

Виталий РОДИОНОВ

Чувашская драматургия: как все начиналось

1

Движение к чувашскому национальному театру шло преимущественно от русскоязычных любительских спектаклей [в Симбирской чувашской учительской школе (СЧУШ), сельских народных театрах]. Например, в с. Акулево самый первый спектакль народного театра был поставлен 2 декабря 1897 г. В августе 1917 г. труппой стал руководить бывший преподаватель музыки СЧУШ Ф. Павлов. Организованная при ней переводческая комиссия занялась переводами русских пьес, а сам режиссер реализовал свою давнюю мечту (написать совместно с К. Ивановым национальную оперу «Нарспи») в несколько измененной форме: он сочинил народно-бытовую комедию «Сутра» (На суде) и поставил ее на сцене Акулевского народного театра в декабре 1917 г.

С конца 1917 г. начинается история другой театральной труппы. Ее организатор и режиссер – студент Казанской художественной школы И. Максимов-Кошкинский, которому еще в 1912 г. посчастливилось сыграть на сцене вместе со знаменитым русским артистом А.П. Двинским. Будучи статистом городского театра Казани, чувашский студент шесть лет смотрел его работы и горел желанием поставить спектакль на чувашском языке. После беседы с известным русским артистом Н.П. Россовым и своими сокурсниками К. Васильевым и П. Федоровым, одержимый идеей создания чувашской театральной труппы студент-подвижник организовал на собрании чувашского землячества запись желающих принять участие в постановке чувашского спектакля. По воспоминаниям И. Максимова-Кошкинского, в труппу записались около 50 человек¹. Хотя к тому времени бытовали оригинальные чувашские пьесы [трагедия К. Иванова (Кашкыра), комедии Ф. Павлова и Н. Шубосинни, социальная драма М. Акимова и др.], режиссер решил поставить спектакль по драме А. Островского «Не так живи, как хочется» (1854, 1859). Очевидно, данному выбору способствовало обилие в пьесе русского драматурга сцен из народного обрядового

быта, в которых разгул темных потусторонних сил сливается с карнавалльно-эротическим весельем. Кроме того, пьеса показалась сравнительно простой для исполнения и не требующей сложного сценического оформления. Чтобы ускорить перевод пьесы, режиссер расчленил книгу А. Островского по актам и поручил перевести их администратору П. Федорову, артистам Н. Макаровой и Е. Порфирьевой, а второй акт взял себе². Перевод обсуждался коллективно, во время обсуждения вносились изменения и исправления. Но главным переводчиком пьесы все же был сам режиссер-постановщик, который лучше разбирался в секретах сценического искусства, приближал текст к реальной жизни чувашей того времени. «Очувашенная» народная драма А. Островского помогала актерам и импровизировать, и создавать яркие характеры. По воспоминаниям К. Васильева, в спектакле звучали чувашские песни, артисты на сцене играли в национальных костюмах, действие происходило в знакомой им деревенской обстановке. В конце спектакля успешно выступил чувашский хор, руководимый дирижером Тихоном Алексеевым, а поэт И. Тыхти декларировал свои новые стихи³.

С 10 января по 1 февраля (по новому стилю с 23 января по 14 февраля) 1918 г. в Казани проходил Всероссийский чувашский военный съезд, к данному форуму [он состоялся 14 (27) января 1918 г.] была приурочена постановка первого спектакля чувашской труппы г. Казани. Кроме делегатов спектакль смотрели служащие и учащиеся города, чуваша из красногвардейских отрядов, формирующихся для отправки на фронт. Среди зрителей были известные казанские купцы из чувашей со своими домочадцами, а также бывшие офицеры Временного правительства и члены Учредительного Собрания. «Всюду звучали разговоры и приветствия на родном языке, — вспоминал этот вечер К. Васильев. — Чувствовалось, настроение в зале было приподнятое, праздничное. Радостному и торжественному настроению в особенности содействовали подбадривающие марши духового оркестра, чувашские узоры по бокам порталной арки и лозунги на боковых стенах зала...»⁴.

Итак, в январе 1918 г. начала свою деятельность чувашская труппа И. Максимова-Кошкинского, которая смогла поставить спектакль весьма профессионально и собрать большое количество зрителей. Это было событие общенационального масштаба, имевшее центростремительное направление. В то время национальное движение чувашей координировалось ЧНО и чувашскими эсерами, имевшими большой опыт борьбы за социальное и национальное освобождение родного народа. Не будь они чересчур радикальными в годы первой революции 1905–1907 гг., то смогли бы сохранить газету «Хыпар», а также, весьма вероятно, открыть национальный

театр типа татарского театра в Казани, открывшегося в 1907 г. Но в те годы в этом городе проживало минимальное количество потенциальных зрителей чувашских спектаклей. Как известно, для нормального развития драматургии нужен театр с творческим коллективом и зрители, понимающие сценическую речь артистов. Такие условия созрели лишь к концу 1917 г.

Бурное развитие чувашской драматургии началось в пореволюционные годы, после первого спектакля чувашского театра в Казани. «В течение трех месяцев мы поставили всего шесть пьес, – вспоминал потом его основатель и режиссер И. Максимов-Кошкинский, – из них и чувашская пьеса М.Ф. Акимова «Вăхăтсăр вилĕм» (Безвременная смерть)»⁵. Тогда же были поставлены пьесы Г. Тал-Мырзы «Кам айăпĕ?» (Чья вина?), Ф. Павлова «Сутра» (На суде). Были переведены комедии Н. Гоголя «Ревизор», А. Луначарского «Королевский брандмейстер», драма И. Шиллера «Разбойники», комедия Ж. Мольера «Плутни Скапена», драма А. Потехина «Чужое добро впрок не идет», драмы Ф. Ярыгина «В чужом гнезде» и А. Писемского «Былые соколы» и т.д.

Деятели культуры той эпохи, в силу обстоятельств и духа времени, приходилось быть универсальными личностями. Они сами писали и переводили драматические произведения, сами ставили и играли на сцене в качестве актеров. Таковы были первые театральные деятели И. Максимов-Кошкинский, М. Акимов-Аруй, Г. Тал-Мырза, П. Осипов и некоторые другие.

2

16–17 мая 1918 г. в театре оперетты на Проломной улице Казани состоялся спектакль по драме М. Акимова-Аруя «Вăхăтсăр вилĕм» (Безвременная смерть). Он был приурочен к первому чувашскому учительскому съезду, проходившему в те дни. Само появление оригинальной пьесы «было воспринято общественностью как новое свидетельство духовного возрождения народа. После третьего акта спектакля неожиданно возник митинг, на котором ораторы связывали появление пьесы с надеждой, что и у чувашского народа будут свои писатели, артисты, композиторы, художники. Ее сравнивали с поэмой «Нарспи» К. Иванова»⁶.

Михаил Филиппович Акимов-Аруй (1895–1971) в начале 1918 г. работал в редакции газеты «Хыпар» переводчиком, одновременно являлся артистом и режиссером-постановщиком театральной труппы И. Максимова-Кошкинского. Вдохновленный первым спектаклем, журналист написал одноактную сценку «Ăратнепе» (С родней), 5 мая опубликовал ее в газете «Канаш» (№19). Конфликт драматической миниатюры построен на противопоставлении двух уча-

стников чувашского обряда *мункун*, когда все родственники собираются в дом старшего в роду и поминают усопших предков, поют обрядовые родовые песни. Один из родственников, недавний солдат, вернувшийся с войны, нарушая родовые традиции, запекает русскую песню. Естественно, другие остаются недовольны его поведением. «Песня чувашская душу захватывает. Русских песен мы не понимаем», – рассуждает один из родственников вслух. Здесь можно уловить слабые отзвуки надвигающейся на традиционную чувашскую деревню неминуемой трагедии – разрушающей жизненные устои людей мировой войны.

В чувашской литературе тех лет концепты «народ» и «война» никак не совместимы, они нередко обретают почти противоположные значения, что хорошо показано в драме М. Акимова-Аруя «Безвременная смерть». Действие в ней происходит на фронте, конфликт развивается на противоречиях двух типов людей, особенно обострившихся в период первой империалистической войны. Главный герой Мигулай и его товарищи – простые солдаты, но их души и помыслы чисты, а сердца добрые. Злой полковник и льстивые офицеры любят власть и богатство. Здесь обнаруживается несколько осовремененный вечный конфликт между добром и злом (вспомним произведения Ив. Юркина, К. Иванова, Н. Шубоссинни). Весьма глубокую смысловую нагрузку несут следующие слова главного героя: «Кто хорошо одевается, кто богат, тот везде уважаем и почитаем. Эту истину знают все. Но тот человек и грешен. Он делает только свои личные дела, на ум и сердце человека не обращает внимания, как будто они и не нужны. Все хотят жить, для всех этот мир дорог! Молодые люди... вместо того, чтобы играть, радоваться, работать... раны, болезни...».

Эти слова главного персонажа показывают глубокое духовное и материальное различие людей разных слоев общества. Раненому Мигулаю нужны здоровье и молодость, а не георгиевский крест или крест на могиле. Здесь уместно привести монолог отца главного персонажа, получившего от Ванюка вещи погибшего сына: «Сын мой, сыночек!.. На твои вещи ли осталось зреть мне теперь?.. (Плачет.) Эх, проклятая война! Косит молодежь! Сын мой, Мигулай!.. Как безвременно ушел ты из жизни?!». По воспоминаниям автора, первую часть (в ней Мигулай прощается с любимой девушкой, родней и отправляется в царскую армию) он написал в последнюю очередь. В результате получилась социальная драма «Безвременная смерть», которую драматург поставил сам и удачно исполнил роль главного героя Мигулая. Об этом можно узнать из рецензии в газете «Казанское слово»: «Акимов показал, что он и лучший актер из чувашей. Он не играет, а переживает действующую жизнь»⁷.

Такую игру автора драмы театровед Ф. Романова объясняет тем, что к тому времени Михаил Филиппович успел принять участие в боевых действиях и получить тяжелое ранение в голову, и он вложил в сценический образ и как автор пьесы, и как актер⁸.

Итак, благодаря двум драматическим произведениям М. Акимова-Аруя чувашская драматургия в 1918 г. начала развиваться в русле традиций автора пьесы «Ялти пурнăç» (Жизнь в селе), но в измененной империалистической войной реальности. Нравы господ такие же, только они в пышных мундирах и золотых погонах. По глубокому убеждению драматурга, война – это большое зло для простолюдина, особенно для таких социально и национально угнетенных народов, как чуваша. Не случайно в пьесу включен яркий эпизод, показывающий два типа чуваша. Первый боязлив, скрывает свою национальность, второй (Ванюк), наоборот, не стесняется своего происхождения: «Был бы я на его месте, специально подчеркнул бы свое чувашское происхождение. (Ударяет в грудь.) «Вот, смотри на чуваша, чем он хуже вас», сказал бы. Ха-ха-ха».

Летом 1918 г. Казань заняла Народная армия Комуча, театральная труппа распалась: одни артисты ушли на фронт, другие разъехались по деревням, а режиссер написал заявление в Казанский губком РКП(б) с просьбой назначить его «агитатором в один из уездов Симбирской губернии... для агитации среди чуваш <ей> Красной социалистической армии и для культурно-просветительской цели»⁹. После недолгой работы агитатором политотдела штаба Пятой армии Восточного фронта его поставили на должность заведующего только что организованного Чувашского подотдела штаба. Осенью 1918 г. И. Максимов-Кошкинский телеграммой вызвал в Казань бывших артистов. Так была возобновлена деятельность старой труппы, с осени 1918 г. получившей название «Чувашский советский передвижной театр» (ЧСПТ). Артисты были оформлены как сотрудники газеты «Чухăнсен сасси», «поставлены на довольствие», получали паек «с приварком», многие из них работу в театре сочетали с переводческой работой в газете¹⁰. Именно в данный период развития чувашского театра, получившего как бы второе дыхание, в составе обновленной труппы оказался Г. Тал-Мырза, кавалер георгиевского креста, инвалид первой мировой войны.

3

За время пребывания в Казани (1918–лето 1920 г.) театр И. Максимова-Кошкинского поставил около пятидесяти пьес, из них лишь пять являлись оригинальными произведениями чувашских драматургов: «Безвременная смерть» М.Акимова-Аруя, «Кам айăпĕ?» (Чья вина?) и «Сĕнĕ пурнăç шурăм пуçĕ» (Заря новой жиз-

ни) Г. Тал-Мырзы, «Пуян Карук» Н. Ефремова и «На суде» Ф. Павлова. Последние две пьесы впервые были поставлены в других театральных коллективах, то есть они заимствованы из репертуаров Симбирской театральной труппы (руководители И. Шевле и Н. Ефремов) и Акулевского народного театра (вначале режиссером был Ф. Павлов, затем К. Егоров). Автор первой пьесы с сентября 1918 г. начал работать учителем Трех-Балтаевского начального училища, а с 1 февраля следующего года приступил к учебе в Симбирском практическом институте и при этом заведовал подотделом национальных меньшинств Симбирского УОНО (до 20 июля 1920 г.). Таким образом, с осени 1918 г. в Казанской труппе оказался единственный артист, который мог бы писать оригинальные чувашские пьесы. Это – Г. Тал-Мырза. Драму «Чья вина?» он сочинил за четыре дня (29 февраля–3 марта 1919 г.), а трагикомедию «Ухатер» – за пять дней (29 мая–2 июня 1919 г.)¹¹. Такая скорость объясняется прежде всего необходимостью обновления репертуара театра. К тому времени Г. Тал-Мырза, оставаясь в труппе И. Максимова-Кошкинского, параллельно сплотил труппу при Казанском военном гарнизоне, по другому именуемую драматической труппой Чувашского красноармейского клуба Казани. Свои пьесы и «На суде» Ф. Павлова режиссер ставил в первую очередь в новом коллективе, что вызвало со стороны основателя ЧСПТ некоторое недовольство¹².

24 мая 1920 г. Г. Тал-Мырза собрал в одну тетрадь рукописи всех пьес и стихотворений, сочиненных им в 1919–1920 гг. В предисловии к драме «Чья вина?» отмечено, что она является его самой первой пьесой, написанной, к сожалению, на скорую руку¹³. Второй его пьесой следует считать «Ухатер», затем идет «Сёне пурнăç шурăм пуçе» (Заря новой жизни). Рукописи этих пьес вошли в вышеназванную тетрадь. Получается, что остальные драматические произведения Г. Тал-Мырзы (все пять – трагедии) написаны после мая 1920 г. Определенная последовательность появления прозаических и стихотворных пьес драматурга позволяет проследить динамику его поэтики. Если говорить о жанрах, он двигается от драмы к трагикомедии и драматическому эскизу (утопии), а затем – к стихотворной трагедии. Примерно такой же жанровый путь прошли Г. Комиссаров (Вандер) и К. Иванов (Кашкыр). Появлению исторических трагедий Г. Тал-Мырзы способствовала, следует полагать, сама жизнь тех лет: создание национальной автономной области, широкое культурно-просветительское движение в народе, появление театров и газет и т.д. Между тем трагедии писались главным образом параллельно с «пессимистическими» стихотворениями автора, что требует от исследователя системного анализа. По-

этому пьесы Г. Тал-Мырзы следует рассматривать вкупе с его поэзией и прозой.

В драме «Чья вина?» главными персонажами являются брат (Ванюк) и сестра (Анук), которые предстают жертвами обстоятельств, порожденных состоянием общества военных лет. На первый взгляд, кажущиеся случайными эпизоды (например, встреча возвращающегося домой после долгой службы на флоте брата с подросткой и изменившейся до неузнаваемости сестрой в доме терпимости) вполне оправдываются постоянно меняющимся характером действия. Данная сцена-событие, как удачно заметил К.Д. Кириллов, «рассчитана на оправдание не только действенной игрой актеров, но и психологической мотивацией всего предшествующего действия. Смерть Анук от руки родного брата вытекает при этом не как случайный эффект сюжетной линии, а как результат всего хода драматического действия»¹⁴. При этом драматург намеренно замедляет сцену-экспозицию. Героиня находится в состоянии крайней степени отчаяния. Она понимает, что оказалась «на дне» (невозможно обойтись без параллелей с известной пьесой М. Горького), но активно сопротивляется, пытается сохранить человеческое лицо. Именно таким образом показан внутренний конфликт героини.

Драматург не осуждает своих героев, им руководит полное понимание и глубокое сострадание. Он надеется, что и «на дне» жизни появляются лучи спасающего от всех недугов солнца, символа свободы, равенства и братства.

Следует учесть, что в начале 1919 г. Г. Тал-Мырза сочинял «пролетароцентричные» стихотворения, идеализировал коммуны, призывал к борьбе за создание государства мирового пролетариата. Такой идеологической тенденциозностью пропитан финальный монолог главного героя драмы, речь которого построена в риторико-декламационном стиле. Стремясь обнажить существующие пороки, порождающие драму человека, автор неоправданно вторгается в речь Ванюка. Как точно подметил К.Д. Кириллов, вся ритмика данного монолога строится сообразно агитационной речи¹⁵, идеологизировано и название пьесы. Все же, несмотря на эти недостатки, вытекающие из заявленной цели труппы (политическое воспитание и поднятие общего культурного уровня), Г. Тал-Мырза смог на достаточно высоком художественном уровне создать социально-бытовую драму, весьма близкую к жанру философской трагедии. «На дне» чувашской жизни находятся *эсрел'и* (хозяева смерти из подземного мира), которые тянут незащитных в свое темное царство мертвых. Занавес закрывается со словами умирающего героя: «Трепещите, эсрели... свет... солнце взойдет... Красное знамя... прощайте... Отец и мать... Простите... Анук... Анук... (Умирает)».

Третье драматическое произведение («Ухатер») написано в конце мая—начале июня 1919 г. в жанре трагикомедии. Обращает на себя внимание созвучность имени главного героя (Ухатер) с аналогичным персонажем из комедии «На суде» Ф. Павлова (Ухтеркке). Оба они — старики-скряги, их образы, хотя и в разной степени, трагичны (первый, по сравнению со вторым, не осознает своего местонахождения «на дне»). Следует вспомнить, что в феврале 1919 г. рукопись комедии была доставлена из Акулева автору, а последний не позднее марта того же года прислал ее своему другу и сокурснику по Северо-Восточному институту, режиссеру-постановщику Г. Тал-Мырзе. В его интерпретации комедия «На суде» была поставлена 18 апреля 1919 г.

Итак, трагикомедия «Ухатер» была написана после постановки на сцене ЧСПТ известной комедии Ф. Павлова. Думается, Г. Тал-Мырза целенаправленно пошел по пути расширения жанра комедии: оттолкнувшись от «На суде», автор опять-таки решил показать «дно» чувашской действительности. Он изучает психологию человека, ослепленного «блеском богатства» (мул сүтипе).

В свое время автора трагикомедии обвиняли в повторении тем, затронутых в пьесе Н. Ефремова «Пуян Карук» (Богач Карук), хотя, как известно, оба произведения создавались почти одновременно в разных городах и для разных трупп. В предисловии к трагикомедии, написанной 21 апреля 1921 г., Г. Тал-Мырза полностью опровергает обвинения в плагиате, при этом допускает параллели между его трагикомедией и пьесами Пушкина и Мольера¹⁶. Основная мизансцена, показывающая характер и душу Ухатера — это его «задушевный» разговор с монетами. Подобная мизансцена есть и в комедии Ж. Мольера «Скупой», переведенной и сыгранной артистами ЧСПТ в Казани¹⁷. Именно тема скупости волнует драматурга, а не пути обогащения. Скупость в пьесе переходит в глупость и завершается трагедией.

Четвертое драматическое произведение Г. Тал-Мырзы написано в жанре социальной утопии с соответствующим названием «Сёне пурнăç шурăм пуçё» (Заря новой жизни). Победу идеи братства драматург показывает на примере организации коммуны простых крестьян и бывших городских батраков. В эту общину записываются справедливые и неалчные священники (отец Иван) и студентки (дочь отца Ивана Маша). На одной стороне стоят коммунары разного социального происхождения, а на другой — бывшие царские прислужники с соответствующими их нравам фамилиями: земский начальник Хамовский, становой пристав Шкурников, старшина Живодеров. Конфликт построен на противоречии идей, пьеса скорее рассчитана на читателей, чем на зрителей. Поэтому герои

постоянно произносят длинные монологи, действия не всегда динамичны, ощущается диктат агитационной поэтики тех лет. Пьеса завершается судом над противниками коммунаров. Вот некоторые слова из выступления обвинителя: «На войне нет пощады. Сейчас военное время, если пощадим, то сами вновь окажемся в тенетах... Кто заступает за врага — он сам враг бедного народа... Если мы не уничтожим их, то они уничтожат нас».

Речь защитника более гуманна: «Угрозами невозможно привлечь человека на свою сторону. Если будем работать с доброй душой, нашим будет весь мир». К сожалению, суд приговаривает к расстрелу бывшего земского начальника и станового пристава. Драматург правдиво показал жизнь тех лет: люди мечтали жить в обновленном обществе без угнетателей и богачей, без дворян и жандармов. Этими пьесами завершается первый период в творчестве талантливого режиссера и драматурга. Режиссерская, актерская, переводческая составляющие таланта, как отмечает К.Д. Кириллов, постепенно освобождали драматургию Г. Тал-Мырзы от влияний и вывели на просторы собственной стихии. Спектакль как неповторимое событие в жизни драматического произведения приучил чутко улавливать звучащее слово и выработал стиль работы над текстом¹⁸.

В июне 1919 г. открылся второй чувашский театр в Симбирске под руководством Н. Шевле. Здесь впервые были поставлены пьесы Н. Ефремова «Пуян Карук» (Богач Карук) и «Маюк», драма М. Акимова-Аруя «Илюк». Все эти пьесы были написаны в 1919 г. специально для Симбирской чувашской труппы.

Николай Сидорович Ефремов (1895–1988) известен как поэт и драматург. Под влиянием «Нарспи» К. Иванова он пробовал себя в пейзажной лирике и драматургии («Унисье», «Маюк»). Наиболее удачной получилась его социально-психологическая драма «Пуян Карук». В ней драматург ищет социально и психологически обоснованные ответы на происходящее. «Человек, оценивая свою непорядочную жизнь, может преобразиться, — писал он в предисловии к своей драме. — Если люди, зная и не зная, начинают обвинять нас, то мы тоже подумаем о своих делах»¹⁹. Драматург глубоко убежден в целебной силе «взгляда со стороны». Н. Ефремов, как и Г. Тал-Мырза, разработал принципиальную для драмы и ее сценического воплощения систему средств и приемов выражения авторской позиции. Как утверждает К.Д. Кириллов, помимо детальной эстетической разработки фона, среды, окружающих героев, она выражается и через характеристику героя другими персонажами в их диалогах²⁰.

В драме «Илюк» М. Акимова-Аруя главный герой творит зло:

избивает жену, по ночам ходит к молодой вдовушке, торгующей дьявольским зельем. Драма завершается смертью безвинной Марье и раскаянием Илюка. В данной пьесе, как и в первой, герой погибает, но двойник Тыхтамана (герой поэмы «Нарспи» К. Иванова) кается в своих грехах. Драматург убежден, что подобные трагедии происходят из-за непросвещенности людей. По признанию самого автора, герои драмы были скопированы с его сестры и ее деспотичного мужа, который в 1930-е годы был репрессирован и сослан в Петрозаводск, а сестра М. Акимова-Аруя умерла в 1944 г. от голода (в драме она погибает от постоянных побоев озверевшего мужа). Трагический конец нужен был драматургу для усиления сопереживания зрителя, контрастного изображения двух противоположных начал жизни – добра и зла. Смерть жены отрезвляет Илюка. Автор показывает, что в нем все же сохранилось человеческое. Через покаяние происходит очищение души вчерашнего злодея. В драме М. Акимова-Аруя умело использован прием психологического изображения главного персонажа, показана диалектика его души.

Итак, в 1918–1919 гг. чувашская драматургия наряду с «переделками-приспособлениями» русской и зарубежной классики начала обогащаться оригинальными пьесами социально-бытового содержания. Главным для драматургов становится изображение живого человека и реалистичной действительности. Они осознавали значимость социальной природы национального бытия, открывали в своих произведениях новые конфликты. В то же время авторы всячески вмешивались в логику развития образов героев, зачастую диктуя им готовые решения и идейные позиции. Драматургии 1918–1919 гг. не хватало произведений с саморазрешающимся конфликтом, персонажей, свободных от диктата автора и его тенденциозности.

4

В 1920 г. ситуация в чувашской драматургии резко изменилась в лучшую сторону. Во-первых, появились новые авторы, которые раньше были известны как поэты (Э. Турхан, И. Ахах, М. Сеспель). Во-вторых, инсценировать стали не только русскую поэзию, но и чувашскую литературную классику, прежде всего «Нарспи» К. Иванова (Кашкыра). В-третьих, разочарованный репертуаром, чувашских театров и обиженный И. Максимовым-Кошкинским Г. Тал-Мырза приступил к созданию цикла исторических трагедий и поэм («пятерица»). В-четвертых, за лето и осень 1920 г. автор комедии «На суде» Ф. Павлов создал драму «Ялта» (В деревне), ставшую еще в те годы самым популярным драматургическим произведением.

Весной 1920 г. Центральный чувашский театр гастролирует по городам Симбирск и Самара. В том же году после образования Чувашской автономной области театр переезжает в Чебоксары. Первым значительным событием в театральной жизни новой столицы была постановка драмы М. Лермонтова «Испанцы» в переименованном названии «Чăвашсем» (Чуваши). Вдохновленный новым спектаклем И. Максимова-Кошкинского М. Сеспель написал трехчастную драму «Убик».

По этой пьесе можно прочувствовать душевное состояние М. Сеспеля после краткого тюремного заключения. В те дни он глубоко переживал свое поражение Злу и стоял на распутье: или переехать в художественную школу в Симбирске, или остаться в Чебоксарах и продолжить заниматься литературой? Как художник он тянулся в Симбирск (так рассуждает и главный герой пьесы Михаил, мечтающий стать художником и уговаривающий Яхрва поехать в Симбирск). Будучи поэтом, Сеспель осознавал, что он свою энергию может реализовать только в Чувашской автономной области (как мечтает поэт Яхрав). А влюбленный в Чиберчче Убик (от *ула* – медведь) опять-таки напоминает самого автора (А.П. Червякова в шутку называла поэта Мишкой-ведьмедем). Следовательно, все три героя пьесы – поэт Яхрав, художник Михаил и влюбленный Убик – отражают три ипостаси образа Сеспеля. Здесь обнаруживается мифологичность, которая напоминает христианское представление о трех лицах Всевышнего: Отца, Сына и Святого Духа. Борьбу за признание языков народов Поволжья как языка школьного образования возглавил преподаватель Казанского университета Н.В. Никольский, чуваш по национальности. Этого лидера «мелких национальностей» и его последователей в реакционной печати обвиняли в сепаратизме. Данный факт удачно был использован М. Сеспелем в вышеназванной пьесе. Узнав, что чувашского поэта Яхрва выселяют из Казани, один из героев пьесы спрашивает его: «Черт возьми! Вот собаки, за что же они гонят из города?».

ЯХРАВ: Жандарм принес предписание от губернатора. Там сказано обо мне: «замеченного, дескать, в распространении идей о сепаратизме чувашей...».

Итак, М. Сеспель оставался верен своему творческому кредо и в драматургии. Прежде всего его беспокоила проблема национальной свободы и равноправия. В этом вопросе он был продолжателем идей интеллигенции между двумя революциями 1917 г.

Драматургическая деятельность поэта и публициста И. Агаха началась в Уфе, где он находился в качестве редактора газеты «Голос бедноты». Именно там 23 февраля 1919 г. И. Агах поставил две переводные пьесы: «От нее все качества» Л. Толстого и «Ноч-

ное» М. Стаховича в собственном переводе. Группой редактора газеты эти же спектакли были показаны 29 мая 1919 г., но уже в Симбирске. После мобилизации из армии по болезни (июль 1919 г.) поэт сочинил пьесы «Пиччёшне юратни» (Любовь к брату), «Марине» и «Тайга шавлать» (Шумит тайга). Последнее произведение, названное автором одноактной драмой, является как бы продолжением пьесы М. Сеспеля «Убик»: в нем бывший студент университета Володя, высланный за революционную деятельность в таежную Сибирь, томится без вестей с Большой земли. Не выдержали нервы его любимой девушки (Надя собирается покинуть тайгу и Володю) и друзей (они «убивают» время алкоголем и игральными картами). В отчаянии главный герой решает повеситься. В этот самый момент приходят ссыльные с долгожданной вестью о свержении «царя-шайтана» (шуйттан патшана). Воспрянув духом, все запевают революционную песню «Отречемся от старого мира». Лишь хозяйка-старушка в недоумении: «Удивительны же эти люди из России! Какая надобность петь песню в ночное время?».

И. Агах закончил эту драму, как известно, 5 февраля 1920 г., то есть за месяц и десять дней до своей смерти (он болел туберкулезом легких). В пьесе поэта революционный романтизм идет рядом с глубоким пессимизмом, что наблюдалось и в его лирике тех лет. Аналогичный стиль имеет пьеса Э. Турхана «Тёпсакай» (Подпол), изображающая революционную деятельность чувашской молодежи в селе. Агент царской жандармерии, чуваш, желающий быстрее обрусеть, с символичным прозвищем Кялттик (Хромой) представлен как предатель чувашского народа и его национальных интересов. Очевидно, данную особенность следует объяснить поэтической натурой творцов художественного слова. Романтические мысли и переживания, как правило, тяготеют к стихотворной форме выражения. Очень часто за романтикой, если реальность далека от идеалов поэта-драматурга, непременно следует разочарование и состояние некоторой депрессии. Драматические произведения Э. Турхана, Г. Тал-Мырзы, И. Агаха и М. Сеспеля очень схожи по тональности, они находятся как бы в одном регистре. К этой группе авторов следует причислить и Ф. Павлова, который в драме «В деревне» создал необычайно романтический образ героини, легко впадающей в пессимизм. Авторы драматических произведений как поэты ощущали тесную взаимосвязь между возвышенными чувствами и отчаянием, радостными эмоциями и глубоким разочарованием. Таков и другой главный герой из комедии Ф. Павлова Ухтеркке.

Следует признать, что чувашская классическая драматургия 1917–1922 гг. создавалась под сильным, несомненно благодатным

влиянием национальной поэзии, прежде всего поэмы «Нарспи» и лирики самих авторов. В 1920 г. молодой студент Казанского университета П. Осипов инсценировал классическую поэму К. Иванова (Кашкыра). Переделал свою поэму «Маюк» (она была сочинена под сильным воздействием «Нарспи») Н. Ефремов, который сам и поставил ее на сцене Симбирского чувашского театра. Послереволюционная пора действительно была временем трибуны и сцены, с которых высказанные поэтами и драматургами идеи напрямую доходили до адресата. Эта особенность эпохи повлияла и на бурное развитие публицистической прозы тех лет.

По воспоминаниям Н. Вазянки, Г. Тал-Мырза обсуждал свою будущую трагедию «Силпи – пӓлхар пики» (Сильби – дочь болгарского хана) со своим учителем Ф. Павловым, часто приезжавшим из Чувашской автономной области²¹. К тому времени бывший заведующий театральной секцией Чувашского отдела Наркомнаца написал драму «В деревне» и хотел поставить ее на сцене как музыкально-драматическое произведение. О создании либретто для чувашских опер мечтал и Г. Тал-Мырза, который, по воспоминаниям Ф. Павлова, сочинил следующие исторические «драматические поэмы, которые можно петь» (поэмӓсем юрлама сырӓн): «Сильби», «Архай-хан» и «Аттила»²². С. Эльгер упоминает другую драму Г. Тал-Мырзы, в которой «описана жизнь своего предка»: «Тал-Мырза» (в другом варианте названия – «Мырзабай»)²³. Рукопись пятой стихотворной драмы была обнаружена и опубликована в журнале «Сунтал» в 1928 г. (№10). Она называлась «Вӓйлӓсен айӓпӓ» (Вина сильных) и была посвящена жизни воспитанников СЧУШ. Из пяти стихотворных драм (трагедий) до читателя дошли самая первая («Сильби – дочь болгарского хана») и последняя («Вина сильных»), судьба рукописей остальных произведений неизвестна до настоящего времени.

Вышеназванные пять трагедий Г. Тал-Мырзы охватывают пять ценностей-первооснов человеческого бытия: общественно-социальную и национально-политическую; познавательную; материально-практическую; нравственную; эстетическую. Фактически драматург вслед за К. Ивановым (Кашкыром) смог создать вторую чувашскую «пятеричу».

В трагедии «Сильби – дочь болгарского хана» через любовные коллизии показана трагическая судьба государства предков чувашского народа – Волжской Булгарии. Сильби, дочь болгарского царя (хун), любит воеводу (сар пуçӓ) Тивлет, но ради спасения отца и родины соглашается выйти замуж за Андрея Боголюбского, покорителя Волжской Булгарии. По воспоминаниям С. Эльгера, автор незаконченной трагедии рассказывал, что описанные факты явля-

ются достоверными и они отражены в русских летописях. В произведении любовная трагедия переплетена с трагедией народа. В одном динамическом развитии и разрушении показаны энергия человека и мощь государства. Князь Андрей Боголюбский разрушает имеющую торговые связи со многими государствами Востока и Запада Волжскую Булгарию. Психологии покорности хуна противопоставлено чувство гордости его дочери Сильби. Лейтмотивом звучит вечный вопрос: быть или не быть? Ради сохранения отчизны и жизни отца Сильби соглашается стать женой Боголюбского, яростного врага волжских булгар (эти события должны были проходить в последующих частях трагедии, которые автор не успел сочинить или же они утеряны). Здесь национальная свобода возвышена, она ценнее индивидуальной свободы и независимости. Автор идеализирует жертвенный поступок дочери болгарского хана, тем самым призывает зрителя ставить интересы этноса выше собственных.

«Аттила» – трагедия о легендарном предводителе гуннов, предков волжских булгар и их потомков. Используя средневековые устные и письменные источники, драматург в стихотворной форме показал историю тюркских народов в V веке. События в поэме «Архай-хан» проходят в VII–VIII веках. Поэт, прекрасно владевший татарским и другими языками тюркских народов, через лекции профессора Катанова познакомился с героическими дастанами восточных народов и написал вдохновенную поэму. А в поэме «Мырзабай» Г. Тал-Мырза показал жизнь булгар периода Золотой Орды. По воспоминаниям родственников поэта, в ней описаны поступки предка булгаро-татарского мурзы, потомком которого считал себя Г. Тал-Мырза. В сохранившемся блокноте студента СВАЭИ имеются записи о лекциях «История Поволжья» и «Золотая Орда» с указанием литературы по данным темам. В разделе «Нужно купить» указаны названия шести книг по болгарской проблематике, а в разделе «Нужно прочитать в Симбирской Карамзинской библиотеке» – книги и архивные материалы XVI–XVIII вв.²⁴

Свой цикл исторических драм (трагедий) драматург завершил трагедией «Вина сильных» (1921). Если в предыдущих произведениях автор создавал образы на фоне героических событий из истории чувашского народа и своих предков, то в последней трагедии он реалистично отобразил жизнь в СЧУШ. Герои имеют своих прототипов, даже имена и фамилии оставлены без изменений. Такими являются Иван Яковлев и его супруга Екатерина Алексеевна, воспитательница и учительница Наталия Яковлевна, которые задумали обвенчать вчерашних учеников СЧУШ Агрешину Еремееву (родилась 22 июня 1880 г. в д. Альбусь-Сюрбеево Буинского уезда²⁵) и

Степана Артемьева (родился 6 октября 1878 г. в д. Елюккасы Цивильского уезда²⁶). В любовном треугольнике оказался и Василий Герасимов (родился 1 апреля 1879 г. в с. Новые Алгаши Симбирского уезда²⁷). Все трое закончили СЧУШ в 1899 г., из них первые двое были оставлены в родной школе, чтобы обучать учеников младших классов, а В. Герасимова направили в сельскую школу. В любовном треугольнике лишним оказался неказистый С. Артемьев, любимец руководства школы. Но он смог уговорить И.Я. Яковлева и с его помощью обвенчался с красавицей Агреппиной. Все эти события, происходившие в СЧУШ, являются достоверными, в последующие годы они превратились в живую легенду о трагической любви Агреппины и Василия. Правдивая развязка этой истории такова: нелюбимый муж случайно застрелился, Василий от горя ушел в запой и скончался, а героиня оказалась в Казанской больнице для психических больных.

Образ Ивана Яковлевича напоминает Мигедера, отца Нарспи из одноименной поэмы К. Иванова (Кашкыра). Сердца обоих не внимлют плачу героинь, они не знают, что такое любовь и красота. «В человеке не красота важна, // А важен его ум», – рассуждает инспектор школы. «Если ты в руках Ивана Яковлевича, // То исполняй его песню», – учит жить учительница Наталья Яковлевна. А Степан ради любимой Агреппины готов продать свою душу шайтану. Он хорошо освоил философию сильного: «Вайли тухать сиеле, // Вайсӓррисен пӓтмелле» (Сильный побеждает всех, // Слабые должны погибнуть).

Автор трагедии возвышает красоту и гармонию в природе и человеческих отношениях. С разрушения красоты начинается нарушение всеобщей гармонии природы и человека (вспомним молнию и гром во время венчания в церкви). По вине сильных разрушается жизнь троих несчастных: Василия, Степана и Агреппины. Автор трагедии вновь затрагивает проблему взаимоотношения «маленького» человека с властью имущими.

5

Обращение Ф. Павлова к жанру драмы А. Иванов-Ехвет объясняет оживлением в годы первой мировой войны любительской сцены и острой нехваткой оригинальных пьес на чувашском языке. Причины достаточно серьезные, но не исчерпывающие. В пьесе «Ялта» (В деревне) Ф. Павлов по-своему разрабатывает концепцию свободы личности, идею своеобразия национального духа. Продолжая традиции Г. Комиссарова (Вандера), Я. Турхана и К. Иванова (Кашкыра), в некоторой степени даже полемизируя с «Нарспи», драматург воплощает свою идею в форме народного действия – *туй* (свадьба).

Для более четкого определения роли Ф. Павлова в выработке концепции личности в чувашской художественной культуре необходимо вспомнить основные черты чувашского средневекового мировоззрения и его трансформацию в Новое время.

Многие доступные человеку явления природы цикличны, т.е. чередуются: день – ночь, новолуние – полнолуние, лето – зима и т.д. Поэтому неудивительно, что древние народы, в том числе и предки современных чувашей, определяли время по природным циклам.

Историческое мышление вместе с изображением деятельного человека-индивида впервые ярко выражено у М. Сеспеля. Это он так резко противопоставлял прошлое и будущее, был убежден в необратимости времени, не признавал идею цикличности. Он впервые в чувашской поэзии создал образ глубоко индивидуализированной личности.

Идею цикличности не всегда признавал и Ф. Павлов (вспомним героиню Елюк из драмы «В деревне»), но в отличие от М. Сеспеля, он не противопоставлял добро и зло, прошлое и будущее. Эти категории для него не взаимоисключаемы, а взаимодополняемы. По его мнению, *усал сын* (злой человек) – не калека или слепой, а человек самовлюбленный, считающий себя красивым. Следовательно, красивым может быть и человек с уродливым лицом, а безобразным – человек с приятной внешностью. Ф. Павлов считал, что в представлении чувашей вся вселенная является одушевленным существом, а предметы, в зависимости от отношения человека к ним, могут приносить либо пользу, либо вред.

В мышлении Ф. Павлова преобладала логика согласования и идея достижения гармонии. В частности, о соотношении разума и чувства он писал следующее: «К каким печальным последствиям пришли бы мы, если бы у художественного гения стали развивать только рассудочную деятельность? Когда стоит вопрос о гармоническом развитии личности, то второстепенного ничего нет в природе человеческого духа. Человек – единый комплекс в своей духовно-нравственной организации»²⁸. По его мнению, человек должен воспринимать идеи «не только умом, но и чувством».

Ф. Павлов стремился постигать вещь в ее целостности, что определялось недualьным отношением к миру, неотделимостью сущности от явления. В этом плане он отражал основные качества языческой философии, мирозерцания народа. В то же время понимал развитие как от низшего к высшему, от простого к сложному, от прошлого к будущему. Следовательно, Ф. Павлов стремился синтезировать чувашскую идею достижения гармонии и логику согласования с христианско-европейским пониманием времени.

Попытки синтезировать национальное с христианско-европейским есть и у Сеспеля, но они привели поэта к трагедии. Ф. Павлов, способный видеть в плохом хорошее, а во зле – начало добра, умел избегать конфликтов, уживаться с людьми, довольствоваться той жизнью, какая есть (его антиподом является персонаж «Ялта» Ванюк, а прототипом – Елюк). Он стремился к свободе, наполненной гуманизмом. Свобода одной личности не должна подавлять свободу другой, они должны быть взаимодополняемы. Свобода как понятие чисто европейское и чувашская логика согласования удачно синтезированы Ф. Павловым в его классических произведениях «Ялта» и «Сутра».

В предреволюционные и пореволюционные годы Ф. Павлов, как и вся национальная интеллигенция в целом, был вдохновлен идеей свободы (личности, социальных слоев, народа). Но в отличие от большинства понимал ее как не противоречащую другим свободам. Тесное знакомство с «быто-психологической почвой народа» (начиная с лета 1916 г.) натолкнуло молодого псаломщика на идею создания драматического произведения, в котором были бы отображены различные формы свобод.

К 1920 г. Ф. Павлова начала занимать другая идея: идея национальной стихии, народного духа. С этой точки зрения он вполне обоснованно отрицал театральное искусство: «Я не знаю более захватывающего национального искусства у чуваш, чем песня. Театр? Там нет души чувашина»²⁹.

Увлечение народными песнями привело Ф. Павлова в историографию чувашской музыки, а затем и в науку о национальной культуре, этнографию. Во всех сферах традиционной культуры он искал черты чувашской народной стихии: ее этнографический, нравственно-этический, психологический и эстетический облик. Научной деятельности Ф. Павлова способствовала учеба в Казанском Северо-Восточном археологическом и этнографическом институте (1918–1919 гг.), где он изучал историю и этнографию народов Поволжья, тюркологию.

При создании новой национальной культуры необходимо учитывать своеобразие, как понимал данную задачу Ф. Павлов, как психолого-эстетического, так и этнографического облика народной стихии. Последнее должно составлять основу культуры высших слоев общества. Если «верхи» расходятся с «низами» в своих эстетических идеалах, то для «простого» народа они окажутся чужеродными. «Цивилизация душит чувашский язык, – сетовал Ф. Павлов. – Только в песне не умирает живая энергия языка. Лучшие наши поэты К. Иванов и Н. Васильев (Шубоссинни) учились на народной песне и создали свои шедевры»³⁰. Основой профессиональ-

ной музыки чувашей он считал народную песню, а основой всего искусства – бытовые и психологические особенности народа.

Профессиональная художественная культура должна воплощать душу народа, его национальные черты. А создание культуры зависит от людей, познавших «самих себя и ставших самими собой» (Н. Трубецкой). Но национальный характер является не постоянной величиной, он изменяется и развивается вместе с самой жизнью. Отсюда следует, что национальная культура должна реагировать на появление в народном характере новых качеств, в противном случае она теряет самобытность: утрачивает отклик в психике своих носителей, перестает быть воплощением национальной души и обращается в традиционную ложь и лицемерие³¹.

Ф. Павлов постиг эту истину, выявил закон развития профессиональной культуры еще будучи учителем пения СЧУШ. В дальнейшем, в духе идеи соответствия «верхов» культуры «низам», создавал литературно-драматические и музыкальные произведения, изучал народную стихию. «Обращение зоркого взгляда на жизнь своего народа», как искренне верил Ф. Павлов, составляет основу метода работы человека творчества.

Драма «Ялта» была завершена к осени 1920 г. 11 июня того же года на съезде работников искусства Чебоксарского уезда Ф. Павлов выступил с докладом о задачах и формах работы в области искусства в связи с текущим моментом. «Настоящий момент характеризуют война и революционное строительство, – говорил новый заведующий театральной секцией Чувашского отдела Наркомнаца. – Эти два явления главным образом влияют на население – как на крестьянство, так и городской пролетариат; нужно признать, что это влияние дурное, действующее на натуру человека ожесточающим образом; характер современного человека грубеет. Кроме того, чувствуется общая утомленность... Для уничтожения грубости нужно открыть народу другие идеалы»³².

Здесь следует вспомнить, в какой обстановке разворачивается действие в драме «Ялта»: главная героиня Елюк осталась сиротой, ее мужа забирают на войну, другие персонажи (Пырчкан, Степан) пекутся только о личном благополучии... Действительно огрубевшие характеры и утомленные духом люди (вспомним еще, каким возвращается с войны Ванюк).

Война разразилась по воле злых людей, и беспощадно пожирает добрых. Она как холера заразила и чувашскую деревню: повальное падение нравов, пьянство, разврат. В одном стихотворении, написанном в том же 1920 г., Ф. Павлов назвал жизнь современной ему деревни «рабством», жизнью «на дне». Такому представлению автора соответствует и название пьесы – «Ялта» (В деревне). Основ-

ной конфликт в драме происходит между стремлением Елюк к личной свободе и грубой реальностью. Последняя есть порождение злых сил, прежде всего Шайтана в образе Войны.

Вот вернулся Ванюк с войны и попал на свадьбу собственной жены. В сказках был бы наказан герой-обманщик (здесь его роль выполняет Степан), а жена блаженствовала бы в объятиях вернувшегося с похода (войны) мужа. Произведение с таким финалом превратилось бы в олитературенную сказку-пьесу, не более. Так завершали спектакль «Ялта» в 30-е гг., объясняя подобную трактовку классовой борьбой. Но художественная идея Ф. Павлова была совершенно другая. «Эффект ожидания» подсказывает нам, что Ванюк, скорее всего, отомстит обманщику Степану и снова начнет жить с Елюк. Драматург неожиданно для читателя круто поворачивает события: муж убивает... свою любимую жену! И это еще не все. Убийца-муж уходит, а тот самый обманщик, который был бы жестоко наказан в сказках, падает на труп Елюк. Драма завершается ремаркой автора: «Народ застывает в ужасе».

Если бы «Ялта» имела сказочный конец, то жанром этой пьесы была бы комедия. Но в данном случае следует говорить о трагической концовке. Единственный герой в пьесе, которого не заразила война своей грубостью, это Елюк. Только она может понять других людей, только она стремится к личной свободе. В этом плане интересна ремарка автора: героиня падает, словно подстреленная на лету птица – «Аллисемпе вёснэ пек тавать те кайса ўкет». Эти слова дословно переводятся так: «Машет руками, как будто летит, и медленно падает». Елюк была рождена для свободного полета (однажды Степан сравнил ее с небесным ангелом), но жестокая действительность превращает ее в жертву. В образе Елюк воплощен новый идеал Ф. Павлова. Естественно, художественное воплощение замысла драматурга подпитано атмосферой эпохи. В то же время его идеалы и идеи породили новое эстетическое и культурное пространство, как это случилось с социально-философской и психологической драмой «Ялта». Благодаря творчеству Ф. Павлова чувашская драматургия достигла уровня национальной литературной классики и вошла в равноправный диалог с русско-европейской драматургией XIX–начала XX веков.

Литература и примечания

¹Максимов-Кошкинский И. Суйласа илнисем. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1973. 5 с.

²Савантах. 6 с. Ср.: Васильев К. Воспоминания бывшего художника-декоратора Чувашского театра // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 153. Л. 5.

³Васильев К. Указ. раб. Л. 8–9.

⁴Там же. Л. 7.

- ⁵Максимов-Кошкинский И. Суйласа илнисем. 6-7 с.
- ⁶Романова Ф. Театр, любимый народом / Изд. второе, перераб. и дополн. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1988. С. 13.
- ⁷Зритель из чуваш. Чувашский театр // Казанское слово. 1918. Июнь, 4. Цит. по: Романова Ф. Указ. раб. С. 13.
- ⁸Там же.
- ⁹Там же. С. 16.
- ¹⁰Там же. С. 20.
- ¹¹НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 143. Инв. №№ 776-778.
- ¹²О сложных взаимоотношениях руководителей двух драматических трупп в своих воспоминаниях вскользь упоминает супруга Г. Тал-Мырзы А. Григорьева (во втором замужестве – Мельникова). Там же. Ед. хр. 142. Инв. №№ 759-771.
- ¹³НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 143. Инв. №№ 776.
- ¹⁴Кириллов К.Д. Особенности становления и развития чувашской драматургии в контексте тюркских литератур Урало-Поволжья (20-е годы) // НА ЧГИГН. Кн. пост. 15. Инв. № 6690. Рукопись представляет собой черновой вариант кандидатской диссертации автора. В данной работе некоторые выводы К.Д. Кириллова использованы без постоянных оговорок и ссылок.
- ¹⁵Там же. Л. 51.
- ¹⁶Тал-Мърса, Георгий. Хёрлӗ сар сыннин юрри. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1975. 111 с.
- ¹⁷В блокноте Г. Тал-Мырзы имеется запись «Репертуар ЧСПТ», в которой напротив «Скупого» Мольера стоит цифра 3, указывающая, очевидно, количество показанных спектаклей. См.: НА ЧГИГН. Отд. VIII. Ед. хр. 140. Инв. №323. Л. 13.
- ¹⁸Кириллов К.Д. Указ. раб. Л. 51.
- ¹⁹Хлебников Г.Я. Чăваш совет литературин поэтики. Малтанхи тапхăр (1917–1922). Шупашкар: Чăваш ун-чĕн изд-ви, 1990. 17 с.
- ²⁰Кириллов К.Д. Указ. раб. Л. 53.
- ²¹Вазянка Н.Т. Революци сĕклентерсе янипе // Тал-Мърса, Георгий. Хёрлӗ сар сыннин юрри. 226 с. Как известно, Ф. Павлов находился в командировке в г. Казани 9–19 октября 1920 г., возможно, упомянутая Н. Вазянкой встреча состоялась именно в те дни.
- ²²Павлов Ф. Собр. соч. / Второе, дополн. изд. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 300.
- ²³Тал-Мърса Г. Хёрлӗ сар сыннин юрри. 218 с.
- ²⁴НА ЧГИГН. Отд. VIII. Ед. хр. 140. Инв. № 323. Л. 10, 11. 1 марта 1921 г. Чувашское Областное Бюро областкома РКП Татарской АССР просило Главполитпросвет «немедленно откомандировать в его распоряжение Зайцева Георгия и Григорьеву Александру для откомандировки их в распоряжение Симбирского Чувашского отдела» (Там же. Инв. № 921).
- ²⁵Александров Г.А. Чувашская интеллигенция: Истоки. Чебоксары: «Чувашия», 1927. С. 88.
- ²⁶Там же. С. 26.
- ²⁷Там же. С. 20.
- ²⁸Павлов Ф. Собр. соч. С. 15.
- ²⁹Павлов Ф. Там же. С. 274.
- ³⁰Там же.
- ³¹Трубецкой Н.С. Об истинном и ложном национализме / Н.С. Трубецкой // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1991. № 1. С. 82.
- ³²Павлов Ф. Собр. соч. / Первое изд. В двух томах. Том 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1962. С. 196.