

84-368

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



ФЕДОР ПАВЛОВИЧ ПАВЛОВ— КОМПОЗИТОР И ДРАМАТУРГ

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

ФЕДОР ПАВЛОВИЧ
ПАВЛОВ —
КОМПОЗИТОР И
ДРАМАТУРГ

Печатается по постановлению
Ученого Совета Научно-исследовательского института
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР
от 11 мая 1984 г.

Государственная
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
Чувашской АССР
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР
" 19 " декабря 1984 г.
№ 368

ОСНОВОПОЛОЖНИК ЧУВАШСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

М. Г. КОНДРАТЬЕВ

Федор Павлов — один из выдающихся деятелей в истории чувашской культуры и искусства. Широтой своих интересов и познаний, богатой одаренностью, а главное, результативностью своей деятельности Павлов напоминает представителей эпохи Возрождения. Его время — конец XIX и начало XX вв. — и было временем возрождения к новой жизни, к социалистическому преобразованию жизни народов многонациональной России. Перефразируя известные слова Энгельса, можно сказать: это время нуждалось в крупных деятелях — и оно выдвинуло их.

Профессиональное музыкальное искусство Чувашии тоже зародилось в этот период. Оно выразилось в творческой деятельности Ф. П. Павлова (1892—1931), С. М. Максимова (1892—1951), В. П. Воробьева (1887—1954) — основоположников современного музыкального искусства Чувашии. Федор Павлович Павлов выделялся среди них смелостью и проницательностью в постановке и решении сложных вопросов формирования национальной школы музыкального искусства. Его жизненный путь оказался более кратким, чем у коллег-музыкантов. Творчество его продолжалось только двадцать лет, считая от первых самостоятельных композиторских прикосновений к народным напевам в 1911 г.* и до его кончины, последовавшей в 1931 г.

Творческая деятельность Федора Павлова не уместилась в рамках одного вида искусства. Он — незаурядный поэт, драматург, актер, критик, публицист, ученый, организатор. Кроме того, он уже в начале 20-х гг. был как юрист деятелем областного масштаба. Но лишь музыка проходит красной нитью через всю жизнь Федора Павлова, оставаясь его основным и любимым занятием. Как музыкант он необычайно разносторонен: играет на скрипке, собирает и обрабатывает народные песни,

* Первые записи народных песен были сделаны им в родном селе в 1907 г., еще в пятнадцатилетнем возрасте (14, с. 230).

преподает, руководит хором и оркестром, исследует историю и теорию чувашской музыки, выступает как критик и даже как певец*. Но судьба не баловала его, скорее, она оказалась неблагоприятной к Федору Павлову. С юности испытывая тягу к музыке, осознавая ее как свое призвание, он буквально до последних лет своей жизни не имел возможности целиком отдаться служению «нашему дорогому искусству» (как с нежностью назвал он музыку в одном из своих писем).

Влечение к музыке у Федора Павлова проявилось уже в юности и усилилось в годы работы его преподавателем пения и скрипичной игры в Симбирской чувашской учительской школе. К. Н. Эсливанова-Максимова (также преподаватель пения Симбирской школы) вспоминала о нем: «...Он отдавался музыке со всем пылом своей артистической натуры. ...Он мне сказал, что музыка — цель его всех устремлений» (5, тетр. 17). Но получить специальное музыкальное образование в тех условиях Павлов не мог. Окончание Симбирской духовной семинарии (в 1916 г.) давало ему право поступить в высшее учебное заведение, но средств для этого у него не было. Он добывал средства на жизнь работой: служил псаломщиком, учителем, затем мировым судьей в Акулевской волости. Вначале Павлов тяготился юридической деятельностью, но, как потом сам вспоминал, постепенно «привык к судебной работе и вошел даже во вкус: часто не без морального удовлетворения стал замечать, что творю дело общественной справедливости» (13, с. 167). Однако музыкально-этнографическую работу не прекращал ни в семинарии, ни в годы службы (13, с. 167).

Жизнь Федора Павлова пришлось на один из самых бурных периодов истории родного народа и всей России. Он оказался современником трех русских революций, мировой, затем гражданской войн, образования государственности чувашского народа и первых успехов социалистического строительства. Павлов не был членом партии большевиков, но им симпатизировал с юности, а в 1917 г. сердцем воспринял идеи Октября и широко развернул работу по культурному возрождению родного народа. После образования национальной автономии резко расширились масштабы его деятельности: Павлов возглавил всю работу по музыкальному воспитанию в области. Отсутствие специалистов вынуждает его браться за любое дело. Он — создатель и дирижер национального хора, автор первых произведений для него, основатель и преподаватель первой в Чувашии музыкальной школы, преподаватель пения в Центральном чувашском педагогическом техникуме, руководитель и скрипач

* Исполнял партию Сусанина при постановке сцен из оперы М. И. Глинки в Симбирской чувашской учительской школе (1913 г.).

«концертно-салонного» оркестра. Он же работает над исследованием чувашской музыки, выступает с докладами в Обществе изучения местного края. И в такой ситуации находит удовлетворение в своей многосторонней деятельности. Именно это чувство сквозит в строках автобиографии, написанной им в 1924 г.: «Я прежде всего культурный работник. Свою служебную деятельность в силу этого не могу ограничивать исключительно служебными рамками... Сочетать служебную, научную, литературную и общественную деятельность—это не недостаток, а скорее достоинство. Конечно, об этом я заявляю с сознанием своих чрезвычайно скромных способностей» (13, с. 168). Но в другом месте он все-таки высказывает сожаление, что объективные условия не давали ему возможности «посвятить себя исключительно какому-нибудь делу» (13, с.167).

В 1922 г. он вновь вернулся к юриспруденции (13, с. 168). Занятость по службе и нездоровье постепенно отрывают его от дирижерских выступлений. Однако он по-прежнему изучает народное творчество, издает новый сборник своих хоровых обработок (гармонизаций), которые стали очень популярными в широких массах любителей музыки Чувашии (12). И лишь в последние годы жизни Павлов все более погружается в творчество. Его композиторские идеи становятся все более смелыми. Осуществляется заветная мечта — он поступает в Ленинградскую консерваторию и учится, уже неизлечимо больной, как подчеркивает в воспоминаниях проф. Ю. Н. Тюлин (5, тетр. инв. № 367), невероятным упорством пытаюсь наверстать упущенное.

После кончины Павлова его рукописи, книги и другие вещи были перевезены в Чебоксары и, по свидетельствам современников, «выставлялись в Чебоксарском музыкальном училище. После закрытия выставки часть экспонатов была роздана в качестве памятных сувениров молодым композиторам и учащимся училища, а книги и рукописи переданы в библиотеку музыкального училища» (13, с. 187), многое оказалось утерянным*.

Удивительна жизнеспособность музыкальных и других произведений Федора Павлова. Минуло более полувека со дня его смерти, но его музыкальные творения у всех «на слуху», а драматические произведения продолжают полнокровно жить на сцене. Это свидетельствует о подлинной ценности художественных открытий Павлова. Необходимой предпосылкой для этого, помимо прирожденного таланта автора, был его широкий общекультурный кругозор: для своего времени Федор Павлов был всесторонне образованным человеком. После окон-

* Кроме этого, очевидно, часть рукописей Ф. Павлова погибла раньше во время пожара в доме его родителей в начале 20-х гг. (13, с. 187).

чания двухклассного училища, учительской школы* и духовной семинарии (дававшей знания, в частности, по всеобщей истории, истории западноевропейской литературы, истории русской общественной мысли, иностранному языку), Ф. Павлов в 1918—1919 гг. учился в Казанском Северо-Восточном археологическом и этнографическом институте. Здесь он, несмотря на перерыв в занятиях, сумел сдать зачеты по тюркологии, истории политических учений, геологии, физической географии, антропологии, русскому архиву. В автобиографии он находит нужным пометить, что названными науками он «занимался довольно серьезно» (13, с. 167). Это, видимо, отвечало его потребностям в познании истории и культуры родного народа.

Наиболее основательные и разносторонние профессиональные навыки по музыке Федор Павлов получил раньше, в годы обучения и работы в Симбирской чувашской учительской школе. Здесь он выучился пению, игре на скрипке, дирижированию хором и оркестром. О высоком уровне преподавания музыки в Симбирской школе первая профессиональная певица Чувашии А. И. Токсина, после названной школы учившаяся в Казанской восточной консерватории (до ее закрытия), затем в Московской консерватории, пишет: «Занимаясь потом пением и теорией музыки у специалистов, я поражалась, как квалифицированно занимались с нами наши еще молодые педагоги в Чувашской школе» (18, с. 86). Безусловно, это относилось и к Павлову, одному из наиболее талантливых преподавателей музыки в школе. О степени музыкальной подготовленности Ф. П. Павлова уже в первые два года обучения можно судить по факту записи им мелодий чувашских народных песен в 1907—1909 гг. Из них несколько были включены во второй симбирский сборник чувашских песен (9; 14, с. 230). В библиотеке школы желающие совершенствовать свои музыкальные познания могли знакомиться со сборниками русских народных песен, произведениями Кастальского, Чеснокова, Бетховена; оперными клавирами Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, духовными сочинениями Бортнянского, Архангельского, Панченко, Чайковского (6, с. 2—3). Музыкальная жизнь губернского центра также доставляла немало впечатлений молодому человеку, жадно впитывавшему их. Современник Павлова Г. Г. Лисков рассказывал: «В театре Булычевой постоянно работала опера. На оперу меня водил обыкновенно Ф. П. Павлов. В Симбирске я смотрел и слушал «Ивана Сусанина»,

* Важно напомнить, что по своему уровню Симбирская чувашская учительская школа не уступала средним учебным заведениям, хотя и не давала формального права поступления в высшие учебные заведения. Еще с 1877 г. стоял вопрос о преобразовании ее в полноправную учительскую семинарию, но из-за бюрократических проволочек его решение затянулось до 1917 г. (19, с. 227).

«Демона», «Фауста», «Снегурочку», «Царскую невесту», «Русалку» и другие оперы. Кроме того, Павлов потащил меня на концерт симфонического оркестра Кусевицкого..., на концерт хора Агренева-Славянского (сына)...)» (6, с. 10). Учеба в духовной семинарии позволила Павлову еще более усовершенствоваться в регентском деле.

Об общем гуманитарном кругозоре Ф. П. Павлова говорит перечень школ и имен, мелькающих в его статьях. В его искусствоведческом обиходе встречаются упоминания о древнеегипетском и античном искусстве, искусстве эпохи европейского средневековья, Возрождения, о декадансе, символизме, футуризме; столь же часты в его публичных выступлениях обращения к творчеству западноевропейских и русских композиторов-классиков. Завершив «официальное» ученичество, он всю жизнь упорно занимался самообразованием. В годы Советской власти Павлов начал изучать марксизм (4, с. 28), что отразилось в его материалистических* взглядах на историю, диалектически гибком понимании развития национального искусства, реалистичности творческого метода. Точно так же, исследуя чувашскую музыку, он одновременно самостоятельно углублял свои познания в теории, истории музыки и музыкальной этнографии. Так, в 20-х гг. он опубликовал комментированную библиографию литературы XVIII, XIX и начала XX вв., где имелись сведения о народной музыке чувашей или публиковались фольклорные материалы. В работах Павлова ощущается также знакомство его с современной ему музыковедческой и музыкально-этнографической литературой. Это и обусловило быструю эволюцию его творчества, в которой каждый этап заметно превосходил предыдущий и вносил что-то новое в развитие всего чувашского музыкального искусства.

В творческом пути Федора Павлова явственно различаются четыре периода. Ранний из них охватывает годы от первых попыток самостоятельного творчества до победы Великой Октябрьской социалистической революции. Почти на всем его протяжении Павлов выступает преимущественно как способный продолжатель дела своих предшественников и непосредственных учителей. В сохранившихся юношеских поэтических опытах Федора Павлова еще ничто, кажется, не предвещает будущего взлета его самобытного дарования. Но все же стоит обратить внимание, что уже в 1912 г. в стихотворении «Савнӑ хӗр» Павлов отождествляет скрипку с голосом своей души, он доверяет музыкальному инструменту высказать сокровенное признание любимой девушке (13, с. 27).

О начальном периоде музыкального творчества Ф. Павлова мы знаем очень немного. Пробуждение творческого сознания

* О том, что он был атеистом еще в годы обучения в духовной семинарии, говорят факты, рассказанные им в автобиографии (13, с. 166).

происходило у него по мере взросления, в годы обучения в Симбирской чувашской учительской школе. Ко времени окончания школы его творческие наклонности проявились прежде всего в музыкально-исполнительской сфере. Об этом писал его современник: «Ф. Павлов в Ульяновской чувашской школе (еще учеником) умел заставить хор петь, можно сказать, очень красиво, непринужденно. Потом, став преподавателем пения, начал дирижировать и хором и симфоническим оркестром. Уже тогда можно было удивляться уместным красивым движениям его рук, всего тела, организующим движения души хористов, вдохновляющим их» (15).

Первым проявлением композиторского отношения к музыке было для Федора Павлова переосмысление народной песни, пусть в минимальной степени, но с определенной целью: создать инструктивно-педагогический, а потом и концертный репертуар для национального исполнительского коллектива (первоначально только хора). Из наиболее ранних примеров музыкального творчества Павлова сохранились две двухголосные гармонизации народных песен, выполненные в 1912—1913 гг.: «Легенда» и «Шур кáвакал вёстертём» (Утку белую пустил). Здесь мелодия народной песни остается неприкосновенной. Снизу присоединен второй голос, ритмически почти совпадающий с ней, идущий, в основном, в терцию, иногда квинту. Заканчиваются песни унисонами. Можно говорить о скромности использованных гармонических средств, не выходящих за рамки возможного (по представлению автора*) в народной песне. Очевидна инструктивно-педагогическая задача, решаемая Павловым,— дать материал для освоения элементарных навыков двухголосного пения в учебном хоре. Подобные примеры встречаются у него и позднее. Они обычно связаны с репертуаром для детей.

Имеются также сведения о первых попытках Павлова создать более сложные вокально-инструментальные произведения: сцены для солистов, хора и оркестра «Чўк» («Моление киреметю») и «Вáйя» (Хоровод) (11). Об уровне их выполнения говорить не представляется возможным, так как партитуры не сохранились.

Новый период в творчестве Ф. П. Павлова начинается после 1917 г., когда установившаяся народная власть открыла ши-

* Ф. Павлову в те годы не доводилось слышать образцы чувашского многоголосного пения в наиболее развитых в этом отношении стилях. Обе названные песни принадлежат к жанру закамских *уяв юрри* (хороводных), где нередко двух-трехголосие. Они заимствованы Павловым из сборника (8), где они были изложены одностольно. Сейчас есть возможность сопоставить гармонизацию песни «Шур кáвакал вёстертём» с народным многоголосием (см. вариант, опубликованный в кн. «Песни низовых чувашей».—16, № 89). Структура вертикали в народном пении оказывается более сложной, чем в гармонизации начала века.

рокие возможности развития духовной культуры трудящихся масс. В этих условиях Федор Павлов с присущей ему энергией начинает искать новые формы деятельности и реализации давно вынашиваемых художественных идей. Бодрый призыв к строительству новой жизни слышен в стихотворении «Утро», опубликованном им в 1919 г. (13, с. 176, 210).

В 1918 г. Павлов организует из учителей своей волости самодеятельные театральные и хоровой коллективы. Для них он пишет пьесу «Сутра» (На суде), продолжает работу над пьесой «Ялта» (В деревне), создает более десятка музыкальных произведений*. Эти произведения по степени вмешательства автора в структуру народной песни по-прежнему следует именовать гармонизациями (в отличие от обработок.). Но они уже более сложны, чем упоминавшиеся две ранние гармонизации 1912—1913 гг. Теперь Федор Павлов предназначает их для смешанного трех- или четырехголосного хора, и они не связаны с инструктивными задачами. Так Павлов впервые приступает к практическому созданию произведений национального концертного репертуара. Для этого он использует в качестве основы народные песни — гостевые, молодежные, свадебные, не отступая от их традиционной формы и содержания, очень осторожно вводит в народную песню элементы собственного оригинального творчества. Почти везде сохраняются им неприкосновенными куплетность, мелодия, ритм, внутренняя структура строфы, стихотворный текст. Павлов лишь обогащает народный напев, проводимый верхним голосом, гармонической вертикалью. При этом он самостоятельно, опираясь на свое чутье, решает проблему гармонизации одноголосных пентатонических напевов.

Вначале в его гармонизациях ощущается стремление к последовательному применению правильной трезвучной аккордики, хорошо известной ему по классической музыке и особенно по хоральному церковному стилю. Лишь в каденциях и очень редко — в других местах он применяет унисоны или незаполненные квинты. Мелодию он всегда помещает в верхнем голосе. Но пентатоническая народная мелодика, имея монодическую природу, не всегда естественно соединяется с чуждым ей гармоническим стилем. В песне «Кайра́м сырлана» (из сборника 9) Павлов изменяет последнюю фразу мелодии, чтобы привести ее в соответствие с тональностью Соль мажор, обозначившейся при гармонизации начальных фраз, и избежать модуляции в Ре мажор. Но такое пересочинение мелодии лишь единственный раз встречается среди дошедших до нас произведений Павлова. Уже в то время у него созревает мысль о невозможности механического перенесения принципов чуждого

* Десять из них были опубликованы в 1919 г. (17).

музыкального стиля на народную песню. В статье 1921 г. он осуждает тех «нынешних гармонизаторов» чувашской песни, которые не способны «перешагнуть далее «хоральной» мудрости» (14, с. 189)*.

Песня «Чѣнтѣрлѣ кѣпер» (Мост резной), одно из наиболее удачных произведений Павлова этих лет**, позволяет говорить об изучении им приемов народной гармонизации в многоголосном пении средневожских низовых чувашей***. Здесь использованы характерные для этого стиля одноголосный (или унисонный) запев с хоровым подхватом, ленточное терцовое двухголосие, иногда в сочетании с бурдоннирующим тоном. Аккордика получается плотной и не всегда терцовой. Эта песня, по-видимому, один из первых случаев применения Павловым развернутой куплетно-вариационной формы, в чем он также отталкивается от народного способа варьирования. Но автор не только воспроизводит особенности фольклорного многоголосия или формы. Вариационность у него имеет более выраженный и целенаправленный характер. Благодаря ей достигается яркая кульминация в пятой строфе. Внутри каждой строфы Павлов тонко вводит дополнительные фразы и каденции, имитационные проведения темы. Таким образом, «Чѣнтѣрлѣ кѣпер» является в творчестве Федора Павлова первым примером настоящей хоровой обработки народной песни.

Активная музыкальная и общественная деятельность приносит Павлову известность и заслуженный авторитет. Его произведения постоянно исполняются, в том числе и в Чебоксарах****. Когда в Чебоксары прибывает на агитпароходе «Красная звезда» Н. К. Крупская, именно Павлов советуется с ней по вопросу открытия в городе музыкальной школы и заручается ее поддержкой (13, с. 11). В октябре этого же года Пав-

* В воспоминаниях о Ф. Павлове марийский композитор Я. А. Эшпай писал, что эти вопросы были для них общими, «надо было не по-церковному петь народные песни, а находить свои гармонии... В 1923 году вместе (с Павловым) жили в общежитии на Плющихе в Москве... и здесь было много споров и суждений о гармонизации народных песен» (5, тетр. № 14).

** Напев взят из сборника (8). Обработка Павлова впервые была опубликована в 1919 г.

*** Проживают на территории современных Ульяновской и Саратовской областей. Примеры этого многоголосия см. в сб. (16, кн. 2). Особенно близкий к обработке Ф. Павлова случай — № 220.

**** Первый в Чебоксарах чувашский концерт был дан хором школьных работников Акулевской волости в 1919 г. Программа состояла из произведений Ф. П. Павлова, который сам руководил концертом (об этом см.: газ. «Известия Автономной Чувашской области», 1921 г., 4 июня, № 24). Затем в 1919 г. Павлов организует в Чебоксарах сельскохозяйственные и общеобразовательные курсы для уездных учителей, здесь также создает хоровой кружок и дает несколько концертов чувашской песни в пользу голодающих детей Петрограда и Москвы (об этом см.: 13, с. 167, 220; 14, с. 189). По воспоминаниям одного из участников концертов, «почти все песни исполнялись по желанию зрителей по 2-3 раза» (5, тетр. № 16).

лова приглашают работать инструктором искусств в отдел народного образования уезда и почти сразу же после этого — на ту же должность в Чувашской секции Казанского губернского отдела народного образования. В начале июня 1920 г. он организует съезд работников искусств Чебоксарского уезда и председательствует на нем. С образованием национальной автономии (24 июня 1920 г.) Ф. П. Павлов становится заведующим музыкальной секцией подотдела искусств Чувашского областного отдела народного образования. Так наступает новый, третий этап в его жизни и творчестве. Он считает невозможным отказаться от этой деятельности, ибо, как пишет он в 1921 г. С. М. Максимова, «в Автономной области по части чувашской музыки работал почти я один... Между тем сейчас... обстоятельства складываются очень благоприятно, чтобы мы могли разрешить ряд вопросов в положительном смысле для нашего дорогого искусства» (13, с. 162). Осенью 1920 г. он участвует в создании первой в Чувашии музыкальной школы, к I съезду Советов области готовит концерт с новым хоровым коллективом, который становится затем Чувашским национальным, а с 1924 г. — Чувашским государственным хором. В это время в его литературной и журналистской деятельности заметно смещаются акценты. Из его поэтической лирики начала 20-х гг. известны лишь два стихотворения — «Аслă уя тухрăм» (Вышел во поле широкое) и «Тăпачă юрри» (Песенка цепов). В это же время он завершает работу над драмой «Ялта» и более к поэзии и драматургическому творчеству уже не возвращается. Теперь иные задачи увлекают его.

Еще в 1919 г. появляются его статьи под характерными заголовками «День советской пропаганды» и «Что дала революция искусству». Глубоко восприняв идеи просвещения масс, в том числе, как подчеркивал А. В. Луначарский, просвещения художественного (2, с. 116), Павлов в своих выступлениях подчеркивал активную роль искусства. «...Искусство должно дать народу новые идеалы соответственно условиям социалистического уклада жизни», — говорится в одном из тезисов его выступлений в 1921 г. (13, с. 158). Он страстно пропагандирует эти идеалы, выступает в периодической печати со статьями и фельетонами на самые разнообразные темы. Но мысли Павлова все более занимает музыка. Углубляясь в проблемы истории и теории чувашской музыкальной культуры, он начинает изучать специальную литературу. В эти годы Павлов задумывает обширный труд под общим названием «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество». Большой интерес для оценки этого замысла представляет план, раскрытый в предисловии к первому из предполагавшихся очерков (опубликован отдельной брошюрой в 1927 г.). После обзора источников автор намеревался дать очерк истории народа, затем разделы о материальной и духовной культуре, о музыкальном быте, обря-

дах и праздниках. Первую часть сочинения должен был завершить самый крупный очерк—о чувашских песнях «по их видам, содержанию», а также «с художественно-эстетической точки зрения». Во второй части, по плану, помещаются исследования стихосложения, музыкальной и танцевальной ритмики, мелодики, ладов песни и народной инструментальной музыки и самих инструментов. Увенчать монографию должен был очерк о проблемах происхождения чувашской музыки, связях ее с тюркскими, а также русской и иными культурами. Надо было обладать удивительной смелостью и завидной энергией, чтобы уже в начале 20-х гг. ставить в повестку дня реализацию столь всеобъемлющего плана (напомним, что подобное масштабное исследование чувашской народной музыкальной культуры не осуществлено до сих пор, а проблема общей музыкальной тюркологии, которую Павлов называет «общетюркским монизмом», в музыковедении еще не поставлена).

В эти годы Федору Павлову особенно много приходится думать о путях развития национального искусства. Он — сторонник опоры на традиционные формы, но ограничиваться ими вовсе не призывает. «...Первоначально работа производится на родном языке, в картинах родной обстановки. После того только понятны произведения мирового искусства с их общечеловеческими универсальными идеями. Поэтому прежде всего родная песня, сцены национального быта, узоры и поэзия деревни...» (10). В этих словах прослеживается конечная цель, которую Павлов ставил перед национальным искусством, — помочь массам подняться до «общечеловеческих универсальных идей». Но путь к этому уровню не может быть скорым и легким. Во всяком случае, в следующем суждении Павлова о художнике М. С. Спиридонове ясно читается предостережение против торопливости, забегания вперед: «Большое начинается с маленького. Ведь сначала нужно порядком поразмыслить над тем, что именно изображать. Необходимо подобрать и подходящие краски. Это нелегкое дело. Вопрос не только в технике, потому что чувашского искусства до сих пор почти не существовало» (13, с. 140). К разрешению этих проблем Павлов подходит с практической стороны. В статье «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» (1921 г.) он выдвигает идею программного характера, в которой сумел предвосхитить путь, по которому потом действительно пошло чувашское музыкальное искусство. «Я не знаю более захватывающего национального искусства у чуваш, чем песня», — писал он и заключал, что профессиональный хор должен стать «лабораторией чувашской музыки... первым фундаментом будущей чувашской оперы» (14, с. 188, 189). Такой хор был создан в 1924 г.

Столь же дальновидными оказались его выступления по вопросам музыкального образования масс. И они не устарели

и для сегодняшнего дня: «Если в школах будут прививаться чувашские песни, то это можно было бы считать эпохой родившейся музыки. Тогда и у нас появились бы свои музыканты, певцы, композиторы, музыковеды» (14, с. 199). Павлов практически работал в начале 20-х гг. в этой области: преподавал пение в Центральном чувашском педтехникуме, Музыкальной школе, Чувашском рабфаке, Чувашской совпартшколе. Кроме того, он издал специально для детей десятки песен в несложной обработке (в сборниках «Ача-пӑча сасси» и «Сӑрнай»). Оценивая масштабность замыслов Федора Павлова в области музыкального просвещения, современный венгерский музыковед Ласло Викар не удержался от восхищенного сравнения: «Поистине, программа, достойная Кодая!» (1, с. 17).

В собственном музыкальном творчестве Павлов продолжает линию, намеченную в предыдущий период, хотя число гармонизаций и обработок народных песен для хора в это время сравнительно невелико (сохранилось около десяти). Но можно сказать, что в них Павлов продолжает расширять свой композиторский арсенал. Так, в нескольких песнях он применяет куплетно-вариационную или сквозную форму, например в известных «Олту» (Олду) и «Хӑйматӑх юрри» (Песня посаженного отца). При этом Павлов очень тактично варьирует запев, стараясь не противоречить стилю народного пения. С точки зрения стиля не совсем удачным экспериментом представляется «Улах юрри» (Посиделочная). В ее гармонизации использован прием хорового подхвата, совершенно не свойственный манере исполнения чувашских верховых песен (мелодия ее типична для верхового фольклора), почти всегда одnogолосных. И в этом, и в других произведениях данного периода ощущается растущая смелость в формировании вертикали. Павлов все свободнее распоряжается голосоведением и удвоениями, допускает необычные для хорального склада сочетания и даже резкости (оправданные, например, в зажигательной плясовой «Линкка-линкка»).

До этого этапа все созданные произведения, составлявшие чувашскую профессиональную музыку, были вокальными (хоровыми). Песни и хоры с инструментальным сопровождением, а тем более самостоятельные инструментальные пьесы в национальном репертуаре отсутствовали. Но Павлов уже в начале 20-х гг. начал задумываться над расширением круга выразительных средств музыки. При гармонизации песен, писал он в 1922 г., «большой простор открывается в области аккомпанемента рояля» (14, с. 199). Первым из дошедших до нас произведений Федора Павлова для голоса с фортепиано является песня «Легенда», созданная предположительно в 1920—1922 гг. (14, с. 278)*. Фактура сопровождения здесь очень проста, но

* Возможно, это одна из десяти не сохранившихся чувашских песен для голоса с фортепиано, упоминаемых в издании (11).

выдержана в духе образцов русской бытовой песни-романса с характерным отыгрышем в конце, видимо, достаточно знакомых автору. В художественном отношении еще более привлекательна плясовая песня «Тўннки-тўннки». В ней использован оригинальный и смелый для того времени прием подражания инструментальной фактуре в хоре. Сделано это было тактично, с учетом специфики хорового голосоведения. Эти первые опыты соединения песенной интонации, наиболее естественной для чувашской музыки на начальном этапе, с инструментальной будут развиты самим Павловым на следующем этапе его творчества.

Как теоретические суждения, так и творческая смелость и оригинальность Федора Павлова не остались незамеченными уже в этом периоде. Современники считали его композитором «западноевропейского уклона» и отличали от «строго национальных» по стилю композиторов С. М. Максимова и Т. П. Парамонова (3, с. 72). В таком различии «западного» и «национального» путей развития музыкального искусства слышны отголоски дискуссий, шедших тогда во многих национальных республиках страны. Основной их вопрос заключался в том, как совместить общие для всего современного искусства формы с самобытными основами национальных культур, не нарушив присущего им особого характера (2, с. 120—121). Позиция Федора Павлова была наиболее прогрессивной, что подтвердил дальнейший ход истории чувашской музыки. Своей композиторской практикой он доказывал жизнеспособность синтеза чувашской народной песни и некоторых, на первых порах немногочисленных, приемов гармонизации европейского типа. Как практически, так и в теоретических работах он борется против «охранительной» тенденции некоторых «чувашских музыкантов, утверждавших, что чувашская гамма может иметь только пять тонов, отойти от которых она не в состоянии» (14, с. 198). Столь же последователен Павлов и в полемике по вопросу о ритмике чувашских народных песен. Существовала точка зрения, что ее свойства, не совпадающие с общеевропейскими представлениями о «правильной» ритмике, свидетельствуют о ее особой природе, якобы отступающей «от общих законов музыки» (14, с. 219). Павлов проявил себя как глубокий и проницательный теоретик, утверждая, что чувашская музыка, напротив, «в силу своей разнообразной и богатой техники ритма открывает место для более детальной разработки учения о ритме вообще».

Во второй половине 20-х гг. творчество Федора Павлова вступает в период зрелости. Главное внимание его теперь сосредоточивается на композиторском и исполнительском творчестве. Другие виды деятельности постепенно уступают им место. Павлов продолжает исследовательскую работу, хотя прежних масштабов не достигает. Статьи 1929 г. «Чăваш кĕс-

ли» (Чувашские гусли) и «Чараннă сасă. Чăваш музыкин сұхалнă тĕпĕ-йĕрĕсене шыраса» (Умолкнувшие звуки. По следам исчезнувших основ чувашской музыки) лежат в русле объявленной им ранее программы. В них Павлов, пользуясь обширным кругом исторических и этнографических источников, впервые ставит вопросы происхождения и древнейших связей чувашской музыкальной культуры.

В обстановке левацкого отрицания заслуг создателя Симбирской чувашской учительской школы И. Я. Яковлева Федор Павлов — один из тех, кто выступил в защиту своего учителя. В статье 1928 г. «Сырмари юрă. Чĕмпĕр шкулĕ, И. Я. Яковлев тата чăваш ёсхалăхĕн музыка искусствин сұлĕ» (Овражная песня. Симбирская школа, И. Я. Яковлев и пути чувашского музыкального искусства) он проявил и твердость характера и, как историк, впервые осветил роль Симбирской школы в создании основ развития современного профессионального музыкального искусства Чувашии. Кроме этого, им были опубликованы критические обзоры по изобразительному и музыкальному искусствам, статья о жизни и деятельности поэта Н. В. Шубосинни.

Появление нового качества в музыкальном творчестве Ф. П. Павлова отчасти было в этот период связано с повышением исполнительского уровня Чувашского государственного хора, с 1927 г. преобразованного в капеллу. В 1928 г. Павлов возвращается к исполнительской деятельности в этом коллективе. По воспоминаниям его старейших участников, в 20-е гг. (и позднее, уже после смерти) Павлов оставался для них идеалом дирижера — очень музыкального, темпераментного, умевшего увлечь хористов исполнением. Сохранился восторженный отзыв критики о его выступлениях этого периода: «...Завороженные, затаив дыхание, сидим, готовые запеть вместе с хором. Он ведет хор, буквально «говоря» руками. Вот я в мыслях воображаю пение без его дирижирования. После этого, сколь бы ни была прекрасна сама песня, хор не может передать глубину ее мысли, овладеть душой. С другой стороны, гляжу на дирижирование Павлова, мысленно «убирая» хор. И так можно понять половину содержания произведения. Во время исполнения Павлов — подлинный властитель хора. Как голова наша управляет другими частями тела, так и Ф. П. Павлов подчиняет своей воле хор, который движется, вдохновляется, парит...» (15).

На этом этапе Павлов начинает преодолевать этнографичность формы и содержания чувашской музыки, естественную для начальной стадии ее развития. Попытки воплотить современную тематику в музыкальных произведениях встречались у Павлова и раньше. Так, в песне «Чухансен юрри» (Песня бедняков, 1919) текст народной песни был сохранен только в первой строфе, остальные слова, в которых прежняя жизнь

противопоставлялась новой, были сочинены самим Павловым. Современное содержание, отражающее социалистическую действительность, все чаще встречается в его произведениях конца 20-х гг., о чем свидетельствуют и заголовки их: «Сёне улах юрри», «Колхоз юрри», «Малалла утар», «Сёне юрә», «Сёне такмаксем», «Хёрлө салтак юрри» («Песня нового улаха», «Колхозная», «Дружно, в ногу», «Новая песня», «Новые частушки», «Красноармейская») и т. д. Но во многих случаях мироощущение современного человека передавалось пока только повышенным эмоциональным тонусом, бодростью интонаций и жизнерадостностью, присущими и традиционному народному музыкальному материалу. Сам Павлов писал об «острой необходимости пополнения репертуара новыми революционными вещами из чувашской музыки» (13, с. 151). Однако на пути их создания было немало трудностей. Обновление интонационного строя чувашской музыки стало заметно только в некоторых произведениях второй половины 20-х гг. Одним из них была песня Павлова «Малалла утар» («Дружно, в ногу»), ставшая популярным образцом массовой песни — жанра, рожденного новой эпохой. В ней были сплавлены интонации традиционной национальной и маршевой* революционной песни. В этой и некоторых других новых песнях Павлова («Сёне юрә», «Сам-райсен юрри») чувствовалось влияние песенно-хорового творчества современных русских советских композиторов молодого поколения, и прежде всего — А. Давиденко (характерен одноголосный запев солиста и затем — в кульминации — терцовое двухголосие хора с отклонениями в параллельную или субдоминатовую тональность, что не присуще народной чувашской песне).

Эти произведения Федора Павлова, а также ряда других авторов, воплощали в чувашской музыке тенденцию к интонационному обновлению музыкального мышления, приведшую к «подлинной интонационной революции», воздействие которой продолжается и в наши дни (7, с. 18).

В поисках новых средств Павлов обращался и к опыту классиков. В его произведениях возрастает значение инструментальной партии. Практически не владея исполнительским мастерством пианиста, Павлов, тем не менее, создает первые образцы выразительного и достаточно виртуозного фортепианного аккомпанемента к своим песням. Таких произведений сохранилось более десяти. Среди них выдающейся ролью инструментальной партии выделяются песни и хоры «Сёрен» (Обрядовая), «Туй» (Свадебная), «Савă» (Хороводная). В фортепианной фактуре встречаются подражания народным инстру-

* Скорее всего, солдатской походной. Еще глубже, в параллельных терциях, противостоящих линии баса, слышится российский кант.

ментам*, а моторно-возбужденная фактура песни «Сăвă» была, возможно, навеяна знаменитой песней Ф. Шуберта «В путь». В колыбельной «Сăпка юрри» и «качающиеся» фигурации и гармония (мягкие хроматизмы двойной доминанты, появляющиеся едва ли не впервые в чувашской музыке**) говорят о знакомстве Павлова с европейским романтическим ноктюрном. Подобные интонационные «касания» классической музыки указывают на продолжающуюся работу Павлова над собой*** и свидетельствуют об успешных попытках его расширить интонационную «базу» чувашской музыки.

Но и оставаясь в сфере национальной песенной интонации, Павлов не повторяет собственные находки предыдущих этапов. Он продолжает создавать акапелльные хоровые гармонизации и обработки народных мелодий. В них также заметны обогащенный опыт и возросшее мастерство автора, к тому же предназначенного свои сочинения уже не для самодеятельности, а для профессиональных исполнителей. Так, в песнях «Сёне улах юрри», «Колхоз юрри» Павлов уже полностью освобождается от остатков гармонической «гладкописи» школьно-хорального типа. Он находит структуру гармонической вертикали, которая органически сочеталась с мелодией народной песни, дополняла ее, не вызывая стиливых противоречий. В песне «Колхоз юрри» основу гармонии составляют двузвучные сочетания квинт, кварт, терций и других интервалов, удвоенные в октаву. Полные аккорды появляются лишь на момент, при повторении второй половины куплета, создавая как бы гармоническую кульминацию строфы. Для гармонии песни «Сёне улах юрри» столь же индивидуальным штрихом стало сопоставление одноголосного (октавного) зачина и сочного

* С этой точки зрения хор «Сёрен» носит следы изучения Павловым сборника «30 песен русского народа» (1900 г.) в гармонизации М. А. Балакирева. Так, пометка Павлова «шăхличё (рожок)» имеет аналог у Балакирева в песнях «Братья разбойники и сестра», «По морю, морю». Причем слово «рожок», фигурирующее у Балакирева, применено Павловым неточно по отношению к чувашскому инструменту *шăхлич* (продольная флейта, сопель). Совпадает и тональность этих песен — ре минор. Очень характерна «балакиревская» фактура параллельных терций в низком регистре фортепьяно. Ср. 27 такт «Сёрен» и гармонизацию духовного стиха «Страшный суд» у Балакирева.

** Хроматизмы у Павлова, строго придерживавшегося целомудренной диатоники, больше нигде не встречаются. Но стоит напомнить еще первую дошедшую до нас хоровую обработку чувашской песни 1908 г. «Писнĕ-писмен сырлашăн», где в гармонии естественно прозвучал хроматический ход от шестой ступени к пятой (т. е. через субдоминанту гармонического мажора).

*** Об углублении его в технологию музыкального ремесла свидетельствуют также итальянские и французские музыкальные термины, употреблявшиеся Павловым в позднем периоде творчества. Среди них встречаются и достаточно редкие, свидетельствующие о специальных поисках терминов для более точного выражения характера музыки, вроде: *vivente, deciso, un peu presser, a la musette* и т. д.

аккордового (с басовым органическим пунктом) «ответа». Гармония песни предельно проста, в ней всего два разных аккорда: трезвучия первой и второй ступеней. Обе гармонизации написаны для шестиголосного хора, но в партитуре свободно меняется число голосов. Яркой контрастностью отличается динамический план обеих песен: Павлов «играет» резкими переходами от форте к пиано и иногда выделяет акцентами отдельные созвучия. Гармоническими находками, уникальными для чувашской музыки того периода, блещет и сегодня обработка народной игровой песни «Туттёл» (Рожок). Это — сочная хоровая миниатюра концертного плана, отличающаяся стремительным «скоороговорочным» темпом, терпкими секундаккордами и септаккордами (разрешаемыми лишь на краткий миг звучания последней восьмушки фразы), неожиданной и эффектной концовкой на диссонирующем неустойчивом созвучии с глиссандирующим взлетом. В поздних гармонизациях и обработках народных песен композиторское мастерство Павлова обнаруживается в умении минимальными средствами создать индивидуально-неповторимый и колоритный художественный образ.

Крупным вкладом Павлова в развитие национального искусства стало также создание им оркестровых произведений. В фантазии для симфонического оркестра «Сӑрнайпа палнай» Павлов продолжил освоение интонационной сферы народной инструментальной музыки. С великолепным ощущением специфики духового оркестра написан его марш «Вперед, Красная Чувашия!» Сохранились также сведения о его планах в консерватории написать симфониетту и музыкальную комедию.

Итак, в последние годы жизни совершенно очевидно было начало большого творческого подъема. Не случайно Павлов, уже сложившийся и признанный художник и деятель культуры, нашел в себе силы вновь сесть на студенческую скамью. Быстрая эволюция творчества Федора Павлова и, вместе с ним, всей чувашской музыки требовала значительного расширения кругозора. Чуткий и очень требовательный к себе, он не мог остро не ощущать необходимость систематической специальной подготовки и овладения всеми тонкостями композиторского ремесла. Болезнь и ранняя смерть прервали столь чудесное цветение его таланта.

* * *

Федор Павлов — один из первопроходцев, определивших направление развития чувашской музыки на много лет вперед. Его творчество стало связующим звеном между народной и композиторской формами музыки. Благодаря ему проблема «несовместимости» национального и европейского типов музыкального мышления была решена успешно и самобытность народной традиции при этом не была нарушена.

Павлов шел непроторенной дорогой и был смелее и решительнее современников. Он цепко держался народной песни как образца музыкального тематизма и способов его развития, но назвать его метод просто «цитатным» (пользуясь сегодняшним термином) было бы неверно. К своим художественным открытиям Павлов подошел «изнутри» национальной культуры, не отбрасывая ее естественных форм и особенностей, а, напротив, лишь постепенно вводя в свой композиторский арсенал то новое, что время и кругозор позволяли ему освоить в интонационных богатствах русской и мировой музыки. Это был сознательный, продуманный способ развития школы национальной музыки. Павлов неоднократно приводил параллели из истории русской музыки XIX в., повторяя, что «и нам... в создании музыки, отвечающей требованиям времени, нужно идти по этому пути» (13, с. 196). При этом Павлов не забывал об уровне потребностей массовой аудитории, к которой он обращался; совмещая композиторскую работу с исполнительством, он очень хорошо знал этот уровень и не «подлаживался» под него. Живая обратная связь со слушателями только направляла его, приучала к постепенности. Отсюда — исключительная эффективность его деятельности, глубокий демократизм и народность. Высокое нравственное начало было движущей силой в художественном творчестве Федора Павлова. Как истинный художник по призванию, Федор Павлов умел видеть сущность сквозь пестроту явлений. Предметом его искусства — будь то поэзия, драма или музыка — всегда оставались человеческая личность и весь родной народ с его исконными традициями и понятиями о добром, о прекрасном.

Изучение художественных традиций народа составляло особую область занятий Павлова. Желание познать их сделало из музыканта ученого. Важнейшим результатом творческой деятельности Федора Павлова было основание интонационной базы чувашской профессиональной музыки. По существу, он открыл в чувашской песне целый мир новых звучаний: нашел принципы ее естественной гармонизации, обогатил форму, ввел инструментальное сопровождение, придав ему важные функции, создал собственно инструментальные произведения и, наконец, создал образцы современной национальной массовой песни, опираясь на интонации чувашских и русских песен, революционного фольклора. Национальный хор — его любимое детище — стал основой Чувашского государственного хора (ныне Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР). Первая в республике музыкальная школа была открыта благодаря настойчивости Павлова, а несколько лет спустя при его участии был создан и Чувашский музыкальный техникум (ныне музыкальное училище имени Ф. П. Павлова). Из непосредственных его учеников многие нашли свое призвание в музыке. Многие его музыкальные темы и

мелодии народных песен, им записанных и обработанных, некоторые приемы, введенные им в хоровую музыку, продолжают жить, звучать в произведениях современных авторов. Уроки Федора Павлова сказываются и в устойчивой приверженности композиторов к песенно-хоровым жанрам, и в бережном отношении к национальному началу при любых стилевых ориентациях. Поэтому жизнь и творчество Федора Павлова, его эволюция как музыканта вновь и вновь будут привлекать к себе внимание.

Литература и источники

1. Викар Л., Берецки Г. Чувашские народные песни. Будапешт, 1979. (На англ. яз.).
2. История музыки народов СССР. М., 1970, т. 1.
3. НА ЧНИИ*, отд. V, ед. хр. 88.
4. НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 89.
5. НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 90.
6. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 200.
7. Нестьев И. Пути взаимодействия (О взаимообогащении музыкальных национальных культур).— В кн.: Советская музыка на современном этапе. М., 1981.
8. Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1908, ч. 1.
9. Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Сост. П. Пазухин. Симбирск, 1912, ч. 2.
10. Павлов Ф. П. Из доклада художественного отделения облполитпросвета.— В газ. Известия Обисполкома и Областкома РКП Автономной Чувашской области, 1921, 22 дек.
11. Павлов Ф. П. Ялта. Шупашкар, 1922.
12. Павлов Ф. П. Сърнай. Хитрелетнӗ чăваш юрисем. Шупашкар, 1924.
13. Павлов Ф. П. Собрание сочинений в 2-х тт. Чебоксары, 1962, т. 1.
14. Павлов Ф. П. Собрание сочинений в 2-х тт. Чебоксары, 1971, т. 2.
15. П. [Парамонов Т. П.]. Концертсем сакна калаттарасӗ (Концерты побуждают высказаться).— Канаш, 1929 с., янв. 10-мӗшӗ. (Перевод цитируемых отрывков наш.— М. К.)
16. Песни низовых чувашей. Чебоксары, 1981, 1982, кн. 1 и 2.
17. Чăваш юрисем. Ф. П. Павлов хитрелетнӗ савăсем (Чувашские песни в обработке Ф. П. Павлова). Акулево, 1919. 80 экз. (Отпечатано шапирографом).
18. И. Я. Яковлев в воспоминаниях современников. Чебоксары, 1968.
19. Яковлев И. Я. Воспоминания. Чебоксары, 1982.

* Научный архив НИИ языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР.

ДРАМАТУРГИЯ Ф. ПАВЛОВА

И. И. ИВАНОВ

При первом же знакомстве с творчеством Ф. Павлова бросается в глаза разносторонность его дарования. И притом он не был дилетантом в избранной им области и литературы и искусства, а в каждой из них оставил свой неизгладимый след, будь это поэзия или драматургия, композиторская или концертная деятельность. Как талантливый композитор, Ф. Павлов, естественно, отдавал больше времени музыке, но и обращение его к художественной литературе являлось отнюдь не случайным делом, а вытекало из существа и потребностей его художественной натуры.

В связи с этим возникает вопрос: почему Ф. Павлов, успешно и плодотворно занимаясь музыкой, обратился к драматургии? Прежде всего, он не был узким специалистом, а всегда живо интересовался всеми сторонами национального искусства. О широте его интересов говорят дневниковые и прочие записи по фольклору, этнографии, истории чувшей и исследования идеала прекрасного и доброго в устно-поэтическом творчестве родного народа. Во-вторых, Ф. Павлов считал искусство во всей совокупности одним из главных средств воспитания нового человека, строителя коммунистического общества. В этом отношении его взгляды намного опережали мысли некоторых его современников, в том числе и практиков культурного строительства. В своем приветствии I съезду работников искусств Чебоксарского уезда он подчеркивает классовую направленность и социальную обусловленность искусства, говорит о развитии социалистического искусства. Переходя к вопросам воспитания и постановки всего дела народного образования, он разъясняет: «Когда стоит вопрос о гармоническом развитии личности, то второстепенного ничего нет в природе человеческого духа. Человек — единый комплекс в своей духовно-нравственной организации». Исходя из этого, он выступает за широкое внедрение эстетического воспитания в школьную практику¹. Наряду с музыкой Ф. Павлов считает драму и театр мощным средством идейно-эстетического воздействия на массы, на трудящиеся слои населения.

Знакомство Ф. Павлова с театром относится к его школь-

ным годам². Сохранились сведения о том, что он, обучаясь в Икковской двухклассной школе, разыгрывал крыловские басни в лицах, вместе со своим другом П. М. Матвеевым и учителем Г. И. Комиссаровым хотел поставить на сцене чувашскую свадьбу. Учеником Симбирской чувашской школы он принимает активное участие в постановке силами учащихся и преподавателей отдельных сцен из оперы М. Глинки «Иван Сусанин». Будучи потом преподавателем пения той же школы, он посещает оперные и драматические спектакли в Симбирске. Работая затем в Казани, одном из крупнейших театральных центров России, также не упускает возможности бывать в театре и консерватории.

Ф. Павлов многое сделал для организации театрального дела в Чувашии. Под его руководством в селе Акулеве Чебоксарского уезда работает передвижной театр. В марте 1919 г. Павлов назначается заведующим театральной секцией Чувашского отдела Наркомнаца.

Озабоченный судьбами чувашского театра, Ф. Павлов радуется и за развитие национальной драматургии. Он хорошо понимал, что наряду с переводной классикой необходимо иметь и чувашские пьесы. Именно этим объясняется его непосредственное участие в создании пьес для Чувашского театра, с образованием автономной области переехавшего из Казани в Чебоксары.

Им написаны драма «Ялта» (В деревне) и комедия «Сутра» (На суде), а также несколько драматизированных зарисовок, юморесок и шуток. В количественном отношении немного, но значение этих пьес для становления и дальнейшего развития чувашской драматургии трудно переоценить. Они выделяются новизной замысла, глубиной содержания и мастерством художественного исполнения. С первых же постановок эти произведения Ф. Павлова завоевали широкое признание и с того времени не сходят со сцен театров республики. В смысле художественного совершенства они являются эталоном для наших драматургов.

Комедию «Сутра» Ф. Павлов начал писать еще до революции. По его словам, в основу пьесы легли собственные его наблюдения в бытность мировым судьей в с. Акулеве. Однако о времени работы автора над данной комедией существует несколько различных мнений. В предисловии к Собранию сочинений указывается: «Первым вышедшим в свет драматическим произведением оказывается законченная в 1918 году бытовая комедия «На суде»³. Помещенная в данном же собрании «Летопись жизни и деятельности Ф. П. Павлова» сообщает: «В 1918 году в с. Акулеве написана одноактная комедия «Сутра» (На суде)...»⁴ Там же говорится и следующее: «В № 5 чувашского журнала «Шурӑмпуç», издававшегося в Казани, напечатана комедия «Сутра» (На суде)»⁵. Следовательно, первая пуб-

ликация состоялась в октябре 1919 г. Далее о судьбе пьесы «Сутра» пишется: «В № 5 журнала «Сунтал» напечатана комедия «Сутра» (На суде)»⁶. Это уже май 1928 г.

О начале работы над комедией и завершении ее в комментариях к Собранию сочинений говорится следующее: «К работе над комедией «На суде»... Ф. П. Павлов приступил в конце 1918 г. и завершил ее в следующем году... Рукопись комедии 12 апреля 1925 г. была подарена автором Чувашскому краеведческому музею в Чебоксарах»⁷.

М. Я. Сироткин в своей книге «Очерк истории чувашской советской литературы» ограничивается указанием года первого издания «На суде», оговариваясь, что до публикации комедия исполнялась любительскими драмкружками, ставилась на театральных и клубных сценах⁸.

Сам же автор на экземпляре рукописи, подаренном им Краеведческому музею, сделал такую надпись: «...Настоящая тетрадь сохранилась как единственный экземпляр авторского оригинала, который мне в феврале с. г. (1925 г.—И. И.) доставили акулевцы...»⁹. Составители комментариев к Собранию сочинений упоминают, что пьеса печатается по музейному варианту автографа.

По счастливой случайности, музейный экземпляр рукописи пьесы «На суде» оказался не единственным. Нами, автором данной статьи и заведующей Научным архивом НИИ при Совете Министров Чувашской АССР Р. А. Верхилеевой, был обнаружен в архиве Н. Т. Васянки ранее неизвестный вариант комедии. Рукопись представляет собой тетрадь с текстом пролога «Сут» (Ф. Павлов называет его фельетоном) и самой комедии. В конце обозначена дата — 3 января 1918 г. На четвертой странице обложки тетради нотная запись песни «Шупашкар туйи» (Чебоксарский посошок). Каким образом эта тетрадь попала к Н. Т. Васянке, сказать трудно: Никифора Тарасовича нет в живых, а родные его никаких дополнительных сведений дать не смогли. Сейчас этот вариант комедии «Сутра» хранится в архиве НИИ при Совете Министров Чувашской АССР.

Данная рукопись и указанная на ней дата — «3 января 1918 г.» — опровергают утверждения некоторых исследователей о том, что работу над ней автор начал в 1918 г. и завершил в 1919 г. Между музейным экземпляром и обнаруженной нами рукописью имеется ряд разночтений. Остановимся на некоторых примерах. Тексты обозначим «рукопись 1918 г.» и «рукопись 1925 г.»

ЯВЛЕНИЕ 1

Рукопись 1918 г.

Секретарь. Суд идет.

Рукопись 1925 г.

Секретарь. Судьи идут. Выйдите вон.

ЯВЛЕНИЕ 2

Рукопись 1918 г.

Мировой. Слушается дело о семействе гражданина деревни Киреметь-Пось Артемия Ухтеркина. Позвать Ухтеркина! Секретарь. Ухтеркин Артемий! Входи!

Рукопись 1925 г.

Секретарь. Фу, ты!... Народу сегодня как на базаре... Коридора им не хватает, здесь еще расселись! Какие! (Садится. Вынув карманные часы, смотрит. Подносит свои часы к уху).

Видно, и сегодня суд затянется до самой ночи. Время — три часа, четвертый. Судьям что, сидят себе да посматривают, а я, секретарь, пиши, пока рука не отнимется. И вчера — писал-писал, писал-писал, чуть было указательный палец не сплющился. Будь я судьей — никогда бы не стал столько дел за раз пропускать. Разбери семь, ну, восемь дел. А он никогда меньше двенадцати не пропустит. Сегодня, тринадцать... Чертова дюжина! Хе-хе-хе! Коли выйдет шайтанова дюжина, никогда она зря не проходит. Или смех, или слезы. Что-то сегодня будет? Чье бы это дело вперед пустить? Э-э... пушу-ка Ухтеркина. Чудной старикашка. Заявление оставлял — и то уморил со смеху. (Смотрит на левую дверь). Ах, идут! (Встает).

Такого рассуждения секретаря перед открытием судебного заседания в рукописи 1918 г. нет, автор добавил его впоследствии, в ходе дальнейшей доработки комедии. Этот разговор секретаря с самим собой сразу показывает его как «важную персону» в суде, от воли которого зависит, какому делу дать предпочтение, и в то же время, вводя комический элемент, оживляет всю сцену.

Из-за добавления эпизода с самораскрытием секретаря суда меняется и порядок смены явлений в пьесе: 3-е явление в рукописи 1918 г. совпадает с 4-м в рукописи 1925 г., 4-е — с 5-м и т. д.

Рукопись 1918 г.

ЯВЛЕНИЕ 4

Секретарь. Ты кто?

Степанида. Да я самая, видно. И дома Сабани называют...

Секретарь. На суд пришла — куклой что ли стала?

Степанида. Не разобрала...

Секретарь (дразнит). Не разобрала!.. Проходи вперед!

Мировой. Ты что ль Степанида Ухтеркина?

Степанида. Да, я буду.

Мировой. Встань ближе к столу, рядом со свекром. Позвать свидетеля Герасима Криворотова!

Секретарь. Криворотов! (громче) Герасим Криворотов! Есть или нет?

Один из стоящих у двери. Здесь был. Куда же он пропал? Позовите его. (Голос за сценой: «Эй, Криворотов! Тебя зовут, иди скорей!»).

То же явление в музейной рукописи читается несколько по-иному.

Рукопись 1925 г.

ЯВЛЕНИЕ 5

Степанида (с трудом проталкиваясь в дверь). Пропусти-ка,

пьяхам, поскорее! Ах, господи, прищемила совсем... (входит).

Секретарь. Ты что ль Степанида Ухтеркина?

Ухтерке. Да-да, сноха это моя, вредная.

Мировой. Не разговаривать!

Ухтерке. Молчу, молчу...

Степанида. Кто, я-то?

Секретарь. Ты, конечно, кого еще спрашиваю.

Степанида. Да я самая, видно, и дома Сабани называют, да...

Секретарь. А на суд пришла — куклой что ль стала?

Степанида. Не разобрала.

Секретарь. Не разобрала...

Мировой. Степанида Ухтеркина!

Степанида. Что!

Мировой. Встань немного вперед... К свекру ближе...

Степанида. Ладно, встану (Встает рядом с Ухтерке. Ухтерке толкает ее локтем, Степанида тоже подталкивается).

И так далее до конца явления 5, когда судья вызывает свидетеля Криворотова. Сравнивая оба текста (1918 и 1925 гг.), видим, что в последнем автор углубляет характеристики персонажей — секретаря суда, Ухтерке, его снохи Сабани. Вводит своеобразные реплики Ухтерке: «страстуй», «не расковору», «сноха это моя, вредная», а также из речи Сабани: «ну я, а что», «ладно»; замечает, как свекор и сноха ведут себя на суде, не могут спокойно стоять, толкают друг друга.

Ухтерке. Не толкайся! Запугать что ли хочешь, заноза!

Степанида. Где это я тебя толкнула! Ты сам меня сначала толкнул.

К слову сказать, сочность подобных персонажей в русском переводе (перевод Н. С. Павлова) во многом пропадает. Например, реплика Ухтерке «не расковору» по-русски звучит «молчу, молчу» и не передает всей комичности выражения. Так же слова Ухтерке «мён, хăратас тетён-им, шăрчăк!» неточно переданы по-русски: «запугать что ли хочешь, заноза!» Частые вставки в речь Сабани «что ли», «что ль» тоже не способствуют цели выделения ее чувашских особенностей.

Продолжая представление персонажей комедии зрителю как вызов каждого из них к мировому судье, Ф. Павлов превращает судебную процедуру в чрезвычайно емкий и сценически выгодный прием самораскрытия героев перед публикой. Если в первых сценах пьесы мы узнали немало интересного про болтливого Ухтерке и его бойкую сноху Сабани, то в явлениях 6 и 7 автор знакомит нас со свидетелями Криворотовым и Каюриной, так же широко используя прием речевой характеристики и самораскрытия персонажей в ходе сценического действия: уже после нескольких их фраз зритель довольно точно узнает, кого, какого человека видит на сцене. Вот некоторые реплики Криворотова (по-чувашски Катăк Ывар): «Мы!» — заявляет он о себе и в то же время стихает перед сильными, с готовностью произносит: «так точно!», «чего исвольте?», «хоспота причашные» и т. д.

Свидетельница Агриппина Каюрина (по-чувашки Крахъян), скромная и застенчивая женщина, на суде больше отмалчивается, и за нее пытается говорить Ухтерке: «Крахъян — моя свидетельница. Я на ней жениться хочу», «Дай доскажу» и т. д.

Сопоставление рукописей 1918 и 1925 гг. убедительно показывает, как упорно и настойчиво работал автор над пьесой, вносил исправления, придавая речи каждого персонажа индивидуальное своеобразие, с самого начала создавая соответствующую психологическую окраску и характерологические признаки сценического героя. Чего не хватало в рукописи 1918 г., он дополнил впоследствии в процессе доработки комедии, в некоторые явления внес до двадцати исправлений. В Собрании сочинений приведено более ста вариантов подобных исправлений в комедии «Сутра»¹⁰. Все это говорит о чрезвычайно ответственном подходе Ф. Павлова к изданию своих оригинальных произведений и о высокой требовательности к себе.

Дальнейшее развитие комедийного сюжета происходит в 8-м явлении — разбором на суде заявления Ухтерке. Многословный заявитель пытается во всех подробностях объяснить суду свою ссору со снохой и по-своему — причины этой свары. Мировому судье то и дело приходится останавливать его: «не забирай в сторону», «прошлогоднего не задевай», «говори, что нужно», «не скандальте здесь», «говори толком» и т. д. После всего этого зритель вполне понимает судью, который, вконец измучившись, заявляет: «Чтобы с тобой говорить, старик, нужно сначала хорошенько закусить». Ухтерке тут же подхватывает его реплику и добавляет: «Вот-вот! На голодное брюхо кому говорить захочется».

Но у автора цель — не столько смешить зрителя, хотя это тоже не исключается, а сколько путем столкновений Ухтерке со снохой, а также с мировым судьей ярче и выпуклей оттенить их характеры, полней выявить взаимоотношения, а через них — житейские понятия, представления о добре и зле, отношение каждого персонажа к событиям, происходящим на селе, в волости и уезде. Поэтому ошибочно утверждение некоторых исследователей, что «Сутра» — бытовая комедия. И хотя чисто бытовых сцен в комедии немало, проблематика ее значительней и шире. Автор хотел показать отношение различных слоев деревенской массы к жизненным и политическим переменам после падения царской власти, пробуждение и рост их гражданской активности, начало понимания людьми своего человеческого достоинства. По-другому говоря, в комедии «Сутра» довольно ясно проступают, наряду с бытовыми деталями, общий социальный фон и имущественно-сословные противоречия. Подобные указания автора на разное социальное положение персонажей заметны уже в фельетоне «Сут», который, как пишет Ф. Павлов, можно сыграть отдельно или перед комедией. Прежде всего подчеркивается тревожная обстановка в округе,

упоминаются разные случаи убийств и ограблений, крестьяне жалуются на то, что нет суда на преступников. Тут же сообщается, что три года тюрьмы Щеголю Мигулаю дали: лошадь украл; Гришку Матянина за спекуляцию хлебом на пять лет отправили и т. д.

По мысли автора, эту сцену должны были сыграть четыре человека, вызванные в суд и разговорившиеся перед началом заседания. Один из них при молчаливой поддержке других говорит: «Так им и надо, вора! Сами они того ищут».

Если вспомнить, что «Сутра» было закончено в начале 1918 г., то установление Советской власти в Чебоксарах и уезде, куда входило село Акулево, не могло не наложить своего отпечатка на комедию¹¹. Решительную борьбу со спекуляцией хлебом и другими продовольственными товарами тоже начало Советское правительство¹². Поэтому вызывает возражение утверждение авторов вступительной статьи к Собранию сочинений Ф. Павлова о том, что тема комедии «Сутра» — «быт и нравы чувашского крестьянства накануне Октября»¹³. Такое толкование пьесы ведет к не совсем правильному объяснению ряда персонажей комедии, в частности, одного из главных героев пьесы — Ухтерке. По характеристике авторов названного предисловия, он выглядит следующим образом: «Зритель смеется над его склоками и дразгами со снохой и соседями, безудержной болтливостью и ехидством, неуживчивостью и невероятной «простотой нравов»... Убедительно выступает узор его представлений в убогой ограниченности интересов, которые не выходят за пределы быта, семейной жизни и ее неурядиц: пироги, которые ему будут перепадать после суда (по крайней мере, он на это надеется), и удачное сватовство после «примирения сторон» — вот чем, в сущности, определяются нормы той жизни, которая его вполне устраивает. Притом Ухтерке даже не мыслит, что может существовать иная жизнь»...¹⁴

Между тем он вовсе не так прост и однозначен, а куда сложнее по характеру. И не только вкусная пища интересует его. То, что сноха не угощает Ухтерке пирогами, — лишь один из поводов для выступлений против нарушения вековых устоев семейственности и нравственности, против нетерпимого поведения снохи-солдатки и горлопана Криворотова, неведомо как уклонившегося от призыва в армию.

Кроме того, мы видим в Ухтерке человека, который уже начал в определенной степени освобождаться от привычной робости чуваша перед начальством. Он довольно смело высказывает свои требования и претензии перед мировым судьей, а также кое-что начинает понимать, пока довольно смутно, в политике. Например, о своем сыне-солдате говорит: «Не вернулся он домой, в солдатах свою голову сложил, бедняга... Его там за бунт, говорят, расстреляли». По-нашему мнению, Ухтерке — представитель самых задавленных при царизме слоев чуваш-

ского крестьянства, но он уже почувствовал, что наступают иные времена. Он — честный человек, вечный труженик, нам импонируют его слова, что он никогда и никому не врал, и мы верим ему.

Обличению и острому осмеянию подверг драматург людей типа Криворотова, о которых в народе говорят: от своих отстал и к чужим не пристал. Это слой приспособленцев, всегда готовых примкнуть к тем, кто сильнее, и измываться над более слабыми. Именно из них выходят разного рода прислужники и угодники перед властью имущими, с пренебрежением относящиеся к своим сородичам и соплеменникам. Криворотов желает изъясняться, пусть и с ошибками, но по-русски: свой родной язык кажется ему плохим, низким. Когда Ухтерке призывает его к порядочности, он самодовольно отвечает ему: «Молчи, дурак набитый! Кто это для тебя браток-то? Кому браток, а для таких, как ты, — не браток, а господин Герасим Федорович Криворотов — Второй! Знаешь ты это?» Как раз из подобных элементов царское правительство набирало старост и старшин, которые не давали житья собственному народу и с превеликим усердием исполняли предписания свыше. Когда угодно было начальству, они могли и солгать, и оговорить невинного человека. Даже судья вынужден был раза два уличить Криворотова в даче противоречивых показаний. При случае такие люди могут начисто отрицать то, что сами же совершили. Чего стоит, например, его запирательство: «Ни на базаре не бывал, ни с Сабани не гулял. Ни во сне не видал».

Образ Криворотова — чрезвычайно емкий типаж, в силу различных обстоятельств он может принимать разнообразные обличья, как хамелеон, менять свою социальную и человеческую окраску. Проявления криворотовщины возможно наблюдать и сегодня. На этом примере мы еще раз утверждаемся в мысли, что талантливо обрисованный художественный образ бывает по своему наполнению шире и полней первоначального авторского замысла, переживает своего автора и его время.

Все исследователи отмечают сюжетно-композиционное мастерство автора «Сутра», типичность и индивидуальность выведенных в ней образов, богатство и гибкость языка комедии, удивительное чувство меры, проявленное драматургом при создании своего произведения. В этом отношении «Сутра» до сих пор остается непревзойденным образцом для чувашских драматургов.

Автором использовано множество различных приемов, чтобы полнее выявить характеры своих героев. Здесь можно отметить и органическое сочетание второстепенных и главных сцен, все усиливающееся самораскрытие персонажей, строгое соблюдение логики развития их характеров, правдивость сцен и многое другое. Просто поражаешься, как смог писатель в рамки

одноактной пьесы вместить столько жизненного содержания и человеческих характеров. Остается только сожалеть, что Ф. Павлов больше не обращался к жанру комедии: он несомненно обогатил бы его новыми художественными открытиями.

Другим замечательным творением Ф. Павлова является его драма «Ялта» (В деревне), которая впервые увидела свет на сцене 1 декабря 1922 г. и была горячо принята зрителями — делегатами съезда Советов Чувашской автономной области¹⁵.

Ссылаясь на письмо Г. И. Комиссарова, Н. С. Павлов утверждает, что первые наброски драмы относятся к осени или началу зимы 1916 г., когда Ф. Павлов переехал из Симбирска в Ядринский уезд и начал работать сельским учителем¹⁶. Далее Н. С. Павлов говорит, что в 1917 г., когда писатель был избран мировым судьей Акулевской волости, он прервал работу над драмой, так как принялся за комедию «Сутра» (На суде). Возобновил работу над пьесой «Ялта» в 1920 г., вернувшись к учительской работе. Для завершения драмы ему потребовалось, по-видимому, около года, продолжает Н. С. Павлов, в начале 1922 г. вышло ее первое издание¹⁷.

Действие происходит, как указывает сам автор пьесы «Ялта», «во время германской войны». В пьесе нашло яркое отражение не только бедственное положение народа в годы первой мировой войны, но и рост недовольства трудящихся масс, рядовых солдат и низших чинов русской армии политикой царского правительства, бездарностью и продажностью генералов и военных чиновников.

Это недовольство и ропот слышатся в словах Палли и Ванюка. Отношение фронтовика Палли и тыловика Степана к войне видно из следующего разговора: «Степан. Царь будто сказал: «Гору сделаю из человеческих трупов, а не сдамся». Палля. Ему это говорить легко: кровь-то он не свою проливает». Ненавистью к Степану и другим богачам, наживавшимся на крови народной, проникнуты и слова Ванюка: «Мы на войне кровь проливаем, а ты здесь женщин насилуешь?»

Воспроизводя сцены из жизни военной поры, автор, конечно, опирался как на свои собственные наблюдения, так и на рассказы очевидцев. При этом драматург помнил и требования к драматургическому искусству создавать «иллюзию самой жизни», т. е. необходимость показывать жизненную правду во всей объективности, в противоречиях разных социальных групп и столкновениях человеческих характеров.

Об умении Ф. Павлова ярко и зримо обрисовать человеческие характеры мы уже говорили. В драме «Ялта» это искусство проявляется не в меньшей мере: каждый ее персонаж наделен собственными чертами характера и не похож на другого. Казалось бы, два одинаковых человека, Палля и Ванюк, оба бедняки, в одно время призываются в армию, получают ранения на фронте, думают почти одинаково. Однако автор и между

ними видит различия. Палля проникнут более революционным духом, чем Ванюк, видимо, здесь сказалось и пребывание его в госпитале среди русских солдат, которым давно опостылела война, и письма из дому не сообщали ничего утешительного. Тогда как Ванюк, по его рассказам, находился в австрийском плену, т. е. на чужбине, отсюда понятно его незнание обстановки в России. Зато Ванюк преисполнен ненависти к тем, кто послал его на войну и заставлял воевать за непонятные и чуждые ему интересы, за какие-то там Дарданеллы и Галицию, о которых раньше никто и слыхом не слыхал.

Он, конечно, и на фронте, и в тылу каждодневно думал о своей Елюк и о сыне. Они были единственной надеждой, помогавшей ему перенести все тяготы и несчастья ради возвращения домой, к родным и близким ему людям. Вернувшись же домой, Ванюк вдруг узнает от односельчан о вторичном замужестве своей жены. Это известие потрясает его до умопомрачения. Ванюк, можно сказать, впадает в состояние какого-то шока. В то же время он еще ничего не знает о том, что Степан убедил Елюк в его гибели на фронте. Однако, овладев собой, Ванюк все еще надеется, что жена одумается и вернется к нему. Он настойчиво спрашивает ее: «Милая подруга! Узнаешь ли ты меня?» Видя, что Елюк молчит, он опять обращается к ней — к той, которую беззаветно любил и продолжает любить: «Говорю тебе последний раз... Ответь, моей измученной душе ответь: вернешься ли ты ко мне?!»

И когда Елюк наконец говорит: «Не вернусь!» — стреляет и убивает ее.

Эта сильная драматическая концовка пьесы вызывала и тогда и впоследствии разные сомнения вроде тех, что Ванюку в первую очередь надо было наказать Степана, коварного соблазнителя его жены, а не направлять свой выстрел на Елюк. Это, во-первых, говорит о силе воздействия драмы Ф. Павлова на зрителя и о том, что он, т. е. зритель, хочет по-своему восстановить справедливость. Действительно, потом были постановки пьесы «Ялта», где режиссер, идя на поводу у части зрителей, так переделывал концовку драмы, что Ванюк уже стрелял в Степана. Но с таким изменением авторского текста все же нельзя согласиться по ряду причин, вытекающих из самого хода сюжетного развития. На самом деле Ванюк вначале готов расправиться со Степаном за все прежние и нынешние оскорбления. Но здесь драматург учитывает вековые нравственные установления, обязывающие жену хранить верность мужу. Поэтому Ванюк прав в народном мнении, когда требует возвращения Елюк к себе, ибо этот их союз был скреплен венчанием в церкви, так сказать, был освящен именем бога.

Гнев Ванюка вспыхивает с новой силой и толкает его на убийство, когда Елюк, тоже верная своему слову, на этот раз данному Степану, говорит ему: «Вот... на! Это цепь, которая

связывала меня с тобой! Мне она больше не нужна!» Здесь драматург психологически верно передает переживания своих героев, оказавшихся разлученными в силу рокового стечения обстоятельств, им неподвластных и ими неосознанных.

Конечно, было бы неправильно здесь говорить о подражании Ф. Павлова античной драматургии, где рок, судьба действуют по заранее предначертанной воле и люди бессильны что-либо изменить в ходе событий. Ф. Павлов, несомненно, стоит выше и видит дальше своих героев, он хорошо понимает, что в чувашской деревне предреволюционных лет были сильны предрассудки и обычаи векового уклада, с которыми вынуждены считаться и Ванюк, и Елюк. Ко времени выхода пьесы «Ялта» уже победила Октябрьская революция, но устои старого еще держались крепко, особенно в быту. И драматург не мог пойти против жизненной правды, не мог приписать Ванюку не свойственные ему качества, снабдить его тоже революционным мировоззрением, скажем, как у Палли, по уровню сознательности стоящего выше Ванюка, который к тому же только что вернулся из плена.

Трудно судить, как сказались в описании взаимоотношений Ванюка и Елюк биографические моменты из жизни самого драматурга,— ведь они не могли в какой-то мере не отразиться в драме. Взгляды Ф. Павлова на семейные отношения вообще, народные представления о браке и семье нашли в ней свое отражение. Как известно, Ф. Павлов высоко ценил чувашские понятия о нравственности, о добре и зле, выраженные в фольклоре. Поэтому нельзя исключать влияния этих взглядов драматурга на изображение своих героев, в том числе и в драме «Ялта».

В подтверждение можно сослаться на ряд других персонажей — на образы Прчкан, Ескар, Мусси и других действующих лиц, поданных в соответствии с народными воззрениями на нравственное и безнравственное, прекрасное и безобразное. Как известно, Ф. Павлов специально занимался исследованием этого вопроса и изложил свои взгляды в статье «Прекрасное»¹⁸, где рассмотрел бытующие в песнях и сказках, в народном обиходе понятия о прекрасном и некрасивом и дал им соответствующую характеристику. Например, он пишет о народном идеале красивой девушки: «Красивая девушка представляется статной и стройной, как волжская ива, а голос ее должен быть как у лебедя». И далее добавляет: «Не нравятся чувашам и накрашенные наподобие барынь женщины», а также беспрестанно вертящиеся перед зеркалом¹⁹.

Понятно, что народное представление о красоте со временем меняется, приобретает новые черты. И драматург, изображая своих героев, учитывает и эти изменения.

В этом смысле интересно проследить, как описывает он Елюк, ее мачеху Прчкан, сваху Ескар, какими наделяет их

национальными чертами. Образ Елюк во многом дан через призму народного восприятия пригожей девушки. Подчеркивается ее уважительность к старшим, трудолюбие, душевность и девическая скромность, застенчивость, серьезное отношение к замужеству и семейной жизни. Примерно в таком же плане воспринимает ее Ванюк, сравнивая ее глаза со звездами и их глубину с бездонным колодцем. Помнит Ванюк и слова отца, сказанные сыну в поученье: «Человека узнавай по глазам: если его глаза не прячутся от тебя, как мыши, то это твой человек».

Для характеристики Прчкан и Ескар автор находит свои краски. Облик вдовушки Прчкан, горящей желанием поскорей снова выскочить замуж, вырисовывается как из слов и поступков ее самой, так и через оценку ее поведения со стороны Ескар.

«Да, молодые ведь были», куда все подевалось-умчалось, с сожалением вспоминает Прчкан свои девичьи годы, а также время, прожитое совместно с мужем. Она любит выражаться намеками, не всегда говорит открыто, чаще скрывает свои мысли, иногда только по вздохам и тоскливым глазам можно догадаться о них. Разве что больше, чем с другими, делится она с Ескар, часто заходящей к ней поесть и попить.

Ескар. Говори уж, если только слово. Я никому не скажу.
Прчкан. А что... Не поладит ли Степан со мной?

Такое желание вдовы присушить к себе мужика при живой жене вызывает немалое удивление даже у много повидавшей на своем веку Ескар.

Ескар. Мм... так. Только...

Прчкан. Что еще?

Ескар. Карта не выходит.

Прчкан. Я тебе это так не оставлю, Ескар агай.

Ескар. Не сердись, хоть маслом меня заливай — и то не выйдет. Сама подумай: лет через пяток ты старухой будешь. Степан еще не скоро состарится.

При характеристике самой Ескар автор приписывает этой многоопытной сводне присущие только ей выражения, меткие слова и пословицы, придающие ее разговору неповторимый чувашский колорит: «старые хрычовки, что гнилые грибы: как сядем, так и с места не сдвинемся», «парень да девка — кошка да сливки»; про милующихся парня и девушку говорит: «а это бык телку лижет» и т. д.

Конечно, выполняя просьбу Степана сосватать ему Елюк, даже идя на обман ее, передав ей составленное самим Степаном письмо о гибели Ванюка на фронте, Ескар не предполагала, что дело может дойти до того, что Елюк бросится в воду и попытается покончить с собой. Правда, почуяв недоброе в

замыслах Степана в отношении Елюк, она отрешивается от него: «Грех пусть на тебе будет!» Но очень жадная на деньги и подарки, ради них она готова на все: выдать Прчкан, а потом и ее падчерицу за деревенского богача Степана, даже дважды сыграть свадьбу Елюк, сначала по случаю бракосочетания с Ванюком, потом — со Степаном.

Через образ нравственно деградирующей Ескар, чьи корыстные устремления доводят человека до гибели, автор проводит свое бесповоротное осуждение того строя, который калечит человеческие взаимоотношения даже в таких чистых и святых делах, как любовь и замужество, превращает их в предмет бесовестного торга и корыстного расчета. Тут драматург продолжает традиции своего друга и сокурсника К. В. Иванова, заклеймившего общество чистогана в своей поэме «Нарспи», выступает как продолжатель традиций передовой дореволюционной чувашской литературы и здоровой народной нравственности, т. е. за такое обновление семейно-бытовых отношений, где союз людей основывается на началах равенства и справедливости. Этими своими устремлениями Ф. Павлов близок и современным зрителям, людям эпохи развитого социализма.

Несколько по-другому нарисован образ мужа Ескар — Мусси. Он во многом похож на свою жену, так же любит поесть и выпить задарма, редко идет против своей языкастой супруги. Но все же Мусся не совсем еще потерял совесть и честь. Под влиянием тех или иных обстоятельств он способен высказать правду, стать на сторону правых. В нем в какой-то мере проявляются свойства характера и комические черты Ухтерке, персонажа комедии «Сутра». Когда он неожиданно застаёт у Прчкан свою жену, то удивленно восклицает: «Ай-уй! И моя табачная тавлинка здесь?» — и тут же получает ответ: «А ты чего ищешь, тавлинкина покрывало?» Он несколько раз предупреждает Ванюка, чтобы тот не связывался со Степаном, ибо из собственного горького опыта знает, что у сильного всегда бессильный виноват. Отсюда его осторожность в житейских делах, свойственное чувашскому крестьянину невмешательство в семейные ссоры и препирательства.

Однако у Ф. Павлова сценические персонажи не остаются статическими, с раз навсегда данными характерами, они изменяются, растут или гибнут со временем. Так и Мусся несколько смелее к концу действия. Когда же устраивается свадьба Степана и тот начинает упрекать Муссю в неблагодарности, последний довольно смело бросает ему в лицо: «На, получай свое. Твоего мне ничего не нужно... Я тебя не боюсь!» В этой сцене уже чувствуется рост самосознания народа, ибо даже ранее безропотный Мусся поднимает голос против кулака.

Конечно, эти беглые характеристики не могут до конца объяснить и исчерпать все богатство человеческих натур в драме Ф. Павлова «Ялта». Автор как бы оставляет простор для

исполнителей ролей и режиссерского воплощения своей драмы. Опыт постановок спектаклей по этой драме в Чувашском драматическом и народных театрах свидетельствует о том, что каждый исполнитель роли находит в драме свои грани и нюансы в раскрытии характеров, по-новому трактуя те или иные сцены и эпизоды. Это также говорит о большой силе Ф. Павлова как драматурга, о жизненности выдвинутых в пьесе проблем. Этим «Ялта» до сих пор привлекает к себе внимание актеров и режиссеров.

«Ялта» — несомненно глубоко реалистическое произведение, основанное на ярких и типических жизненных фактах и коллизиях. Вместе с тем в драме отчетливо выявляется и романтическая струя, в особенности при создании таких сильных характеров, как Елюк и Ванюк, при художественном воспроизведении сильных страстей. Образы же Ескар, Мусси, Прчкан даны в реалистическом плане. К примеру, когда вернувшийся из плена Ванюк требует ясного ответа от Елюк, его речь подходит на романтизированный монолог: «Что молчишь? И когда я гнил в окопах, и когда голодал в плену, я думал только о тебе. Мне хотелось отрастить большие крылья, чтобы прилететь к тебе. Я и из плена бежал ради тебя. Жил в дремучих австрийских лесах вместе с дикими зверями. Обманув часовых, я переплыл широкий Дунай. Я надеялся, что буду достоин услышать от тебя хоть три слова».

Ясно, что этот опозитизированный монолог больше подходит романтическому герою или самому автору, чем чувашскому деревенскому парню. Примерно такой же приподнятостью тона отличается и речь Елюк в заключительной части драмы. Надо полагать, что драматург, вводя эти сцены, рассчитывал на соотвествующих исполнителей, способных со всей силой донести до зрителя чувства, волновавшие его любимых героев.

Талантливый композитор, Ф. Павлов, безусловно, не мог обойтись в своей драме без песен, особенно в массовых сценах. Эти песни органически вплетаются в текст произведения и помогают лучшему раскрытию душевного состояния действующих лиц, приобретают свойства незаменимого драматургического элемента, создавая неразрывный синтез слова и музыки. Песни рекрутов, колыбельная и другие являются уместным и усиливающим дополнением к разворачивающимся на сцене действиям. Недаром на репетициях драмы Ф. Павлов уделял их исполнению самое пристальное внимание. Здесь, в разработке этих сцен, оттачивалось мастерство Ф. Павлова как будущего автора оперы, о постановке которой он страстно мечтал, но не успел осуществить свой замысел.

Кроме «Сутра» и «Ялта», Ф. Павлов больше не написал крупных законченных драматических произведений, однако оставил ряд фельетонов, юморесок и диалогических рассказов, которые при известной доработке могут быть исполнены на

сцене. К ним относятся «Ваккат» (Адвокат), «Ялсөветlä выляни» (Игра в сельсовет), «Майра ухатникё» (Охотник за женщинами) и некоторые другие, в которых сильно чувствуется драматургическая основа и имеются острые зарисовки быта.

С точки зрения сегодняшнего дня, безусловно, отдельные моменты в драматических произведениях Ф. Павлова сохранили лишь свое конкретно-историческое значение. Но по своим идейно-художественным качествам они давно стали классикой чувашской драматургии и остаются высоким образцом искусства.

Литература

- 1 Павлов Ф. П. Собр. соч. в двух томах. Чебоксары, 1962, т. 1, с. 157.
- 2 Там же, с. 211.
- 3 Там же, с. 14.
- 4 Там же, с. 210.
- 5 Там же, с. 211.
- 6 Там же, с. 217.
- 7 Там же, с. 191.
- 8 Сироткин М. Я. Очерк истории чувашской советской литературы. Чебоксары, 1956, с. 58.
- 9 Павлов Ф. П. Указ. соч., т. 1, с. 191.
- 10 Там же, с. 180—182.
- 11 Очерки истории Чувашской областной организации КПСС. Чебоксары, 1974, с. 63.
- 12 История гражданской войны в СССР. М., 1958, т. 3, с. 258.
- 13 Павлов Ф. П. Указ. соч., т. 1, с. 14.
- 14 Там же, с. 14.
- 15 Романова Ф. А. Театр, любимый народом. Чебоксары, 1973, с. 33.
- 16 Павлов Н. С. Заметки о драме Ф. Павлова «В деревне», (Ялта).— В кн.: Вопросы чувашского языка, литературы и искусства. Сб. статей ЧНИИ. Чебоксары, 1960, с. 127.
- 17 Там же, с. 128.
- 18 Павлов Ф. П. Указ. соч., т. 1, с. 128—133.
- 19 Там же, с. 129.

ЛИРИКА ФЕДОРА ПАВЛОВА

Г. Ф. ЮМАРТ

Из довольно значительного поэтического наследия Федора Павлова сохранилось около сорока стихотворений, среди них составленная автором в 1913 г. рукопись под названием «Памятник моей юности»¹ и произведения, написанные в первые годы Советской власти². Из ранних сочинений лишь малая часть известна читателям³.

Поэзия одного из видных деятелей чувашской культуры Ф. Павлова не стала еще предметом специального научного исследования. В опубликованных кратких материалах дана лишь общая характеристика его лирики⁴. Задачей данной статьи является более широкое ознакомление читателя с поэтическим миром одного из интересных поэтов, оставивших заметный след в развитии чувашской поэзии.

Столь позднее обращение историков литературы к изучению лирики Ф. Павлова объясняется разными причинами. Во-первых, сам автор не ставил перед собою цели стать поэтом, стихи писал лишь в ранний период своего творчества. В советское время им написано мало стихотворений, он был поглощен музыкально-композиторской, научной, педагогической, общественной работой. Из крупных литературных произведений им созданы комедия «На суде» и драма «В деревне». Во-вторых, большинство стихотворений поэта в поле зрения научного мира попало довольно поздно⁵.

В связи с этим интересно проследить судьбу рукописи «Памятник моей юности».

Дата составления этого рукописного сборника указана на титульном листе тетради черными чернилами: «Памятник моей юности. Учитель пения Симбирской чувашской учительской школы Ф. Павлов. Симбирск. 1913 года августа 23». Сюда же занесено стихотворение «Колыбельная песня моей подруге», написанное 23 ноября 1913 г. (записано фиолетовым карандашом на обороте 1 и 2 листов обложки. Видимо, тогда же из тетради вырваны, возможно, самим хозяином, шесть листов. После некоторых стихотворений записаны были своеобразные комментарии, но они кем-то заштрихованы, поэтому удается разобрать лишь отдельные выражения.

По воспоминаниям известного чувашского композитора Т. П. Парамонова, в 1914 г. Ф. Павлов показал ему «стихи около сорока листов в тетради формата в четверть листа», которые автор собирался сжечь. Т. Парамонов взял их на хранение. Через пять лет, встретившись с ним в Казани, поэт попросил вернуть их⁶. После смерти Ф. Павлова «Памятник моей юности» вместе с другими рукописями и книгами попал в библиотеку Чебоксарского музыкального училища. В 1946 г. поэты Г. Ефимов и В. Урдаш доставили эту рукопись в Научный архив Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР⁷.

В «Памятнике моей юности» собрано тридцать стихотворений, из них четыре на чувашском, остальные на русском языке. Некоторые стихотворения являются сочинениями, написанными учеником Симбирской Чувашской учительской школы Ф. Павловым по заданию преподавателя литературы Н. И. Колосова. Указаны даже оценки, выставленные за сочинения: например, за «Зиму» поставлен балл «5». Часть стихотворений записана лишь в отрывках, при упомянутом произведении «Зима» есть пояснение: «Подлинник не сохранился, а черновики полностью не уцелели, ввиду чего пропускается описание утра, дня и вечера, а приведенные отрывки мало имеют связь...»

Не дошли до нас некоторые прозаические и многие стихотворные произведения Ф. Павлова. Учившийся вместе с ним в Симбирской чувашской учительской школе Д. З. Захаров вспоминал: «Еще в годы учебы в школе в мои руки как-то попал сборник стихов Ф. П. Павлова на русском языке. Стихи были переписаны им самим красивым убористым почерком в общую тетрадь. В послесловии к сборнику было написано, что в «этот том» вошли стихи, написанные в последние годы пребывания в школе... Одно стихотворение было посвящено И. Я. Яковлеву и заканчивалось словами «...вот он сам стоит высоко, лучезарная звезда». Одно стихотворение было юмористического содержания, и в нем давалась краткая характеристика некоторых товарищей в связи с подготовкой к выпуску рукописного классного журнала... Ф. П. Павлов писал об этом сборнике, что он представляет собой третий том его стихов»⁸. Следовательно, у Ф. Павлова были, кроме названного «тома», еще первый и второй «тома». Но судьба их нам неизвестна. Вполне возможно, что «Памятник моей юности» представлял собой сборник избранных текстов из всех трех «томов». Жаль, что в нем нет упомянутых Д. Захаровым стихотворений о И. Я. Яковлеве и о подготовке к выпуску рукописного журнала.

Среди произведений, названия которых указаны на обложке отдельного издания драмы «В деревне» (вышла в 1922 г.), упоминается стихотворное предание о чувашском богатыре «Тевик». Друг юности и односельчанин автора Г. И. Комиссаров сообщал, что он еще летом 1909 г. ознакомился в рукописи с

«стихотворением и началом поэмы на чувашском языке». Названия произведения он не помнил, но указывал, что «стихотворение представляло поэтическое описание весны, а начало поэмы говорило о рождении и детстве будущего богатыря, защитника бедных трудящихся». По мнению Г.И. Комиссарова, последнее произведение было вариантом начала поэмы «Тевик». Мы не располагаем сейчас и стихотворением Ф. Павлова о весне, и никаких следов рукописи «Тевик» пока не обнаружено.

Серьезной увлеченности Федора Павлова поэзией в годы своего ученичества способствовала сама атмосфера Симбирской чувашской школы, где большое внимание уделяли эстетическому воспитанию. Кроме занятий по школьной программе, здесь проводились литературно-музыкальные вечера, поощрялись классные сочинения в стихах, учащиеся выпускали рукописные журналы. Революционная обстановка 1905—1907 гг. зажигала молодые сердца, жаждущие развития родной культуры. Обнаруживший большой интерес к музыке, литературе и драматургии, «приобретший немного и революционного духа» в Икковском двухклассном училище, Федор Павлов попадает в благоприятную для творчества обстановку.

И в первые годы Советской власти Ф. Павлов пишет, как и прежде, на двух языках. В «Песне бедняков» (1919) он от имени простого крестьянина с радостью приветствует наступление новой эры:

Что нам плакать и тужить,
Коль наплакались мы в прошлом?
Мы теперь живем свободно,
Жизнь вольготная пришла.

Перевод М. Сироткина⁹.

В стихотворении «Утро» (1919) та же тема, но здесь звучит призыв зорко охранять Новый День в трудное время гражданской войны:

Утро стало,
Солнце встало.
Все в лучах затрепетало,
И запели,
Загудели,
Словно тысячи свирелей,
Жизни силы.

Где-то в поле
Голос боли,
Стоны гибнущих в неволе..
Эти звуки
Будят муки —
Нам ли стать, сложивши руки,
Молчаливо...¹⁰

«Песенка цепов» (1922) написана в духе старинной трудовой песни—ритмом ручной молотбы, и вся она пронизана

думами человека нового времени.

Ир те пулать, каҫ та пулать,
Авӑн илсен, пура тулать,
Налук пама тырӑ пулать,
Налук парсан, Канаш пуяты,
Канаш пуйсан, тем те тухаты:
Вӑл та тухаты, ку та тухаты,
Хура халах ыра кураты,
Ўук ҫын валли пурте пулать

(Ночь проходит, день приходит, намолотишь — закрома наполнятся, будет урожай платить налоги, налоги уплатишь — Совет обогатится, Совет обогатится — всего будет вдоволь: и этого и того будет вдоволь, хорошо заживет трудовой народ, для бедняка все будет в достатке)¹¹.

Для передачи рабочего ритма автор, знаток народного творчества, удачно обрамляет произведение звукоподражательными словами. Не зря в свое время композитор В. П. Воробьев переложил этот текст на музыку.

Эти стихотворения Федора Павлова по своим художественным достоинствам уступают лучшим его произведениям дореволюционного периода (в них, например, много декларативности), но их отличает идейно-политическая активность. Основное поэтическое наследие Федора Павлова сосредоточено в «Памятнике моей юности», поэтому автора этой рукописи приходится считать дореволюционным чувашским поэтом, преимущественно представителем пейзажной и любовной лирики.

Стихотворение Ф. Павлова «Метелица» (1910—1913) по структуре и сюжету перекликается с балладой «Леший» Михаила Федорова. Здесь дано описание пробирающихся ночью сквозь буран крестьянских саней. Если М. Федорова в его балладе в первую очередь интересовало изображение безысходной жизни бедняка, то в «Метелице» и речи о подобном не находим: внимание поэта обращено на зимнюю природу. Автор сумел внести в стихотворение оригинальные художественные детали. Например, он использует много новых сравнений:

Пин шӑпӑрпа шӑлнӑ пек
Шурӑ юра вестерсе,
Ҫил улать те шӑхӑрать.
Ҫерпе уйӑх хушшинче
Вери сӗлен пек явӑнса,
Ўуркуннехи авӑрти
Пӑрлӑ шыв пек пӑтранса,
Хулӑн тискер пӗлт чупать.
Кураґни уйӑх ҫутипе,
Вут та кӑвар хемӗ пек,
Юр сирпӗнни палӑрать...
Вӑрсе, сурса ларнӑ пек,
Куҫ лупашки питӗрнет.
Шӑнса кайнӑ ал-ура,
Вупӑр карчӑк тытнӑ пек,
Хытса каять, тапраґмасть.

Темён йвтса ярас пек,
Силё вёрет уласа.

(Будто тысячей метелок взметая белый снег, ветер воет и свистит. Подобно вьющемуся между небом и землей сказочному змею, подобно бурлящей в весеннем омуте ледяной воде, несутся плотные страшные тучи. В проблесках невидимой луны снежинки мерцают искрами. Будто заколдованные, глаза забиваются снегом. Закоченевшие руки и ноги, словно придавленные упырем, застыли и не шевелятся. Как будто желая все смести, дует ветер и воет)¹².

Образные сравнения следуют одно за другим, все это естественно ассоциируется с динамичным образом метели. Этому же способствуют и длинные синтаксические конструкции, в которых преобладает не песенный ритм, а речитативность, что редко встречается у Федора Павлова.

Поэт, с детства влюбленный в народную музыку, включает и в «Метелицу» народные песни. Одиноким путник в санях, видя, возвращается из гостей — «юрă юрлать, кăшкăрать» (громко поет, перекрикивая метель): «Уй-уй урлă кăсрăмăр» (Проехали мы полем), «Манăн мёншён кулянас» (Да зачем мне горевать). Подобный прием усиливает драматизм произведения.

Описывая разбушевавшуюся стихию, поэт жалеет людей, попавших в ночной буран (лошадка выбилась из сил, окоченевший пешеход без сознания валится в сугроб). Драматический исход событий здесь не отражен, но он подразумевается. Видимо, поэтому Н. С. Павлов называет это стихотворение балладой. Но известный литературовед не видит в «Метелице» ничего оригинального. По его мнению, она «не идет дальше тех образцов, которые сложились в предшествующей чувашской литературе»¹³. С такой оценкой трудно согласиться полностью. Приведенные отрывки и характеристика некоторых художественных деталей опровергают подобное мнение о стихотворении. При некоторой внешней схожести «Метелицы» с «Лешим» Ф. Павлов самостоятелен и в построении композиции стихотворения, и в использовании сравнений. Один из поэтов главное внимание обращает на судьбу бедняка, второй — на пейзаж: он больше настроен на лирический лад.

Стихотворения «Экспромт», «Пчелка» и «Милая», вошедшие в Собрание сочинений Ф. Павлова, свидетельствуют, что чувашская лирика набиралась новых сил¹⁴. Чувашских поэтов, писавших на темы интимной лирики, было немало. В 1896—1910 гг. писали Яков и Федор Турханы, Гаврил Кореньков, Гурий Комиссаров. С некоторыми их произведениями Ф. Павлов был хорошо знаком. Но в его лирике ценно то, что он не прямолинейно использует художественные приемы предшествовавших поэтов. В стихотворениях Ф. Павлова бросается в глаза четкая ориентация на традиции чувашских народных песен.

В основе композиции «Пчелки» (1910) лежит широкий образный параллелизм, характерный для устной поэзии:

Вёлле хурчэ, ылтён хурт,
 Мёншён эсэ нэрлатан,
 Сарá чечек тэрринче
 Савэрáнсá сүрётён?
 Сарá чечек тэррине
 Пыллá карас терён-им?
 Шанса каяс илемне
 Сутá сывлám терён-им?
 Ах шухáшám, шухáшám!
 Мёншён эсэ пáтранан?
 Сарá хитре хёрёшён
 Мёншён áшá сунтаран?
 Сарá хёрён илемне
 Хёвел сүти терён-им?

(Пчелка, пчелка золотая, что ты жужжишь, над цветочком желтым все летаешь и кружишься? Головку желтого цветка не принимаешь ли за медовые соты? Красоту, что скоро завянет, не считаешь ли светлой росой? Ах вы, думы, мои думы! Что же вы путаетесь? Почему из-за красавицы душу мне терзаете? Красоту русой девицы не за солнце ли принимаете?)

Дальше идет вариация первого параллелизма, этим автор подчеркивает неотвязность своих дум:

Вёлле хурчэ, ылтён хурт,
 Шав нэрлатать, савэрáнать —
 Ман áшра та сáвáн пек,
 Тёрлэ шухáш пáтранань,
 Хитре сарá хёрёшён
 Сáмрáк áшá сунтарать.

(Пчелка, пчелка золотая, все жужжит, кружится, и у меня в голове разные думы путаются, так из-за красавицы молодое сердце все терзается).

Этот простой прием в соединении с напевным ритмом придает тексту мелодичность, хорошо передает переживания тоскующей души. Недаром песня, сложенная самим Ф. Павловым на этот текст, давно стала народной.

В «Экспромте» (1910) образ красавицы дан в следующих словах:

Глазки весело блестят,
 Губки улыбаются,
 Как лозинка, гибок стан,
 Грудь волной вздымается.

Перевод М. Сироткина.

В нескольких строках автор живописно представляет красивую девушку: она изображена разными конкретными чертами. Поэт как бы обобщает народное представление о красавице, не спешит прибавить от себя что-то новое, что могло бы резко изменить традиционное. Об этих же чертах своей героини Ф. Павлов подробно пишет в своей статье «Прекрасное» (1923)¹⁵.

Далее по описанию оказывается, что девушка горда, она отворачивается от парня:

Не блещут при мне глаза,
Грудь уж не вздымается,
На устах улыбки нет,
Стан не изгибается...

Перевод М. Сироткина.

Третья строфа не порицает девичью гордость, а подчеркивает сильную любовь парня к красавице. Перед каждой строфой присутствует рефрен: «Девушка-красавица, ты моя пригожая!» Он связывает все три строфы в одно целое, усиливая лиричность.

Стихотворение «Милая» (1912) по некоторым своим особенностям близко стоит к «Экспромту».

В рассмотренных стихотворениях автор оценивает любовь как священное и лучезарное чувство, облагораживающее человека и умеющее защищать себя. Он пишет о ней с трогательным вниманием. Композиция и образы произведений простые и ясны, они созданы емкими и экономными художественными средствами. Поэт учился этому не только у чувашской народной поэзии, но и у русской литературы. Это касается не только внешних примет лирики Ф. Павлова, но и содержания и формы. Поэт хорошо был знаком с русской и зарубежной музыкой, поэтому он свободно пользуется их художественными средствами (повторы, строфика и композиция «Экспромта», «Пчелки» и «Милой» навеяны особенностями русских романсов). В этом отношении Ф. Павлов в чувашской поэзии отличается от своих предшественников и современников.

В стихотворениях, написанных на русском языке, эта особенность поэзии Ф. Павлова проявляется еще больше. Сами названия лирических миниатюр подтверждают сказанное: «Осенние аккорды», «Звукам залетной любви», «Ноктюрн»¹⁶. Структура стиха, стихосложение и художественные приемы здесь идут в русле русской классики (в написанных на чувашском языке стихотворениях автор, например, не выходит из рамок чувашской народной силлабики). Кроме этого, у Федора Павлова появляются образы разных музыкальных инструментов (арфы, гитары, скрипки и др.). Его лирика богата звуками. Безусловно, в этом сказывается и музыкально одаренная натура автора.

Н. С. Павлов эти произведения Ф. Павлова в идейно-художественном отношении считал слабыми, стоящими в стороне от актуальных проблем. С этой оценкой тоже трудно согласиться. Действительно, не все стихотворения в «Памятнике моей юности» на одном художественном уровне: среди них есть и школьные сочинения, и письма-послания в стихах, и явно ученические «вирши». Сам автор тоже не считал их настоящими поэти-

ческими созданиями и в одном месте отозвался о них такими словами: «так жалки, право, что не имеют достоинств вовсе»¹⁷. Они в основном не предназначались к печати. Об этом говорит и эпитафия, предпосланный «Памятнику моей юности»: «Пишите стихи, господа! Это хорошее дело и всегда развивает в вас ваш художественный вкус». Все же значительная часть данной рукописи представляет довольно серьезный научный интерес, в чем убеждают нас рассмотренные здесь произведения.

В стихотворениях Ф. Павлова, написанных на русском языке, отразилась, хотя и косвенно, атмосфера разгула реакции в России после подавления революции 1905—1907 гг. Это заметно и из общего настроения многих стихов.

И без счастья проплывают,
Угасая в мраке, дни!...—

пишет поэт в «Сумерках юности» (1910)¹⁸.

В стихотворении «Ожидание и надежда» (1910) человек, достигнув вершины «Золотой горы»,

Увы! Не увидел того,
Что в жизни своей он любил,
Что было святыней его,
Во что он так верил, чем жил!¹⁹

А лирического героя стихотворения «В неведомой дали сияла...» (1911) жизнь манила «счастливой звездой», но вот прошло время, и «светоч в темноте угас»²⁰. И нет никого, кто бы мог помочь юноше, вступающему в жизнь. Поэтому, по словам самого поэта, его лирический герой находит утешение для себя в «чувстве к высокому, вечно женственному, к звукам, бестелесным объектам», «сами люди не могут служить для него идеалом, вследствие чего поневоле приходится жить в замкнутом круге своих идеалов, не понятных другим людям»²¹.

Тяжелые раздумья поэта о жизни вызваны условиями эпохи и правильно отражают действительность.

У Ф. Павлова возникает свой образ демона, протестующего против существующих порядков:

И ненависть к миру страданья
Зажглась, словно молния, в нем.

(«Мой демон», 1911)²².

Правда, сильных революционных веяний здесь не встречаем. Трагические ноты, вполне объяснимые тогдашней общественной жизнью, обстановкой черной реакции, тем не менее перемежаются иногда у Ф. Павлова мажорными:

Сердце! Зачем убиваешься,
Плачешь горячей слезой?
Сердце! Не плачь! И так маешься,
Обижено горькой судьбой!
Утро проснется румяное
В блеске святой красоты,
Счастье вернется желанное —
Так встрепнешься и ты!..
(«Ноктюрн», 1913)²³.

В лирике Ф. Павлова заметна тяга к философскому обобщению явлений жизни и природы, их осмысление с учетом особенностей художественного творчества.

Жизнь в поэзии Федора Павлова довольно многогранна. Несмотря на трудности, герой его лирики старается быть активным участником жизни, выражает протест против социальных и моральных пороков общества. Природа же потрясает человека своей красотой, пробуждает в нем светлые чувства:

Рады все победе света
Над удушливою тьмой,
Рвутся вон слова привета
Из груди весне младой...
(«Весна», 1910)²⁴.

Любовная лирика Ф. Павлова выразительнее представлена в чувашских текстах, нежели в русских.

В поэзии чувашского автора ярко сказывается влияние М. Ю. Лермонтова. Это видно и в романтических мотивах и образах, и в ритмике некоторых стихотворений («Мой демон», «Ноктюрн», «Колыбельная песнь моей подруге», «Подражание Лермонтову»). А послания «Товарищу», «Друзьям», «Пишущему вирши», «Опять воздушное виденье...» явно указывают на учебу Федора Павлова у А. С. Пушкина. Поэт перенимает у русского классика стиль и формы лирического послания и эпиграммы. Критически относясь к некачественным художественным творениям, он старается выразить это лаконично:

Я знаю, что ты не поэт!
Стихи твои забудет свет!
И неизвестен будешь всем!
Зачем писать, зачем?
(«Пишущему вирши», 1910)²⁵.

По воспоминаниям Педера Хузангая, Ф. Павлова очень привлекала музыкальность поэзии А. Фета²⁶. Такая учеба автора «Памятника моей юности» у русских поэтов помогала ему в богатой звуковой и ритмической организации стиха.

В поэзии и искусстве Федор Павлов уделял большое внимание органическому сочетанию национальных черт с богатством других культур, он упрекает даже И. В. Гете в том, что у него в «Западно-восточном диване» не проявился «ни Хафиз,

ни Гете—все перепуталось²⁷. Сочетание художественных приемов чувашской и русской поэзии у Ф. Павлова яснее выразилось в чувашских стихотворениях.

Ф. Павлов не ограничивался лирикой, он задумывался и об исторических судьбах родного народа, и о борьбе трудящихся за свободу, о чем говорит героическая поэма «Тевик». Само обращение Ф. Павлова к материалу народного героического эпоса свидетельствовало о растущем самосознании чувашей. Сравнение чувашского просветителя И. Я. Яковлева со звездой — тоже немаловажный факт. Подобные темы — темы истории народа и его героев — в 1900—1910 гг. волновали и других чувашских поэтов (Г. Комиссарова, Г. Коренькова, К. Иванова, Н. Шубоссинни). Ф. Павлов, близко общавшийся со многими из них, сочувствовал их идеям и образам.

Богатая художественными приемами поэзия Федора Павлова еще до Октября стала образцом для других: автор свои стихи давал читать товарищам, читал на литературных вечерах. Т. Парамонов, видимо, после знакомства с рукописью «Памятника моей юности» начинает и сам сочинять стихи на чувашском языке (у него сохранилось несколько стихотворений 1915—1916 гг.).

Творчество Ф. Павлова обогатило чувашскую поэзию новыми видами лирических миниатюр — посланиями, экспромтами, эпиграммами, новыми образами и художественными приемами прежде всего в пейзажной и любовной лирике. В этих жанровых формах поэт умело и широко применял художественные средства русской поэзии. Образно-ритмические связи стихотворений с музыкой придают поэзии Ф. Павлова своеобразный нежный колорит.

Л и т е р а т у р а

¹ НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 12, инв. № 107.

² Павлов Ф. П. Собр. соч. в двух томах. Чебоксары, 1962, т. 1, с. 32—34, 176.

³ Там же, с. 25—31, 157; Дружба. Чебоксары, 1974, № 16, с. 162—163.

⁴ Павлов Ф. П. Указ. соч., с. 10, 13, 185—187, 203—204. Юмарт Г. Ф. «И ненависть к миру страдания...» — Молодой коммунист, 1972, 13 сентября; Юмарт Г. Ф. Вторым языком «о времени и о себе». — Дружба, 1974, № 16, с. 157—158.

⁵ Саламбек И. Я. Ф. П. Павлован халиччен пичетленмен саввисем. — Ялав, 1946, 7—9 № (Кунтах Федор Павлован «Экспромт» («Савня хёр...»), «Йясарка» саввисене пичетлене).

⁶ Павлов Ф. П. Указ. соч., с. 186—187.

⁷ Там же, с. 203.

⁸ Там же, с. 185—186.

⁹ Там же, с. 34.

¹⁰ Там же, с. 176.

¹¹ Там же, с. 33.

¹² Там же, с. 29.

¹³ Там же, с. 13.

- 14 Там же, с. 25—28.
- 15 Там же, с. 128—133.
- 16 НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 12, инв. № 107, л. 6, 18, 22.
- 17 Там же, л. 9.
- 18 Там же, л. 14.
- 19 Дружба, 1974, № 16, с. 162.
- 20 Павлов Ф. П. Указ. соч., с. 175.
- 21 НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 12, инв. № 107, л. 15, 18.
- 22 Там же, л. 19.
- 23 Там же, л. 22.
- 24 Там же, л. 20.
- 25 Павлов Ф. П. Указ. соч., с. 175.
- 26 Хусанкай П. Пин-пин чёре. Шупашкар, 1977, 200 с.
- 27 Там же, с. 202.

ФЕДОР ПАВЛОВ
НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ РУКОПИСИ
«ПАМЯТНИК МОЕЙ ЮНОСТИ»

ПОДРАЖАНИЕ ЛЕРМОНТОВУ

Я видел вас, холмы, леса,
 Кусты зеленые равнин!
 Я видел вас, ручьи долин
 И голубые небеса!
 Я видел омут городов
 И пошлой жизни пустоту,
 И женской груди полноту,
 И слезы, жалкую любовь!
 Но там, где Унга сред лесов
 Сверкает светлою струей
 (Так змья блещет меж кустов
 Своей зеленой чешуей) —
 Там я чувашку увидал...
 Взор девы сердце приковал...

.....

(1909—1910)

ТОЖЕ ПЕЙЗАЖ

Раз в июльский вечерок
 В роще я скакал...
 Было тихо. Ветерок
 Нехотя вздыхал.
 Ярко светилась луной
 Роща с высоты,
 Говорили меж собой
 Тополей листы.
 Где-то пели соловьи.
 Раздавалась трель,
 Серебристые струи
 Лились, как свирель.
 Точно серна меж кустов,
 Прыгал конь лихой,
 Перескочить был готов
 Через ров стрелой.
 Ветви стегали меня,
 Бил мне в грудь сучок,
 Но я быстрого коня
 Удержать не мог.
 Наконец-то он меня
 К озеру примчал.
 Я тут мигом слез с коня
 И к воде припал,
 И горевшее лицо
 Влагою умыл —
 Серебристых волн кольцо
 По воде пустил...
 Звезды, небо и луна
 Спали в глубине,

Но как подплыла луна,
Вздрыгнули оне.
(1909—1910)

ОСЕННИЕ АККОРДЫ

Поле чисто. Желтый лист
Падает, кружится..
В голых ветках долгий свист
Песнею струится.
Песня та грустна, грустна —
Сердце надрывает,
Точно мать, слезой полна,
Сына вспоминает..
И холодная река
Серой мглой одета..
Плачут кусты лозняка,
Что прошли дни лета.

(1909—1910)

МУЗЕ

О глупая муза,
Ты с арфой в руке
Не раз мне явилась
В лавровом венце!

И ныне ты, муза,
Придешь ли ко мне —
И петь, и смеяться
В ночной тишине?

О милая, верю!
Явишься ты мне
С толпой привидений
И с арфой в руке!..
(1909—1910)

ТОВАРИЩУ

Н. В.

Смирненно склоняю
Главу пред тобою,
Но ты, я уж знаю,
Смеешься над мною!
И вместе мы жили,
И вместе играли,
И врознь мы скучали —
Теперь все забыли!
Друзьями мы были,
Хоть ссорились часто,
Но жили прекрасно...—

Теперь все забыли!
И вместе ходили
В «уллахи»* зимою
Ночною порою...—
Теперь все забыли!..
Теперь все забыли!..
Как горько забыть,
Тебя не любить!..
Теперь же — забыли!..
(1910)

В СУМЕРКАХ ЮНОСТИ

Без возврата исчезают
Дни златые чередой,
Это юность улетает,
Омрачая ум больной...

Солнце жизни золотое
Не чарует вновь мечтой,
В сердце бедное, больное
Не роняет луч живой.

Ураган воображенья
Не рождает светлых грез.
И любовь и вдохновенье
Не горят росой слез!..

Силы в мраке умирают,
Как вечерние огни,
И без счастья проплывают,
Угасая в мраке, дни!..

Симбирск, 1910 г.

ЗВУКАМ ЗАЛЕТНОЙ ЛЮБВИ

Посв. Пр. Игнатьевой

Звуки залетного счастья,
Звуки залетной любви!
Вмиг прилетели вы
И вмиг улетите!
Но, звуки!
Вас сердце не пустит!
Мой путь одиноч.
Не встречу я в людях
Любви, состраданья.
Так буду ли грустью томиться,
Буду ль тоскою страдать —
Вы в моем сердце проснетесь
И, давши мне прошлого счастье,
В сладостный гимн сольетесь!
Теперь же вы, звуки,
Летите на волю скорей!
Но только оставьте
Мне светлые муки
Для тихой молитвы о ней...
(1910)

* Посиделки.

МОЙ ДЕМОН

На мрачной скале одиноко
Мой демон, поникнув, стоит,
Но взор устремил он далеко,
И взор его гневом горит...
И, страсти его отвечая,
В расселине буря гудит,
И в пропасти пена седая
Клокочет и лижет гранит.
И ненависть к миру страданья
Зажегся, как молния, в нем,
И злобы бессильной рыданья
Прожгли его сердце огнем.
Злорадный, в отваге безумной
Могучим взмахнул он крылом,
Чтоб в радости дикой и шумной
Взлететь и разбиться потом.
Но с трепетом, весь в умиленьи
Он замер на месте своем,
В немом и глубоком волнении
Не дрогнув бесшумным крылом,—
Как пурпур заката весною,
Как светлая жизни мечта,
Шла чудная дева тропой —
Святая сама красота!
Как музыки дивной создание,
Чаруют движенья ея,
И черных очей обаянья
Не выдержит сила ничья!
И демон, охвачен порывом,
Над пропастью черной стоял,
А дева зашла над обрывом
И скрылась, как серна, среди скал.
Унылый и грустью томимый,
Стоял он, поникнув челом...
Повсюду тоскою гонимый,
Тяжелым взмахнул он крылом...

(1910)

ВЕСНА

Ярко солнышко сияет,
И лазурь небес ясна,
Реки лед уже ломают,
И блестят поля — весна!

И повсюду с гор несутся
С ревом бурные ручьи,
С неба песен раздаются
Переливные струи.

Лес листочки распускает,
Дышит жизнью молодой,
Зверь из норы выползает,
Пахарь гнется над сохой.

Рады все победе света
Над удушливою тьмой,

Рвутся вон слова привета
Из груди весне молодой...

Симбирск, март 1910 г.

* * * *

Над розами в роще прекрасной
Поет соловей,—
О чем же поет он так страстно
В той чаше ветвей?

Люблю я тебя, но не знаю,
Зачем я люблю,—
И сердце тоской надрываю
И душу томлю...

Любовь же моя не напрасна,
Ее ж ты узнай,—
Души, потрясенной прекрасно,
Не мучь, не терзай...

Симбирск, 1913 г.

* * *

Милая крошка,
Сядь у окошка —
Вот хорошо!
Дождь перестанет,
Солнышко взглянет
Ярко ужо!
Счастье вернется,
Снова ворвется
К нам навсегда!

Ласки нежнее,
Взоры сильнее
Будут тогда!
Тучи уж тают,
Солнце сверкает,
Окна горят!
Нежной улыбкой
Милые губки
Страстно манят!

Милая крошка,
Сядь у окошка,
Взглянь на меня!
Чем же я хуже?
Ну, так целуй же
Сладко меня!..

Казань, август 1913 г.

НОКТИУРН

Светлая ночь полнолунная
Тихо над миром скользит.
Арфа моя тихострунная
Жалобным стоном звенит.

Сердце! Зачем убиваешься,
Плачешь горячей слезой?
Сердце! Не плачь! И так маешься,
Обижено горькой судьбой!
Утро проснется румяное
В блеске святой красоты,
Счастье вернется желанное —
Так, встрепенешься и ты!..

Богатырево, июль 1913 г.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЬ МОЕЙ ПОДРУГЕ

(Посвящается будущему)

Друг мой нежный, друг мой вечный,
Я тебе в тоске сердечной
Песенку спою,
Ты ж, свои закрывши глазки,
Слушай песню кроткой ласки:
Баюшки-баю!
Улыбнись своей красою
И, склонившись головою
У меня в груди,
Обойми меня рукою,
В мире, с тихою душою
Слушай и засни.
Счастье реет между нами,
Счастье чудными дарами
Голову кружит,
А любовь, миг единенья,
Уз желанных посвященья
Светом озарит.
Этот миг волшебный счастья
Без тоски и без участия
Ты не можешь ждать,
Но в груди согретый пламень
Твердой верою, как камень,
Будет век сиять.
И восторга дух томленный,
В миг блаженства обновленный
И святой наряд
Светом жизни в тайне храма
Вместе с дымкой фимиама
Ярко загорят.
И тогда вдвоем с тобою
Будем жить святой мечтою
О грядущих днях —
У тебя, моя голубка,
Будет крошечка-малютка
В мягких пеленах...
И над ним, святой любовью,
Ты, склонившись к изголовью,
Будешь напевать:
Спи, мой ангел, спи, прекрасный!
Я тебе с любовью страстной
Песенку спою;
Ты ж, свои закрывши глазки,
Слушай песню кроткой ласки:
Баюшки-баю!..

23 ноября 1913 г.

РОЛЬ Ф. П. ПАВЛОВА В ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ В ЧУВАШИИ

Н. И. ГИЛЯЗЕВА

Деятельность замечательного сына чувашского народа Ф. П. Павлова была разносторонней: общественный деятель, композитор, драматург, фольклорист, хормейстер, критик, педагог.

Педагогическая деятельность Ф. П. Павлова началась в стенах Симбирской чувашской учительской школы, которую он окончил в 1911 г. Основатель школы, выдающийся просветитель чувашского народа И. Я. Яковлев еще в годы ученичества Ф. П. Павлова отмечал его яркие музыкальные и педагогические способности. А в старших классах Симбирской школы Ф. П. Павлов уже помогает учителю пения И. М. Дмитриеву в руководстве хором. Перед смертью И. М. Дмитриев посоветовал И. Я. Яковлеву его преемником — учителем пения в Симбирской школе назначить Ф. П. Павлова. В Центральном государственном архиве Чувашской АССР сохранился протокол пробного урока по пению, данного воспитанником III класса Симбирской чувашской учительской школы Федором Павловым в младшем отделении I класса приходского двухклассного училища 8 декабря 1910 г.¹ На уроке присутствовали преподаватели И. М. Дмитриев, В. П. Назарьев, некоторые слушательницы женских педагогических курсов и воспитанники III класса. Урок был оценен баллом 4,5.

Педагогическая практика в Симбирской школе была поставлена на высоком уровне, и отношение учащихся к ней было самое серьезное. В школе преподавали сольфеджио, элементарную теорию музыки, в старших классах обучали, наряду с пением, игре на скрипке. Здесь работали хоры, духовой и струнный оркестры. За преподаванием пения следил сам И. Я. Яковлев. Он был убежден, что «хорошая музыка облагораживает человека». С благодарностью вспоминал потом Ф. П. Павлов: «Пробыв 4 года в Симбирской школе, я не отлучился от родной крестьянской работы, а наоборот, еще более привык к труду. Школа дала мне трудовое воспитание»².

После окончания учебы И. Я. Яковлев оставил Ф. П. Павлова преподавателем пения в школе, заботясь о дальнейшем обучении талантливого воспитанника: «Будешь преподавать, и, между прочим, при городских условиях жизни тебе легче

будет продолжить образование»³. Ф. П. Павлов стал вести хоры, мужской и смешанный, а также преподавал игру на скрипке.

Свои первые шаги в искусстве Ф. П. Павлов сделал в годы общественного подъема в России, под влиянием революционных событий 1905—1907 гг. Первые нотные записи Ф. П. Павлова вошли в сборник «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», вышедший под редакцией И. В. Пазухина в 1912 г. Чтобы музыкальное обучение в народных школах не сводилось к «пению по слуху», была разработана упрощенная система ознакомления с высотностью и длительностью звуков. Особенное распространение получила так называемая цифровая система Шеве, применяемая во Франции. Ее поддерживал видный русский хоровой дирижер, педагог С. В. Смоленский и развил в своем учебнике «Курс хорового пения». Для записи простейших мелодий цифровая система была вполне пригодной. Наряду с цифровой системой, в школе изучалась и общепринятая нотная грамота. Будучи директором синодального училища и управляющим придворной певческой капеллой, С. В. Смоленский подготовил нескольких учителей пения для Симбирской школы. Одним из них был первый учитель Ф. П. Павлова Иван Митрофанович Дмитриев. Ф. П. Павлов в воспоминаниях с любовью пишет о своих преподавателях музыки: И. М. Дмитриеве, Н. П. Лыбине, О. Ф. Крамере.

Работая преподавателем в Симбирской школе, Ф. П. Павлов внимательно следил за развитием своих учеников и помогал талантливым воспитанникам школы. Так, по воспоминаниям воспитанника школы Т. М. Парамонова, впоследствии видного деятеля музыкальной культуры Чувашии, уроки Павлова оказали на него огромное влияние. 27 декабря 1914 г. прозвучали обработки чувашских народных песен Т. П. Парамонова в концерте, посвященном отправке добровольцев на фронт. На концерте присутствовал и Ф. П. Павлов.

Стремясь продолжить свое образование, Ф. П. Павлов поступает в Симбирскую духовную семинарию. Среди дисциплин, преподаваемых в семинарии, была дидактика, знание которой помогло Ф. П. Павлову в дальнейшей педагогической работе. Много времени в семинарии Ф. П. Павлов посвящает также изучению музыки.

Новый этап жизненного пути Ф. П. Павлова связан с его работой с 1916 г. в школах Ядринского, затем Чебоксарского уездов. Ф. П. Павлов отмечал неудовлетворительную постановку дела обучения пению: «Раньше, до революции, пение в школах было поставлено плохо, дети не пели, а кричали молитвы. Такое пение не развивало слух детей, а только портило»⁴.

Он отмечал также, что музыкальное воспитание детей наиболее благотворно тогда, когда оно не оторвано от народных напевов, а ведется в тесной связи с многовековой музыкальной культурой родного народа, что пение должно нести воспитатель-

ные функции. В школах он организовывал хоровые коллективы, струнные оркестры, ставил спектакли, обучал детей игре на скрипке. Так, в школе села Акулево Чебоксарского уезда под руководством Ф. П. Павлова ставились музыкальные спектакли с участием учителей и учащихся.

С мая 1919 г. Ф. П. Павлов работает в должности заместителя заведующего Чебоксарским уездным отделом народного образования, инспектирует школы, снабжает их учебниками и учебными пособиями, ведет работу среди учителей. С октября 1919 г. его назначают заведующим Чувашской секцией Наркомпроса Татарской АССР. Эта секция проводила большую работу среди чувашского населения. Ею были организованы педагогические курсы для подготовки школьных работников, переводческая деятельность, проводились съезды работников просвещения. В своем докладе на Первом Казанском губернском съезде инструкторов народного образования Ф. П. Павлов отметил, что по сравнению с преподаванием других предметов в школах «хуже поставлено эстетическое воспитание». При педагогических курсах необходимо, настаивал он, начать обучение музыке, а также предлагал созвать съезд работников искусств.

Ф. П. Павлов часто выезжал «для организации театрально-музыкального дела». Так, в феврале-апреле 1920 г. он объездил Ядринский, Цивильский и Чебоксарский уезды, где организовывал передвижные театры, инспектировал школы. В отчете о деятельности во время командировки в коллегию по просвещению национальных меньшинств при Казанском губернском отделе народного образования Ф. П. Павлов писал: «Музыку и пение в школах I и II ступени за редким исключением не преподают, а в чувашских — совершенно. В народных домах и детских садах тоже не имеется преподавателей пения»⁵. Для решения этих вопросов Ф. П. Павлов совместно с отделом народного образования провел съезд деятелей искусств. Для ознакомления участников съезда с историей чувашской народной музыки был приглашен из Казани профессор Н. В. Никольский. Съезд проходил накануне образования Чувашской автономной области и имел большое значение для последующего развития культуры родного народа.

В постановлении музыкальной секции съезда указывалось: «Ввести в школах в число обязательных предметов преподавание пения и музыки; создать учебные пособия и сборники песен для школ, для чего необходимо собирать произведения народного музыкального творчества; организовать во всех волостях уезда народные хоры и оркестры с участием в них школьных работников, учеников и любителей, силами которых устраивать концерты-лекции в клубах, читальнях и т. д.»⁶.

Инициатор и организатор съезда Ф. П. Павлов в тезисах своего доклада подчеркивал важность музыкального воспита-

ния и отмечал: «Работа в этой области новая и требует коллективного толчка»⁷. Съезд дал достойную отповедь тем, кто считал, что в вопросах образования искусство не имеет первостепенного значения. На съезде были заслушаны доклады о состоянии музыкального воспитания: С. Ф. Иванова — «Музыкальное образование народа» и «О музыкально-педагогических курсах», В. П. Воробьева — «Музыка и пение в единой трудовой школе и в детских садах», Ф. П. Павлова — «Чувашская музыка».

С образованием Чувашской автономной области Ф. П. Павлов работает в Чебоксарском облоно. Трудностей в работе было много, не хватало квалифицированных учителей, часто уроки пения велись людьми, профессионально и идеологически неподготовленными. Много сделал Ф. П. Павлов для создания первой музыкальной школы в Чебоксарах. Весной 1919 г. он встречался с Н. К. Крупской во время ее поездки по Волге на пароходе «Красная звезда» и беседовал с ней об открытии музыкальной школы. Н. К. Крупская в дневнике своей поездки сделала запись: «Большинство учителей в Чебоксарах стоят на платформе Советской власти, и это сейчас чувствуется. Готовность среди учительства работать над созданием трудовой школы большая»⁸.

В основании музыкальной школы в Чебоксарах вместе с Ф. П. Павловым приняли участие музыкальные работники Т. Алексеев, С. Ф. Иванов и др. С 14 ноября 1920 г. в школе начинаются занятия по подготовке национальных музыкальных кадров. Ф. П. Павлов преподает здесь по классу скрипки, а также музыкальную этнографию на чувашском материале: этот предмет был разработан Ф. П. Павловым и введен впервые. Подготовкой новых национальных кадров, созданием для них учебников и учебных пособий Ф. П. Павлов занимался как опытный и мудрый педагог.

7—14 марта 1921 г. проходил I съезд представителей педагогических курсов Чувашской автономной области. Секцию искусств на съезде возглавили Ф. Павлов, Т. Алексеев, Неверов.

В Чебоксарском педагогическом техникуме Ф. Павлов вел цикл искусств. В него входили хоровое пение и музыка, знакомство с национальными музыкальными произведениями. На трехгодичных педагогических курсах музыку и пение также вел Ф. П. Павлов. Раз в неделю на курсах проводилась спевка, ею руководили Ф. П. Павлов и С. Ф. Иванов. Кроме этих предметов, Ф. П. Павлов преподавал на курсах игру на скрипке. Для школ он создавал сборники песен и обратился к деятелям музыкального искусства с призывом писать музыку для народа. В том же 1921 г. им был выпущен сборник песен «Ача-пйча юррисем».

Конкретные задачи были поставлены Ф. П. Павловым в докладе на II областном съезде работников просвещения (1—8

декабря 1921 г.). Эти практические задачи сводились к следующему: «1) Разработка и издание революционного репертуара для хорового и сольного пения на чувашском языке; 2) Разработка программных материалов в виде руководств для самостоятельных музыкальных кружков и издание для них нотной литературы; 3) Разработка чувашского народного музыкального творчества и издание сборника чувашских песен для руководства в школах и внешкольных коллективах»⁹. В 1921 г. вышел сборник «Ача-пăча сасси» (Голос детворы), в марте 1924 г. — сборник «Сăрнай» (Волянка). Это были первые печатные сборники записей чувашских народных песен. Они рекомендовались как учебное пособие для школьных уроков пения. Для внеклассной работы в сборники были включены игры. Все сборники были составлены с учетом возрастных особенностей детей, с соблюдением последовательности перехода от легкого материала к более сложному. Тематика песен отличалась разнообразием и была тесно связана с миром детей.

Как педагог Ф. П. Павлов постоянно совершенствовал свои знания. Он учился в Казанском институте археологии, истории и этнографии и в Ленинградской консерватории. Им написано около двадцати статей, очерк «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество». Последние годы жизни Ф. П. Павлова связаны с Чебоксарским музыкальным техникумом. Здесь он преподавал, а также был организатором творческого кружка талантливого молодежи, среди которых были будущие чувашские композиторы Г. Я. Хирбю, Ф. М. Лукин и др.

Педагогические принципы выдающегося деятеля чувашской культуры, теоретика и организатора эстетического воспитания Ф. П. Павлова отражены в его статьях и докладах. Говоря о всестороннем развитии личности, Павлов писал: «Когда стоит вопрос о гармоничности развития личности, то второстепенного ничего нет в природе человеческого духа. Человек — единый комплекс в своей духовно-нравственной организации»¹⁰.

Ф. П. Павлов внимательно изучал труды педагогов-классиков, предлагая вводить в школу родную песню, он следует им: «Если в школах будут прививаться чувашские песни, то это можно было бы считать эпохой родившейся музыки»¹¹.

Революционный порыв, кипучая энергия Ф. П. Павлова нашли воплощение в его статье «Что дала революция искусству?» (газета «Канаш», 15 августа 1919 г.). В ней он пишет: «Как зародилась чувашская профессиональная музыка? Она рождена революцией. Если до революции искусство было доступно только состоятельным классам, то теперь задача — приобщить массу к общемировому источнику искусства».

Заслуга Ф. П. Павлова заключается в том, что он воспитывал человека будущего коммунистического общества. Он говорил: «Задачи современного искусства определяются так: надо наглядно показать народу темную сторону неприглядного

прошлого; надо в ярких и привлекательных красках нарисовать картину будущего коммунистического общества; надо через искусство преобразовать психику, подсознательную волю обывателя в сторону революционных симпатий...»¹²

Благодарное дело воспитания музыкальных кадров, начатое Ф. П. Павловым на заре Советской власти, сейчас достойно продолжается. Ф. П. Павлова можно по праву назвать одним из основоположников музыкально-педагогического образования в Чувашии. Старейший деятель музыкальной культуры Чувашии, выпускник Симбирской школы, ученик Ф. П. Павлова Т. П. Парамонов писал: «...Необходимо изучать мастерство Павлова, учиться у него, писать о нем»¹³.

Литература и источники

- 1 ЦГА ЧАССР, ф. 207, оп. 1, д. 726, л. 64.
- 2 Павлов о себе.— Советская Чувашия, 1960, 24 января.
- 3 Там же.
- 4 Халăха вĕрентес ёс, 1928 ç., 11 №.
- 5 Павлов Ф. П. Собр. соч. в двух томах. Чебоксары, 1961, т. 1, с. 157.
- 6 ЦГА ТАССР, ф. 271, оп. 1, ед. хр. 210, л. 461.
- 7 ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 1, д. 175, л. 25.
- 8 Крупская Н. К. Письма. Дневники. Поездка на пароходе «Красная звезда». М., 1963, с. 738.
- 9 ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 296, л. 46—47. Тезисы к докладу.
- 10 Павлов Ф. П. Указ. соч., с. 157.
- 11 Чувашский календарь на 1923 г.
- 12 ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 296, л. 46—47.
- 13 Парамонов Т. П. Размышление после концертов.— Канаш, 1929, 9 января.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
М. Г. Кондратьев. Основоположник чувашской профессиональной музыки	3
И. И. Иванов. Драматургия Ф. Павлова	21
Г. Ф. Юмарт. Лирика Федора Павлова	36
Приложение: Ф. П. Павлов. Неопубликованные стихотворения	47
Н. И. Гилязева. Роль Ф. П. Павлова в подготовке музыкально-педагогических кадров в Чувашии	53

Ордена «Знак Почета» научно-исследовательский
институт языка, литературы, истории и экономики при Совете
Министров Чувашской АССР

**Федор Павлович Павлов — композитор и
драматург**

Сборник статей

Редакторы *И. И. Иванов, В. А. Прохорова*
Технический редактор *В. А. Немцова*
Корректор *И. А. Каргышева*

Сдано в набор 1.06.84 г. Подписано к печати 11.11.84 г. НТ 32031. Бумага типограф-
ская № 1. Формат 84×108¹/₃₂. Физ. печ. л. 3,75. Учетно-изд. л. 3,92. Заказ № 2262.
Тираж 600 экз. Цена 33 коп.

Научно-исследовательский институт языка, литературы,
истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР.
428015, Чебоксары, Московский проспект, 29, корпус 1.

Типография № 1 Государственного комитета Чувашской АССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
428019, Чебоксары, Канашское шоссе, 15.

