г. (Личный архив автора.)
- <sup>19</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 87.
- <sup>20</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1962. С. 164; Воробьев В.П. Автобиография. НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 102. Л. 15; Лисков Г.Г. Автобиографии. Список трудов. НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 200. Л. 1.
- <sup>21</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 83.
- <sup>22</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 583. Л. 564; Дело № 9733/4 на Максимова Степана Максимовича. В 1 т. [Архив ФСБ России по Чувашской АССР. 2262-П.]
- <sup>23</sup> История Чувашской АССР. Чебоксары, 1983. Т. 1. С. 221.
- <sup>24</sup> См.: Симонова М.С. Столыпинская аграрная реформа // Советская историческая энциклопедия. Т. 13. С. 846. Также: История Чувашской АССР. Чебоксары, 1983. С. 229.
- <sup>25</sup> Татаринова А.Д. Люди и песни из Михайловки // Сибирская этномузыкологическая экспедиция: Сравнительное изучение процессов трансформации в интонационных культурах народов Сибири и Непала. Новосибирск, 2009. С. 49.
- <sup>26</sup> Максимов С.М. Тури чăвашсен юрисем. Шупашкар, 1932. С. 130.

#### Учеба в яковлевской школе

- <sup>27</sup> Дело №9733/4 на Максимова Степана Максимовича. В 1 т. [Архив ФСБ России по Чувашской АССР. 2262-П.] Л. 80/6. Это повторено также в автобиографии от 27 декабря 1949 г.
- <sup>28</sup> НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. №389. Тетр. 15. Л. 2 об.
- <sup>29</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.1. Чебоксары, 1962. С. 162—163.
- <sup>30</sup> Лисков Г.Г. Автобиографии. Список трудов. [Рукопись.] НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 200. Л. 1, 33, 54, 72 об.
- <sup>31</sup> Там же. Л. 9, 10.
- <sup>32</sup> Там же. Л. 2—3.
- <sup>33</sup> Воспоминания М.А. Волкова. 1985 г. (Личный архив автора.)
- <sup>34</sup> Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 578.
- <sup>35</sup> Лукин А. К.В. Иванов в Симбирской чувашской школе. К 50-летию со дня рождения классика чувашской литературы // Красная Чувашия. 1940. 4 апреля.
- <sup>36</sup> ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 249. Л. 11—12.
- <sup>37</sup> Илюхин Ю.А. Капитолина Эсливанова хĕрĕсем // Коммунизм ялавĕ. 1958. Августĕн 31-мĕшĕ.
- <sup>38</sup> Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 460.
- <sup>39</sup> Максимов С.М. Отчет по обучению игре на струнных и духовых инструментах воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и игре на скрипке слушательниц Женских педагогических курсов и воспитанниц Женского приходского двухклассного при Школе училища за 1911/12 и 1912/13 учебные годы. [Рукопись.] ГИА ЧР. Ф.207. Оп. 1. Д. 992. Л. 50 об. Опубликован в книге «Ренессанс Поволжья: Конец XIX — начало XX вв. — период духов-

ного возрождения народов». Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 241—246 (далее ссылки даются на это издание).

<sup>40</sup> ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 252. Л. 17.

<sup>41</sup> Там же. Л. 19.

<sup>42</sup> Чувашские народные песни в исполнении воспитанников Симбирской чувашской учительской школы // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Приложения. 1909. № 1. Январь. С. 5—7.

<sup>43</sup> Опубликовано в книге-альбоме «И.Я. Яковлев в фотографиях». Чебоксары, 1999. С. 77.

<sup>44</sup> Максимов С.М. Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд (15—21 июля 1928 года в г. Чебоксарах ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание О-ва изучения чувашского края, 1929. С. 74; *Его же*. Юрă-музыка ёщё 10 сул хушшинче [Музыкальное дело за 10 лет] // Халăха вёрентес ёç. 1930. 6 №. 41—45 с.

<sup>45</sup> ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 726. Л. 1, 14.

<sup>46</sup> И.Я. Яковлев в воспоминаниях современников. Чебоксары, 1968. С. 35—36.

<sup>47</sup> Дмитриев И. (*Эльмек Иванё*). Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Часть 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 95, 100.

<sup>48</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.1. Чебоксары, 1962. С. 26.

<sup>49</sup> ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 734. Л. 7 об. — 8, 36 об. — 37.

### Выбор профессии

<sup>50</sup> Максимов С.М. Отчет по обучению игре на струнных и духовых инструментах воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и игре на скрипке слушательниц Женских педагогических курсов и воспитанниц Женского приходского двухклассного при Школе училища за 1911/12 и 1912/13 учебные годы. [Рукопись.] ГИА ЧР. Ф.207. Оп. 1. Д. 992. Л.50 об.

<sup>51</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.1. Чебоксары, 1962. С. 165—166.

<sup>52</sup> Яковлев И.Я. С думой о народном просвещении: Из переписки. Ч.2. Чебоксары, 1998. С. 273—274.

<sup>53</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.1. Чебоксары, 1962. С. 166.

<sup>54</sup> ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 948. Л. 1—2.

<sup>55</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.2. Чебоксары, 1971. С. 257; Т.1. Чебоксары, 1962. С. 165.

<sup>56</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.2. Чебоксары, 1971. С. 257.

<sup>57</sup> Дмитриев И. (*Эльмек Иванё*). Воспоминания ... С. 98—99.

<sup>58</sup> К.Г. Опера у чуваш. К юбилейным празднованиям в Симбирске // Симбирянин. 1913. № 1694. 26 февраля.

<sup>59</sup> Отчет о деятельности Симбирской губернской ученой архивной комиссии за 1913 год. Симбирск, 1914. С. 58.

<sup>60</sup> Яковлев И.Я. С думой о народном просвещении: Из переписки. Ч.2. Чебоксары, 1998. С. 294.

<sup>61</sup> Там же. С. 272—273.

<sup>62</sup> НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. №369. Л. 18.

<sup>63</sup> Дмитриев И. (*Эльмек Иванё*). Воспоминания ... С. 101—102.

<sup>64</sup> Воспоминания М.А. Волкова. 1985 г. (Личный архив автора.)

<sup>65</sup> НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. №369. Л. 18—19.

### Ростки творчества

<sup>66</sup> Дмитриев И. (*Эльмек Иванё*). Воспоминания ... С. 103—104.

<sup>67</sup> ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 1067. Л. 17.

<sup>68</sup> Тимофеева У.Т. Мои воспоминания о трех старших моих товарищах: Павлове, Максимове и Эсливановой // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 732. Л. 2.

<sup>69</sup> Воспоминания М.А. Волкова. 1985 г. (Личный архив автора.)

<sup>70</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. №445. Л. 32.

<sup>71</sup> Там же. Ед. хр. 200. Л. 4, 6.

<sup>72</sup> Мошков В.А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен. Казань: Типо-литография Имп. ун-та, 1894; Сокальский П.П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

<sup>73</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 36.

<sup>74</sup> Там же. Л. 43.

<sup>75</sup> *Дмитриев И. (Эльмек Иванё)*. Воспоминания ... С. 98.

<sup>76</sup> Россия в начале XX века. М.: Новый хронограф, 2002. С. 720.

<sup>77</sup> Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 133. Инв. № 184. Л.3 об.

### Рождение композитора

<sup>78</sup> Протокол 1-го общего собрания представителей мелких народностей Поволжья. Казань: Т-во Центральная Типография, 1917. С. 2; *Кузнецов И.Д.* Деятельность И.Я. Яковлева по национальному подъему чувашей // Ученые записки ЧНИИ. Вып.42. Чебоксары, 1969. С. 20.

<sup>79</sup> *Ельмаков А.И.* Из дневника воспитанника И.Я. Яковлева // Народная школа. 2010. №2. С. 59.

<sup>80</sup> *Верт Н.* История советского государства. 1900—1991/ Пер. с франц. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. С. 78.

<sup>81</sup> Протокол 1-го общего собрания... С. 47.

<sup>82</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. С. 26.

<sup>83</sup> Воспоминания С.Н. Николаева. Рукопись. Хранится в фонде Научно-справочной библиотеки ГИА ЧР. Л. 112. Выражаем благодарность историку В.Н. Клементьеву за указание на этот источник.

<sup>84</sup> Чăваш халăх юррисем. Чувашские народные песни, гармонизированные *С.М. Максимовым*, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии. Симбирск, 1918. С. 3 обложки.

<sup>85</sup> *Александров Г.А.* Иван Яковлевич Яковлев: фрагменты жизни. Чебоксары: Чувашия, 1997. С. 67—68; *Максимов С.М.* Чѣмпѣрти чăваш шкулĕ революцин малтанхи сÿдĕсенче (Аса илнисем) [Симбирская чувашская школа в первые годы революции (Воспоминания)] // Сунтал. 1928. 10 №. 6 с.

<sup>86</sup> Канаш. 1918. Майăн 23-мĕшĕ тата июнĕн 1-мĕшĕ.

<sup>87</sup> См., например: *Ванеркке К.* Шăхранти Чăваш семинаринче пулнă спектакль сÿнчен // Канаш. 1919. Февралĕн 25-мĕшĕ.

<sup>88</sup> *Ванеркке К.* Чăваш концерчĕ // Канаш. 1918. Июнĕн 4-мĕшĕ.

<sup>89</sup> *Михеев И.* Мое впечатление от чувашского концерта // Канаш. 1918. Июнĕн 11-мĕшĕ. (Опубликовано на русском языке. — *М.К.*)

<sup>90</sup> И.Я. Яковлев и его школа. Ученые записки ЧГПИ им. И.Я. Яковлева. Вып. XXXIII. Чебоксары, 1971. С. 267.

<sup>91</sup> Цит. по: *Александров Г.А.* Иван Яковлевич Яковлев: фрагменты жизни. Чебоксары: Чувашия, 1997. С. 109—110.

<sup>92</sup> *Яковлев И.Я.* Письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985. С. 284.

<sup>93</sup> *Дмитриев И. (Эльмек Иванё)*. Воспоминания ... С. 144, 147.

<sup>94</sup> Там же. С. 188.

<sup>95</sup> Там же. С. 147.

<sup>96</sup> *Петрюк таврашĕ.* Чѣмпѣрти чăваш шкулĕнче Октябрь прасникне ирттерни // Сĕнĕ пуранăç. 1918. Ноябрьн 27-мĕшĕ.

<sup>97</sup> *Максимов С.М.* Чăваш юрри [Чувашская песня] // Сунтал. 1927. 2 №. 19 с.

<sup>98</sup> См. в кн.: *Жиркевич А.В.* Мои встречи с И.Я. Яковлевым. Чебоксары, 1998. С. 117. Далее приводится диалог: «Тогда следователь задал вопрос о том, сочувствует ли он советской власти? «Как же я, старый демократ, вышедший из простого народа, могу вам сочувствовать, когда вы избиваете мужиков железными шомполами!» — «Это не мы». — «Все равно. Это делается при советской власти».

<sup>99</sup> У истоков чувашской музыки. С 30-30045009. Ленинградская студия фирмы «Мелодия». 1990.

<sup>100</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 288. Л. 2—11.

<sup>101</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 610. Л. 2.

<sup>102</sup> *Маклыгин А.Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма / Казанская государственная консерватория. Казань, 2000. С. 140.

<sup>103</sup> *Максимов С.М.* Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд (15—21 июля 1928 года в г. Чебоксарах ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание О-ва изучения чувашского края, 1929. С. 74.

<sup>104</sup> *Мокшина Н.Ф., Дмитриева Ю.А.* Дирижирование и практикум работы с хором (на материале чувашской хоровой музыки): Учебное пособие. Чебоксары, 1995.

## Политкомиссар

- <sup>105</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 11.  
<sup>106</sup> Там же. Л. 29, 68.  
<sup>107</sup> *Максимова Г.* О пережитом // ЛИК Чувашии. 1998. № 2. С. 53.  
<sup>108</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 495. Инв. № 1942. Л. 35.  
<sup>109</sup> Там же. Ед. хр. 514. Л. 22.  
<sup>110</sup> *Максимова Г.С.* Письмо от 7 мая 2001 г. (Личный архив автора.)  
<sup>111</sup> Воспоминания М.А. Волкова. 1985 г. (Личный архив автора.)  
<sup>112</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 84.  
<sup>113</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Д. 338. Л. 103 об.—104.  
<sup>114</sup> *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1962. С. 162—163.  
<sup>115</sup> ГИА ЧР. Ф. 333. Оп. 1. Д. 5. Л. 13 об.  
<sup>116</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 51.  
<sup>117</sup> Письма трудящихся к В.И. Ленину. 1917—1924. М.: Госполитиздат, 1960. С. 423.  
<sup>118</sup> *Максимова Г.* О пережитом .... С. 53.  
<sup>119</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 84—85.  
<sup>120</sup> Там же. Л. 35, 75.  
<sup>121</sup> Канаш. 1924. Июльён 18-мёшэ.  
<sup>122</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 17.  
<sup>123</sup> *Верт Н.* История советского государства. 1900—1991. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. С. 156, 165.  
<sup>124</sup> Истатёлстван Чăваш Çексийенчен // *Максимов С.М.* Чăваш кеввисем. 1-мёш пайё. М., 1924. VI с.  
<sup>125</sup> *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1971. С. 233.  
<sup>126</sup> *Хусанкай П.П.* Сырнисен пуххи. Пиллёмёш том. Публицистикапа критика статийсем. Шупашкар: Чăваш кёнеке изд-ви, 2005. 372 с. Об издательстве см. также: Пять лет Центриздата. М., 1929.  
<sup>127</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 89. Л. 38, 56.

## Часть вторая В республике. Деяния

### «Музыкальная школа должна служить чувашам»

- <sup>1</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 71.  
<sup>2</sup> Там же. Л. 42.  
<sup>3</sup> *Максимова Г.* О пережитом // ЛИК Чувашии. 1998. № 2. С. 55.  
<sup>4</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 76. Л. 140.  
<sup>5</sup> Очерки истории Чувашской областной организации КПСС. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1974. С. 133; История Чувашии новейшего времени. Книга 1. 1917—1945. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С. 112.  
<sup>6</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 18.  
<sup>7</sup> Канаш. 1926. Январён 7-мёшэ. В 1920-х годах под псевдонимом Мама выступал писатель Иван Мучи.  
<sup>8</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 76. Л. 110.  
<sup>9</sup> *Максимов С.* Музыка школэ чăвашсемшён пулмалла // Канаш. 1925. Ноябрьён 15-мёшэ.  
<sup>10</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 48.  
<sup>11</sup> Там же. Л. 45.  
<sup>12</sup> *Илюхин Ю.А.* Григорий Хирбю. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985. С.8—9.  
<sup>13</sup> *Максимов С.М.* Ялти талантсене Мусăк Шкулне вёрентсе ярăр [Сельские таланты — в Музыкальную школу] // Канаш. 1927. Августан 12-мёшэ.  
<sup>14</sup> *Максимов М., Максимов Л.* С.М. Максимов композитор çинчен аса илсе // Чăваш календарё. 1967. 133 с.  
<sup>15</sup> Там же.  
<sup>16</sup> Отчет Правительства Чувашской АССР за 1925—1926 годы. Чебоксары, 1927. С. 208.  
<sup>17</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 455. Л. 10 об.  
<sup>18</sup> Там же. Д. 9. Л. 200; там же. Д. 455. Л. 13.  
<sup>19</sup> Воспоминания З.В. Воробьевой. (Личный архив автора.)

## «Необходим правильно поставленный хор»

- <sup>20</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 121. Л. 1.
- <sup>21</sup> Павлов Ф. Профессиональный чувашский хор и его национальное значение // Известия Облисполкома, Чувашотдела Наркомнац и Областкама РКП АЧО. 1921. 5 янв.
- <sup>22</sup> Максимов С. Чăваш хорĕ кирлĕ // Канаш. 1927. Сентябрĕн 14-мĕшĕ.
- <sup>23</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 121. Л. 25–27.
- <sup>24</sup> См., например: Павлов Ф.П. Собр. соч. В 2 т. Т. 2. Чебоксары, 1971. С. 254, рус. пер. 257.
- <sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Д. 3164; Мускавра чăваш вечĕрĕ пулатъ // Канаш. 1927. Февралĕн 25-мĕшĕ.
- <sup>26</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 455. Л. 4.
- <sup>27</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 90. Л. 277.
- <sup>28</sup> Бугославский С. Чувашский хор // Известия. 1929. 28 июня.
- <sup>29</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 586. Л. 77.
- <sup>30</sup> Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.). М.: Музсектор Гос. изд-ва, 1929. С. 133.
- <sup>31</sup> Максимов С. Чăваш юррине фонографă сьрчĕс. 1930. 4–5 №. 25 с.
- <sup>32</sup> Цит. по: История музыки народов СССР. Т. 1. М.: Советский композитор, 1970. С. 181.
- <sup>33</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 586. Л. 25.
- <sup>34</sup> Там же. Л. 17.
- <sup>35</sup> Дело № 9733/4 на Максимова Степана Максимовича. В 1 т. [Архив ФСБ России по Чувашской АССР. 2262-II.] Л. 44. Вместе с тем, на партсобрании 28 сентября 1937 года, когда директору училища коммунисту Максимова поручается сделать доклад на тему «О шпионско-диверсионной и вредительской работе буржуазных националистов», он подтвердит, что именно П.И. Иванов был против его проекта. В протоколе записано: «Тов. Максимов дает справку, что если бы восторжествовало мнение нынче арестованного П. Иванова, то Музыкального техникума не существовало бы, т. к. [он] протестовал против открытия». ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 15. Л. 3.
- <sup>36</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 586. Л. 41–42.
- <sup>37</sup> РГАЛИ. Ф. 2038. Оп. 1. Д. 176. Л. 1.
- <sup>38</sup> Некрасов А.И. Художественно-археологические памятники г. Чебоксар // Художественная культура Чувашии: 20-е годы XX века. Чебоксары: ЧГИГН, 2005. С. 240.
- <sup>39</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 583. Л. 911 об.
- <sup>40</sup> Там же. Л. 912–913. Постановление об «Улучшении социального состава учащихся» было принято СНК РСФСР еще 30 августа 1928 г.
- <sup>41</sup> Максимов Степан Максимович. [Личное] Дело. Начато 22 сентября 1930 г. Окончено 20 апреля 1936 г. На 41 л. Инв. № 658. Оп. 15. Регистр. № 1757. [Архив Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.] Л. 5 об.
- <sup>42</sup> Максимов С.М. Ирма Яунсем концерчĕ [Концерт Ирмы Яунзем] // Канаш. 1930. Июньн 7-мĕшĕ.
- <sup>43</sup> Максимов С.М. Ирма Яунсем концерчĕ умĕн [Перед концертом Ирмы Яунзем] // Канаш. 1930. Июньн 4-мĕшĕ.
- <sup>44</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 50.
- <sup>45</sup> Цит. по копии из домашнего архива Л.С. Максимова.
- <sup>46</sup> НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Тетр. 14. Л. 3.
- <sup>47</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 583. Л. 645 об.
- <sup>48</sup> Там же. Л. 749.
- <sup>49</sup> Максимов С.М. Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд (15–21 июля 1928 года в г. Чебоксары ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание О-ва изучения чувашского края, 1929. С. 71–75.

## Собирать. Изучать. Приспосабливать. Создавать

- <sup>50</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 54.
- <sup>51</sup> ГИА ЧР. Ф. 333. Оп. 1. Д. 3. Л. 163; там же. Д. 5. Л. 122.
- <sup>52</sup> Дело № 9733/4 ... Л. 80/21.
- <sup>53</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений В 2 т. Т. 2. Чебоксары, 1971. С. 236.
- <sup>54</sup> См.: НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 42.
- <sup>55</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 39.
- <sup>56</sup> Максимов С.М. Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд



(15—21 июля 1928 года в г. Чебоксары ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание О-ва изучения чувашского края, 1929. С.74.

<sup>57</sup> Максимов С.М. Чувашские народные песни / Под ред. В.М. Беляева. М.: Музыка, 1964. С. 65.

<sup>58</sup> Максимов С.М. Тури чăвашсен юррисем. Шупашкар, 1932. С. IV—VI.

<sup>59</sup> Там же. С. 130.

<sup>60</sup> Максимов С. Юрă асти Гаврил Федоров [Певец Гаврил Федоров] // Сунтал. 1929. 4 №. 15—16 с.; *Его же*. [Вступительная статья] // 146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Пармоновым. Чебоксары — М., 1934. С. 3—16.

<sup>61</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 62. Л. 45.

<sup>62</sup> Максимов С.М. Юрă-музыка ёсё 10 сул хушшинче [Музыкальное дело за 10 лет] // Халăха вёрентес ёс. 1930. 6 №. 41—45 с.; *Вăлах*. Чăваш хорё Мускавпа Чулхулар [Чувашский хор в Москве и Горьком] // Сунтал. 1929. 8№. 18—20 с.

<sup>63</sup> Канаш. 1926. Августан 20-мёшэ.

<sup>64</sup> М-и. Чăваш музыкаине вёренес ёс. Чăваш хорё // Канаш. 1925. Декабрён 16-мёшэ.

<sup>65</sup> Комиссаров Г.И. Воспоминания о Ф.П. Павлове. [Рукопись.] НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. №. 369. Л. 35; ГИА ЧР. Ф. 333. Оп. 1. Д. 27. Л. 68.

<sup>66</sup> Московская консерватория (1866—1966). М.: Музыка, 1966. С. 321, 322.

<sup>67</sup> Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 351, 669.

<sup>68</sup> Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 93—94. Автор книги сообщает, что «в утешение отошедшему от дел Ф.Я. Кону было вручено удостоверение почетного профессора Московской консерватории...»

<sup>69</sup> Цит. по стенограмме выступления в прениях по докладу Л. Лебединского и В. Белого на пленуме РАПМ. Москва. 1931 г. Архив С.М. Максимова.

<sup>70</sup> А. Чăваш хорё Мускавра. «Культурапа канăс садёнче» пёр ерне // Чăваш хресченё. 1929. Июлён 5-мёшэ.

<sup>71</sup> Цит. по рукописной программе концерта. Домашний архив Л.С. Максимова.

<sup>72</sup> Советская Чувашия. 1989. 26 января.

<sup>73</sup> Люблин И.В. Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. М.: Соцэкиз, 1933. С. 231.

<sup>74</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. В 2 т. Т.2. Чебоксары, 1971. С. 233.

<sup>75</sup> Максимов С.М. Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд (15—21 июля 1928 года в г. Чебоксары ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Издание О-ва изучения чувашского края, 1929. С. 75.

<sup>76</sup> Хуначи Кашкар. Юманпа хёвел. Шупашкар, 1975. 64—66 с.

<sup>77</sup> См.: Денисов Я. Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888. С. 127.

<sup>78</sup> Алакёр В. Пролетарилле юрăпа мусăкшăн [За пролетарскую музыку] // Сунтал. 1931. 9№. 40 с.

<sup>79</sup> ГИА ЧР. Оп. 2. Д. 80. Л.8.

<sup>80</sup> См.: Кёреке юрри // Сён сарнай. Хорпа юрламалли юрăсем. Шупашкар, 1931. С. 36—39; Песня о сохе и плуге // Хоровое творчество народов СССР. Вып. 1. М.: Музгиз, 1936. С. 173—178; Ака-суха юрри // Чăваш юррисен антологийё. Шупашкар. 1959. С. 13—16; Алран кайми аки-сухи (Авалхи кёреке юрри) // Максимов С.М. Хорпа тата пёччен юрламалли юрăсем. Шупашкар, 1960. С. 41—44; Песня сохи и плуга // Жирнова Л. Чувашская хоровая литература. Чебоксары, 1976. С. 185—190; Алран кайми // Тăван Атăл. 1984. 1№. С. 69.

<sup>81</sup> Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 70.

### В консерватории

<sup>82</sup> Максимова Г. О пережитом... С. 57, 58. Среди рукописей Галины Степановны имеется лист, озаглавленный «Список моих родных и близких знакомых, подвергшихся репрессиям в СССР». В нем пятнадцать фамилий, начиная с отца, дяди (Петра Эсливанова) и т. д.

<sup>83</sup> Там же. С. 57.

<sup>84</sup> Там же. С. 55.

<sup>85</sup> Максимов Степан Максимович. [Личное] Дело. Начато 22 сентября 1930 г. Окончено 20 апреля 1936 г. На 41 л. Инв. №658. Оп. 15. Регистр. № 1757. [Архив Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.]

- <sup>86</sup> Там же. Л. 2.
- <sup>87</sup> Максимова Г. О пережитом... С. 56.
- <sup>88</sup> ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 583. Л. 861.
- <sup>89</sup> Максимова Г. О пережитом... С. 56.
- <sup>90</sup> НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Тетр. 14. Л. 3 об.
- <sup>91</sup> Максимова М., Максимова Л. С. М. Максимов композитор синчен аса илсе // Чăваш календарĕ. 1967. 133 с.
- <sup>92</sup> Максимов Степан Максимович. [Личное] Дело. Начато 22 сентября 1930 г. Окончено 20 апреля 1936 г. На 41 л. Инв. № 658. Оп. 15. Регистр. № 1757. [Архив Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.] Л. 13.
- <sup>93</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 92. Инв. № 191.
- <sup>94</sup> Дело № 9733/4... Л. 80/7.
- <sup>95</sup> Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории». М.: Музыка, 1966. С. 33.
- <sup>96</sup> Григорьева А.В. Стиль его жизни... // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 42.
- <sup>97</sup> Чувашские песни в Париже // Красная Чувашия. 1936. 9 марта.
- <sup>98</sup> С.И. Габер: Эпизоды жизни музыканта // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 135—138.
- <sup>99</sup> Советские композиторы работают над чувашской музыкой // Красная Чувашия. 1935. 30 января.
- <sup>100</sup> Кажарская Ю.Д. Владимир Кривоносов и его деятельность в Кабинете народной музыки // Музыкальное образование в культуре Чувашии. Посвящается В.М. Кривоносову (1904—1941). Чебоксары: ЧГИГН, 2007. С. 37.
- <sup>101</sup> От редакции // Максимов и Филиппов. Три массовых чувашских песни. Для 2-голосного хора без сопровождения. М.: Огиз-Музгиз, 1934. С. 2. (Библиотека массовых песен народов СССР.)
- <sup>102</sup> Сабольчи Б. Три встречи // Советская музыка. 1985. № 4. С. 119—120. Видимо, речь шла о сборнике «Песни верховых чуваш», вышедшем в Чебоксарах в 1932 году. Предыдущий сборник Максимова 1924 года издания венгерским музыкантам не был известен.
- <sup>103</sup> Советские композиторы работают над чувашской музыкой // Красная Чувашия. 1935. 30 января.
- <sup>104</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 38.
- <sup>105</sup> Этот перечень можно найти в статье: Илюхин Ю.А. Роль деятелей музыки русского и других народов в развитии чувашской музыкальной культуры // В великом содружестве советских народов. Чебоксары: 1974. С. 187—199.
- <sup>106</sup> Бушуева Л.И. Чувашская народная песня в творчестве А.Н. Александрова (к проблеме аксиологического подхода в композиторском фольклоризме) // Известия НАНИ ЧР. 2001. № 3. С. 73—81.
- <sup>107</sup> Максимов Степан Максимович. [Личное] Дело. Начато 22 сентября 1930 г. Окончено 20 апреля 1936 г. На 41 л. Инв. № 658. Оп. 15. Регистр. № 1757. [Архив Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.] Л. 19.
- <sup>108</sup> Максимова Г. О пережитом... С. 74.
- <sup>109</sup> Максимов Степан Максимович. [Личное] Дело. ... Л. 38.
- <sup>110</sup> Хренников Т.Н. Как это было. М.: Композитор, 1994. С. 23.
- <sup>111</sup> Максимова Г. О пережитом... С. 56.
- <sup>112</sup> Смелова Т.В. Инструментальное творчество С.М. Максимова // Из наследия художественной культуры Чувашии. Чебоксары, 1991. С. 152.

### Дела в музтехникуме

- <sup>113</sup> Биографические данные Г.Г. Лискова приводятся по его «Личному делу», хранящемуся в архиве Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова (№ 65. 1954 г.), а также: Лисков Г.Г. Автобиографии. Список трудов. [Рукопись.] НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 200.
- <sup>114</sup> Акă, пунаĕс лайăх-ске! Колхозенчи кружокĕсенче юрламаллĕ юрăсем. Г.Г. Лисков пухса хатĕрленĕ. Шупашкар: Чăвашсен патшалăх издательстви, 1936. С. 66.
- <sup>115</sup> Лишиц А. Пути развития музыкальной культуры в Советской Чувашии // Советская музыка. 1934. № 9. С. 12.
- <sup>116</sup> Культурное строительство в Чувашской АССР (сборник документов). Кн. 1 (1917—1937). Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965. С. 284.
- <sup>117</sup> Происшествия // Красная Чувашия. 1935. 30 апреля.

- <sup>118</sup> С. М., С. П. Дело бывших студентов Музтехникума // Красная Чувашия. 1935. 5 июня.  
<sup>119</sup> Дело № 3192. По обвинению в преступлениях, предусмотренных п. 10 и 11 ст. 58 УК РСФСР. Морозов А.П. [Архив ФСБ РФ по ЧР. Архивный № 459976.] Л. 31—32.  
<sup>120</sup> Сидоров П. Дело бывших студентов Музтехникума // Красная Чувашия. 1935. 11 июня.  
<sup>121</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 495. Л. 3 об., 14, 15; ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 34. Л. 89.  
<sup>122</sup> ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 8. Л. 21.  
<sup>123</sup> Люблин И.В. Чувашия музыка // 15 лет Советской Социалистической Чувашии (1920—1935): Сборник статей. Чебоксары, 1935. С. 339—349.  
<sup>124</sup> Эшпай Я. Солнечная олимпиада // Красная Чувашия. 1935. 23 июля.  
<sup>125</sup> Белый В., Коваль М., Сабо Ф. Народная музыка Чувашии // Правда. 1935. 25 августа.  
<sup>126</sup> Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань, 2000. С. 177.  
<sup>127</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 38. Л. 8.  
<sup>128</sup> Максимов С.М. Концерт музыкального училища // Красная Чувашия. 1937. 30 марта.

**«К двадцатилетию надо успеть...»**

- <sup>129</sup> Музыкальная хроника // Красная Чувашия. 1935. 23 декабря.  
<sup>130</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 21. Л. 169—170.  
<sup>131</sup> Там же. Д. 12. Л. 7.  
<sup>132</sup> Опубликованы в газете «Правда» от 28 января и 6 февраля 1936 г.  
<sup>133</sup> Красная Чувашия. 1936. 30 января.  
<sup>134</sup> «Писатели не могут забыть, как Сергей Порфирьевич учил создавать образы» (К истории формирования творческой интеллигенции Чувашии) // ЛИК Чувашии. 1994. № 5(59). С. 158.  
<sup>135</sup> ЛИК Чувашии. 1994. №5 (59). С. 155.  
<sup>136</sup> ГИА ЧР. Ф. 203. Оп. 1. Д. 352. Л. 119 об.—120.  
<sup>137</sup> Там же. Л. 120 об.  
<sup>138</sup> Красная Чувашия. 1937. 12 апреля.  
<sup>139</sup> Власова Е.С. 1948 год в советской музыке ... С. 160.  
<sup>140</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 34. Л. 145.  
<sup>141</sup> Дело № 9733/4... Л. 80/22.  
<sup>142</sup> ГИА ЧР. Ф.1581. Оп. 1. Д. 117а. Л. 183.  
<sup>143</sup> Там же. Д. 70. Л. 32—33; НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 23, 47; Красная Чувашия. 1937. 24 апреля.  
<sup>144</sup> Максимов С.М. Чувашия народная песня: Опыт исследования / Под ред. В.М. Беяева // Максимов С.М. Чувашия народные песни. М.: Музыка, 1964. С. 9—82.  
<sup>145</sup> Максимов С.М. Тури чавашсен юрисем. Шупашкар: Чаваш патшалăх изд-ви, 1932. 136 с.  
<sup>146</sup> Гиришман Я.М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М.: Советский композитор, 1960.  
<sup>147</sup> Квитка К.В. Избранные труды. В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 281.  
<sup>148</sup> Гиришман Я.М. Пентатоническая гекса- и гептатоника // Советская музыка. 1986. №7. С.97—100.  
<sup>149</sup> Кодай З. Избранные статьи. М., 1982. С. 275—277.  
<sup>150</sup> Беляев В.М. Чувашия музыка. ГЦММК. Ф. 340. Инв. №532. [Рукопись, маш., 1951.]; Его же. Чувашия музыка. ГЦММК. Ф. 340. Д. 824. [Рукопись, маш., 1962.]  
<sup>151</sup> См.: Кондратьев М.Г. О ритме чувашия народной песни. К проблеме количественности в народной музыке. М.: Советский композитор, 1990; Его же. О ритмической системе чувашия народной песни // Вопросы истории и теории чувашия искусства / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1982. С. 88—111; Его же. О ритмической системе чувашия народной песни. Статья вторая // Чувашия народное творчество / ЧНИИ. Чебоксары, 1985. С. 19—40.

**Часть третья**

**«Я выберу другое место». Уход**

**Процесс «выкорчевывания и разгрома»**

- <sup>1</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Л. 31.  
<sup>2</sup> Кузнецов Н.С. Из мрака... Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1994. С. 29; См. также: Сталинские репрессии // <http://ru.wikipedia.org/wiki>.  
<sup>3</sup> Востриков В.Г. В.М. Васильев — ученый и просветитель. Йошкар-Ола: МарНИИ ЯЛИ, 2007. С. 108; 109.

<sup>4</sup> Султан Габяши. Материалы и исследования. Ч. 1. Казань, 1994. С. 5.

<sup>5</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 70. Л. 76, 83. Документ от 8 октября 1937 г. подписан: «Врид начальника Управления по делам искусств С. Максимов».

<sup>6</sup> Дело № 9733/4 на Максимова Степана Максимовича. В 1 т. [Архив ФСБ России по Чувашской АССР. 2262-II.] Л. 11. Это был упомянутый в восьмой главе бывший руководитель Общества изучения местного края П.И. Иванов. Арестованный в апреле, он допрашивался 17 (!) раз «с пристрастием». После замены Ежова на Берия всплыли факты пыток, и некоторые жертвы были в 1940 году демонстративно выпущены на свободу. Среди них оказался и Иванов. Но на судьбу оговоренного им Максимова это никак не повлияло.

<sup>7</sup> Об этом можно прочитать в статье М.И. Иванова «Под крылышком «отца народов» (ЛИК Чувашии. 1996. № 1—2).

<sup>8</sup> *Васильев Т.* Еще раз о буржуазных националистах // Красная Чувашия. 1937. 9 октября.

<sup>9</sup> ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 15. Л. 7.

<sup>10</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 81. Л. 95.

<sup>11</sup> Воспоминания К.П. Мудровой. 1991 г. (Личный архив автора.)

<sup>12</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 117а. Л. 78.

<sup>13</sup> См.: ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 73. Л. 16—16 об.

<sup>14</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 89. Инв. № 164.

<sup>15</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 81. Л. 132—133.

<sup>16</sup> Там же. Л. 96.

<sup>17</sup> Дело № 9733/4 ... Л. 27—29.

<sup>18</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 117а. Л. 25, 31. Второй список, датированный 1 декабря, уже не содержит произведений Максимова.

<sup>19</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 81. Л. 44, 69, 124, 134; Там же. Д. 117а. Л. 216—236.

### Осуждение (торжество абсурда)

<sup>20</sup> Дело № 9733/4 на Максимова Степана Максимовича. В 1 т. [Архив ФСБ России по Чувашской АССР. 2262-II.] Л. 2 об.

<sup>21</sup> Там же. Л. 69.

<sup>22</sup> Там же. Л. 5.

<sup>23</sup> Там же. Л. 21—21 об.

<sup>24</sup> Там же. Л. 22—23.

<sup>25</sup> Там же. Л. 12.

<sup>26</sup> Там же. Л. 7.

<sup>27</sup> ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 14. Л. 28; Д. 15. Л. 2—3.

<sup>28</sup> Дело № 9733/4... Л. 16.

<sup>29</sup> Там же. Л. 31—32.

<sup>30</sup> Там же. Л. 33.

### Похищенное десятилетие

<sup>31</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 148. Л. 227.

<sup>32</sup> НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 1894. Л. 48.

<sup>33</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 2. Д. 188. Л. 152.

<sup>34</sup> Дело № 9733/4... Л. 80/24.

<sup>35</sup> *Лукин А. К.В.* Иванов в Симбирской чувашской школе. К 50-летию со дня рождения классика чувашской литературы // Красная Чувашия. 1940. 4 апреля.

<sup>36</sup> Дело № 9733/4... Л. 80/8—9.

<sup>37</sup> *Шаламов В.* Перчатка или КР-2: Рассказы. М.: Орбита, 1990. С. 25. Описание относится к 1930-м годам. Но такие традиции живучи, и вряд ли они смягчались в годы войны.

<sup>38</sup> По данным сайта «Мемориал» со ссылкой на справочник: Система исправительно-трудовых лагерей в СССР: 1923—1960; Справочник / О-во «Мемориал», ГАРФ. Сост. М.Б. Смирнов. М.: Звенья, 1998. ISBN 5-7870-0022-6.

<sup>39</sup> *Дмитриев И. (Эльмек Иванё).* Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Часть 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 89—90.

### Космические смыслы

<sup>40</sup> *Максимов С.М.* Автобиография. 27 декабря 1949 // Личное дело. Архив Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова. Л. 5.

<sup>41</sup> *Волков М.А.* Воспоминания о С.М. Максимове. 1985. (Личный архив автора.)

<sup>42</sup> Письмо В.Т. Ржанова от 8 июня 1998 г. (Личный архив автора.) В постановлении бюро ОК КПСС от 29 апреля 1956 года, реабилитировавшем Ржанова, указано, что в бытность начальником Управления он не возражал против работы в учреждениях искусства Чувашии режиссера С.М. Мерзлякова, в годы Гражданской войны якобы «находившегося на службе у Колчака», «буржуазного националиста» С.М. Максимова, он же «засорил Театр юного зрителя людьми, не заслуживающими доверия». ЦГА ОО ЧР. Ф. 1. Оп. 26. Л. 178.

<sup>43</sup> Денисов М.И. Песни мои — жизнь моя: воспоминания народного артиста. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2000. С. 70.

<sup>44</sup> Чебухов В. Работа Научно-исследовательского института языка, литературы и истории // Красная Чувашия. 1948. 18 февраля.

<sup>45</sup> Лисков Г.Г. Заявление в правление Союза советских композиторов Чувашской АССР [16 июня 1955 г.]. Рукопись, м.п. хранится в НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 495. Инв.№ 1942. Л.35.

<sup>46</sup> ГИА ЧР. Ф. 1515. Оп. 1. Д. 245. Л. 17.

<sup>47</sup> Денисов М.И. Песни мои — жизнь моя... С. 70—71.

<sup>48</sup> Обсуждение Постановления ЦК ВКП (б) «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”» // Красная Чувашия. 1948. 16 марта.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 3. Д. 99. Л. 5 об.

<sup>51</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. л/с. Д. 109. Л. 431.

<sup>52</sup> ГИА ЧР. Ф. 1515. Оп. 1. Д. 245. Л. 10; НА ЧГИГН. Отд. VI. Д. 114; Там же. Отд. I. Ед. хр. 399. Л. 138—141.

<sup>53</sup> НА ЧГИГН. Отд. VI. Д. 102. Л. 72.

<sup>54</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 2. Д. 231. Л. 6—8.

<sup>55</sup> Петров М. Изжить недостатки в учебно-воспитательной работе музыкального училища // Красная Чувашия. 1948. 9 марта.

<sup>56</sup> ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 2. Ед. хр. 20. Л. 6.

<sup>57</sup> Устинов В. Когда будет наведен порядок в музыкальном училище? // Красная Чувашия. 1948. 10 октября; ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 2. Д. 208. Л. 9, 10.

<sup>58</sup> ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. л/с. Д. 110. Л. 38.

#### «Здесь я не нужен»

<sup>59</sup> Цит. по рукописи из домашнего архива. Ср.: Максимова Г. О пережитом... С. 56.

<sup>60</sup> Цит. по копии, хранящейся в домашнем архиве Л.С. Максимова.

<sup>61</sup> Хузангай П.П. Почетный шахтер // Советская Чувашия. 1951. 26 августа.

<sup>62</sup> Татаринова А.Д. Люди и песни из Михайловки // Сибирская этномузыкологическая экспедиция: Сравнительное изучение процессов трансформации в интонационных культурах народов Сибири и Непала. Новосибирск, 2009. С. 49—50.

<sup>63</sup> Хузангай П.П. Почетный шахтер // Советская Чувашия. 1951. 26 августа.

#### Возвращение (эпилог)

<sup>1</sup> Дело № 9733/4... Л. 35, 36.

<sup>2</sup> Там же. Л. 54, 60, 64—66.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 3. Д. 99. Л. 7, 11. В документе дана ссылка на протокол № 6 заседания Президиума Верховного Совета Чувашской АССР от 26 октября 1955 г.

<sup>4</sup> ГИА ЧР. Ф. 1604. Оп. 2. Д. 80. Л. 8.

<sup>5</sup> Лукин Ф.М. Талантливый чувашский композитор // Советская музыка. 1956. № 11. С. 86—87.

<sup>6</sup> Восстановлен в рядах партии // Советская Чувашия. 1989. 4—5 марта.

<sup>7</sup> Гачев Георгий. В жанре философских вариаций. Гипотеза // Советская музыка. 1989. № 9. С. 40.

<sup>8</sup> Дмитриев И. (Эльмек Иванё). Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Часть I. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 35.

---

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Человек Ренессанса в эпоху абсурда (пролог к истории жизни музыканта)	5
<b>Часть первая. В Симбирске. Становление</b>	
Яннорвашский феномен . . . . .	21
Учеба в яковлевской школе . . . . .	32
Выбор профессии . . . . .	45
Ростки творчества . . . . .	59
Рождение композитора . . . . .	67
Экскурс в творчество. Первый шедевр и его судьба . . . . .	79
Политкомиссар . . . . .	86
<b>Часть вторая. В республике. Деяния</b>	
«Музыкальная школа должна служить чувашам» . . . . .	105
«Необходим правильно поставленный хор» . . . . .	117
Собирать. Изучать. Приспосабливать. Создавать . . . . .	137
Экскурс в творчество. Три песни: их открытие и возвышение . . . . .	163
В консерватории . . . . .	177
Экскурс в творчество. Овладение инструментализмом . . . . .	197
Дела в музтехникуме (вторжения абсурда) . . . . .	206
«К двадцатилетию надо успеть...» . . . . .	221
Экскурс в творчество. Научные искания . . . . .	233
<b>Часть третья. «Я выберу другое место». Уход</b>	
Процесс «выкорчевывания и разгрома» . . . . .	241
Осуждение (торжество абсурда) . . . . .	251
Похищенное десятилетие . . . . .	261
Космические смыслы . . . . .	273
«Здесь я не нужен» . . . . .	294
Возвращение (эпилог) . . . . .	303
<i>Примечания</i> . . . . .	308

*Научно-популярное издание*

**Кондратьев Михаил Григорьевич**

**СТЕПАН МАКСИМОВ:  
МУЗЫКАНТ-ПРОСВЕТИТЕЛЬ**

**Биографическая серия  
«Замечательные люди Чувашии»**

**Художественное оформление серии  
разработано Э.М. Юрьевым**

В книге использованы фотоматериалы из личного архива  
*Л.С. Максимова*, архивных фондов ЧГИГН,  
Чувашского национального музея, Государственного  
центрального музея музыкальной культуры  
им. М.И. Глинки, фотографии *А.С. Абрамова, Г.С. Самсоновой,*  
*Н.Н. Казакова* и автора

Выражаем благодарность *Н.А. Каргальцеву* за финансовое  
содействие в издании книги

Редактор *Е.П. Семенова*

Автор портрета С.М. Максимова  
на фронтиспise *В.Н. Гончаров*

Художественный редактор *Г.С. Самсонова*

Технический редактор *А.В. Семенова*

Графическое исполнение нот *А.М. Кузнецова*

Корректоры *З.И. Гаврилова, Н.В. Вечеркина,*

*Н.П. Печникова, Н.Г. Орлова*

Компьютерная верстка *М.В. Филипповой*

Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—95 3003. Подписано к печати 06.12.10. Формат 70x100 1/16. Бумага мелованная. Гарнитура Тип Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 25,80+1,94 вкл. Учетно-изд. л. 22,75+1,89 вкл. Тираж 2000 экз. Заказ № 1834. Изд. № 89.

ГУП Чувашской Республики «Чувашское книжное издательство»  
Минкультуры Чувашии, 428019, Чебоксары, пр. Ивана Яковлева, 13.  
www.chuvbook.ru, e-mail: chuvbook@mail.ru, chuvbook@cap.ru  
Тел./факс (8352) 28-85-51.

Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография №1»,  
428019, Чебоксары, пр. Ивана Яковлева, 15.









227.50

ЧӐВАШСЕН  
ЧАПЛА ҪЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ  
ЧУВАШИИ

