

ЧӐВАШСЕН
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ
ЧУВАШИИ

М. Г. КОНДРАТЬЕВ

«ГОРА ЗОЛОТАЯ...»
ФЕДОР ПАВЛОВ
И ЕГО ВРЕМЯ

Национальная библиотека ЧР



k-077813



ЧӐВАШСЕН
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ
ЧУВАШИИ

К85.31
К69

ЧӐВАШСЕН
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ
ЧУВАШИИ

М.Г. КОНДРАТЬЕВ

«ГОРА ЗОЛОТАЯ...»
ФЕДОР ПАВЛОВ
И ЕГО ВРЕМЯ



Portrait of
General Sir
John Bull

ЧӐВАШСЕН
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ
ЧУВАШИИ

М.Г. КОНДРАТЬЕВ

47

**«ГОРА ЗОЛОТАЯ...»
ФЕДОР ПАВЛОВ
И ЕГО ВРЕМЯ**

УДК 929
ББК 85.313
К 64

*Серия утверждена
Указом Президента Чувашской Республики*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

А.С. Иванов (председатель),
С.В. Петрова (зам. председателя),
Т.В. Казакова, В.П. Комиссаров,
Г.А. Максимов, Л.П. Петров, В.И. Сергеев,
С.М. Старикова, А.П. Хузангай

Проверено 17 НОЯ 2017

К-47813

Национальная библиотека
Чувашской Республики

Кондратьев М.Г.

К 64 «Гора золотая...» Федор Павлов и его время / М.Г. Кондратьев. —
Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2016. — 399 с., ил.
ISBN 978-5-7670-2565-7

Монография о жизни и многогранном творчестве Ф.П. Павлова (1892—1931), одного из самых талантливых творческих деятелей Чувашии своего времени, завершает документальную трилогию об основоположниках современного музыкального искусства Чувашии. Целью и смыслом существования Ф.П. Павлова было создание современного национального искусства — такого, чтобы было востребовано народом и уважаемо в большом мире. Предыдущие две книги автор посвятил его современникам С.М. Максимову, а также В.П. Воробьеву и Г.В. Воробьеву.

Книга иллюстрирована фотографиями и нотными примерами. Адресуется как специалистам по истории художественной культуры, так и широкому кругу читателей.

УДК 929
ББК 85.313

ISBN 978-5-7670-2565-7
ISBN 979-0-9003073-1-6

© Кондратьев М.Г., 2016
© Чувашское книжное издательство, 2016

ЭТАЖИ КУЛЬТУРЫ

Наше культурное здание многоэтажно. В нижних слоях находится неграмотная масса... Но ведь часть нашего общества имеет чрезвычайно высокую квалификацию: есть и старая интеллигенция... есть и наша новая интеллигенция... Нужна, очень нужна массовая книга... но надо обслужить и более высокие этажи.

А.В. Луначарский¹



Будущий музыкант и литератор, сын крестьянина Павла Степанова Федор (дома его звали по-чуваши Федюк), впервыезнакомился с азами современной художественной культуры в классах сельского училища (т.е., по-современному, начальной школы). Он и выглядел тогда круглолицым деревенским подростком, примечательным разве что, по выражению современника, «каким-то приятным огоньком в глазах», выдававшим уже обозначившуюся вонне работу духа. Волею случая выходец из самых что ни на есть низов, да еще «инородческих», он с детства удачно попал в благодатную среду: встречая на своем пути талантливых наставников и незаурядных друзей-единомышленников. К семнадцати годам Федор уже весьма успешно — с точки зрения реальных условий и его личного развития — попробовал себя на поприще поэзии и музыки. При этом вряд ли осознавал значение своих творческих устремлений и опытов для будущего — своего и своих соотечественников.

Впервые о собственных перспективах Федор задумался, получив свидетельство учителя начальной народной школы. Со стороны глядя, в свете дальнейшего его роста, это кажется весьма скромным достижением. Но судьба и потом не оставляла его своими заботами, и он ступень за ступенью поднимался к осознанию ответственности за будущее культуры целого народа, естественно, преображаясь сам. А в ранней юности Федор, скорее всего, просто прислушивался к мнению главного наставника Ивана Яковлевича Яковлева и старших товарищей. Среди последних следует назвать автора поэмы «Нарспи» Константина Иванова, а также других уже известных литераторов, выдвинувшихся из воспитанников Симбирской чувашской учительской школы (СЧУШ) — Гурия Комиссарова, Николая Шубоссинни. И среди ровесников здесь выявились незаурядные личности — Степан Максимов, заявивший о себе как музыканте, Яким (Иоаким) Максимов-Кошкинский, в будущем режиссер и драматург. В своей Автобиографии Павлов говорит, что именно «в кругу товарищей» он «пришел к убеждению о необходимости продолжить свое образование»².

Но вопрос о будущем не был прост изначально. Ведь самое лучшее

из доступных детям чувашских крестьян учебных заведений — Симбирская чувашская учительская школа — несмотря на широко признаваемые ее успехи и неоднократные обращения инспектора чувашских школ И.Я. Яковлева, вплоть до 1917 года так и не было приравнено к обычным учительским семинариям. Соответственно, в те времена свидетельство об ее окончании не давало права выпускникам поступать в вузы или работать в учебных заведениях выше начального народного училища.

Создатель школы Иван Яковлев в юности был смущен и взволнован открытием, что его соплеменники лишены того, что имеют все цивилизованные народы — литературы на родном языке. И мечтал, что наступит время, когда они достойно войдут в семью современных народов. За полвека просветительской деятельности, он встретил среди воспитанников немало одаренных ребят, которым необходимо было обеспечить добротное образование, вплоть до университетов Европы. Пока же высшее образование для выходцев из чувашей оставалось уделом единиц.

Поэтому где и чему учиться, каким образом поступить в специальное учебное заведение — выпускнику чувашской школы Федору Павлову не было ведомо. В Автобиографии он признается, что в 1911 году, возможно уже желая посвятить себя музыке, некоторое время просто душно размышлял: «Не все ли равно где и что преподавать? Будь я в сельской школе, я должен был бы преподавать в числе других предметов и пение». И свой выбор работать в Симбирске в тот момент он объясняет не стремлением, а мыслью, льстившей вчерашнему выходцу из села, совсем недавно плененному ценностями городской культуры: «...Иметь дело с будущими педагогами, вращаться среди своих бывших преподавателей, послушать среди них умные разговоры и усвоить приличный тон обращения — мне казалось верхом счастья».

Таким образом, Федор Павлов безропотно был готов посвятить себя учительству в сельской школе. Предложение готовиться к дальнейшей учебе, работая в Симбирске, он услышал из уст инспектора школы. Позже Федор Павлович напишет: «“Дедушка”, так мы называли И.Я. Яковлева, мне сказал: “Будешь преподавать, и, между прочим, при городских условиях жизни тебе легче будет продолжать образование”». Здесь Федор добавляет: «Он был прав. В деревне о подобной роскоши, как образование, думать было нечего. После я в этом убедился». То есть горизонты будущего уже замаячили перед ним, но осознание границ возможного для учителя народной школы пришло лишь «после».

С высоты же умудренных жизнью просвещенных интеллигентов России положение сельского учителя к началу XX века выглядело так: «Учитель... у нас — это чернорабочий... Он голоден, забит, запуган возможностью потерять кусок хлеба. А нужно, чтобы он был первым человеком в деревне, чтобы он мог ответить мужику на все его вопросы, чтобы мужики признавали в нем силу, достойную внимания и уважения, чтобы никто не смел орать на него... унижать его личность, как это делают у нас все: урядник, богатый лавочник, поп, становой, попечитель школы, старшина и тот чиновник, который носит звание инспектора школ, [...]

Наш учитель восемь-девять месяцев в году живет как отшельник, ему не с кем сказать слова, он тупеет в одиночестве, без книг, без развлечений. А созовет он к себе товарищей — его обвинят в неблагонадежности, — глупое слово, которым хитрые люди пугают дураков!.. Отвратительно все это... какое-то издевательство над человеком, который делает большую, страшно важную работу»³.

Эти слова, пронизанные болью за состояние отечественной культуры, принадлежали Антону Павловичу Чехову. С такой реальностью вынужденно мирились и учителя Чувашского края, испытывавшие вдобавок и национальное унижение. Товарищ Константина Иванова Н.С. Сергеев рассказывал о беседах, в которых они касались учительской деятельности. «Разговор наш часто переходил на жесткую критику действий некоторых инспекторов начальных школ и попов... Тогда издевались над чувашским языком... [так, инспектор по Буинскому уезду] везде и всегда кричал и обвинял в «сепаратизме» чувашских учителей...»⁴

К началу двадцатого века вся Россия переживала — уже на протяжении десятилетий — перипетии модернизации экономики и культуры. И для ее продвижения к высотам современной цивилизации, построенной и освоенной народами Европы, было уже недостаточно распространения простой грамотности. Тот же Чехов говорил своему молодому другу Максиму Горькому, что «нам нужно больше писателей [...] Литература в нашем быту все еще новинка и “для избранных”. В Норвегии на каждые двести двадцать шесть человек населения — один писатель, а у нас один на миллион...»⁵ Оба великих художника-гуманиста остро чувствовали, как не хватало России «верхних этажей» культуры.

Создав учительскую школу, Яковлев практически решал задачу, как начать «тянуть к свету» почти миллионную массу темных сородичей. За полвека через его руки прошли не менее тысячи воспитанников, превратившихся в учителей, и открыты сотни сельских училищ. Для учеников Яковлев создал букварь на основе разработанной им новой чувашской письменности, организовал переводы и издания как православной, так и светской литературы. Инспектор любил также повторять, что «учитель, вышедший из народа и получивший образование на его средства, должен вернуться к народу» — уже «новой интеллектуальной силой».

Но просветитель отлично понимал, что только учителя и только буквари проблемы не решат. Получив университетское образование, побывав в странах Европы, он хорошо знал, что без «верхних этажей» культура народа неполноценна. Размышляя об этом (заметим: синхронно с Чеховым и Горьким), Яковлев писал: «Дело просвещения инородцев далеко не может считаться вполне завершенным[...] нужны дальнейшие усилия; возникают новые не менее трудные задачи»⁶. Он вынашивал мечту создать чувашский университет и, далее, «отправлять более способных чуваш из Симбирской чувашской школы в английские университеты — Кембриджский и Оксфордский, конечно, предварительно основательно обучив их английскому языку»⁷. В воспитаннике Федоре Павлове Иван Яковлевич видел одного из тех, кому прочил судьбу высокообразован-

ного представителя народа. Поэтому позаботился, чтобы тот не остался рядовым школьным работником. Благодаря этому и Федор постепенно поднялся до понимания, что учительское образование не может заменить профессионального. Слишком велика дистанция между его скромным личным опытом, и уже известного ему опыта музыкального, театрального, изобразительного искусств, даже в пределах доступного в провинциальном Симбирске. Он хотел учиться, чтобы приблизиться к вершинам мировой культуры и работать над просвещением своего народа.

* * *

Распространению просвещения и демократизации общества сопутствовали (отчасти, они были и движущей силой) и радикальные протестные настроения. В преддверии первой русской революции они уже пронизывали атмосферу столиц, постепенно проникая и в провинции. Великий тезка героя нашей книги Федор Достоевский еще в девятнадцатом веке с беспокойством наблюдал, как идеи левого толка, в том числе и атеистические, все более занимали умы российской молодежи. Художественному исследованию этого феномена он посвятил роман «Бесы»⁸. И.Я. Яковлев в понимании самого духа радикальной агитации сходилась со взглядами Достоевского. Известно, что слово «интеллигенция» использовалось Яковлевым почти исключительно в негативном контексте — даже в мемуарах, надиктованных им в поздние годы жизни, — только по отношению к представителям «общества», вредившим его «чувашским преобразованиям», а в период социальных потрясений 1905—1917 годов — к «небольшой кучке так называемых чувашских интеллигентов, увлеченных в [...] пропаганду русскими революционерами». Иван Яковлевич называл их носителями «вновь нарождающегося зла». Соблазны пропаганды революционных идей проникали и в Чувашский край. Последний же, пребывая внутри великой Империи, втягивался в общие процессы и имел при этом собственные — национальные — проблемы. Его население, чуваша, представляло собой почти сплошь сельскую общинную массу, жившую заботами каждодневного крестьянского труда и быта. Сам Яковлев поднялся по службе до гражданского чина пятого класса, т.е. действительного статского советника, это обеспечило ему принадлежность к сословию потомственных дворян. Тем не менее, он числил себя по-прежнему в крестьянском сословии.

Представителей других сословий в миллионной массе чувашского народа — дворян, духовных, купцов, и даже просто городских обывателей (мещан, ремесленников, рабочих) — пока можно было пересчитывать буквально «по пальцам». Показательны данные Всероссийской переписи 1897 года о занятиях чувашского населения. В том числе: 5 человек указали занятия наукой, литературой и искусством, 7 — участие в полиграфическом производстве, 12 — в ювелирном деле, живописи, изготовлении предметов культа, 90 — занятия врачебной и санитарной деятельностью, 159 — занятия торговлей, 558 — учебной и воспитательной деятельностью, 497 — участие в православном богослужении⁹.

Это означало, что к началу XX века реальная среда для общего духовного подъема и включения зарождающейся чувашской нации в общемировые культурные и интеллектуальные процессы была еще недостаточно плотной. Гораздо острее, чем в среде русской интеллигенции, здесь ощущался дефицит и людей интеллектуального труда, высокообразованных личностей. Но сам по себе доступ к образованию не был гарантией прогресса. Даже пройдя через школу, а то и через университет, иной может не обрести подлинной культуры. Это явление встречается где угодно. Близкий друг Федора Павлова поэт Константин Иванов, проникшийся просветительской мечтой, с особенной болью замечал карьеристов, не озабоченных ни идеями, ни идеалами в родной среде. Об этом он высказался в стихотворении «Наше время»:

...Анчах чăваш хушшинче
Чунĕ хытнă сынсем те
Тапаланма пусларĕç,
Тăрса çапла каларĕç:
«Чапла выран тупасчĕ,
Часрах уллут пуласчĕ».

Буквальный перевод:

...Однако среди чувашей
И душой черствые людишки
Вылезать начали,
Поднявшись так рассуждали:
«Поважнее местечко бы найти,
Поскорее в господу бы выйти».

Нужда в высокодуховной среде единомышленников, что называется, витала в воздухе. И она — такая среда — возникла. Говоря о творческих устремлениях и потенциале ближайшего окружения юного Феди Павлова, литературовед Ю.М. Артемьев в монографии об авторе поэмы «Нарспи» предлагает звучную метафору, заимствованную из истории музыки: сплотившихся в те два-три года молодых талантов Чувашской школы он называет «могучей кучкой»¹⁰. Это крылатое выражение родилось в XIX веке из знаменитого высказывания русского критика В.В. Стасова о композиторах, свою цель видевших в воплощении русской национальной идеи в музыке: «Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов!» Столь смелая метафора, пожалуй, оправдывается ситуацией и результативностью воплощения идеи развития «верхних этажей» национальной художественной культуры каждым из единомышленников на достаточно коротком отрезке времени в пять-шесть лет. В них оказались «впрессованы» достижения духовного возрождения, разворачивавшегося в культуре народов Поволжья.

«Драматург-чуваш», «произведение чувашского композитора» — подобные словосочетания были невиданны, неслыханны не только в девятнадцатом, но и в начале двадцатого столетия. Если бы вдруг они прозвучали, то резанули бы слух. Однако произносить их повода не имелось.

Стихи на чувашском языке существовали, кое-что даже публиковалось. Но чтобы прочувствовать национально-культурные тенденции этого времени, стоит помнить о хитроумном «ходе» Яковлева, в 1908 году озаглавившего первую чувашскую поэтическую антологию безобидным «Сказки и предания чуваш», исключив любой намек на то, что в ней представлены авторские произведения Михаила Федорова, Константина Иванова, Николая Шубоссинни.

Вспомним еще один национально-культурный казус того времени. Предшественником композиторов-чувашей был ученик П.И. Чайковского Николай Кленовский, выбравший для этнографического концерта чувашскую свадебную песню. Обработка была выполнена классически изящно, но насколько далеки были участники московского концерта от сути народной культуры, говорит факт, что исполнявшая песню артистка Императорской оперы Д.И. Лазарева пела (цитирую текст публикации 1894 г.):

Пер хери мана сука теть,
Сука яче тохмазырь,
Хвада качча ан кайдыр,
И-их хай-я-ях,
Сяпла мари, ачасам.

Исполнение сопровождалось пояснением, что это «свадебная песня веселого характера, содержащая шуточки над девушками. Перевода нет»¹¹. Перевод первоисточника обработки опубликован только в 2011 году¹²:

Одна девка меня «сука» называет,
Пока это прозвище [к ней] не пристанет,
Пусть ее замуж не возьмут!
И-их хай-я-ях,
Разве не так, ребята.

«Корильная» песенка дружков жениха не была понята ни композитором, ни солисткой, ничем не выдавшими ее гротескно-грубый характер. Публика, заполнившая зал Дворянского собрания, наслаждалась музыкой оригинальной салонной миниатюры на неизвестном ей языке.

* * *

Решение проблемы формирования верхних «этажей» культуры чувашского народа прошло ряд этапов в XX веке, продолжается и в XXI веке. Оно не подразумевает остановки на какой-либо «финальной» точке, но стремится к выходу на уровень непрерывного саморазвития, присоединения к движению культуры всего цивилизованного человечества.

На одном из первых этапов решением этой проблемы занимался Федор Павлов, ставший одним из выдающихся деятелей в истории чувашского искусства. Его время — конец XIX и начало XX веков — было временем возрождения к новой жизни, преодоления тенденции «герметизации» национальной жизни народов России.

Павлов оказался современником трех революций, мировой, затем Гражданской войн, образования государственности чувашского народа.

Революционные протестные настроения были знакомы ему с ранней юности. Но в силу объективных (окончание духовной семинарии и служба псаломщиком) и, главное, субъективных (тонкая душевная организация, врожденная интеллигентность) причин Павлов не пытался влиться в ряды большевиков. При этом он сердцем воспринял провозглашенные революциями 1917 года идеи свободы и равенства народов, называя их «чарующей сказкой»¹³, и посвятил себя работе по культурному возрождению родного народа и приобщению его к современным формам художественной культуры.

В момент образования национальной автономии Павлова знают как уже состоявшегося литератора, драматурга и музыканта. Теперь масштабы его деятельности резко расширились: Павлов возглавил всю музыкальную работу в области. Он — создатель и дирижер Национального хора, автор произведений для него, основатель и преподаватель первой в Чувашии музыкальной школы, преподаватель пения в трех других учебных заведениях, руководитель и скрипач «концертно-салонного» оркестра. Он же работает над исследованием чувашской музыки, выступает с докладами в Обществе изучения местного края. При этом Федор старается не забегать вперед, перескакивая предварительно необходимые этапы. «Всегда нужно помнить, что работа идет среди темных и отсталых масс чувашского народа, — убеждает он. — Нужно помнить еще, что чувашское искусство находится пока только в зачаточном виде»¹⁴. Понимая, что необходима последовательная просветительская работа, он не чурается никакой работы на ниве музыкального и, шире, художественного просвещения, находя в этом удовлетворение. Такое чувство читается в строках Автобиографии, написанной им в 1923 году: «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». Однако там же сквозит сожаление, что объективные условия не давали ему возможности «посвятить себя исключительно какому-нибудь делу»¹⁵. На протяжении своей непродолжительной жизни Федор Павлович буквально расточал — вынужденно — энергию и вне своего «дорогого искусства»*: год он служил псаломщиком, два года — сельским судьей, два года — членом гражданского отдела Областного суда, пять лет — юрисконсультантом.

* * *

Рукописное наследие Федора Павлова почти не сохранилось. От своих ранних рукописей он нередко избавлялся сам, по-видимому совсем не дорожа ими. Лишь кое-что по собственной инициативе сумел спасти

* Выражение Ф.П., указывающее на подлинный центр его личных интересов. В 1921 году в письме к С.М. Максиму он писал: «...Сейчас, можно сказать, обстоятельства складываются очень благоприятно, чтобы мы могли разрешить ряд вопросов в положительном смысле для нашего дорогого искусства».

его ученик Тимофей Парамонов. Часть личного архива Павлова погибла во время пожара в доме его родителей в начале 1920-х годов. После его безвременной кончины, рукописи, книги и другие вещи, оставшиеся в Ленинграде, были перевезены в Чебоксары. По свидетельствам современников, в Чебоксарском музыкальном училище была устроена памятная выставка. После ее закрытия кем-то было принято странное решение. Как сообщают составители его Собрания сочинений, «часть экспонатов была роздана в качестве памятных сувениров молодым композиторам и учащимся училища, а книги и рукописи переданы в библиотеку музыкального училища»¹⁶. Естественно, почти все, за небольшим исключением, вскоре оказалось утерянным. В числе этих исключений автограф — поэтический сборник 1909—1913 годов, озаглавленный Павловым «Памятник моей юности». О его судьбе рассказывают: «После смерти поэта тетрадь была передана в библиотеку Чебоксарского музыкального училища, а затем попала в библиотеку студии при Чувашском академическом театре в Чебоксарах. В 1946 году поэтами Г. Ефимовым и В. Урдашом она доставлена в архив ЧНИИ»¹⁷. Спасенный «Памятник моей юности» в 1980-х годах был исследован и высоко оценен литературоведом Г.Ф. Трофимовым (Юмартом)¹⁸.

Рукопись еще одного ценнейшего документа — «Автобиографии», написанной 8 июня 1923 года в период работы Ф.П. Павлова членом гражданского отдела Областного суда Чувашской автономной области, была обнаружена в Госархиве Чувашской АССР в 1958 году. К этому документу мы неоднократно будем обращаться, восстанавливая детали полной событий и перемен молодости Ф.П. Павлова. Большое количество документов было разыскано и передано в Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук (НА ЧГИГН) литературоведом Н.С. Павловым и музыковедом Ю.А. Илюхиным, совместно работавшим над составлением академического двухтомного Собрания сочинений Ф.П. Павлова. В процессе их работы проводились исследования жизни и творчества Федора Павлова, опубликован ряд литературоведческих и музыковедческих статей¹⁹. Одновременно вела исследования истории Чувашского государственного академического драматического театра Ф.А. Романова, уделившая значительное внимание творчеству Павлова-драматурга. Ценные сведения содержатся в ее статьях «Чувашский драматический театр в 1918—1925 гг.» (1967) и «Роль Ф.П. Павлова и И.И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства» (1969). Эти исследователи глубоко проникли в сущность отдельных направлений творчества Федора Павлова. Вместе с тем, во многих суждениях авторов советской эпохи не учитывалось, что творческая деятельность, мировоззрение и эстетика Федора Павлова в основном сложились до ее наступления и не могут быть поняты в рамках идеологизированных канонов времени и эстетики так называемого социалистического реализма.

После Ф.А. Романовой пьесы Федора Павлова анализировал литературовед К.Д. Кириллов в статьях и диссертации «Особенности становления и развития чувашской драматургии в контексте тюркских литератур

Урало-Поволжья (20-е годы)». На это исследование во многом опирается и В.Г. Родионов, автор ряда работ, посвященных творчеству Федора Павлова²⁰.

Большую роль в восстановлении истории жизни и творчества Ф.П. Павлова сыграла деятельность его земляка историка культуры Алексея Иванова*, потратившего немало усилий, чтобы собрать воспоминания современников. Он объездил ряд архивов, переписывался с десятками лиц. Благодаря ему сохранились рассказы ряда современников и соседей супругов Павловых. Весьма любопытны небольшие по объему, но содержательные письма профессора Ленинградской консерватории известного советского музыковеда Ю.Н. Тюлина и марийского композитора Я.А. Эшпая.

Особое место занимают воспоминания видного деятеля культуры и литератора Г.И. Комиссарова. «Павлова я знал с детского возраста, — рассказывает он, — потому что мы земляки и дома наших родителей были расположены на одной поперечной линии, т.е. один дом за другим на разных улицах, разделенных оврагом: наш дом стоял на главной улице (восточной) села Богатырева (по-другому — Салтыганова), [...] а дом Федора Павловича стоял на средней улице села, называвшейся “Сёт” (междуовражье)»²¹. Старше соседского мальчика на девять лет, Гурий Иванович не стал ему близким другом, но — свидетелем, способным выхватить из памяти эпизоды нечастых встреч, изложить важные моменты его развития в виде двух тетрадей записок и размышлений. Почти столь же значимы и воспоминания ученика Павлова Т.П. Парамонова²², единственного музыканта, опубликовавшего прижизненную рецензию на выступление Павлова-дирижера²³. В настоящей книге использованы, разумеется, предыдущие наработки автора, неизбежно касавшегося творческой истории Федора Павлова-музыканта в монографиях о музыкальной истории Чувашии, о жизни и творчестве его современников Степана Максимова и Василия Воробьева и в статьях, непосредственно ему посвященных²⁴.

Тем не менее, несмотря на множество упомянутых авторов и обилие публикаций, приходится еще раз констатировать, что целостного представления о реальном вкладе Павлова в национальную художественную культуру чувашей все еще нет. «Виной» этому, пожалуй, многогранность дарований одного из ее самых талантливых представителей национальной художественной культуры своего времени. Каждая отрасль гуманитарного знания по-своему охватывает отдельные сегменты его творческого наследия, не претендуя осветить целостное значение в истории современной духовной культуры чувашского народа.

Специфические трудности создают и «апокрифичность» или, если угодно, мифологичность некоторых исторических сведений, в которых нередко фигурирует имя Федора Павлова. Особенно это касается музыкальной истории — как общеинтересной для всех и, притом, специ-

* Впоследствии он издавался под псевдонимом А.И. Иванов-Ехвет.

фичной (как минимум от рассказчика требующей особенной — музыкальной — грамотности).

Чего стоит, например, легенда о том, что к сорокалетию СЧУШ (т.е. в 1908 г.) К.В. Иванов якобы написал живописную картину-икону. «В ней Христос напоминал И.Я. Яковлева, "один из апостолов похож на композитора Ф. Павлова, а другой, повернувшийся спиной к зрителю, — на самого Иванова"»²⁵. Легенда игнорирует тот факт, что в год сорокалетия школы Феде исполнилось только шестнадцать лет, он впервые пробовал себя в сочинении стихов и в то время никак не мог стать символической моделью для изображения чувашского композитора. Внимательный хронологический анализ фактов музыкальной истории Симбирской школы показывает, что в 1908 году мысль о сочинении национального музыкального произведения, подобного публикуемым литературным, в головах будущих композиторов — тогда шестнадцатилетних — Степана Максимова и Федора Павлова пока не зародилась²⁶. А музыкальные сочинения (обработки) у Павлова появятся не ранее 1912 года, у Максимова — 1916—1917 годов.

Строки Ф.П. Павлова о том, что И.Я. Яковлев «выписал для школы духовой оркестр, приобрел новые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Теперь школа имела три оркестра: духовой, струнный и симфонический»²⁷, в писаниях других авторов по прошествии полувека трансформировались до неузнаваемости: «Созданные при школе оркестры — духовой, народных инструментов, симфонический — достигают профессионального совершенства, вызывая удивление не только у жителей Симбирска, но и многих других городов, в том числе Москвы, Петербурга, Ярославля, Нижнего Новгорода»²⁸. В цитированном предложении образовалось нагромождение неточностей:

— вместо струнного (смычкового) появился *оркестр народных инструментов*, какового никогда не было в школе;

— оркестры «достигают *профессионального совершенства*». В «Отчете по обучению игре на струнных и духовых инструментах воспитанников Симбирской Чувашской учительской школы... за 1911/12 и 1912/13 учебные годы» руководитель оркестра С.М. Максимов вполне объективен: «Исполнением оркестра на музыкальных вечерах слушатели, среди которых бывали и приглашаемые из города знатоки и ценители музыки, конечно, снисходительно относясь к дефектам исполнения, оставались вполне довольными, принимая еще во внимание незначительность времени существования оркестра и скромные средства, на которые он создан и поддерживается». То есть говорить о «профессионализме», тем более «совершенстве» исполнения ученического оркестра — значит рисковать, вызвать вместо естественно уважительного, ироническое отношение понимающего читателя;

— оркестр вызывал «удивление не только у жителей Симбирска, но и *многих других городов*». Но оркестр СЧУШ никуда не выезжал. В 1896 году (когда об оркестре в школе еще никто не задумывался) состоялась экскурсия учеников школы, певших в хоре, по городам Поволжья;

— наконец, в перечне городов, которые посетил хор (не оркестр!) появляется *Петербург*, в котором никогда не выступал ни хор, ни, тем более, оркестр Симбирской школы²⁹.

Немало путаницы в обозначении музыкальных инструментов. Так, ударный инструмент *треугольник* — у Павлова *чан-чан*, *вищё кётеслё тимёр* — неудачно переведено как «трэнзель». В то время как трэнзель (от нем. *Trense*) — металлическая часть узды для управления лошастью. Если *шăнар* переведено как волынка (точнее было бы добавить: с резервуаром из пузыря животного), то *сарнай* подан как некий «сарнай» (?), а следовало бы: волынка с резервуаром из шкуры животного. *Шăхличё* — пастушья флейта — подано как *рожок*, т.е. духовой инструмент другого типа, варкан — *варган*, переведено как *орган*³⁰.

Иногда специфический отпечаток на переводы текстов Павлова накладывали идеологические и общекультурные установки советской эпохи. Так, в русском варианте фельетона «Ишекелле» опущено целое предложение, где говорится о необходимости для построения социализма во всем мире «прикончить царей». Аналогично упоминание убийства в бытовой драке: «Вищё йёкёт сапăсна, пёрне вёлернё» переводчик позволяет себе выправить: «Дрались три парня, одного повалили»³¹. В оригинале трактата «Чаваш музыки» говорится: «Пирён чёлхе культуралла чёлхех мар теççё. Ют цивилизаци а́на пёр енчен сул картласа павса пырать». То есть: «Наш язык не относится к культурным языкам, говорят. Чуждая цивилизация его в определенном смысле искажает, душит». Жесткие формулировки Федора Павлова переводчик старается смягчить: «Утверждают, что наш язык еще не достиг полного развития. Цивилизация в ряде отношений вносит существенные отклонения в него»³².

Такая подача текстов чувашского просветителя иноязычному читателю искажает представление об их качестве и выразительности формулировок, провоцирует взгляд на Федора Павлова как на неумелого дилетанта, некомпетентно высказывающегося по специальным вопросам.

* * *

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой первую попытку целостного рассмотрения проблематики, в которой, можно сказать, жил и так или иначе проявлял себя Павлов. Задача, вставшая перед автором потребовала критического пересмотра существующих обобщений по истории всей художественной культуры Чувашии первых десятилетий XX века и нового углубления в гуманитарную проблематику эпохи.

На этой основе стало возможным новое осмысление жизненного пути и творческой биографии Павлова. В частности, в его творческом развитии стали видны четыре периода. Ранний из них охватывает годы от первых попыток самостоятельного творчества в 1909—1910 годов до революций 1917 года. Второй период начинается, когда установившаяся советская власть уничтожила старую дискриминацию «иностранцев» и, казалось, открыла неограниченные возможности развития их духовной

культуры. В этих условиях Федор Павлов с присущей ему энергией начинает искать новые формы деятельности и реализации давно вынашиваемых художественных идей.

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 завершает многолетнюю работу над драмой «Ялта» (В деревне), руководит созданным им Национальным хором. Одновременно нарастает ощущение разочарования в осуществимости надежд. Он оставляет музыкальные занятия и переходит на службу юрисконсультантом Наркомзема Чувашской автономной области. В последнем — четвертом — периоде со второй половины 1920-х годов внимание Федора Павлова вновь сосредотачивается на композиторском и исполнительском творчестве. Последнее десятилетие жизни Павлова наиболее драматично. Он так и не обретает ни спокойствия, ни счастья. Разочарования в осуществимости «чарующей сказки» и материальные трудности преследуют его. Созданный им Национальный хор прекращает существование; возрождается хор уже без него. Любимые женщины оставляют его. Строка «Мой путь одинок...» из его юношеского стихотворения оказывается пророческой.

Автор данной книги выражает благодарность всем коллегам — искусствоведам, историкам, филологам Чувашского государственного института гуманитарных наук, за различного рода консультации по тем или иным вопросам, возникавшим в процессе работы над монографией. Многие вопросы обсуждались с доктором искусствоведения А.А. Трофимовым. Непосредственно читали фрагменты рукописи народный артист СССР В.Н. Яковлев, искусствоведы Л.И. Бушуева, Ю.В. Викторов, А.И. Мордвинова, литературоведы В.В. Никифорова и И.Ю. Кириллова. Их суждения и советы были весьма полезны для автора. Огромную помощь в поисках материалов о времени и жизни Федора Павлова оказали работники Государственного исторического архива Чувашской Республики, Государственного исторического архива Республики Татарстан, Государственного архива Ульяновской области, Книжной палаты Чувашской Республики (ныне в составе Национальной библиотеки), Научного архива и библиотеки Чувашского государственного института гуманитарных наук, а также Национальной библиотеки Чувашской Республики, неизменно и эффективно поддерживавшие автора в поисках различного рода источников.



Часть первая

**«...ОН ХУДОЖНИК, ПОЭТ,
МУЗЫКАНТ»**

Детское счастье

В Симбирской школе:
«Ураган воображенья...»

Музыкант: надежды, ожидания

В духовной семинарии



K-77 803

Национальная библиотека
Чувашской Республики

*В страдающем мире одна
Гора золотая стоит,
От века до века она
Таинственным светом блестит.*

.....
*Какая же это гора
И как ее люди зовут?
Надеждою жизни утра,
Надеждой ее все зовут.*

Федор Павлов.
«Ожидание и надежда»¹



**Федор Павлов — воспитанник
Симбирской чувашской учительской школы.
1908 г. Фрагмент.**

ДЕТСКОЕ СЧАСТЬЕ



читается, что в каждом ребенке, как говорил великий музыкант-романтик, «кроется чудесная глубина»². И лишь нечуткость и ошибки взрослых губят естественные задатки. Ибо раскрытие способностей зависит не только от хорошего воспитания и умно поставленного образования, иногда важнее всего любовь и забота близких. Герой нашего повествования провел первые одиннадцать лет своей жизни в глубинке, не отмеченной ни богатством, ни достижениями цивилизации. «Бедный край», — напишет он потом. Однако отпечаток счастливого детства был замечен в душе Федора Павлова на протяжении всей его не очень долгой жизни. В тридцатилетнем возрасте в Автобиографии³ (написанной вообще-то по казенной надобности, но в весьма доверительном стиле) он делился волновавшими его подробностями: «...В нашей семье не наказывали. Мама говорила, что дети, которых наказывают, никогда не бывают умными. Этого было достаточно, чтобы ни брат, ни сестры не смели меня обижать».

Материнская мудрость воспитавшей его чувашской женщины оказалась близка суждению великого знатока человеческой психологии Льва Толстого. Писатель помнил из собственного детства, что любовь и бережное отношение к внутреннему миру маленького человека стали условием развития его нравственных и интеллектуальных потенций. Вы не сможете требовать деликатных чувств от ваших детей, «воспитывая» их розгами, говорит бабушка Николеньки из знаменитой повести «Детство». Нечто подобное отличало атмосферу родительской семьи Павлова. «Мне мило мое детство. Я любил свою деревню, улицу, свой дом, небольшой садик в огороде, — рассказывает он в Автобиографии. — Как теперь помню наших домашних четвероногих обитателей, в особенности Камборку — нашу большую черную собаку и Машку — добрую серую кошку. Это были мои друзья. Летом мы с товарищами бегали в соседний лес, купались в речке, забирались в ржаное поле или ловили на лугу бабочек. В продолжение лета мы ездили в ночное, играли в хороводе, работали на покосе, на жнитве и бывали раз или два на чувашских свадьбах. Зимой соседи наши нередко собирались у нас на *улах* (посиделки). Бывало, сидят девушки и парни, улах делают, работают, сказки слушают, песни

поют. Девушки вышивают, прядут. Парни чинят сбрую, плетут лапти, корзины, ткут рогожу. Станет скучно — появится музыка, и начнут молодые люди плясать. Весело зимой на улахе»*.

Детство Федора Павловича прошло в селе Богатырево (Патарьел), что в восточной части довольно большого по территории Ядринского уезда Казанской губернии. В то время здесь проживало около четырехсот душ обоего пола — как чувашаи, так и русские. Детским впечатлениям от посиделок и свадеб, упоминаемым им в Автобиографии, соответствуют и этнографические фотоснимки, на которых богатыревские женщины демонстрируют старинные праздничные костюмы средненизовых чувашей. Традиции и обычаи, когда в них нужно было обряжаться, еще не были забыты в начале XX столетия.

Основано село Богатырево в семнадцатом веке, а православный храм во имя Святого Гурия архиепископа Казанского действует здесь с середины восемнадцатого (с этого времени Богатырево стали называть с. Гурьевское, Салтыганово тож**). В 1845 году в селе открылась школа Министерства государственных имуществ, а в 1884 году — школа грамоты. Жители Богатырева в уездный центр ездили только по крайней необходимости: 75 верст до Ядрина — далекоовато, в то время как до города Цивильска, центра соседнего уезда — всего лишь 10 верст (т.е. 17 км). По этой причине среди главных впечатлений детства Федор упоминает именно цивильскую ежегодную ярмарку, которую — видимо, для него это было существенно — «можно назвать чисто чувашскою». Однако именно Ядринскому уездному земству Федор Павлов был обязан возможностью окончить Симбирскую учительскую школу — в течение четырех лет оно выплачивало ему стипендию. В советское время Чебаевскую волость причислили к Цивильскому уезду, и поныне Богатырево находится в составе Цивильского района Чувашской Республики.

Природная достопримечательность окрестностей Богатырева — небольшая, извилистая река Унга, далеко разливающаяся по просторной пойме в половодье. Федя, склонный как к играм с друзьями, так и к уединенным размышлениям, любил посидеть с удочкой и погулять по лесу. Уроженец Богатырева Гурий Комиссаров составил ностальгическое описание детских развлечений на берегах Унги, придав ему, как тогда практиковалось воспитанниками учебных заведений, стихотворный ритм:

[...]

Светлой лентою ты вьешься
Между бархатных лугов,
С ревом ты порою бьешься
О твердыню берегов.

Здесь ребенком я резвился,
Бегал с детскою толпой,
Прыгал, пел, играл, кружился,
Любовался я тобой.

* С детства милые сердцу Федора существа, собака и кошка, станут символическими персонажами маленького, но важного по содержанию фельетона-сказки, опубликованного в один из сложных моментов его биографии.

** По данным Г.И. Комиссарова, до Октябрьской революции название «Богатырево» употреблялось в церковных, а «Салтыганово» — в гражданских документах (НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 3).

Женщины села Богатырево
в традиционной одежде.

1910 г.

Фото Г.И. Комиссарова.



Часто пас коров весною
Близ тебя на бугорке,
Ставил сети под водою,
Прятал удочки в песке.

Летом часто прохлаждались,
Унга, мы в твоих струях,

Часто по тебе катались
В плоскодонных мы ладьях.

Много раков, рыб пугливых
В плен сдавались нам тогда,
Много было дней счастливых,
Буду помнить их всегда! [...]

Думается, любая из цитированных немудреных строф могла найти отклик в памяти Федора Павловича. Не случайно название реки он использовал в псевдониме «Павлов-Унгинский», который встречается в документах начала 1920-х годов⁴.

Отец Феди Павел Степанов, по описанию Гурия Комиссарова⁵, был довольно крупный, плечистый мужик с черными волосами, черной бородой и карими глазами. Он был одним из немногих старых грамотеев в селе. Предпочитал он подписываться фамилией Макаров — не то по имени своего дедушки, не то по симпатии к фамилии арендатора водяной мельницы на реке Унге — Макарова. Односельчане звали его обычно «Павл Стáпанч». Уважительное обращение по имени-отчеству основывалось на неутомимости в работе главы семьи и основательности его хозяйства. Изба у них была просторная и имела три окна на улицу.

Внимательный взгляд соседа примечал, что «двор Макарова был окружен многочисленными постройками: изба, крытая тесом с сенями, амбар, клеть, каретник, погреб с напосребницей, сенник, несколько сараев, конюшня, хлев, овчарник и др. Кроме того, два амбара, полные хлебом, стояли на улице. Между этими амбарами находился сарай для сельскохозяйственного инвентаря. На улице же стояли баня с лачугой. Лошадей у Макарова бывало 2—3 головы, коров 1—2 головы и овец до 20 голов. Надельной земли было на 3 «души», т.е. более 7 десятин

(с лугами). Кроме того, Макаров ежегодно приарендовывал землю до одной десятины. Семья была небольшая, всего 4 пары рабочих рук: сам Макаров с женой и старший сын Василий с женой, а Федор участия в сельхозработах не принимал. Поэтому для обработки указанной выше земли Макаров ежегодно применял наемную силу в виде отработок взаимополучателей хлеба из бедных крестьян и поденных рабочих для жнитва и обмолота хлеба»⁶.

Женился Павел Степанович на уроженке Богатырева Кётерин (Катерине). Кётерин была единственной наследницей своих родителей и после их смерти перешедшее к ней имущество присоединила к хозяйству мужа. Так, собственно, они и вышли в зажиточные, «средняки» по понятиям советского времени. Но состоятельным отец был лишь по меркам своего села. Макаров заботился о грамотности детей, но смог обеспечить их только начальным образованием.

У них родились два сына — Василий и Федор и две дочери — Федора и Анна⁷.

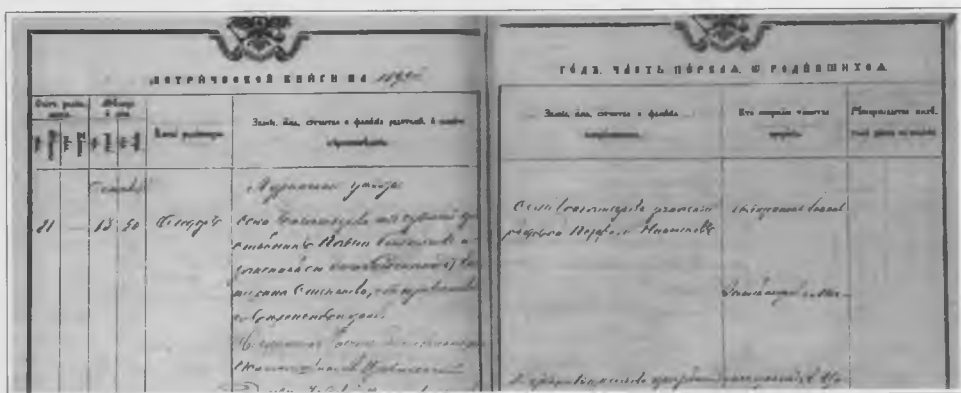
Автор цитированных воспоминаний Алексей Ельмаков — сын соседа Макаровых Ивана Ельмакова, к которому перешло усадебное место семьи Павла Степановича, после пожара, уничтожившего родительский дом, а унаследовавший его Василий навсегда покинул Богатырево.

Кётерин, говорит Комиссаров, «считали угрюмой, малоразговорчивой и скупой женщиной. Но она была очень трудолюбива, а детей любила трогательной любовью»⁸. Русые волосы и карие глаза, по имеющимся описаниям, оба сына унаследовали от матери. Судьба Федоры в воспоминаниях не отражена (по-видимому, она прожила недолго). Об Анне Комиссаров замечает, что, в отличие от братьев, она была брюнеткой — по отцу. Повзрослев, Анна вышла замуж за Семена Орлова, между прочим — старшего брата будущего талантливейшего дирижера и композитора Аристарха Орлова (Шузьма).

Федор появился на свет 13 сентября 1892 года. Он был четвертым, младшим ребенком, любимцем матери. Комиссаров, учившийся с его старшим братом в одном классе Богатыревского земского училища, сообщает: «Вацца учился довольно лениво: опаздывал на первый урок и уроки готовил поверхностно. Товарищи над ним подтрунивали. Из одноклассников никто с ним не дружил. Позднее он любил читать в церкви “часы”^{*}, но способности к музыке и пению не проявлял. За все время учения в начальном училище я посетил Василия на дому один раз по его приглашению. Это было в конце февраля (по старому стилю) 1896 года. Тогда-то я первый раз видел маленького братишку Василия — Федю (Хветёк’а)... Мальчик — русоволосый, с карими глазами, симпатичный на лицо — ходил по полу, садился на нары и что-то делал...»⁹.

Алексей Ельмаков рассказывает, что Хветёк увлекался песнями, к которым пристрастился, по-видимому, дома от матери. Еще большее зна-

^{*} То есть Часослов — богослужебная книга, содержащая тексты неизменяемых молитвословий суточного богослужебного круга. Получила свое название от службы часов, которую она содержит. В православной церкви ежедневных служб шесть.

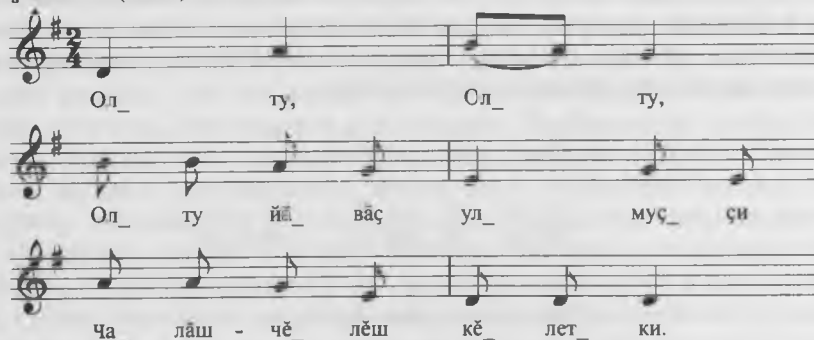


Запись № 81 за 1892 г., № 81 от 20 сентября в метрической книге церкви с. Богатырево о том, что в с. Богатырево Чебаевской волости Ядринского уезда Казанской губернии в семье крестьянина из чуваш Павла Степанова и его законной жены Екатерины Степановой, оба православного вероисповедания, сын, нареченный Феодором, родился 13 сентября, крещен 20 сентября. Восприемник — запасной рядовой Порфирий Николаев из с. Богатырево.

чение имело активное участие в играх и хороводах, в которые он всегда ходил со своим другом Ильей Михайловым. Игры богатыревских детей, как и повсюду, сочетались с песенками. Такие развлечения служили воспитанию чувства красоты действия и слова, ритмичности и ловкости движений, незаметно вкладывали в детские души основы общественно-го поведения, природы и этики отношений с ровесниками, мальчиками и девочками, любви, дружбы. Темой могли быть и трудовые действия, распространенные в сельском быту. Одной из песенок, сохраненных в записях Федора, была «Олту». Ее название само по себе — игровое, оно не переводится*.

В продолжении текста задевается и красота дружбы, и предчувствие радости юной любви:

Самаллэн (легко)



* Собственно, это название составлено из двух слов «ол» (сокращенное «олма» — яблоко) и «ту» (гора). Федор таким непереводимым словам в игровых песнях посвятит в 1920-е годы специальную статью «Речитативы в чувашских народных песнях».

Ман ту_ та_ ра су_ хър сук,
 Ман ту_ та_ ра вёл_ трен сук,
 Та_ вай ик_ кён чуп_ та_ вар.

Олту, Олту,
 Олту йавас улмусси
 Чалаш-челеш келетки.
 Ман тутара сухар сук,
 Ман тутара вёлтрен сук,
 Тавай иккён чуптавар.

Олту, Олту,
 Олту йавас ту синче,
 Сар херсем вайара.
 Сар хер валли качча пур,
 Качча валли сар хер пур,
 Тавай иккён тус пулар. [...]

Понять на русском такой текст можно только весьма и весьма условно, поскольку переводу поддаются лишь некоторые фрагменты и слова, а целое объединено главным образом ритмом мелодии:

Олду, Олду,
 Олду, дерево яблоня
 С кривой-косой кроной.
 На моих губах смолы нет,
 На моих губах крапивы нет,
 Давай вдвоем будем целоваться.

Олду, Олду,
 Олду, дерево на горе,
 Красивые девочки в хороводе.
 Для красивой девочки паренек есть,
 Для паренька красивая девочка есть,
 Давай вдвоем будем дружить. [...]

Эквиритмический поэтический перевод, опубликованный во втором томе Собрания сочинений Ф.П. Павлова (1971), не передает особенностей оригинального смысла; это всего лишь иноязычная стилизация игрового текста.

Мелодия «Олту» имела особенность: в начальной строке крупными длительностями распевалось всего четыре слога (чрезвычайно редкий случай в чувашских песнях), ей противопоставались вполне традиционные семислоговые строки, движение как бы «разгонялось» быстрыми восьмушками, воплощая резвость детской игры.

Ол_ ту, Ол_ ту,
 Ол_ту йа_ вас ул_ му_с_си
 Ча_лаш-че_леш ке_лет_ки.

В 1920-е годы обработка Павлова войдет в репертуар многих хоров. А сам он неоднократно использует прием подобного ритмического «разгона» в других песнях.

Участие в таких забавах было школой народной этики и эстетики — хорошего и плохого, красивого и некрасивого, принятого и неприемлемого. Характерны в этом отношении песенки-дразнилки, имеющиеся в записях Федора:

Варман хёрне вир акрам, вир акрам,
Кавакарчан сисе ячѣ,
Сак Анюка хурал эп тытрам, эп тытрам.
Ванюк пырса чуптурѣ.

Хёвел умёнче вылякан, вылякан
Шурампус салтар мар-ши сав?
Анюк умёнче вылякан, вылякан
Савъ Ванюк мар-ши сав?
[...]

В буквальном переводе:

На опушке просо сеял, просо сеял,
Голуби поклевали,
Этой Анюк сторожить я велел, я велел,
Ванюк, придя, стал целовать.

При солнышке сверкающая, сверкающая
Не утренняя ли звездочка?
За Анюк увивающийся, увивающийся
Не этот ли Ванюк?
[...]

Дети Павла Степановича Василий и Анна еще в школе были любителями пения и всегда участвовали в церковном хоре. Их грамотность повлияла на раннее развитие Федора. Товарищ Федора по школе Лаврентий Анисимов помнит, что дома от отца и брата Василия Федя слышал рассказы и сказки. Так или иначе, в сознании мальчика пробуждалась фантазия, находившая выход в играх и выдумках, иногда весьма изобретательных. Подвижная натура влекла его к шалостям. «Однажды — я тогда был еще маленький, — говорится в Автобиографии, — мы с одним товарищем устроили “телефон”. Мы свили предлинную тонкую веревку, провели ее через двор в дом моего товарища. Но увы. Сколько мы ни кричали друг другу по телефону, однако ничего не слышали. Больших мы уверяли, что все слышим». Пробуждающаяся творческая энергия уже начинала «распирать» его изнутри. Воображение бежало вперед, рисовало больше, чем детский ум успевал реально освоить. Появлялось смутное желание проявить себя, может быть — удивить старших. Подражая брату, готовившему школьные уроки, малыш стал имитировать чтение. «Механизм чтения я усвоил довольно быстро, — вспоминает Федор Павлович, — но прочитанного не понимал, потому что книги были русские. Однако мне очень хотелось показать свои грамотейские успехи. Раз за ужином я стал изо всей мочи изощряться в произношении зазубренных слов из русского букваря, примерно таких: бря, мря, зря, дря... Все покатались со смеху. Но отец рассердился, потому что я допустил за столом неподозволительную выходку. Меня выгнали из-за стола. Мне стало

обидно, потому что, как мне казалось, никто не оценил моего подвига: шутка ли так блестяще усвоить чужую грамоту. Я заплакал. Это было первое и последнее наказание, которое я получил от моих родителей в детстве».

Такие случаи приводили мальчика к пониманию, что не все порывы, оригинальные поступки и вообще игровое поведение адекватно воспринимаются окружающими. Видимо, скромность, подчеркиваемая многими современниками в личности Федора Павлова, выросла не только из заложенной природой в его характере застенчивости и тонкой душевной организации. Всегда нуждаясь в общении, он учился и оберегать свой внутренний мир от посторонних взоров. Однако, если встречал понимание, Федор в любом возрасте был способен и на откровенность, и даже на исповедь.

Как и все ровесники, Федя с малолетства участвовал и в хозяйственных делах семьи. Лаврентий Анисимов рассказывал, например, как они пасли ночами лошадей: «С весны до поздней осени, за исключением периода уборочных полевых работ, богатыревцы кормили лошадей в кустарнике под названием “Йетек” [...] В вечерние ночные холода, бессонные ночи, порой под дождем, малыши должны были оберегать лошадей — как своих, так и старших товарищей, а также и взрослых. Приехав на ранее намеченное место, спутав и пустив лошадей, ребята обязаны были каждый вечер набрать в чаще кустарника по вязанке сухих прутьев. Кроме того, они должны были обеспечить с вечера дровами — сушиняком на всю ночь. Если кто-нибудь из ребят не наберет полную вязанку дров, тот получит наказание — сбегать за сушиняком, того с позором прогоняли обратно старшие, а если кто-нибудь заснет, того сонного таскали по сырой земле привязанного за ноги, приговаривая — поехал такой-то пахать»¹⁰.

* * *

Сельскую интеллигенцию в Богатыреве представляли два священника, два диакона, два дьячка и учительница начальной школы — Пелагея Ивановна Иовлева, воспитавшая не одну сотню богатыревских детей за годы работы в этой школе. У нее же учился и Федор¹¹. Он стал ходить в Богатыревскую земскую начальную школу в сентябре 1901 года. Лаврентий Анисимов оставил описание их школьного бытия. Основным предметом считался Закон Божий. Учили детей читать и писать (судя по описанному Федором Павловичем неудачному опыту «грамотейства» в малолетстве — только по-русски), азам счета. За плохую успеваемость и за малую провинность или запинки в ответах на уроке наказывали — ставили на колени, оставляли без обеда, а непослушных выгоняли из школы. В воскресные и праздничные дни ученики были обязаны посещать церковь, а в рождественские и предпасхальные посты — поститься, говеть, исповедоваться и причащаться. Старшие ребята обязаны были участвовать в церковном хоре¹². В свое время и Федя пел в нем, но особые музыкальные способности за ним пока не замечались.

Здание
Богатыревского
начального
училища.
Фото 1960-х гг.



Федя Павлов — русский, с коротко остриженными волосами, карими глазами, красными щеками — был застенчив и при встрече со старшими, как замечает Гурий Комиссаров, вел себя чрезвычайно скромно¹³. Не исключено, что такое впечатление провоцировалось и врожденным нарушением слуха. В воспоминаниях близко знавшего его в Симбирске с 1907 года Якова Обухова (кстати, хорошего скрипача) отмечается, что у Ф.П. Павлова был исключительно тонкий музыкальный слух, тогда как разговорную речь он слышал не столь отчетливо, в силу чего и обычно казался молчаливым¹⁴. По-другому объяснял особенности характера маленького соседа Гурий Комиссаров: он считал их воспитательным влиянием двух женщин: матери и Пелагеи Ивановны, которая, по его мнению, была «более похожа на монашку, чем на учительницу». Кроме того, пишет он, «я слышал, что мать очень любила Федю и даже кормила его отдельно от других. Поэтому у меня создалось представление о нем как о “маменькином сынке”. Я думал, что он, когда поступит в школу, учиться будет даже хуже, чем брат его Вацца. Но в год окончания [...] учительница Иовлева в числе хорошо окончивших училище назвала Федю Павлова, и я был приятно поражен и сразу изменил свое прежнее мнение о младшем Павлове»¹⁵.

В архиве сохранился протокол выпускных испытаний Богатыревского начального училища. В нем значится:

1904 года мая 3 дня комиссия Богатыревского начального училища Ядринского уезда под председательством инспектора народных училищ Козьмодемьянского и Ядринского уездов А. Жеребцова подвергла испытанию в знании курса начальных училищ учеников, оканчивающих школу, и признала достойными получения свидетельства об окончании курса, с правом на льготу IV разряда при отбывании воинской повинности следующих: 1) Ивана Петрова, 2) Илариона Андреева, 3) Кондратия Иванова, 4) Лаврентия Онисимова*, 5) Максима Никитина, 6) Михаила Ефимова, 7) Павла Матвеева, 8) Федора Иванова, 9) Федора Павлова, 10) Шевнина, 11) Ксенофонта Васильева¹⁶.

* Лаврентий Анисимов — автор воспоминаний о детских годах Федора.

* * *

Павлов потом напишет: «Когда мне исполнилось 8 лет, я поступил учиться в свою сельскую одноклассную школу. Одиннадцати лет я окончил ее, и, мне кажется, вместе с тем прошло и мое детство». Начинаясь путь в будущее.

Выше начального образования в Богатыреве почти никто не поднимался, поскольку школы следующей ступени в нем не было. А мальчик уже чувствовал вкус к знанию. Вдвоем с Лаврентием, они отправились в село Ишаки, расположенное верст на десять выше по реке Унга, чтобы поступить во второклассное училище. Потом Анисимов рассказывал, что здешний священник, экзаменовавший по Закону Божию, намеренно «проваливал» большинство поступающих, так как желающих учиться было много, а прием был очень мал. «Срезал» он их вопросами типа: «Чем прославился пророк Моисей?» Не приняли и обоих богатыревцев. Так судьба преподнесла, впервые выпорхнувшему из родительского гнезда подростку, маленький, но чувствительный урок: в самостоятельной жизни не все дается легко и с первой попытки...

Мальчики отправились искать счастья в соседний Чебоксарский уезд, где в селе Икково уже два года как старинное одноклассное училище было преобразовано в двухклассное. В 1901 году при непосредственном участии И.Я. Яковлева для него было выстроено новое здание. Пруд, в котором оно красиво отражалось в хорошую погоду, придавал ему торжественный вид. Их проэкзаменовали и приняли в пятый класс.

«Учение в двухклассном отрывало меня от родительского дома на целые недели, потому что с. Икково, где было училище, находилось в 12 верстах от нашего села, и мне приходилось жить вместе с моими товарищами на квартире у какого-нибудь икковского крестьянина», — пишет Федор. Вдвоем с Лаврентием они напросились на постой к своей землячке Агапии Романовой, вышедшей замуж в Икково за крестьянина, бывшего рабочего одного из нижегородских заводов А.И. Иванова.

«...Изба у них была курная, т.е. топились по-черному... Не было даже настоящей керосиновой лампы, — пишет Анисимов. — Вечером мы занимались при тусклом свете мигалки. В избе в зимнее время жили с ягнятами, как и все другие. В таком положении прожили у Ивановых два учебных сезона. После занятий, накануне воскресных и праздничных дней, бегали домой за продуктами. В зимнее время посменно провозжали нас обратно на лошади»¹⁷.

В Иккове впервые обозначились музыкальные интересы Федора. Не случайно в Автобиографии он обращает внимание на то, что обучение пению было поставлено в этой школе хорошо. Упомянув, что его товарищ увлекался перепиской нот и потом продавал самодельные сборнички для пения одноклассникам, Федор пишет: «Сам я, всегда охотно готовый попеть, с большой радостью покупал их»¹⁸. Известно также, что в годы учебы в Иккове, он сделал самодельную скрипку и любил подбирать на ней народные песни¹⁹.



Здание школы с. Икково. На левом крыле установлены памятные доски. Одна из них сообщает: «Здесь в 1887 году И.Я. Яковлевым было открыто одноклассное училище». Фото ок. 1970 г.

Пребывание в Иккове — особая страница жизни Федора Павлова. «Учение как учение. Оно не представляло ничего особенного, — пишет он, и добавляет: — Но мы учились в революционные годы». В Иккове двенадцатилетние подростки попали в атмосферу социальных протестов, возникших на волне первой русской революции. Как и другие территории центральной России и Поволжья, Чувашский край оказался в пространстве радикальных идей, распространяемых агитаторами социализма. Здесь идеи социальных преобразований находили почву и в исканиях национальной справедливости.

Правительство начало реформы, названные столыпинскими, которые вызвали волнения крестьян, в том числе в Чувашии. События развернулись в деревне Кужаркасы (что в пяти верстах от Богатырева) Цивильского уезда, селе Чемеево и ряде близлежащих деревень Ядринского уезда²⁰. При подавлении выступлений один из крестьян был застрелен полицейскими, восемнадцать человек арестованы.

Именно об этих годах пишет Комиссаров: «Наши чувашаи во многом изменились. Прежде, как будто, они не имели чувства достоинства в прямом смысле: чувашин был безмолвен при оскорблениях...; а теперь нам оскорбительно, когда кто-нибудь из другой нации ударит нас, мы изъявляем свои права. И ученики, вместо того, чтобы кротко переносить все нападки учителей, как бывало прежде, теперь не переносят этого, а сейчас предъявляют свою свободу и оставляют школьные скамейки»²¹.

Из истории Чувашского края известно, что именно в селениях Чебоксарского и Цивильского уездов вела активную работу «небольшая группа левого крыла эсеров (максималистов)... В группу входили учитель Н. Беляев, братья Дмитрий и Иван Кадыковы... и др. При участии агитаторов из Казани и Чебоксар они часто проводили массовые митинги и собрания, распространяли революционную литературу, организовывали местные отделения Крестьянского и Учительского союзов, призывали крестьян к революционным выступлениям»²².

Упомянутый Николай Беляев в 1901 году принял на себя заведование Икковским двухклассным училищем, когда ему едва исполнилось двадцать лет. Он и его товарищ по работе, девятнадцатилетний Федор Николаев, были одаренными педагогами, их любили ученики. Через несколько лет оба за активное участие в революционном движении края были удалены из школы. Беляев непосредственно руководил выступлениями местных крестьян и был арестован; впоследствии он принял конспиративный псевдоним «Краснов». Николаев, также сменивший фамилию на «Сергеев», в советское время стал видным организатором образования и партийным работником. Но для Федора это были школьные преподаватели, которые, наряду с другими предметами, вели и пение. «Учителя знали это дело», — отметит он в Автобиографии.

Как известно, особо подвержена бунтарским настроениям молодежь. Икковские школяры должны были увлечься такими настроениями уже в силу особенностей подросткового возраста. Как это происходило, можно прочесть в Автобиографии Павлова: «Мы по несколько раз в день собирались кучами, пели революционные песни, объявили бойкот законоучителю и один раз, когда выпал первый снег, окружили его дом всей школой и бомбардировали снежками. После рассказывали, что опешивший поп спрятался в подполе и просидел там до вечера, а ночью поскакал в Чебоксары жаловаться начальству».

«Бунтовщичество» распространялось и в учебных заведениях ближайшего губернского города. По рассказам современников, воспитанники Симбирской духовной семинарии из чувашей с 15 октября 1905 года по 11 января 1906 года участвовали в забастовке. Слышно было также, что «не без влияния чуваш-семинаристов забастовали воспитанники Симбирской чувашской школы...»²³. Здесь зачинщиками знаменитой забастовки воспитанников 1907 года стали, рассказывал Федор Павлович, также бывшие икковцы.

Но дело было не только в возрастной фронде. Активные учителя побуждали детей интересоваться политикой. Часто на вечерних занятиях и во внеурочное время они заводили разговоры о жизни, справедливости и будущем. Ученики знали, что в деревне Ямбарусово — всего в трех километрах от Иккова — в подполе школы установлен гектограф, на котором ночами печатались прокламации с призывами «Долой самодержавие!», «Долой помещиков!», «Землю крестьянам!», «Крестьяне, не платите подати» и т.п. Листовки разбрасывались по дорогам и улицам ближних деревень, расклеивались на видных местах. Шесть учеников из

Иккова были вовлечены в их распространение. Лаврентий Анисимов сообщает, что они с Федором Павловым были прикреплены к Богатыреву и соседним селениям²⁴. Школьники вошли во вкус, без боязни вступали в разговоры на политические темы с кем угодно. Вечерами на улице раздавались революционные песни, чаще всего «Вставай, подымайся, рабочий народ». Читали недозволенные книжки и брошюры.

Это, естественно, стало известно властям, которые не раз направляли своих представителей в школу. Полицейский исправник из Чебоксар в классе как мог страшал учеников, чтобы они не занимались грешными революционными делами. Но те не слушали увещаний. Священник Дроздов, не зная как справиться с их настроениями, даже на какое-то время перестал ходить на уроки Закона Божьего²⁵.

Рано или поздно дело должно было принять серьезный оборот. Что произошло далее, рассказано в Автобиографии: «Однажды ночью к школьной сторожке, у которой я проживал на квартире, постучались мужики. Мы все сразу почувствовали какую-то тревогу. Они нам сообщили, что в школе и квартирах наших учителей производят обыск. Мы наскоро оделись и гурьбой побежали к школе. Шел снег и было темно. Навстречу, задыхаясь, бежал знакомый мужик. Мы его остановили. Бежавший рассказал нам в отрывистых фразах, что к школе не допускают, а нашего заведующего, Беляева, арестовали: “Вот сейчас только вытащили Николая Федоровича из квартиры в одном нижнем белье... посадили на сани и хотели увезти. Но он потребовал, чтобы ему дали одеться...” Мы стремительно бросились к школе, но опоздали. Беляева увезли».

Произошло это в самом конце декабря 1905 года. А весной 1906-го, перед роспуском учеников, уволили и учителя Ф.Н. Николаева, отныне попавшего под надзор полиции. Ученики, для которых Федор Николаевич успел стать не только любимым учителем, но и носителем идей грядущей свободы, собрались его провожать. После долгой беседы с ними он попрощался со словами: «Учитесь и стойте за народ. Когда-нибудь встретимся». «Многие из нас плакали, — пишет Федор Павлович. — С пением революционных песен мы проводили его из села. После отъезда Ф.Н. мы приуныли. От нас отняли наших любимых учителей. Вновь назначенных учителей мы не любили и учиться нам не хотелось. Через год мы окончили курс и довольно успешно. Может быть, мы приобрели немного знаний, но зато приобрели немного и революционного духа». Эпизоды, рассказанные Павловым, не были случайностью. Село Икково славилось «революционным духом» и потом. Например, в печати появились сообщения оттуда о демонстрациях и митингах 1 мая 1917 года²⁶.

Но вместе с зарядом «бунтарства», Федор получил и урок непопозволительности детского легкомыслия во взрослой жизни. Не раз впоследствии случалось, что он уничтожал собственные рукописи. Причиной лишь отчасти была повышенная авторская самокритичность, главным же становилось угнездившееся в глубине его впечатлительного сознания ощущение ответственности и даже опасности открытого выражения своих мыслей.

* * *

Мальчик имел натуру увлекающуюся, романтическую и, при этом, по-детски доверчивую. Об этом говорят ранние стихи. На него сильно повлияло и пребывание в школе, зараженной духом протестов. Но глупо в революционные игры он не погрузился. В стихах Федора Павлова, появившихся уже через два-три года, социальные мотивы практически не прослеживаются. Воспитанный родительской лаской в «деликатных чувствах», он не был приспособлен для их воплощения в стихах.

Дошедшие до нас рассказы и воспоминания об участии икковских школяров в протестных выступлениях появились в советское время, когда в анкетах самым актуальным стал вопрос: «Участвовал ли в революционном движении и подвергался ли репрессиям за революционную деятельность до Октябрьской революции?» И для псаломщика Феодора Павлова участие в революционных протестах в той или иной форме окажется важным, может быть, даже спасительным фактом биографии. Об этом участии знали и, возможно, свидетельствовали его учителя Николай Беляев-Краснов и Федор Николаев-Сергеев.

Важным событием для Федора в Икковской школе стало знакомство с Николаем Васильевым, будущим поэтом Шубоссинни. Федя впервые встретил человека, который уже делал многое из того, к чему стремилась — пока смутно — душа мальчика. Будучи всего на три года его старше, Николай окончил школу в 1905 году. «Я помню его красивым, русым, стройным юношей с полными щеками, голубыми глазами, приятными чертами лица, — писал Федор Павлович. — Он и поет, и пляшет, и возится с товарищами, так и звенит его громкий голос... Он был одним из самых лучших учеников. Писать стихи Н.В. начал в годы учения в Иккове. Помню, что он собирал народные песни, записывая их в тетрадах. То, что в дальнейшем он будет поэтом, стало ясно уже в Иккове»²⁷. Похоже, что Николай Васильев сразу стал для него как бы кумиром. Неприкрытое восхищение старшим товарищем сохранялось много лет. Сам же предмет детского обожания, по-видимому, особо не выделял ни стеснительного Федю, ни кого-либо другого из окружавшей его шумной гурьбы младшеклассников. К тому же его увлекало и нечто другое. «Не могу забыть следующего, — добавляет Павлов. — Н.В. иногда продавал записанные нотами партитуры (песенники)»²⁸. Иначе говоря, натуре пятнадцатилетнего Николая была свойственна и некоторая предпринимательская смекалка, позволявшая извлекать из своих способностей скромные средства для поддержки существования²⁹. Таких способностей малопрактичный Федя, как покажет его дальнейший жизненный путь, был начисто лишен и, может быть, это в детстве даже огорчало его. Однажды в его шуточном стихотворении «Моя подпись» тоже мелькнет: «Пишу повесть духов / И за двести грошов / Продаю...» Но это было озорством, шуткой с откровенно ироническим подтекстом. Даже классик был более серьезен, когда писал: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать...»

А в Икковской школе Федя с уважением, а, может, и с долей завис-

ти видел в этом главным образом *музыкальную грамотность* старшего товарища, очаровывавшего друзей своими талантами...

Федора же начинают занимать другие вопросы и желания.

«Учился он неплохо, но главной особенностью его было не это. Он очень увлекался музыкой и пением... и любил в то же время организовывать чтение в лицах басен Крылова», — подчеркивает его соученик по Икковской школе С.И. Иванов³⁰. В разыгрывании текста басен со сверстниками реализовывались художественные наклонности подростка, позднее развившиеся до профессиональных занятий театром и драматургией. Игровое начало стало одной из преобладающих черт и его музыкального творчества. Демократичность образов и, одновременно, метафоричность иносказаний крыловского текста, изумительная ритмическая пластичность стихотворных строк, по-видимому, пленяли эстетическими достоинствами и порождали ощущение легкости и доступности — возможно, ему уже хотелось творить самому. Его устремления поддержал Гурий Комиссаров, который, видимо, уже присматривался к юному земляку. Зимой 1905—1906 годах, будучи в Иккове, он повстречал Федю Павлова, стоявшего с другими мальчиками в школьном коридоре и издали смотревшего на него. «Видимо, он заметил нас раньше, — пишет Гурий Иванович, — и нарочно встал на дороге, чтобы встретиться с нами. Сразу было заметно, что это уже не прежний стеснительный Хветёк, а более смелый и самостоятельный ученик школы повышенного типа. Когда мы шли, он, более взрослый, чем раньше, но по внешности такой же, каким был обыкновенно, с коротко остриженными волосами и румяными щеками, — смотрел на нас и радостно улыбался. Когда мы поравнялись, он сказал “Здравствуйте!” Я пожал его руку и начал его расспрашивать: доволен ли он поступлением во второй класс и как учится. Он ответил, что очень доволен и учится успешно»³¹.

Гурий с юности был любителем поэзии и театра, активным участником школьных спектаклей. Рассказывают, что летом 1907 года вместе с Комиссаровым и товарищем по Икковскому училищу П. Матвеевым и Федор пробует разыгрывать чувашский свадебный обряд³².

В юношестве Федя, как сообщает Алексей Ельмаков, иногда «уклонялся от улахов — любимой привычки всех молодых людей — и охотно развлекался рыбной ловлей (удочками) и прогулкой в лес или на реку»³³. Склонность к уединению была, возможно, связана и с тем, что в селе среди сверстников он не находил близких ему по развитию и по духу. В Иккове пробуждающееся сознание подростка уже потребовало преодоления формировавшейся замкнутости и общения с носителями более высокой культуры и интеллекта. Сближение с Комиссаровым стало одним из определяющих моментов в становлении личности будущего поэта и музыканта. Видимо, он уже понимал незаурядность личности старшего односельчанина. После Николая Васильева это был второй человек, который представлялся Федору посланцем мира большой культуры, к которому, быть может подсознательно, стремилась его юная душа. Но мешала, конечно, и разница в возрасте, а, может быть, и особенности

характеров. Комиссаров в своих записях упоминает, что они встречались лишь случайно. Федя, замечает он, «будучи воспитанником Симбирской школы, во время каникул тоже проживал на родине, но жил в уединении» и сам к соседу никогда не заходил³⁴.

* * *

Окончил Федор Икковскую двухклассную школу в 1907 году. Родители уже поняли, что младшему, подававшему надежды выбиться «в люди», надо продолжать учиться. Для Богатырева это не было обычным. Превзойти уровень сельского двухклассного училища из выходцев Богатырева до сих пор смог только Гурий Комиссаров, окончивший Симбирскую чувашскую учительскую школу, а теперь обучающийся в Уфимской духовной семинарии. Поэтому, встретив его на улице Богатырева в начале августа 1907 года, Кётерин стала расспрашивать о Симбирской школе: как-де туда принимают, сколько лет надо учиться, как доехать до нее, что надо брать из дому... Отец напутствовал: «Поезжай, сынок, учись. Только с меня не взыщи: сумеешь поступить на казенный счет — твое счастье, не сумеешь — денег у меня нет». Пересказывая в Автобиографии отцовские слова, Федор Павлович добавляет: «Однако отец на самом деле не был таким безучастным родителем. Средств у нас действительно не было. За мою участь отец волновался даже больше, чем я сам. Он сам повез меня в Симбирск и был потрясен от радости, когда узнал, что меня приняли на казенный счет».

Так Федор покинул родные места и ближайшее десятилетие провел в Симбирске, первом в его жизни большом городе, губернском центре.

Жизнь подтвердила, что семейное хозяйство держалось трудами самого Павла Степановича. После его смерти, перейдя в руки старшего сына, оно стало хиреть и погибло от пожара в начале 1920-х годов. Историю гибели домашнего очага, созданного трудами Павла и Кётерин Степановых, хорошо знал Гурий Комиссаров. В воспоминаниях он поясняет: «Василий по окончании земского училища остался дома для помощи родителям по хозяйству. По праздникам он любил читать в церкви “шестопсалмие” и “часы” на чувашском языке. Женился по любви, но не так удачно. И он сам, и его жена оказались неспособными поддерживать хозяйство. После смерти родителей хозяйство стало падать. После Октябрьской революции Василий некоторое время служил в Цивильске милиционером. Сын его оказался глухонемым. Оставленный дома во время полевых работ, он устроил пожар, в результате которого дом, все надворные постройки и домашнее имущество Павловых превратились в пепел. Несмотря на денежную помощь, оказанную ему братом Федором Павловичем, Василий не смог обзавестись новым домом и с семьей своей уехал в Свердловскую область, позднее возвращался на родину, поработал в колхозе, но не мог показать себя хорошим колхозником («талпаса саптарма юратнă» — любил много разговаривать), опять уехал в Свердловскую область и там умер»³⁵. Так Федор Павлов лишился родного гнезда, а заодно и книг, рукописей и рисунков, которые хранил в Богатыреве.

В СИМБИРСКОЙ ШКОЛЕ: «УРАГАН ВООБРАЖЕНЬЯ...»



од поступления Федора в Чувашскую школу в Симбирске — 1907-й — оставил в ее истории самые тягостные и неприятные воспоминания.

Начало его ознаменовалось забастовками учащихся, среди которых активную, едва ли не главную, роль играли ребята из Икково Николай Васильев и Яков Захаров. Воспитанники первого класса дважды подавали коллективные петиции с протестами, устраивали бойкот одному из учителей и забастовку, во время которой пели революционные песни и даже вывесили красный флаг на одном из зданий школы. Конфликт вышел за пределы школы и стал опасным для самого ее существования. По прямому указанию попечителя Казанского учебного округа инспектор И.Я. Яковлев был вынужден действовать решительно и 7 марта уволил из школы тридцать семь человек — весь первый класс. В числе исключенных оказались и самые талантливые — Николай Васильев и Константин Иванов.

В этих событиях Федор не успел принять участия, поскольку в Симбирске он появится только в конце августа. Но школа еще долго наполнилась разговорами и слухами, и позже в Автобиографии о знакомых ему по Иккову ребятах Федор Павлович написал: «Они не верили в бога и не почитали попов, их прозвали “студентами”... среди учеников класса они являлись первыми “бунтовщиками”»³⁶.

Активизировались и возликовали враги инспектора. Весной в газетах Симбирска одна за другой появились четыре статьи, порочащие Ивана Яковлевича и школу³⁷. Началась настоящая травля. В течение следующих месяцев он судился с клеветниками и выигрывал процессы.

А спустя еще некоторое время директор Симбирской Мариинской женской гимназии А.В. Годнев, поздравляя Чувашскую школу с сорокалетним юбилеем, в своей речи не обошел скандально известных событий: «Мне казалось, что по крайней мере тот уголок на берегу Свяги, на котором мы сейчас находимся, должен был бы остаться в Симбирске для революции неприкосновенным. Но я ошибся. В действительности, чувашская школа и ее глубокоуважаемый организатор не только не избежали общей участи наших школ, но и подвергались в местной печати нападкам, быть может, наиболее ожесточенным и озлобленным,

чем все другие наши школы. Лиц, которые с какой-то особенной озлобленностью нападали на чувашскую школу и особенно на ее выдающегося организатора, я совсем не знаю. Но думаю, что это были люди молодые и уже по тому самому совершенные нули в области практического труда, слишком мало знающие действительные условия всякого практического дела»³⁸.

Замечание Годнева о молодости участников выступлений было, конечно, справедливо. А Иван Яковлевич еще раз показал, сколь он дальновиден и широк душой. Об изгнанных из школы (с запретом на поступление в учебные заведения) юных талантах Константине Иванове и Николае Васильеве он позаботился уже через несколько месяцев. Они были приняты на работу в переводческую комиссию при школе. В своих воспоминаниях Федор Павлович оценил мудрость позиции Ивана Яковлевича в отношении одного из самых активных бунтарей. В качестве испытательной работы Иван Яковлевич предложил Васильеву написать сочинение. «Н.В. спросил: “О чем писать?” — передает их разговор Павлов. — Иван Яковлевич ответил: “Пиши о школьной забастовке”. По поводу того, что Н.В. не согласился писать на эту тему, жена Ивана Яковлевича Екатерина Алексеевна заметила: “Как же он согласится писать на эту тему? Ведь он один из зачинщиков и вожаков этой забастовки”. Отказ Н.В. писать о забастовке очень понравился Ивану Яковлевичу: “Повидимому, Васильев честный юноша...” — заключил он»³⁹.

Точно так же в конце 1909 года И.Я. Яковлев поддержал учителей, лишенных работы. Федора Николаева (Сергеева) определили на должность писаря в школьной канцелярии. Здесь он работал до 1915 года и успел подружиться с Константином Ивановым, а Николая Васильева и Федора Павлова он помнил еще по Иккову. Яковлев приютил и состоявшего под надзором полиции Николая Беляева (Краснова), устроив его надзирателем (наставником) первого класса. В такой атмосфере не изменяли идеалам ни учителя, ни ученики.

* * *

Таковы обстоятельства, послужившие причиной того, что к 1907/08 учебному году в школе зияла вакансия — во второй класс некого было переводить. Случалось и ранее, что подготовленного ученика из сельского училища в виде исключения сразу направляли во второй класс⁴⁰. Однако в 1907 году такое исключение сделали многим. По согласию учебного округа, прием был проведен сразу и в первый, и во второй классы, благо желающих из чувашских уездов Казанской, Симбирской, Самарской, Уфимской губерний было достаточно много. Яков Обухов вспоминал, что поступать приехало тогда «кажется, более 200 мальчиков, а школа могла принять около 100»⁴¹. Окончивших двухклассные сельские школы и сдавших вступительные экзамены на «хорошо», приняли сразу во второй класс на место исключенных в марте того же года первоклассников. Среди таковых оказался и Федор Павлов, способности которого были очевидны. Тридцать восемь воспитанников этого класса



Воспитанники II класса Симбирской чувашской школы. Среди них Федор Павлов, Степан Максимов, Яким Максимов. У окна стоит учитель В.Н. Орлов. 1908 г.

можно увидеть на снимке, сделанном к юбилею школы в октябре 1908 года. Федя примостился за третьей партой в левом ряду (его легко узнать по белой косоворотке). Среди одноклассников оба Максимовых: Степан — будущий композитор (в среднем ряду за второй партой в черной рубашке) и Яким — в будущем один из организаторов национального театра и кино Иоаким Максимов-Кошкинский (у стены в правом ряду за второй партой; псевдоним он себе придумает по названию своего родного села Кошки-Новотимбаево).

Классная комната, где велись занятия, описана в 1909 году в одном из самых ранних стихотворений Павлова:

Окна чисты и огромны,
Парты в три ряда стоят,
Тут воспитанники скромно
Перед книгами сидят.
Кто читает, кто рисует,
И кто пишет, кто поет...

Среди изданий школы, вышедших в свет к ее сорокалетию, сразу выделились «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним» — музыкально-фольклорный сборник, составленный под руководством И.Я. Яковлева. Нотные и текстовые записи для него в течение нескольких лет делали на родном языке учителя и, по их заданию, ученики старших классов; Федор, естественно, не успел попасть в их число. Здесь были помещены записи 91 напева и несколько сотен поэтических строф. 28 октября, в день юбилея школы, инспектор сделал щедрый подарок всем воспитанникам, вручив им по экземпляру «Образцов...» Получил его и Павлов. Уже в январе 1909 года в зале Симбирского



Друзья-однокурсники.
Слева направо:
Р.С. Изратов,
А.Н. Никифоров
(сидят),
Я.А. Обухов,
Ф.П. Павлов
(стоят). 1908 г.

дворянского собрания хором школы ряд номеров из этой книги в течение трех часов исполнялся для образованной городской публики. Успех этого издания подвиг учителя П.В. Пазухина на составление второй книги с таким же названием. В нее, писал Федор Павлович в 1926 году, «вошли некоторые мотивы, записанные нами в селе Богатыреве Ядр-[инского] у[езда] в период 1907—1909 гг. П.В. Пазухин, по использованию записей, вернул рукописную тетрадь с надписью: “Симбирск. Чувашская школа. Воспитаннику Ф. Павлову. Возвращаю Вам рукопись с благодарностью. П.В. Пазухин. 1910 г.”»⁴².

По наблюдениям Гурия Комиссарова, в первый год учебы в Симбирске Федор среди одноклассников ничем не выделялся, хотя учился неплохо⁴³. И внешне Федя почти не изменился, оставался деревенским подростком. Таким он выглядит, например, на фотографии, запечатлевшей его с товарищами. 31 августа 1908 года до начала занятий они зашли в городское фотоателье, чтобы сняться на память.

Ни лицо его, ни манера одеваться пока не выдают внутреннего взросления. Любопытны комментарии одноклассника, на снимке стоящего

В Богатыреве —
с братом Василием
(сидит впереди)
и мужем сестры Семеном
Орловым. 1908 г.



слева: «Когда мы пришли в фотографию, Ф. Павлов, почему-то, облюбовал мой серый пиджак и вздумал засняться в нем, а мне предложил свой — черный. Вот мы и поменялись с ним, временно, пиджаками, хотя следует отметить, что рукава моего пиджака были ему несколько коротковаты, и свой черный пиджак более подходил к его голубой рубашке, а мой серый, наоборот, лучше к моей темно-коричневой рубашке... Фотограф, видимо, или не заметил этого или, просто, не счел нужным подсказать нам, кому, в чем лучше засняться»⁴⁴. Похоже, что Федор еще не почувствовал предстоящего преобразования в учителя-интеллекта и по-прежнему пребывает в образе подростка-школьника. Он и в Автобиографии подчеркивает свои простонародные корни и в связи с ними упоминает о своей «мужицкой натуре». То есть такое самоощущение было ему присуще по природе. Эта натура проступает в его наружности на другой фотографии с родственниками, сделанной в том же году в Богатыреве. Здесь, дома, он одет по-крестьянски и выглядит несколько старше. Лишь блестящий козырек фуражки воспитанника Симбирской школы напоминает о его нынешнем статусе.



Одно из классных помещений (учащиеся приготовительного класса мужского отделения) школы. У стены стоят учителя В.Н. Колосов (слева) и В.Н. Никифоров. 1910 г.

Характеристику свойств личности второклассника Павлова — вполне соответствующую рассмотренным фотографиям 1908 года — оставил его одноклассник М. Трофимов:

«В школе Ф.П. держал себя очень скромно, в ученических шалостях редко принимал участие. На первый взгляд он казался довольно застенчивым мальчиком. Лицо у него всегда было улыбающееся. Он легко сходился с товарищами, было у него много искренних друзей среди сокурсников. Его внешность, выражение его лица, какой-то приятный огонек в его глазах невольно привлекали к нему. Бывают такие люди, которые с первого раза вызывают симпатии, тянут к себе, привлекают. Если спросить, чем же они вызывают такие чувства, то едва ли кто-нибудь сумеет объяснить»⁴⁵.

Уже скоро, по свидетельству еще одного одноклассника Якова Обухова — в 1909 году, появятся его первые стихи. Проступят через два-три года новые черты и во внешности. Говорит о них все тот же Гурий Комиссаров: «В эти годы (1907—1913) был замечен, прежде всего, физический рост Федора Павловича. С каждым годом он становился выше ростом и, наконец, перерос меня. Одновременно был замечен его духовный рост: стали более и более выявляться любовь его к музыке и интерес к литературе»⁴⁶.

Внешнее преобразование станет очевидным чуть позже.

* * *

Будущих народных учителей, вчерашних деревенских ребятишек, яковлевская школа самой обстановкой погружала в гуманитарную среду. На фотографии приготовительного класса видно, что со стен на мальчиков смотрят портреты И.А. Гончарова, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, М.Ю. Лермонтова. О них шла речь на уроках словесности, их произведения читались, отрывки заучивались наизусть. К тому же воспитанники знали, что Гончаров — уроженец Симбирска.

В центре задней стены класса под ними размещен большой портрет «апостола иногородческого просвещения» (выражение Ивана Яковлевича) Н.И. Ильминского. На доске слева — схематическое изображение главного фасада всемирно известного шедевра готической архитектуры — собора в Реймсе. Рядом — карты Американского и Евразийского континентов.

Ко времени появления Федора Павлова в Симбирской чувашской учительской школе в ней имело уже некоторые традиции и литературное творчество. А предшествовало его распространению решение Совета школы от 18 февраля 1899 года о проведении в свободное праздничное время литературно-музыкальных вечеров, «на которых бы сами воспитанники под руководством преподавателей русского языка, читали отрывки из произведений образцовых русских писателей и произносили наизусть заученные стихи и прозу, а под руководством учителя пения исполняли хором одобренные для учебных заведений гимны и некоторые народные песни»⁴⁷. Вопрос о таких мероприятиях встал перед педагогами, поскольку им случайно стало известно, что воспитанники устраивали себе музыкальные развлечения самостоятельно. На уроках их учили благостным церковным песнопениям и рекомендованным хрестоматиями народным русским песням. А вне класса молодежь разучивала веселые светские песни и танцы. Многие ведь учились игре на скрипке, а некоторые по-домашнему умели музицировать на балалайках, гусях и гитарах. Педагоги были обеспокоены, поскольку существование самостийного досуга вскрылось неожиданно и, что было неприятно, в присутствии чиновника Учебного округа, ревизовавшего школу.

Попутно возник вопрос и об использовании сочинений способных воспитанников на литературных вечерах. Речь о собственно художественном творчестве пока, естественно, не заходила; в протоколе записали: «Чтобы возбудить в учениках соревнование, весьма не лишне на этих вечерах, по мнению председателя Совета, к которому присоединились и все члены, ввести, кроме чтения литературных образцов, чтение более



Одноклассник Федора Яким Максимов, в будущем — режиссер и драматург Иоаким Максимов-Кошкинский. 1910 г.

лучших ученических сочинений, таких, которые могли бы служить образцами для более слабых учеников»⁴⁸. Вечера стали еще одной прекрасной формой «погружения» воспитанников в гуманитарную культуру. С большим воодушевлением они готовились к публичному чтению литературных отрывков, исполнению музыкальных номеров. В архивах сохранились программы юбилейных музыкально-литературных вечеров Симбирской чувашской школы в честь Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, К.Д. Ушинского, И.С. Никитина, М.В. Ломоносова.

Участники приснопамятного заседания школьного Совета 1899 года не могли и предположить, что их решение станет своего рода *точкой отсчета*, в связи с которой можно будет говорить об исторических последствиях для будущей художественной культуры чувашского народа. Разумеется, не разрешение Совета породило творчество. Но оно позволило школе наконец-то открыто включиться в подспудно пробивавшиеся новейшие течения в чувашской культуре (напомним, что первое значительное национальное литературное творение — поэма Михаила Федорова «Арсури» (Леший) было известно в списках, ходивших по рукам уже не менее десяти лет).

Уже на ближайшем вечере 26 февраля 1899 года наряду со стихами И.С. Никитина, А.С. Хомякова, баснями И.А. Крылова, отрывками из И.С. Тургенева со сцены прозвучали сочинения воспитанников: «Смерть моего двоюродного брата» В. Фролова, «Как я первый раз ездил в г. Саратов» Р. Никифорова, «Пряник» А. Яковлева. Этот опыт, однако, остался без прямого продолжения — чтение сочинений в последующем не практиковалось. Зато в питомцах школы, завтрашних народных учителях, вдруг прорезался интерес (видимо, давно вызревавший) к поэтическому самовыражению. Как это происходило, можно себе представить по рассказу Гурия Комиссарова, учившегося в школе с 1899 по 1903 годы. «...У меня возникла непреодолимая страсть к литературному творчеству, — рассказывал он. — Поводом послужили признаки наступления весны. Первым моим созданием было стихотворное восклицание (двустихице) на русском языке: “Весна идет, весна! Как мне мила она...”

С 1901 года начал писать и на родном... Кто-то из товарищей увидел мою тетрадь со стихами и понес показывать их в соседний с нашим третий класс. Там прочитали и написали свою “рецензию”: “Третий класс одобряет твои стихи”... Весной 1901 года у меня было уже 12 творений (стихотворных вещей) на русском языке»⁴⁹. При этом поэтом себя Гурий никогда не считал.

Так, в 1900—1905 годы в чувашской школе распространилось увлечение стихотворчеством, а затем и театральными постановками. Гурий Комиссаров уточнял, что свои литературные опыты воспитанники-любители поэзии обычно скрывали от глаз наставников. Заниматься оригинальным творчеством они могли или в моменты передышки в учебе (зимние каникулы, масленица, пасха), или во время отъездов Ивана Яковлевича, когда были меньше нагружены учебной работой⁵⁰. В 1901 году старшеклассники сами предприняли выпуск рукописных журналов

под названиями «Компания юных пиитов» и «Сотрудники». Кроме того, сообщает Гурий Иванович, в дни каникул воспитанники затевали спектакли и концерты, устраивая сцену прямо в спальне. «Например, в спальне, — пишет он, — сыграли сцену “В корчме” из “Бориса Годунова” Пушкина, сцены из “Недоросля” Фонвизина, сцену “Барин и Афонька” (по Мятлеву). С разрешения И.Я. Яковлева показывали сцены из “Ревизора” Гоголя и полностью комедию “Женитьба” (я играл роль невесты — Агафьи Тихоновны)»⁵¹. Своими постановками, не без гордости добавляет он, «мы (наш выпуск) положили начало храма Мельпомены в Чувашской школе, мы первый раз начали играть целые произведения драматические»⁵².



Гурий Иванович Комиссаров.
1930 г.

Но важность происходящего заключалась не только в поисках поэтического самовыражения, часто достаточно незамысловатого. Среди подражаний и простого «рифмоплетства» школяров порой мелькали живые мысли. Мощным стимулом к их появлению стали и пронизывавшие российское общество в первые годы века демократические тенденции, будившие и национальное самосознание нового поколения российских «инородцев». Чем еще можно объяснить появление такой записи 28 февраля 1903 года в дневнике девятнадцатилетнего выпускника Симбирской учительской школы:

*«Много поэтов на свете... Но нет пока поэта чувашского и такого русского поэта, который изображал в своих творениях чувашскую жизнь и быт инородцев вообще, указал бы на светлые и темные стороны и их скромную жизнь. Поэтому нам, чувашам, при значительной степени образования и сознания народности и следует заняться этим великим делом, насколько это возможно. Мы призваны трудиться на ниве народной, на той ниве, которая знакома нам и где жатва не представит нам затруднений! Нам гораздо легче будет быть воспитателями всего чувашского народа помощью своего примера и помощью литературы. Помощью последней можем также возвестить целой России, как живет и развивается чувашский народ и его соседи — другие инородцы. Мы можем писать и на русском, и чувашском языке. И те и другие произведения будут весьма полезны и будут иметь большое значение как исторические и географические записки»*⁵³.

Время показало, что это были записи не бесплодного мечтателя, а юноши, вступающего на стезю национального просветительства. Он по своему видел цели своей будущей деятельности. Путь к подъему культуры автор цитируемых строк видел в воспитании «всего чувашского народа помощью своего примера и помощью литературы». Этот дневник вел тот самый Гурий Комиссаров, односельчанин героя нашего пове-



К.В. Иванов.

Н.В. Шубоссинни.

Обложка сборника
«Сказки и предания
чуваши».

Чаваш халапёсем»,
в котором были
опубликованы их
произведения.

ствования. В ближайшие десятилетия он реализовал себя в историко-этнографических трудах, читаемых и переиздаваемых в XXI веке. Сходные идеи вынашивали и другие деятели национальной культуры — как старшие, так и младшие современники, постепенно увеличивавшиеся числом — Михаил Федоров, Николай Никольский, Даниил Филимонов, братья Яков и Федор Турханы, Григорий Тимофеев и другие...

* * *

Когда Федор попал в яковлевскую школу, поэтическое творчество здесь никого уже не будоражило новизной. Многие из литературной самодельности воспитанников, выходящих в учителя, при появлении чувашской газеты, издававшейся в Казани в 1906 году, оказалось пригодным и для печати. В этом потоке раскрылось и творчество Константина Иванова и Николая Васильева-Шубоссинни, обладавших и талантом, и смелостью воспользоваться собственными дарованиями. Их творения на чувашском языке в 1908 году были изданы в антологии, благоразумно озаглавленной «Сказки и предания чуваш».

Важно заметить, что авторство произведений в этом сборнике не указывалось. Сегодняшнему читателю, возможно, нелегко постичь смысл необычной предосторожности. Но таковы были реалии российской национальной жизни и политики века девятнадцатого и начала двадцатого. В 1911 году в Симбирске вышла книга стихов Николая Васильева под еще более простодушным названием: «Эрех ёсме, табак туртма пӑрахӑр» (Бросьте пить водку и курить табак). Ныне это может вызвать разве что недоуменную улыбку — зачем это? каков юмор! Яковлев же просто отводил от школы возможные подозрения; подобные обложки своей назидательной приземленностью, видимо, успокаивали чиновников Министерства народного просвещения и цензоров, непрестанно карауливших малейшие намеки на возможный сепаратизм «инородцев», известный правительству по польским и литовским восстаниям и другим признакам роста национального самосознания на окраинах великой Империи.

В такой атмосфере среди старшеклассников в школе обнаружили незаурядные таланты во главе с Константином Ивановым. Ребята искали встреч и с уже известными литераторами — М.Ф. Федоровым, И.Н. Юркиным. «В Юркине нравились нам его энтузиазм, писательский пыл и его терпеливое отношение к сбору документов о чувашах и их языке», — пишет еще один участник совместных с Константином Ивановым бесед Н.С. Сергеев⁵⁴.

На страницах книги Ю.М. Артемьева говорится о наследии «самых ярких талантов... Константина Иванова и Федора Павлова...», причем Федор назван самым близким другом Константина⁵⁵. Друзья любили совместные прогулки. «Местом наших встреч и бесед служил школьный сад с его аллеями и боковыми дорожками, но часто мы прогуливались и в городских садах, — рассказывает Николай Сергеев. — Особенно нам нравился городской сад “Венец”, расположенный на высоком берегу Волги, откуда открывался прекрасный вид на реку и окрестности Симбирска. Много времени мы проводили на берегу Свяги и на пойменных лугах. Иногда на лодках мы добирались до железнодорожного моста и любовались расположением Симбирска»⁵⁶.

Свои диалоги они продолжали и по возвращении — в комнате, где жил Константин. Свидетельством этих встреч остались несколько фотоснимков, сделанных Ивановым, который тогда увлекался фотоделом. На них мы видим поэта с Федором и другими участниками прогулок. О первой фотографии Н.С. Сергеев пояснял: «Однажды, когда из города мы вернулись в школу, К.В. Иванов предложил нам вместе сняться и получить на память общий снимок друзей-товарищей. Снимал нас сам Иванов. Снимались в здании, где проживали Иванов и Павлов — на втором этаже здания мастерской. Был поставлен самый обыкновенный стол и табуретки, и мы с Павловым уселись за стол. К.В. установил фотоаппарат с учетом места для себя. Попросил сторожа насчет открытия и закрытия объектива, и сам сел рядом с нами... Мне тогда было 18 лет, Павлову Ф.П. около 20 и К.В. Иванову 21 год»⁵⁷.

К беседам юношей присоединялись и старшие товарищи — Федор Николаевич Николаев (Сергеев), Николай Федорович Беляев (Краснов). «К.В. Иванова я помню всегда сдержанного, скромного... бывало, когда придет, то сядет на подоконник и молча слушает других, — вспоминала Капитолина Эсливанова, — ...Ф. П[авлов] был более подвижен и загорался, когда речь заходила о музыке и вообще об искусстве». Федор Николаевич, «как старший, просвещал нас, любил и пошутить, декламировал любимое им стихотворение Гейне “В горы”»⁵⁸. Это стихотворение, известное в России, было создано в связи с преследованиями поэта за его резкую политическую сатиру. Вплоть до своей смерти Гейне жил в





изгнании в Париже. Романтический настрой вольнолюбивого поэта находили отклик в душе и Федора Николаевича, и его юных друзей:

Я хочу подняться в горы,
Где дымки костров сияют,
Где груди дышать свободно,
И свободный ветер веет.

Я хочу подняться в горы,
К елям темным и могучим,

Где звенят ручьи и птицы,
Горделиво мчатся тучи.

Мир вам, гладкие покои,
Люди с гладкими сердцами!
Я хочу подняться в горы
И смеяться там над вами.

Перевод В. Разумовского

Здесь, в кругу единомышленников, в ежедневных беседах, горячих спорах зарождались творческие идеи, оттачивались эстетические принципы. Это и была, по выражению Ю.М. Артемьева, «могучая кучка» молодых талантов. Их творческие достижения стали вершинами процессов национального просветительства, которые вошли в историю как «Чувашский Ренессанс». Федор Павлов очутился в такой среде в момент становления своих представлений и убеждений.

Иванов, несомненно, стал для Федора еще одной творческой личностью, поразившей его воображение — после Николая Васильева, Гурия Комиссарова. Так складывалась среда, в которой Павлов, младше уже состоявшихся литераторов, впервые в жизни услышал живые суждения и оценки не официальных учителей, а друзей из своего круга, пытливых и образованных. Они не просто радовали своим существованием, но помогли Федору определиться в планах на будущее. Свой восторг он выразил в 1910 году в стихотворении, которое так и озаглавил — «Друзьям»:

Взгляните все, друзья!
Взгляните все кругом,
Как божий мир цветет!

Смотрите все, как в нем
Весна оковы рвет!

Зовите все, друзья!
Зовите все скорей
И музу, и весну!
И двинемся смелей
Вперед и в высоту!

Споём мы, о друзья!
Споём мы в высоте
Святую песнь любви!
Пусть песни той струи
Приветствуют весне!..

Федор начал накапливать и интеллектуальный багаж для своих будущих творческих и научных идей. Он уже имел небольшой опыт собирания фольклора. Две его нотные записи этого времени опубликовал в сборнике 1912 года Петр Пазухин. Поводом для такого предположения служит рукописная вставка в воспоминаниях о Константине Иванове, дружившем с Ф.П. Павловым, который «изучал тогда китайскую музыку»⁵⁹.

**К.В. Иванов,
Ф.П. Павлов,
Н.С. Сергеев.
1912 г.**

**К.В. Иванов
с бывшими
учителями
Икковской школы
Ф.Н. Николаевым-
Сергеевым
(слева)
и Н.Ф. Беляевым-
Красновым
(справа).
Фото 1911—
1912 гг.**



Это позволило Ю.М. Артемьеву предполагать, что Павлов уже тогда мог удивлять единомышленников «оригинальными наблюдениями и суждениями о неповторимом своеобразии чувашского народно-песенного творчества, о природе прекрасного и национального идеала и именно из его интуитивных прозрений высекалась искорка идеи Востока — колыбели предков чувашей»⁶⁰.

По-видимому, юноша уже читал этнографические очерки и книги о чувашах, в том числе — первое научное исследование чувашской музыки — труд В.А. Мошкова «Музыка чувашских песен», изданный в Казани в 1893 году. Здесь впервые говорилось, например, о *китайской гамме* (т.е. пентатонике, но не о китайской музыке, конечно) в музыке чувашей.

Валентин Александрович Мошков — образованный русский офицер-артиллерист, увлекавшийся музыкальной этнографией. В Варшавском военном округе, где он служил, отбывало воинскую повинность много солдат из «инородцев» Поволжья, общаясь с которыми он получил замечательный фольклорный и этнографический материал. Для чувашского народа появление его книги было ничем иным, как новой ступенью в развитии культуры. Ибо Мошков ввел тысячелетнюю устную музыкально-поэтическую традицию в письменную культуру современной цивилизации, создав первый книжный памятник национального музыкального искусства. А для общероссийской культуры книга Мошкова оказалась первым столь значительным по объему и содержанию исследованием «инородческой» музыки. В конце XIX века Мошков, восхищавшийся свойствами собранного материала, видел необходимость продолжения работы и говорил: «Желательно, чтобы изучение чувашской музыки было начато на месте знатоками чувашского народа из местных жителей»⁶¹. Тогда пожелание русского фольклориста казалось утопическим. Однако пройдет еще десятилетие, и Федор Павлов станет первым знатоком музыки «из местных жителей», кто сможет выйти на уровень научного исследования.

Чтение книги Мошкова навеивало мысли, что родная песня — несомненное богатство, но как ценность мировой культуры она еще не познана. Конечно, Федор еще не был готов осмыслить музыкально-теоретические положения, требовавшие немалых познаний и кругозора. Но все же молодого человека должна была заинтересовать природа пентатоники, которую открыл в чувашской песне русский ученый. Павлова могли смутить и замечания о необычной природе чувашской ритмики, будто бы не подчиняющейся известным закономерностям «правильной» музыки... Обо всем этом Федор будет рассуждать лет через десять-пятнадцать в своих статьях и книге.

В этнографических описаниях Мошкова читателя подкупало уважительное отношение к проявлениям музыкальной одаренности у информаторов. Например, опираясь на богатый опыт собирательской работы, он утверждает: «Из числа всех упомянутых инородцев [татар, марийцев, мордвы, удмуртов] чуваша, как мне кажется, самый музыкальный или

наиболее любящий музыку народ. Из представителей других инородцев, кроме татар, редкий мог пропеть песни своей родины: большинство или не знало их вовсе, или забывало на службе, тогда как из чуваш мне не доводилось еще встретить ни одного человека, который не пел бы своих родных песен». Однажды Мошков спросил солдат-чувашей Варшавского военного округа: «Знаете ли вы свои песни?» Ему отвечали: «Как же не знать своих песен? Каждый их знает». Кроме того, свидетельствует Мошков, и число умельцев играть на скрипке, гармонике или гусях среди чувашей более значительно, чем у любых других солдат.

Однако в тексте книги встречались и штрихи, отзывающиеся болезненным сопереживанием в восприятии юноши. Например: «Хотя, насколько мне известно, со стороны военного начальства Варшавского Округа никогда не было запрещений на какие-либо инородческие песни, но чувашам, при всей их любви к музыке, очень редко приходится на службе петь по-чувашски. Дело в том, что во всех полках, где служат инородцы, они всегда оказываются в меньшинстве, а их сотоварищи русские не могут слышать инородческих песен без смеху. Смех, вызываемый у русского простолюдина инородческой песней, такой искренний и произвольный, что от него, как мне приходилось наблюдать, не может удержаться, при всем его желании, самый серьезный из русских солдат... Что касается чуваш, о которых главным образом и пойдет теперь наша речь, то на службе они несчастнее прочих инородцев еще потому, что чувашское пение и чувашский язык вызывают неудержимый смех не только у русских, но и у татар, не живших с ними на родине в ближайшем соседстве. Последнее обстоятельство объясняется тем, что чуваша употребляют много татарских слов и вероятно произносят их не совсем благозвучно для татарского уха, подобно тому, как польское произношение многих слов, общих нам с поляками, на первых порах вызывает у нас русских невольную улыбку. При том же татары почему-то считают себя вправе относиться к чувашам несколько свысока, как к расе низшей в культурном отношении»⁶².

Собственно учение Федору давалось легко, знания он усваивал очень быстро. Но пребывая в своем поэтическом мире, он вовсе не тшилсь выйти в отличники. Поэтому с точки зрения школьных учителей Павлов никогда не числился в «примерных» воспитанниках. Строго говоря, это соответствовало оригинальным педагогическим принципам Яковлева, установившимся с самого основания этого учебного заведения. Их обобщил петербургский журналист Н. Снеессарев. «В школе нет наказаний, поощрений и наград, — писал он в 1894 году. — Никто не выделяется, каждому внушается, что он учится сам для себя и для тех, кто ничему не учился. Соревнование отсутствует, учатся все хорошо»⁶³. Младший современник Федора Иван Дмитриев, будущий художник, а тогда ученик в Симбирском духовном училище, в мемуарах, между прочим, тоже отмечает: «И в чувашской школе, и в духовном никакие таланты не поощрялись»⁶⁴.

Поэтому творческие опыты и успешные выступления со своими

стихотворными опусами с успеваемостью Федора никак не связывались. В ведомости за первую половину 1910/11 учебного года по педагогике, русскому языку, методике обучения грамматике русского языка, истории, географии у Павлова стояли тройки. По методике арифметики и отраслям сельского хозяйства — четверки. Отличную оценку ему поставил только учитель пения⁶⁵.

* * *

По-настоящему же Федора волновало другое: чувствуя зреющую живую силу, потребность выразить ее и, одновременно, как ему чаще всего чудилось, несовершенство результатов своих усилий — в поэзии ли, прозе, в рисунках — он пребывал в сомнениях. Больше всего внимания и сил он отдает стихотворчеству. Не найдя достаточно оригинального решения, он мог над своей лирической миниатюрой, внешне вполне «складной», но явно навеянной стихами классика, надписать «Ерунда»⁶⁶. Иначе говоря, чутье Федора не обманывало: он отметал собственные «вирши», напоминающие литературное дилетантство. Наверняка он внимательно читал и помнил едкие пушкинские строки о Ленском, «поклоннике Канта и поэте», который воспевал

...Вольнолюбивые мечты,
 Дух пылкий и довольно странный,
 Всегда восторженную речь
 И кудри черные до плеч.
 [...]
 Так он писал темно и вяло.
 (Что романтизмом мы зовем,
 Хоть романтизма тут нимало
 Не вижу я...)

Спасали юного чувашского поэта от подобного «романтизма» свежесть чувств, боязнь вторичности и местами уже вполне ощутимая самоирония. Хотя момент подражательности, налета пылкой восторженности перед открывающимися горизонтами или некой байронической позы, конечно, вполне просвечивает в ранних поэтических упражнениях этих лет.

«В то время в Чувашской школе стало быстро расти все национально-чувашское...» — замечает он в Автобиографии. Идя по стопам поэтов, уже признанных в среде первых ценителей чувашской культуры, Федор пробует себя в сочинениях в национальном духе.

Так появились стихотворения «Вёлле хурчэ», «Экспромт», «Йасарка». Прототипом последнего считается баллада «Арсури» (Леший) Михаила Федорова. Известно, что «Арсури» Федоров написал около 1884 года после попытки перевести на чувашский пушкинских «Бесов»⁶⁷. Однако перевод не получился: пробудившаяся авторская фантазия увела его в сочинение оригинального текста, проникнутого национальной «демонологией».

Похоже, что и Федор Павлов держал в памяти стихи Пушкина. Темой для него стала колоритная картина зимней непогоды, приправленная упоминаниями о потусторонних силах — *арсури*, *вёри сёлен*, *вупёр карчак* (персонажи фольклора: леший, огнедышащий дракон, упырь),

влияющих на человеческие дела. На фоне пугающего разгула природной стихии появляются и пропадают: одинокий путник, обессилено падающий в сугроб, мужик в санях, громко распеваящий веселые песни... Описание природы, с которого начинается сочинение Федора Павлова, необыкновенно насыщено и изобретательно по средствам:

Кутсар-пуссар сил-гаман
 Савра сил пек савранса
 Тёнче тарӑх кустарать.
 Арсури пек ахӑрса,
 Пин шапӑрпа шӑлна пек,
 Шуӑ яра вестерсе
 Сил улать те шӑхӑрать.
 Сёрпе уйӑх хушшинче
 Вёри сӑлен пек яранса,
 Суркуннехи авӑрти
 Парӑ шыв пек пӑтранса,
 Хулан тискер пӑлӑт чупать.
 [...]

Закружило в чистом поле.
 Поднялась метель лихая
 И пошла гулять по свету,
 Все вокруг себя сметая.
 Словно леший в иступленье,
 Воя, хохоча, рыдая.
 Ветер злой свирепо дует,
 Снег до облаков вздымая.
 Между небом и землею,
 То, как змей-дракон, взлетая,
 То лавиной ниспадая,
 Тучи мутные мятутся.
 [...]

Перевод М. Сироткина

Можно согласиться с мнением литературоведов, что встречающиеся иногда определения жанра этого стихотворения как баллады необоснованны, и что при некоторой внешней схожести «Метелицы» с «Лещим» Павлов самостоятелен и в построении композиции стихотворения, и в использовании сравнений. Если Федоров главное внимание обращает на судьбу бедняка, то Павлов — на пейзаж: он больше настроен на лирический лад⁶⁸.

Но такими сочинениями юный стихотворец не ограничивается. Здесь он пока не чувствует пути к художественному открытию, а повторять пройденное другими ему неинтересно. Уже в стихах, посвящаемых девушкам-сокурсницам, — «Экспромт», «Вёлле хурчӑ» — пробивается сильная интимно-лирическая струя, сразу ставшая для Федора центральной — в отличие от многих авторов-современников, которых больше всего волновала социальная и конкретно национальная проблематика (вспомним программный тезис Комиссарова: «воспитание всего чувашского народа помощью своего примера и помощью литературы»).

В 1906 году настоящим прорывом в современную цивилизацию стал выход в Казани чувашской газеты «Хыпар». В 1908 году в Симбирске осуществлены крупные литературные и музыкальные издания, такие как книга чувашских переводов из М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Сказки и предания...», «Образцы мотивов...». Шагом в современную культуру стал концерт чувашской песни в зале Дворянского собрания Симбирска в январе 1909 года, поддержанный благожелательной прессой⁶⁹. Эти исторически первые общенациональные просветительские акции и для их организаторов, и для общественности были непривычны. Но они вводили культуру чувашей в современную духовную жизнь, влияли на самосознание тех, кто, так или иначе, участвовал в них.

Федор сразу устанавливает для себя высокую планку, обращаясь к выразительным средствам классической лирики. Знакомство с шедеврами мировой классики легко прослеживается по реминисценциям из великих — Пушкина, Лермонтова, Гейне. Мы не находим столь же узнаваемых реплик из Афанасия Фета, хотя Павлов признавался, сколь многое дало ему творчество русского лирика⁷⁰. Разве что в часто встречающейся и у классика, и в «Памятнике моей юности» интонационно-ритмической композиции неровных строк 5+5+4 слога, где четырехслоговая строка автономна по смыслу, это своего рода оценочная реплика автора после двух пятислоговых групп (дактиль с концевыми паузами — ◡ ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ — ◡ ◡):

Милая крошка, / Сядь у окошка —
Вот хорошо!

Ср. у Фета:

Полно смеяться! что это с вами?
Точно базар!⁷⁰

В безоглядно-восторженном призыве к творчеству в стихотворении «Друзьям» (1910) юный Павлов, возвещая миру о существовании круга единомышленников — той самой «могучей кучки» молодых дарований Симбирской школы, утверждает главной темой «песнь любви». По этому стихотворению видно, что Федор полон надежд, ищет опору в общении. Однако путь каждого уже в ближайшее время оказался особым.

В изначальных тезисах Гурия Комиссарова, ставившего задачу «воспитания всего народа» через «изображение чувашской жизни и быта инородцев вообще», еще не было предусмотрено развитие индивидуальности отдельных личностей из народа и их свободное творчество, что было сутью исканий Федора Павлова. Он самостоятельно, упорно и практически в одиночку, искал себя на литературном поприще, накапливал силы для новых поворотов.

Как и многие его современники-литераторы, Федор не выбирал, какой язык выбрать для самовыражения — русский или чувашский. Он уже достаточно свободно пользовался обоими языками, обнаруживая различия и даже несовместимость образных систем и систем стихосложения в русской и чувашской поэзии. Константин Иванов дал великолепные образцы национальной *силлабики*. Но в русском господствовала *силлабо-тоника*.

Однажды он попробовал совместить русскую стилистику и чувашскую образность в «Подражании Лермонтову». Сравним стихотворение четырнадцатилетнего Лермонтова и семнадцатилетнего Павлова:

ЧЕРКЕШЕНКЕ

Я видел вас, холмы и нивы,
Разнообразных гор кусты,
Природы дикой красоты,
Степей глухих народ счастливый
И нравы тихой простоты!

Но там, где Терек протекает,
 Черкешенку я увидал, —
 Взор девы сердце приковал;
 И мысль невольно улетает
 Бродить средь милых, дальних скал...

Так дух раскаяния, звуки
 Послышав райские, летит
 Узреть еще небесный вид;
 Так стон любви, страстей и муки
 До гроба в памяти звучит.

М.Ю. Лермонтов

ПОДРАЖАНИЕ ЛЕРМОНТОВУ

(написано в 1909—1910 гг.)

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 средь лесов
 Сверкает светлою струей
 (Так змия блещет меж кустов
 Своей зеленой чешуей), —
 Там я чувашку увидал...
 Взор девы сердце приковал...

.....

Ф.П. Павлов

Оттолкнувшись от текста и композиции Лермонтова в качестве образца, Павлов уже во второй строке уходит от кавказского антуража в пейзаже, меняет горы и глухие степи на зеленые равнины, Терек — на Унгу, вставляет собственные фантазии о пресыщенности жизнью и любовью... Главное же сказано в тринадцатой-четырнадцатой строках. Федор возвращается к лермонтовскому тексту: его сердце поражает взор девы, но — родной, близкой, вместо экзотической лермонтовской горянки. Завершающие стихотворение строки-отточия подобны аналогичным строкам у Пушкина, отдаваемым на вольную фантазию читателя, не утрачивая композиционно-ритмической инерции строфы.

Но повторять этот опыт Павлов не стал. Он ощутил искусственность включения чувашской красавицы в чуждый чувашскому менталитету ритм и стилистику в целом традиционного для русской литературы романтического «востока» и понял бесперспективность этого пути.



Н.И. Колосов (1883—1938).
Окончив словесное отделение
Киевской духовной академии,
преподавал в Симбирской
чувашской учительской школе и
в других учебных заведениях
Симбирска, позднее — Алатыря.
1908 г.

* * *

Учитель словесности Н.И. Колосов поощрял сочинительство воспитанников. «Очень способный и выдающийся преподаватель» (по характеристике И.Я. Яковлева⁷²), получивший филологическое образование в Киевской духовной академии, он внушал уважение ученикам. «В сентябре 1911 года на уроке теории словесности преподаватель Николай Иванович Колосов прочитал наизусть, но без жестов и мимики, описание “Днепр” из повести “Страшная месть” Н.В. Гоголя, — рассказывает Тимофей Парамонов. — Интонации были богатейшие, с тончайшими нюансами. Правда, содержание не было комментировано, но все слушали с восхищением... Из пяти преподавателей русского языка Н.И. Колосов был лучшим диктором. Вспоминая по разным ассоциациям этого строгого преподавателя, [однажды] разразившегося гневной тирадой на класс за то, что один товарищ шепотом пов-

торял за ним его слова, чтоб лучше запомнить, — я часто в уединении... любил декламировать этот шедевр художественного описания, стремясь приблизиться к чудесной интонации, произведшей на нас неизгладимое впечатление»⁷³. Наряду с обычными сочинениями, способным ученикам Колосов поручал сочинить стихи, которые могли быть прочитаны на литературных вечерах.

Так, у воспитанника второго класса Федора Павлова появились пейзажные зарисовки в стиле популярных произведений русской литературы. Ритм и, отчасти, образы его стихотворения «После грозы» явно заданы хрестоматийной «Сельской песней» А. Плещеева: «Травка зеленеет, / Солнышко блестит; / Ласточка с весною / В сени к нам летит...» Уже полтора века эти строки непременно фигурируют на страницах школьных учебников литературы. Рисуя картину лета (у Плещеева — весна), под магнетическим обаянием классического стиха начинающий стихотворец не нашел лучшего словосочетания и во второй строке просто повторил его:

Вот гроза промчалась,
Солнышко блестит.
И, журча в овраге,
Ручеек бежит.
Тихо на деревьях
Шепчутся листья,

Светятся росой
Травка и кусты.
Звонко льется пенье
В роше и в кустах —
То веселье, радость
В пташечьих сердцах...

Плещеевскому стихотворению родственны и травка, и пташки, а главное — радостное возбуждение от картины обновляющейся природы...

Такие сочинения воспитанника Павлова (аналогичны у него «Весна», «Зима», «Осенние аккорды») оригинальностью не отличались, зато в них соблюдались все законы лирики и русского языка, заметим — неродного автору.

Впрочем, уже в школьных пейзажных картинках Павлова можно заметить остроту взгляда и наблюдательность, позволяющие придать простому описанию некие неожиданные связи явлений едва ли не вселенского масштаба. Так, в стихотворении «Тоже пейзаж» совершенно непредсказуемо взор его обращается на небесные светила, которые «вздрагивают» после прикосновения руки разгоряченного наездника к озерной глади:

[...]
 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 волна,
 Вздروгнули оне.

Такие сочинения он мог без колебаний показывать учителю. Например, на рукописи стихотворения «Весна» помечено: «Читал Н. Ив. Колосов. — 5». Федор пробовал себя и в других литературных жанрах. «Если принять во внимание, что стихотворения Ф.П. Павлова были оценены и подписаны в его тетради Н.И. Колосовым, — рассуждает ученик Павлова Тимофей Парамонов, — то не исключена возможность просмотра и одобрения последним и комедии Ф.П. Павлова “Балбес”, переписанной мной осенью 1909 года: при отрицательной оценке преподавателя незачем было бы искать каллиграфа. Тогда я был несведущ в теории литературы и помню только внешнюю структуру произведения и комизм вообще, а говорить конкретно о достоинствах этой комедии я не могу»⁷⁴.

* * *

Вместе с тем, понятно, что учителю Федор приносил далеко не все свои опусы. Например, Колосов не мог бы оценить то, что рождалось у воспитанника на родном языке. При всей его врожденной стеснительности, юноша несомненно нуждался в поддержке авторитетного знатока. Он решился посоветоваться с Гурием Комиссаровым. В 1909 году последний еще не предполагал славной будущности юного земляка, но внимание ему уделил. «Он однажды пришел ко мне и принес с собой одно стихотворение и начало поэмы на чувашском языке, — пишет Комиссаров. —

Названий произведений я теперь не помню, но помню, что стихотворение представляло поэтическое описание весны, а начало поэмы говорило о рождении и детстве будущего богатыря, защитника бедных трудящихся. Предполагаю, что это был вариант начала поэмы “Тевик”. Он просил меня дать оценку этим стихотворным опытам и помочь советами. Я сказал, что начало неплохое, что уже по этим опытам видно, что он, автор, имеет данные для поэтического творчества и что ему следует обязательно продолжить опыты... К сожалению, я не видел поэмы Федора Павловича в законченном виде»⁷⁵.

Таким образом, Павлов пытался включиться в лиро-эпическую струю чувашской поэзии, развиваемую в самых любимых и показательных соданиях национальной литературы того времени: балладе «Арсури», поэме «Нарспи», поэмах Шубоссинни — все они получили широкую известность благодаря публикации 1908 года. Из написанного Федором в этом направлении до нас дошло только стихотворение «Йасарка» (Метелица). Аналогичных произведений в поэтическом багаже Федора Павлова больше мы не знаем. Чистый лирик в нем пересиливает повествователя.

При этом юный сочинитель не отказывался и от удовольствия порезвиться в стихотворных описаниях, например, школьного бытия («Классная комната», 1909 г.):

Наша классная комнатка	Тут воспитанники скромно
Так светла и так блестит.	Перед книгами сидят.
Пред иконою лампадка	Кто читает, кто рисует,
Днем и ночью все горит.	И кто пишет, кто поет,
Окна чисты и огромны,	Кто за кафедрой плутует,
Парты в три ряда стоят,	И во всю, шалун, орет...

Судя по этому тексту, Федор продолжал постигать нюансы русской литературной речи, которой на бытовом уровне, конечно, свободно владел с детства. Незавершенность этого процесса видна по отдельным вольностям. Так, в первой строке ударение смещено с первого на второй слог в слове *комнатка* — рифмуемое с *лампадка*; заметим, что в заголовке стоит правильное, но не рифмуемое — *комната*). Или по стилевой пестроте лексики: шалун *орет* — просторечный глагол противоречит в целом достаточно изящной лексике стихотворения. Вспомним, что и в последней строке стихотворения «Друзьям» можно было заметить невыправленную неточность согласования: правильной было бы песни не «приветствуют весне», а «приветствуют весну». Но винительный падеж разрушит рифму: *вышине* — *весне*. Надо думать, что эти стихотворения автор не показывал учителю.

В игре ритмами Павлов пытается быть беспечно легким — как Пушкин! В русской поэзии, как известно, с реформы Третьяковского господствует стихосложение силлабо-тоническое, т.е. базирующееся на четкой организации ударений в стопах. В чувашской же досепелевского периода⁷⁶ — силлабическое, восходящее к народной песне. В память Федора, несомненно, запали стихи знаменитой поэмы «Нарспи». Народно-

песенной силлабикой пользовался и Николай Шубоссинни, чьи поэмы также служили Павлову примером. В любом отрывке из них легко почувствовать характерность традиционной чувашской песенной ритмики. Например, в «Хитре Чёкеç» (Красавица Чегесь):

Уйăх тухрĕ, V хăпарчĕ,	! — ! — V — ! —
Шурă çутапа V çутатать;	! — — — ! V — — !
Тĕнче тĕксĕм V палăрчĕ,	— !! — V ! — —
Юмахри пек V курăнать.	— — !! V — — !

Подстрочный перевод:

Месяц вышел, поднялся,
Белым светом светит;
Темный мир стал видимым,
Сказочным смотрится.

Силлабический опыт современников Павлов воспроизвел на родном языке в лирическом стихотворении «Вĕлле хурчĕ» (Пчелка золотая):

Вĕлле хурчĕ, ылтăн хурт, Мĕншĕн эсĕ нăрлатăн? Сарă чечек тăрринче Çавăрăнса сÿретĕн?	Пчелка, друг мой золотой, Что немолчно ты жужжишь? Над цветочком полевым Все летаешь, все кружишь?
Сарă чечек тăррине Пыллă карас терĕн-им? Шанса каяс илемне Çутă сывлăм терĕн-им?	Или меда аромат Испускает тот цветок? Или манит блеск росы На увядших лепестках?
Ах, шукăшăм, шукăшăм! Мĕншĕн эсĕ пăтранан? Çавă хитре хĕрĕшĕн Мĕншĕн аша сунтаран?	Ах, вы, думы-думушки, Весь горю я, как в огне, Все тоскую по одной, Нет покоя больше мне,
Сарă хĕрĕн илемне Хĕвел çути терĕн-им? Вĕлле хурчĕ, ылтăн хурт, Шав нăрлатать, çавăрнать —	Хоть девичья красота И не солнца яркий блеск. Пчелка — друг мой золотой — Все летает, все кружит...
Ман ашра та çаван пек Тĕрлĕ шукăш пăтранать, Хитре сарă хĕрĕшĕн Çамрак аша сунтарать...	Так тоска и день и ночь Меня всюду стережет, Так девичья красота Мне покоя не дает...

Перевод Н.С. Павлова

Стихотворение вышло весьма совершенным. Благодаря неповторяемости ударных и безударных слогов силлабические строки отличаются большим разнообразием. При декламировании каждая строка индивидуальна. А поэтический ритм образуется повторностью крупных блоков — целых строк. Существенна также структура образного параллелизма, заимствованная Павловым из старинных народных песен (как пчелка жужжит — так мысли беспокоят, как цветок радуется ароматом — так красна девица светится красотой).

Через несколько лет Федор вернулся к нему и положил на музыку, создав один из своих вокальных шедевров. Во всяком случае, Капитолина Эсливанова (та самая, которой Павлов сделал предложение, а она его отвергла) вспоминая молодость, откровенно гордилась, что Федор посвятил ей песню «Вёлле хурчѣ»⁷⁷.

Но в русских стихах опыт чувашской силлабики оказался неприменим. Тут Федор столкнулся с фонетическими различиями языков. Известно, что в чувашской речи ударение значительно менее энергично, чем в русской. (Исследователи фонетики давно установили, что у чувашей между слогами ударяемыми и неударяемыми нет столь же резкой разницы)⁷⁸. Читая собственные русскоязычные строфы, юный поэт, видимо, поддавался ритмической инерции силлабо-тонических стоп и не замечал, где переступает законы просодии неродной ему речи. Видимо, ему казалось, что получается как у классиков, умевших смещать ударения естественно и даже изысканно. Например, у Пушкина: «На хóлмах Грузии лежит ночная мгла...», «Одной любви музýка уступает»; или у Лермонтова: «Его сердечные волненья / Все тише, и призрáк бежит!», «Он недоверчивость вселяет, / Он прѣзрел чистую любовь...» и т.п.

Нечто подобное порой вполне уместно звучит и у Павлова. Например, в шаловливо-дерзком обращении к музе — одновременно с надеждой на ее благосклонность (в третьей строфе — «Явишься ты мне...»):

О, глупая муза,	И петь, и смеяться
Ты с арфой в руке	В ночной тишине?
Не раз мне явилась	
В лавровом венке!	О, милая, верю:
	Явишься ты мне
И ныне ты, муза,	С толпой привидений
Придешь ли ко мне —	И с арфой в руке!..

Кстати, начальная строка здесь — тоже из пушкинского «К другу стихотворцу», где встречается это выражение: «...с глупой музою навек соединясь, / Под сенью мирною Минервиной эгиды...». С другой стороны, допущение фамильярности по отношению к богине-покровительнице лирической поэзии и музыки Евтерпе — было признаком растущей уверенности в праве разговаривать с ней «на равных», ощущением своей силы и владения материей стиха...

Похожей «лирической дерзостью» (выражение Льва Толстого — о стихах Афанасия Фета) отмечено и озорное стихотворение 1910 года «Моя подпись». В нем очевидна нарочитость приемов смещения ударения и игры просторечиями. Поток одинаковых анапестов на протяжении тринадцати строк (каждая из двух стоп: — — ! / — — !) и созвучия одинаково рифмованных концовок на -ов образует неодолимую инерцию движения по образовавшейся ритмической «колее». В четырнадцатой же строке внезапно происходит слом ритма:

Я чертовски здоров,	Дразню кур, петухов,
Ненавижу воров,	Женщин и дураков,
Презираю врагов,	Люблю песнь соловьев,
Давлю мух, комаров,	Адски бью воробьев,

Жгу березовых дров,	Пишу повесть духов
Без сравнений, тропов	И за двести грошов
В триста сорок строк.	Продаю... Знаете, я Павлов.

Остроумный замысел поэта, видимо, заключался в том, что знаковая фраза стихотворения сходу, по инерции скандируется поперек всех правил: «...Знаетё, я Павло́в», создавая комический эффект. Здесь можно увидеть и пародирование специфического «инородческого» произношения некоторых слов, своего рода «шарм» чувашского акцента, тяготеющего к ударениям на последнем слоге*. При осмысленном же правильном чтении неизбежно в концовке «Моей подписи» возникнет пауза и внезапное выпадение из ритмической колеи, превращающее стих в прозу.

Думается, на фоне невинного комикования неожиданно акцентированная концовка выдает и отдаленный рефлекс вызывающе броских самопрезентаций современников-футуристов («Я, гений Игорь Северянин, / Своей победой упоен...» и т.п.), смятаемый у Павлова игровым контекстом. В этом шуточном стихотворении — одно из немногих свидетельств существования у воспитанника старшего класса личных амбиций, впоследствии нигде и никогда не демонстрировавшихся им открыто.

* * *

Совершенно в ином стиле написано стихотворение «Великим постом». Судя по всему, оно создавалось по поручению учителя словесности и предназначалось для исполнения на литературно-музыкальном вечере в пасхальные дни 1910 года. Показательное для школьной обстановки сочинение наполнено церковной благолепностью и благонамеренностью, и, естественно, было рекомендовано к прочтению со сцены:

Весеннее солнце играет
 В глубокой лазури небес,
 В полях белый снег уже тает
 В пространстве светло-серебристом,
 Но тяжкое в сердце лежит,
 А благовест в воздухе чистом,
 Как плачущий волос, звенит,
 — Открыта душа пред Тобою,
 Господь, и я каюсь в грехах!
 Дохни возрожденья весною,
 Чтоб в сердце сомненья и страх
 Сгорели пожаром надежды,
 Чтоб веру имел бы я вновь,
 Чтоб мучила снова, как прежде,
 Так сладко святая любовь...

* Так, в просторечный обиход Чувашии вошел вариант произношения фамилии Александров. Вариант этой фамилии — Александрович, — кстати, присутствует у Федора в рукописном «Памятнике моей юности». Отдаленную аналогию может дать и фамилия Иванов. «Благородно-аристократический» вариант этих широко распространенных фамилий — Александров, Иванов.

Для юного сочинителя это, видимо, было своего рода игрой — пробой пера в специфическом «пасхальном» жанре. Прошедший через бунтарскую атмосферу Икковской школы, Павлов не мог превратиться в набожного ханжу. Он берег в себе светский дух и к религиозным темам никогда более не обращался. Любопытно сопоставить сей опус с близко по времени написанным стихотворением «Друзьям», цитированным выше. И там, и тут наличествуют божество (здесь — «божий мир»), любовь и связанная с ней «святость». Но обращение к друзьям порождено внутренним импульсом, искренно и самостоятельно, хотя бы потому, что автор обращается не к Всевышнему, а к людям. Восторженно воспевая прелести «божьего мира», автор присоединяет к ним музу, т.е. творчество человека. Смысловый акцент здесь перенесен с покаянья в грехах на музу, весну и, главное, любовь, которая уже тогда весьма занимала воображение молодого человека.

Федор был не только чувствительно-нежен, но и щедр на любовные излияния в стихах. Заметим, что за четыре года — с 1910 по 1913 — в сохранившихся его поэтических текстах встречаются несколько посвящений девушкам-сокурсницам.

Развивавшаяся в его душе чувственность выливалась и в непосредственно эротические строки. Вполне органичная для русской поэзии, в чувашской лирике, все еще пребывающей в лоне поэтики фольклора, эта сфера пока не была освоена. Если в русскоязычных стихах Федор решительно прорывается в нее, то в признаниях на родном языке, при всей горячности высказываний, он не переступает традиционной целомудренности, этики народной песни. Лексика, сравнения, метафоры стихотворения «В.П. Эхмере» (Варваре Эхмер), проникнутого пылким чувством, нигде не выбиваются из национальной стилистики:

Савнӑ хӗр,
Хитре хӗр!
Юрататӑн пулсассӑн
Итле — купӑс мӗн калать:
«Санӑн сӗтӑ илемшӗн
Манӑн шухӑш пӑтранать,
Эпӗ сана курсассӑн
Хӗвел тухнӑн туйӑнать...»

Савнӑ хӗр,
Хитре хӗр!
Юрататӑн пулсассӑн
Итле — купӑс мӗн калать:
«Эсӗ кушран пӑхсассӑн
Манӑн чӗре сӗкленет,
Эсӗ сӑмах хушсассӑн
Манӑн чунӑм сӗненет...»

Савнӑ хӗр,
Хитре хӗр!

Юрататӑн пулсассӑн
Итле — купӑс мӗн калать:
«Сана чунтан юратса
Ыталаса макрӑттӑм,
Сана пӑхса, савӑнса
Ӗмӗр санпа пурнӑттӑм...»

Савнӑ хӗр,
Хитре хӗр!
Юрататӑн пулсассӑн
Итле — купӑс мӗн калать:
«Ытарайман пиркипе
Ыталаса йӗрӗттӗм,
Сана пӑхса, савӑнса
Санпа кӑна пурнӑттӑм...»

Савнӑ хӗр,
Хитре хӗр!
Эсӗ мана те саван,
Ӑна купӑс каламасть...

Перевод Н.С. Павлова:

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Облик твой, живой, прелестный,
Мне покоя не дает, —
Как увижу я тебя,
Словно солнышко взойдет...»

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Как ты глянешь мне в глаза —
Сердце дрогнет и замрет,
Перемолвишься со мной —
Душу радость всколыхнет...»

Милая,
Красавица!

Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Как хотелось бы заплакать,
От души обняв тебя;
Век тобой бы любовался,
Век с тобою был бы я...»

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Глаз не в силах отвести,
На тебя гляжу в слезах;
Век тобой бы любовался,
Век с тобой не расставался...»

Милая,
Красавица!
Что же, любишь ты меня?
Скрипка мне о том молчит...

Лето 1912 г.

Иначе выстраивались описания на русском языке. Нарочито небрежная вторая строфа «Подражания Лермонтову» — о пошлой жизни городов, женских прелестях и слезах — в устах семнадцатилетнего выпускника сельской школы, пока не бывавшего далее провинциального Симбирска, — очевидное подражание. Однако еще через несколько лет Павлов, несомненно, познавший и эту грань бытия, уверенно самоутверждает-ся, риторически вопрошая «чем же я хуже?»:

[...]
Нежной улыбкой
Милые губки
 Страстью манят!
Милая крошка,
Сядь у окошка,
 Взглянь на меня!
Чем же я хуже?
Ну, так целуй же
 Сладко меня!..

Так и вспоминается страстный романс Милия Балакирева «Обойми, поцалуй...» на стихи Алексея Кольцова. По этому тексту видно, что Федор — не платонически-невинный воздыхатель барышень а-ля пушкинский Ленский.

Случайно ли в шуточной «Моей подписи» он небрежно, как бы невзначай бросает: «Дразню кур, петухов, / Женщин и дураков». А в доверительном стихотворном послании товарищу по учебе П. Александровичу (1909) находит себе место по-юношески грубовато-бесцеремонное, но и самоироничное сожаление о излишнем растрачивании чувств:

...Чего-то нет	И я безумно
Дарящего	Растрачиваю
Мне вдохновенья,	Всю силу чувств
Любовь и страсть,	На мелкие
Проклятие	Грошовья,
Невольно с губ	На мелкия
Срывается!	Смазливые
	Рожи девиц!..

О досугах, где могло происходить такое растрачивание, сообщает Алексей Ельмаков: «...несколько раз я попадал к ним [на квартиру Федору и другим семинаристам. — М.К.] во время студенческих пирушек в небольшом кругу друзей, а иногда и курсисток»⁷⁹. Своей музой Павлов теперь числит не только покровительницу лирической поэзии и музыки Евтерпу, но и Эрато, музу любовной поэзии. В стихи он научился вкладывать свои сокровенные фантазии и желания, в обычном общении оставаясь неизменно деликатным молодым человеком с нежной душой. В словесных дискуссиях за ним замечалась горячность: по словам Капитолины Эсливановой, она запомнила Федора благородным, честным, добрым, мягким, но очень вспыльчивым⁸⁰. Он умел отдаться охватившему чувству, безоглядно погрузиться в него. Именно это и делает лирические излияния Павлова-поэта столь убедительными.

* * *

Еще одна важная грань ранней поэтической лирики Федора Павлова — заимствованный у большой литературы (прежде всего, конечно, у Лермонтова) романтический «байронизм». Предчувствие разочарований, грядущих неодолимых сложностей собственной судьбы уже проблескивало в цитированных строках «Но тяжкое в сердце лежит /...в сердце сомненье и страх...» Отвлеченное размышление в духе «мировой скорби» — о человеческой судьбе и крушении надежд, отчаяние от сознания бессилия что-либо изменить — стало темой стихотворения «Ожидание и надежда» (1910). В воображении поэта возникает контраст «золотой горы», символизирующей мечты о радости, блаженстве, утешении, — и безнадежность их осуществления:

В страдающем мире одна
Гора золотая стоит,
От века до века она
Таинственным светом блестит.

Она не от солнца, планет
Иль звезд поднебесных блестит,
Их слабый и тлеющий свет
И дни, и века не горит! —

Лишь мысль человека на ней
Не тлеет, не гаснет, не спит.
Лишь мысль бесконечно на ней
Сияет и чудно горит.

Гора нас дарами манит,
Чудесной пленяет красой,
Нам радость, блаженство сулит,
Сулит утешенье, покой.

На этой горе золотой,
Нам кажется, счастье живет —
Туда всякий скользкой тропой
То бодро, то робко идет.

Иные дойдут до горы,
Иные — увь! — не дойдут.
Дошедшие видят дары
И с радостью в гору идут.

Какая же это гора
И как ее люди зовут?
Надеждою жизни утра,
Надеждой ее все зовут.

Вершины достиг человек,
Но что же увидел на ней?
Увидел ли то, что весь век
Любил он душою своей?

Увы, не увидел того,
Что в жизни своей он любил,

Что было святыней его,
Во что он так верил, чем жил.

Желанье умчалось, как сон,
И радость потухла в очах,
Стоит он, обманом сражен,
В душе и смятенье, и страх.

Мечты отлетели давно,
Разбитое сердце щемит,
Пред ним все туманно, темно,
И ум, омраченный, молчит...

Прочитав эти стихи, Н.И. Колосов высоко их оценил, поставив балл «5». Точно так же учитель одобрил и близкое по времени стихотворение под заголовком «В сумерках юности». Автор словно упивается тоской, безвозвратными потерями — исчезают «дни златые», «солнце жизни», «светлые грезы», «силы» — все, что имело отношение к идеалам:

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 рососою слез!..

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

Взрослея, Федор через год закроет эту тему стихотворением, опережающим события его жизни на десятилетия:

В неведомой дали сияла
Мне жизнь счастливою звездой,
И в сердце радость зажигала
Вперед влекущую мечтой.
Дрожа вливались звуки счастья
Мне в грудь волшебною волной,

И жадно я в толпе немой
Искал сердечного участия.
Но годы шли, судьбы решенье
Готова всем в урочный час,
И, как по воле провиденья,
Мой светоч в темноте угас...

* * *

Пессимистические мотивы, отчетливо выраженные в стихотворениях «Ожидание и надежда», «В сумерках юности», «В неведомой дали», нельзя объяснить только подражанием романтическому «сплину». Обладая развившейся в нем нервной чувствительностью, Павлов сам ощущает трагичность личностной судьбы вступающего в жизнь молодого человека из самых что ни на есть социальных «низов», к тому же низов «инородческих». Идеалы, уже внушенные ему литературой и уровнем общей образованности, безжалостно рушатся. Это и стало важнейшей темой его раннего поэтического творчества.

Но за таким социально-психологическим состоянием в этом периоде можно разглядеть и нечто вполне конкретное. В 1910 году им написано стихотворение «Товарищу» с посвящением «Н.В.»:

Смиренно 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 «улахи» зимою
Ночную порою... —
Теперь все забыли!..

Теперь все забыли!..
Как горько забыть,
Тебя не любить!..
Теперь же — забыли!..

За инициалами, понятно, скрывается имя Николая Васильева, кумира ранней юности автора стихов. Но если в детские годы их дружеским отношениям ничего не могло помешать («хоть ссорились часто, но жили прекрасно*»), теперь же, в период взросления, произошла некая размолвка, суть которой выдает фраза «...знаю, смеешься...». Федор уже явно перерос роль робкого маленького «тихони», жмущегося к стенке в школьном коридоре и смиренно выслушивающего суждения старших.

Рефрен «Теперь все забыли!», венчающий каждое четверостишие, кроме первого, передает впервые познаваемое чувство сложности человеческих отношений. Глубоко чтимый им поэт, при этом известный честолюбец, отличавшийся «несколько завышенным самомнением»**, не захотел понять внутренний мир тянущегося к нему юноши...

При этом Федор Павлович не отступит от уважительного отношения к Николаю Васильеву. Накануне сорокалетия последнего, когда Шубоссинни работал в хозяйственных и партийных органах Чувашии, Павлов не откажется выступить публично с воспоминаниями о своем товарище. В журнале «Сунтал» появится статья-воспоминание, по всей видимости, заказная. (Позже она станет предисловием к сборнику стихов Н.В. Шубоссинни.) Рассказывая о многих эпизодах жизни Николая, Федор выскажет и лаконичные оценки его произведений, опубликованных в 1908 году в «Сказках и преданиях...»: «Поэмы свидетельствовали о росте мастерства нашего поэта. Стихи их правильные, гладкие [тёрёс, яка], язык благозвучный, складный, слова льются ручьем. Поэмы говорят о большой, смелой фантазии автора, образы их художественны и уместны, идеи выражают интересы трудового народа [хура халăх]...»⁸¹.

Николай же, насколько мы знаем, никогда не называл Федора своим товарищем. В своей книге 1930 года «Краткий очерк истории чувашской литературы», когда звезда музыкальной славы Павлова была в зените, Н.В. Васильев, то ли по непониманию, то ли по проснувшейся ревности к неожиданному взлету вчерашнего тихони-мальчишки из Икковской

* Ю.М. Артемьев обращает внимание на то, что эти строчки — почти цитата из Генриха Гейне в переводах М.Л. Михайлова. Действительно, ритмически абсолютно совпадает: «Когда-то друг друга любили мы страстно... Любили хоть страстно, а жили согласно».

** Характеристика Н.В., вложенная в уста Константина Иванова автором монографии о нем Ю.М. Артемьевым (2013. С. 101).

школы, продемонстрирует равнодушие к творчеству Федора — лишь упомянув его в общем списке вскользь как «одного из первых драматургов и композиторов» Чувашии.

* * *

Отвлеченные лирико-философские размышления, а равно и глубоко интимные переживания, изливаемые в стихах, не были традиционными для большей части поэтических экзерсисов современников Федора Павлова. Такая поэзия в устах питомца чувашской школы казалась надуманной, беспочвенной фантазией отрока, начитавшегося классической литературы. В этом смысле Федор вышел за пределы освоенного национальной культурой интеллектуального мира. Дело даже не в том, что стихи у него часто рождались на неродном языке — в русском литературном творчестве упражнялись многие из друзей и ровесников Павлова, в их числе Гурий Комиссаров и Николай Васильев. Примем во внимание и то, что со второй половины 1913 года ряд стихотворений Федора адресован Лидии Фадеевой, уроженке русского села Чирпы. Через три года она станет его женой. Тонкая интимно-лирическая поэзия Федора, перекликающаяся с классической русскоязычной, смотрелась вызывающим контрастом всему строю жизни воспитанников.

Сам Павлов описал этот строй так: «В школу принимали только детей крестьян, а кто поступил, тот должен был не только учиться, но и работать. Обычно трудовой день проходил так. Вставали в 6 утра, в 7 завтракали, в 8 начинались уроки. Дежурные ученики убирали в спальнях, чистили картошку для кухни, качали воду, чистили уборные и холодные ретирады... остальные ученики работали в столярной мастерской. В школе вся простая мебель сделана учениками, как-то: парты, скамейки, табуретки, столы, шкапы, верстаки; даже школьный иконостас сделан при большом участии воспитанников: красивый, дубовый, резной иконостас. Кроме того, бывали сезонные работы. Осенью мы чистили школьный двор, огород, сад, рыли картофель, рубили капусту, а весной — устраивали парники, сажали картофель и пр. огородные овощи, всего не перечислишь... Пробыв 4 года в Симбирской школе, я не отучился от родной крестьянской работы...». Внутренняя жизнь Симбирской школы в этом отношении была «слепком» современного чувашского общества.

В Федоре развилось нечто вроде чувства «одиночества в толпе» — типично романтическое, в целом остававшееся чуждым «общинному» менталитету среды будущих народных учителей. При несомненных гуманитарных успехах школы, эта среда в целом еще не поднялась на высшие «этажи» современной культуры. Об этом свидетельствует и факт, что переводы интеллектуально сложных, философских стихотворений М.Ю. Лермонтова, выполненные Константином Ивановым и изданные в один год с его «Нарспи», не получили достойной оценки и резонанса даже внутри школы. Историк литературы объясняет это отсутствием широкой чувашезычной читательской аудитории, подготовленной к восприятию сложного феномена иноязычной культуры. «Переведенный

цикл стихотворений Лермонтова, — пишет Ю.М. Артемьев, — пока не мог быть воспринят массовым читателем... Даже для русскоязычной массы простых читателей гораздо понятнее [по сравнению с Лермонтовым] были А. Кольцов, Н. Некрасов и И. Суриков»⁸².

Точно так же и направление мыслей Федора Павлова, который пытался приблизиться к художественно-интеллектуальному миру Пушкина и Лермонтова, Фета и Гейне, многим в его окружении, видимо, казалось непонятым. Чистая лирика даже в среде творческих натур чувашской школы, возможно, не воспринималась как актуальная ценность. Во всяком случае, отношение к опытам Федора могло быть неоднозначным. Не высказано оно даже его друзьями (по крайней мере, их мнение до нас не дошло). Поэтому и Николай Васильев позволял себе снисходительно игнорировать существование творений младшего товарища. Лишь чуткий Константин, по предположению Ю.М. Артемьева, мог понять, что к стихам Федора можно предъявить высокие требования. Иванов ценил в них «музыкальность, романтическую возвышенность и чистоту чувств, мотивы интеллигентности и камерности, отсутствие пафоса»⁸³. А у самого Федора глубоко в душе угнездилось ощущение ранящей остроты собственного мировосприятия, однажды вылившееся в строки из стихотворения «Звукам залетной любви»:

Мой путь одинок.
Не встречу я в людях
Любви и страдания...

Дмитрий Захаров (учился с 1909 года) вспоминает, что третьеклассников в школе младшие угадывали и по росту, и по тому, как они одевались (в школе особой формы одежды не существовало). Федор же выделялся среди старших учеников и внешне — обладал примечательной шевелюрой. «Еще бы, — пишет Захаров, — ведь он художник, поэт, музыкант!»⁸⁴.

Признание и даже восхищение со стороны первоклассников для самого Федора, конечно, имело мало веса. У Федора были основания томиться из-за отсутствия открытого признания его творческих устремлений со стороны старших и весьма успешных товарищей. На страницах тетради «Памятник моей юности» встречаются тщательно замаранные чернильным карандашом авторские комментарии, некоторые страницы беспощадно вырваны или оторваны их края, где предполагался какой-то текст. Терпеливые исследователи восстановили фрагменты зачеркнутого текста. Так, на пятнадцатой странице тетради можно разобрать: «...чувство к высокому, вечно женственному, к звукам, бестелесным объектам...», «...поневоле приходится жить в замкнутом круге своих идеалов, непонятных другим людям»⁸⁵.

Другой момент: будучи тонкой художественной натурой, Федор в потоке сочинений школьных пиитов видел и дилетантизм, и надуманность. Эту опасность признавал и интеллектуал Гурий Комиссаров, не считавший себя поэтом. Тем не менее и он «грешил» писанием рифмованных строк, порой как бы оправдываясь:



Обложка сборника
«Чаваш юррисем.
Ф.П. Павлов
хитрелетнĕ савасем».
Шемшер*, 1919 г.

Фрагмент обложки
сборника
«Ача-пача юррисем.
Ахтономиллĕ
Чаваш Опласĕнчи
халăха
сутга каларакан
уйрамĕн мусăк пайĕ
каларнă».
Шупашкар, 1921 г.

вершины» «Нарспи» не могут быть сравниваемы с лирикой — это иной жанр, иные темы и масштабы. Федор создавал свой поэтический мир, и был в нем достаточно оригинален и совершенен. Из литературоведов лишь Геннадий Юмарт нашел ключ к пониманию творчества воспитанника Симбирской школы⁹⁰. Развивая его мысли, Юрий Артемьев даже назвал поэзию Павлова «конгениальной» творчеству автора «Нарспи».

* * *

Не случайно в глазах воспитанников Федор представлялся также художником. Учителя черчения и рисования оценивали его работы на «отлично». А.И. Иванов-Ехвет даже утверждал, что он «выделился прежде всего как художник... один из воспитанников СЧУШ... Н.Н. Энтрушов вспоминал, что в белой клетке, где жил Павлов в каникулярное время, висело много его картин»⁹¹. Однако судьба рисунков Павлова, как и большинства его стихов, оказалась столь же печальной — никто даже не попытался их сохранить. Остались лишь свидетельства одноклассника: «Очень хорошо я помню карикатуру, нарисованную им, кажется в 1910 году, на обороте обложки учебника по педагогике самого автора — Юркевича в позе сидящего на стуле, потупив вниз глубокомысленный взгляд с горбатым носом, козлиной бородкой, покатым узким лбом, несколько конусообразной лысой головой. Сидит он несколько поджавши ноги под себя, левой рукой придерживает свой учебник на коленях, а указательным пальцем правой руки прижимает свой узкий лоб. По выражению лица и по форме телосложения он очень походил на “Мефистофеля” из оперы “Фауст” Гуно. Под рисунком была подпись “Мыслете”***. Правды ради, надо сказать, что язык учебника Юркевича был

* Шемшер — чувашское название с. Акулево, где был выпущен тираж.

** Мыслете — старинное название буквы «М». В переносном значении «писать мыслете» — то же, что «выписывать вензеля» или «идти нетвердым шагом, зигзагами» (например, о походе пьяного). — М.К.

Объявление
в газете «Канаш»
о премьере пьесы
«Сутра» в Казани.
1919 г.

Афиша концерта
Чувашского
национального хора.
1921 г.



тяжеловатый для нашего понимания. Ф. Павлов, видимо, это и хотел выразить в своей карикатуре. Этот рисунок и по сей день у меня перед глазами, так он крепко и надолго запечатлелся у меня в памяти»⁹².

Примером Павлову служило творчество близкого товарища Константина Иванова, рисовавшего не только карикатуры, создавшего несколько портретов, в том числе и живописных. Алексей Ельмаков рассказывает, что и позже в период учебы Федора в духовной семинарии «немало было и рисунков карандашом, лучшие из которых украшали его квартиру в Симбирске и уголок в родном доме (комната в клетке)». Таким образом, о художественных способностях Федора остается судить только по свидетельствам его современников.

Свои способности и навыки Павлов проявил в 1919 году, готовя к тиражированию свои музыкальные сочинения. Он оформил обложку, взяв за образец издания Симбирской чувашской школы, в частности, «Сказки и предания...», выполнявшиеся типографским набором. Акцентируя музыкальное содержание издания, Федор выполнил обрамление из пятилинейных нотных осцев. Обращает на себя внимание название тетради партитур, стилизованное под шрифт модерн, весьма популярный в книжном искусстве начала XX века.

Этот же стиль отличает и обложку сборника детских песен, тиражированного таким же способом в 1921 году. Павлов постарался сделать ее привлекательной для детей. В обрамлении он отказался от линеек, вписав во внешний прямоугольник сложно изогнутые линии (в них можно угадать остов древней лиры) и виньетки. В прямоугольных «фонариках» над заголовком виднеются изображения певчих птиц, овал под ним окружен дубовыми листьями; нашлось место и для нотных осцев, служащих фоном для названия сборника. Образцы художественного стиля и, возможно, мастерства рисовальщика Федора Павлова можно усмотреть и в объявлении 1919 года в казанской газете «Канаш» о премьере пьесы «Сутра» в Казани, а также афиши концертов Национального хора под

управлением Федора Павлова в 1920 году. Несомненно, что они были оформлены при его участии, либо им самим.

Глубину понимания изобразительного искусства Федора Павлова подтвердили и его более поздние статьи о творчестве художника Моисея Спиридонова и о выставке 1927 года.

* * *

По окончании полного курса положенных уставом учебных предметов 20 мая 1911 года воспитанники III класса Симбирской чувашской учительской школы подверглись выпускному испытанию. Успехи воспитанника Павлова в ведомости выглядели так⁹⁴:

Павлов Федор. Происхождение — чуваш	Успехи годовые	Успехи на испытании
Закон Божий	3	4—
Церковное пение	5	5
Дидактика и логика	4—	4—
Русский язык с методикой	3	4=
Церковнославянский язык	3	3
Арифметика с методикой и алгебра	3=	4
Геометрия	3+	4+
Физика	4—	4
Естествоведение и сельское хозяйство	4—	4
Русская история	4	4+
География	3	3
Чистописание	5	—
Черчение и рисование	5	—
Практические занятия по начальному обучению	3+	—

Из итоговой сводки оценок видно, что пятерками отметили его успехи, по-прежнему, только учителя церковного пения, чистописания и рисования. Воспитанник Федор Павлов был удостоен звания учителя начального училища. 1 июня ему было выдано соответствующее свидетельство за № 257/1276.

Итак, школа была окончена, начиналась взрослая жизнь.

* * *

Регент домового церкви Чувашской школы Иван Митрофанович Дмитриев, любимый учитель воспитанников, давно страдавший чахоткой (это из-за нее он в 1906 году покинул Петербург и вернулся в Симбирск), весной 1911 года слег и уже более не поднялся. Умер он 7 июля.

В связи с этим перед инспектором Яковлевым в очередной раз встала трудная задача. Опытного преподавателя пения, знающего материнский язык воспитанников (а уроки в начальных классах, равно как и службы в домовом церкви, как и в большинстве чувашских сельских приходов, шли на чувашском), в Симбирске найти было практически

невозможно. Яковлев был вынужден вновь разъяснять управляющему учебным округом: «Учителю пения в Симбирской чувашской учительской школе необходимо знание чувашского языка, так как он должен обучать воспитанников школы и слушательниц курсов при ней церковному пению не только на славянском, но и на чувашском языке. Умение петь на чувашском языке необходимо... будущим руководителям церковных хоров в чувашских приходах, где ради религиозного просвещения чуваш и вообще религиозного воздействия на них богослужение совершается на родном языке. При пении на чувашском языке, как и славянском, необходимо соблюдать логические ударения и вообще должно повышать и понижать голос и остановки требуется делать в надлежащих местах»⁹⁵.

Еще в мае 1911 года Иван Яковлевич дальновидно сразу после выпускных экзаменов посоветовал Павлову и Максимову провести летние месяцы в школе и заняться усовершенствованием в скрипичной игре и приобретением познаний в теории музыки. «С любовью относясь к музыкальному делу, которое занимало нас, — пишет С.М. Максимов в своем отчете, — мы на это охотно согласились. В течение лета мы жили в школе, занимались скрипичной игрой, теорией музыки и гармонией; брали у Лыбина уроки, на которые г. Инспектором Школы были изысканы средства»⁹⁶. Замечание о средствах связано с тем, что Яковлев решал финансовый вопрос просто: платил приглашаемым специалистам из собственного кармана, и это было известно ученикам.

Зная способности молодых людей, 1 августа 1911 года И.Я. Яковлев направил письмо управляющему Казанским учебным округом, в котором просил разрешить допустить пока «на один год, в виде опыта» двух выпускников: Федора Павлова — к преподаванию в школе церковного пения, а Степана Максимова — к обучению скрипичной игре. Они уже вполне владели искусством регентования. Мотивируя свое предложение, Иван Яковлевич писал, в частности: «...Павлов Федор, будучи воспитанником школы, последние полтора года был подрегентом у покойного Дмитриева, а последние два месяца (апрель и май) во время его болезни вел спевки и успешно управлял церковным хором исключительно один»⁹⁷. О службе в домово́й церкви школы современник говорил, что была она «очень чинная. В абсолютной тишине раздавались суховатые возгласы священника-чува́ша отца Ивана Дормидонтова... Пели попеременно два хора: мужской и женский, каждый на своей стороне. Регент был Федор Павлович, а позднее Степан Максимович...»⁹⁸.

Яковлев поручился перед Учебным округом, что молодые музыканты, пока не имевшие соответствующих свидетельств, сдадут необходимые экзамены и в ближайший год получают аттестаты. Он зачислил обоих в штат школы, разделив ставку учителя пения надвое.

Павлов и Максимов усердно занимались самостоятельно, продолжая консультироваться у Ивана Волкова и Н.П. Лыбина. Ведь их целью становится специальное образование. На их глазах в 1909 году опальные Константин Иванов и Николай Васильев сдали экстерном экзамены на

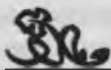
звание народного учителя в Симбирской классической гимназии. Однако в Симбирске сдать экзамены по специально музыкальным предметам было негде. Федор надеялся сдать их в Московском синодальном училище. Он знал, что его долго возглавлял С.В. Смоленский (1889—1901) — выдающийся деятель русской хоровой культуры и хороший знакомый И.Я. Яковлева.

Яковлев объяснял окружному руководству, требовавшему заменить временно исполняющих должности учителей музыки на постоянных: «...я предложил Павлову Федору подвергнуться испытанию на звание учителя пения или регента, с каковым званием соединено и умение играть на скрипке и элементарные знания по теории музыки, на что он согласился, но попросил дать ему время для подготовки один год или даже несколько более, — именно до осени следующего 1913 г., а также исходатайствовать средства для поездки в Москву и для окончательной подготовки в Московском синодальном училище...»⁹⁹. Он вновь обращал внимание на способности молодого учителя: «К этому я могу прибавить еще то, что хор Чувашской школы под управлением Павлова несколько раз приглашался петь на собраниях местных членов Православного миссионерского и Палестинского общества и исполнял песнопения на этих собраниях с полным успехом»¹⁰⁰.

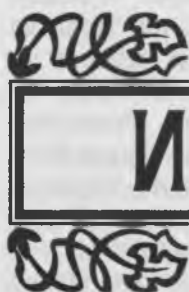
К сожалению, ходатайство И.Я. Яковлева о выделении средств для учебы Павлова в Москве не было поддержано, что исключило возможность ехать в столицу¹⁰¹. Момент был трудным и неприятным. Опасность не только для молодых учителей, но и для самой школы состояла в том, что Канцелярия попечителя Казанского учебного округа настаивала на невозможности дальнейшего разделения должности учителя пения двумя лицами (Ф.П. Павловым и С.М. Максимовым) и просила г. Инспектора озаботиться приглашением одного лица для замещения этой должности.

5 августа, в дополнении к своему письму, Яковлев выражает согласие и на то, что, если штатное вознаграждение учителю пения не может быть разделено между учителями пения и скрипичной игры, то можно было бы назначить учителем пения в школе Федора Павлова, «с условием, чтобы он осенью будущего 1913 года приобрел соответствующее звание»¹⁰².

Компромисс, согласованный с Округом состоял в том, что С.М. Максимов был переведен в женское училище при школе с поручением вести занятия по пению, теории музыки, игре на скрипке и осуществлять общий контроль над женским хором. Здесь между молодыми учителями возникла межличностная коллизия, о которой мы расскажем позже.



МУЗЫКАНТ: НАДЕЖДЫ, ОЖИДАНИЯ



так, на стезю учителя пения и хорового дирижера Федора направили обстоятельства. «Положение свое я считал блестящим и, может быть, отчасти был прав, — говорит Федор Павлович в Автобиографии. — Единственно, чем я был недоволен в новом обществе, это бюрократический, блестящий, барский тон, против чего где-то в глубине души бунтовала моя мужицкая натура. Поэтому я заранее с предубеждением относился к людям хорошего тона и красивого внешнего лоска».

То, что такое предубеждение не было нарочитой «рисовкой», покажет дальнейшая жизнь Павлова. В «барина» он не превратится до конца дней своих. Но противоречие натуры и «хорошего тона» не помешало его преобразению — пока, кажется, только внешности. То, что он называет «мужицкой натурой», другими словами — деревенское простодушие, верность родительским идеалам и традициям родного народа — уходило с поверхности. На его первой учительской фотографии, сделанной в 1911 году, видно, как черты его лица, сохраняя «азиатскую» скуластость, как бы утончились и пришли в соответствие с внутренним миром, обогащенным знаниями и занятиями искусствами. И задумчиво-серьезный взгляд, и солидное городское одеяние — зимнее пальто с широким каракулевым воротником и чуть выглядывающим из-под него воротом белой рубашки, шапка из бобрового меха в стиле «баярка» — все сдержанно-аккуратно указывает на принадлежность к сообществу образованных людей.

Как бы то ни было, преобразование состоялось. И было оно достаточно глубоким. Потом (в своем последнем поэтическом создании) он напишет:

Хула енне ухан чёре улшӑнчӑ, —
Ахӑр, хула сӗткен юна ҫапрӑ пуль.

Буквальный перевод:

Когда в город подался, сердце изменилось, —
Должно быть, дух города в кровь ударил.

Хорошо ли это для него, в 1911 году Федор еще не мог осмыслить.



Федор Павлов — учитель.
Конец 1911 г.

* * *

«Однажды, проходя мимо Богатыревского земского училища, я услышал заливающиеся звуки скрипичной игры, которые неслись из помещения училища, — рассказывает Гурий Комиссаров, — это играл он, Федя Павлов. Своих музыкальных инструментов у него в те годы (учебы в Симбирске) не было, и он играл на чужих или казенных. Он и в училище ходил главным образом из-за скрипки. Позднее Иовлева разрешила ему брать школьную скрипку на дом... В Симбирске же научился играть на фисгармонии, гитаре, балалайке, мандолине и гуслях. Со двора или из сада Павла Степановича очень часто вылетали звуки и раздавались по соседнему переулку. Федор Павлович с восторгом и восхищением го-

ворил о преподавателе пения и музыки в Симбирской школе Иване Митрофановиче Дмитриеве, который, несомненно, и сумел разжечь в Федоре Павловиче, Степане Максимовиче, Эсливановой Капитолине Ильиничне огонь любви к музыке и пению. В 1910 году, летом, у меня было особенно много “курсантов”. У одного из них были хорошие гусли. Федор Павлович... выпросил их дня на два-три... игра получалась и красивой, и трогательной¹⁰³.

Свою музыкальную незаурядность Федор хорошо осознавал. Без малейшего жеманства он открывает это однокласснику в стихотворном «Послании к П. Александровичу»:

...На скрипке звучно
Беру аккорды.
Предполагают,
Что будут балы

И вечеринки,
Ну, там на скрипке
Я отличусь.¹⁰⁴

Глубинное тяготение к искусству музыки в стихах просвечивало и раньше — возможно, произвольно. Так, он отождествлял пение скрипки с голосом своей души, доверяя высказать сокровенное признание музыкальному инструменту:

Юрататан пулсассан
Итле — купас мён калать.
[...]
Эсё мана те саван,
Ана купас каламасть...

Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку.
[...]
Что же, любишь ты меня?
Скрипка мне о том молчит...

Неразрывны с музыкой его чувства томления и грусти в стихотворении, посвященном Прасковье Игнатьевой в 1911 году, под мечтательно-романтическим заголовком «Звукам залетной любви». Музыкантскую натуру автора выдает отождествление чувств с летящими и сливающимися в «сладостный гимн» звуками:

Звуки залетного счастья, Звуки залетной любви. Вмиг прилетели вы И вмиг улетите!	Любви и страдания. Так буду ли грустью томиться, Буду ль тоскою страдать — Вы в моем сердце проснетесь, И давши мне прошлого счастья, В сладостный гимн сольетесь! Теперь же вы, звуки, Летите на волю скорей!
Но, звуки! Вас сердце не пустит! Мой путь одиноч. Не встречу я в людях	

Когда Федор обращается к единомышленникам в стихах («Друзьям»), пылкие призывы выливаются в музыкальный же гимн:

Споем мы, о друзья!
Споем мы в вышине
Святую песнь любви!

* * *

Музыка — это и божий дар, и весьма специализированная форма творчества, поглощающая силы каждого, кто всерьез увлечется ею. Музыка радует всех, а проявляют себя и достигают значительного результата в этом искусстве немногие. Поэтому человек с музыкальными способностями привлекает к себе и пользуется повышенным уважением окружающих. В этом, в частности, одна из причин того, что музыкальное любительство воспитанников чувашской школы в свидетельствах современников практически не упоминается — в отличие от стихийно распространявшегося увлечения стихотворчеством и сценическими представлениями, о чем рассказывают многие. Исключение составляют многочисленные воспоминания о Федоре Павлове, отчасти, и о его однокласснике Степане Максимове.

Вместе с тем, воспитанники Симбирской чувашской школы соприкасались с музыкой с первых лет ее существования — правда, долгое время только в форме церковного пения. Наряду с Законом Божиим, оно было обязательной частью учебных программ. В течение всех шести лет пребывания в школе изучались основы музыкальной грамоты, благодаря чему ученики могли стройно петь по нотам в церковных хорах. Начиная с 1880-х годов, старшеклассники обучались и скрипичной игре, в ту эпоху служившей обычным подспорьем народному учителю на уроках музыки. Понятно, что воспитанники усваивали достаточно элементарную технику: гаммы, общеупотребительные штрихи смычка, первую и третью позиции левой руки. Но занимались они весьма охотно. Обучали их обычно учителя церковного пения, а в отдельных случаях приглашались и особые специалисты. В 1910/11 учебном году Павлова и еще нескольких старшеклассников учил Н.П. Лыбин — прекрасный музыкант, выпускник консерватории по классу виолончели. Именно к этому времени относится описание Николая Павловича из письма художника И.В. Дмитриева, цитируемого А.И. Ивановым-Ехветом: «Это был красивый мужчина с типично русским лицом, довольно крепкого сложения. Он был участником всех концертов (в Симбирске) до революции»¹⁰⁵. Уроки же по теории музыки и гармонии у них вел Иван Иванович Волков,



Федор Павлов.
Фото
ок. 1911—1912 гг.

ученик А.К. Лядова и Н.А. Римского-Корсакова по классам Придворной певческой капеллы. В Симбирске он был известен как композитор и владелец музыкального магазина¹⁰⁶.

Одноклассники нередко слышали, как Павлов вне уроков пел для себя. Он предпочитал классические арии — Ивана Сусанина из «Жизни за царя», Демона из одноименной оперы, куплеты Тореадора из «Кармен». Запомнить их можно было даже на слух, поскольку эти классические шедевры были в репертуаре трупп, выступавших в Симбирске. Тем

более, что в те годы посещение городских театров в школе поощрялось. Воспитанники любили бывать как на драматических спектаклях, так и, особенно, на музыкальных. «На ночные спектакли мы ходили с одним из преподавателей, — рассказывает Яков Обухов, — причем, предварительно всегда испрашивали разрешение у самого Ивана Яковлевича. Я не помню такого случая, чтобы он нам в этом когда-нибудь отказывал. Только всегда напоминал, что в городе имеются противопоказанные для молодежи места. Всегда, причем, интересовался, кто идет из преподавателей. На оперы нас большей частью водил преподаватель пения И.М. Дмитриев. Дневные спектакли мы, иной раз, посещали одни сами, самостоятельно»¹⁰⁷. А Григорий Лисков — тогда ученик младшего класса — указывал, что обыкновенно на оперу его брал с собой Павлов. «Кроме того, — прибавлял он, — Павлов потащил меня на концерт симфонического оркестра Кусевицкого, в составе которого было более 100 человек музыкантов. В исполнении этого оркестра я слушал фортепианный концерт Бетховена*. Ф.П. Павлов также меня потащил на концерт хора Агренева-Славянского (сына)... Исполнением... я был поражен»¹⁰⁸.

Но можно было разучивать арии и по нотам, которые имелись в библиотеке Симбирской чувашской учительской школы — ибо инспектор Яковлев считал важным сделать доступными для общекультурного развития будущих учителей шедевры музыкальной классики. На библиотечных полках преобладала, естественно, церковная литература. Здесь можно было взять ноты, например, партитуры всех духовных концертов Д.С. Бортнянского, Литургии и Всенощного бдения — П.И. Чайковского, А.А. Архангельского, С.В. Панченко. Григорий Лисков вспоминал, что имелись также клавиры самых репертуарных опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама» Чайковского, «Царская невеста», «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов», «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Были также сборники русских народных песен, произведения Бетховена, хоры Кастальского, Чеснокова и другая нотная литература.

Музыкантская природа, доселе скрытая в душе Федора, стала пробуждаться в 1909/10 году. Лаврентий Анисимов, встретив его в Богатыреве в летние каникулы, отметил: «...Он приезжал на родину и помогал семье в хозяйственных работах. Вечерами на улице организовывал хоровое пение. Многие песни эти впоследствии вошли в репертуар Павлова»¹⁰⁹.

Играть на скрипке Федя попробовал еще в Иккове. Теперь же увлекся всерьез. Его близкий друг Яков Обухов, неплохой скрипач, получавший уроки у Лыбина, отметил, что Павлов в Симбирской школе «умело выбрал себе скрипку: она была на вид немудреная, вся полинявшая, но звучала замечательно и нежно... Помню, кажется, в начале 1910 года, мы с ним выступали на концерте, он на 1-й, а я с Митрофановым М.М.

* Концерт московского оркестра под управлением Сергея Кусевицкого в Симбирске состоялся в последних числах мая 1910 года. В качестве солиста-пианиста в нем выступал А.Н. Скрябин. — М.К.

на второй скрипке. Аккомпанировал нам на пианино или фисгармонии преподаватель пения И.М. Дмитриев»¹¹⁰. А на литературно-музыкальном вечере 30 декабря 1909 года Иван Митрофанович сам выступил в дуэте с Павловым — они сыграли небольшую пьесу «Пловцы»*.

В ученических ансамблях — дуэте, трио, квартете, квинтете — Федор вел партию первой скрипки. Солировал, кроме того, в оркестровых номерах. Исполнительский дар Павлова-скрипача Тимофей Парамонов оценивал высоко, указывая, сколь выразительно он исполнял соло в оркестровой «Прелюдии» оперы «Травиата», в увертюре к «Ивану Сусанину». «Скрипка в его руках звучала очень красиво. Вибрато у Федора Павловича было нежным, мягким»¹¹¹.

Яков Обухов помнил и случай, убедивший в тонкости музыкального слуха одноклассника: «...Однажды перед уроком игры на скрипке, у меня возник с ним спор по вопросу настройки моей скрипки. Он мне и говорит, что моя скрипка фальшивит на 1/16 тона. Я ему напомнил, что он не может уловить такой незначительный интервал, при наличии недостатка своего слуха при разговоре. Он, однако, настаивал на своем. Тогда мы решили обратиться, в качестве арбитра, к преподавателю — Лыбину Николаю Павловичу. Когда начался урок, мы рассказали ему о нашем споре. Он стал проверять строй наших скрипок и подтвердил правильность мнения Ф. Павлова. Только, по его мнению, разрыв фальши строя якобы выражается не на 1/16 тона, как утверждал Ф. Павлов, а гораздо больший, т.к. по утверждению Н.П. Лыбина, даже отличные и профессиональные музыканты не могут уловить подобного интервала. Он же рассказал нам, что музыкальный слух у человека особый, он отличается от разговорного: человек может плохо слышать разговорную речь, а в тональности может распознать даже незначительные интервалы»¹¹².

Упорство Федора в стремлении к совершенству далеко превосходило обычную практику занятий на инструменте будущих учителей. В воспоминаниях о К. Иванове его одноклассник И.Т. Трофимов рассказывает, что поэт не скрывал, как постоянные упражнения его друга Федора, жившего рядом с ним — через стенку, — мешали ему сосредоточиться...¹¹³

На фотографиях, где Павлов снят со скрипкой в руках, можно заметить повторяющуюся деталь: пальцами левой руки Федор прижимает на грифе соль первой, второй и третьей октав, как бы демонстрируя извлечение октавы сразу на всех четырех (басовая струна открыта) струнах; знатокам понятно, что для этого требуется хорошее растяжение.

«Секрет» постановки пальцев левой руки раскрыт в записках его младшего товарища Николая Тихонова, с которым они в оркестре занимали концертмейстерский пульт первых скрипок. Он прокомментировал знаменитый снимок оркестра Симбирской школы, сделанный в 1913 году:

«Перед снятием фотографии Федор Павлович говорит мне:

— Паганини брал четыре “ля”, а мы с тобой давай возьмем четыре “соль»»¹¹⁴.

* По-видимому, это было переложение для двух скрипок одноименного вокального дуэта А. Варламова на стихи А. Тимофеева.

Федор Павлов
и Николай Тихонов
за первым
пультом школьного
оркестра.
Их руки — в пози-
ции «четыре соль».
Впереди — дирижер
оркестра
Степан Максимов.
Фрагмент
фотографии 1913 г.



Тогда же Федор любительски осваивает игру на балалайке и гитаре. Некоторые приемы он показал и товарищу. Благодаря этому, пишет Яков Обухов, «я тоже немного научился играть (на этих инструментах). Любил он пение и начал интересоваться музыкой. В этом, последнем случае, мы с ним более сблизились друг с другом»¹¹⁵.

Исполнительским уровнем Федор уже в старшем классе превосходил одноклассников, поэтому он смог оказать влияние и на музыкальное развитие будущего композитора Григория Лискова, поступившего в первый класс Симбирской школы в 1909 году. «Один раз я сидел в столовой нижнего корпуса (это на берегу реки Свияги), — рассказывает Лисков. — И там играл на скрипке Ф.П. Павлов. Я слушал с большим интересом. Он это заметил и спрашивает у меня: “Нравится тебе скрипка?” Я отвечаю: “Очень”, а потом добавил, что я тоже немного умею играть. Тогда Ф.П. Павлов дал мне свою скрипку, и я сыграл несколько чувашских песен и плясок. Ф.П. Павлов меня очень похвалил и стал со мной заниматься по скрипке. Я у него занимался около двух месяцев, и после меня передали преподавателю Лыбину, который хотя был виолончелист, но и скрипку знал хорошо. Так я научился читать ноты»¹¹⁶.

Уже к восемнадцати годам у Федора определился низкий голос, и в учебном хоре он пел в группе басов. На хоровых занятиях его выделял учитель церковного пения Иван Митрофанович Дмитриев. В старшем



классе Павлов стал его помощником на репетициях. В газетной рецензии можно было прочесть о сольном выступлении Федора: «Голос не громовой, но удивительно обработанный»¹¹⁷. Несмотря на скромные вокальные данные («Спел он эту арию необыкновенно музыкально, хотя и не обладал достаточным голосом», — пишет и Капитолина Эсливанова), благодаря общей музыкальности и уже приобретенной исполнительской культуре, пение Федора производило весьма благоприятное впечатление на всех, кто его слышал.

* * *

Самоопределение Федора в будущей профессии происходило одновременно с изменениями в положении музыки в школе. В конце 1910/11 учебного года Министерство народного просвещения предписало ввести в программы учебных заведений занятия по военному строю



Учитель пения
Ф.П. Павлов с мужским
хором школы.
Фото ок. 1911—1912 гг.

и так называемой «сокольской» гимнастике*. Об этих военизированных уроках Федор шутливо упоминает в «Послании Александровичу»:

К нам офицерик
По переменам
Ходить изволил.
Чтоб нас гимнастике
Учить военной.
В мое, представь себе,
Распоряженье
Дан тридцать шесть

Солдат-учеников,
Я сам командир
Во взводе третьем
И грозен, хуже
Пятнадцати
Чертей и чертиков
Безусых и
Бесхвостых с рожкой...

* Сокольская (чешская) система гимнастики возникла в рамках общественного движения «Сокол», базировавшегося на идеях славянской независимости от Австро-Венгрии, она имела широкое распространение и в дореволюционной России. В отличие от других видов гимнастики, сокольская уделяла особое внимание эстетике, красоте и свободе движений, завершенности гимнастических комбинаций.

Иван Яковлевич Яковлев нашел необходимым для этого иметь свой школьный духовой оркестр. К счастью, в Симбирске был меценат, вкладывавший средства в развитие чувашской школы, купец Н.Я. Шатров. Он стал почетным попечителем школы.

По предложению Яковлева он выделил средства для покупки комплекта духовых инструментов. Дирижером был приглашен военный капельмейстер Отто Фердинандович Крамер. Одновременно было признано полезным иметь в школе и струнный оркестр, который наиболее соответствовал музыкальным устремлениям воспитанников. Пользуясь связями в музыкальном мире (сын Ивана Яковлевича Николай тесно сотрудничал со знаменитой петербургской фабрикой музыкальных инструментов Шредера), инспектор заказал для школы и комплект струнных инструментов: две скрипки, два альты, две виолончели и один контрабас. До января 1912 года со струнным ансамблем занимался Н.П. Лыбин. По случаю отъезда последнего из Симбирска, ансамбль поддерживали уроки Крамера, а потом его возглавил Степан Максимов¹¹⁸.

Крамер ввел в струнный оркестр деревянные духовые инструменты (флейта, кларнеты) и корнет из школьного духового оркестра. Достаточно скоро появилась идея соединить духовую и струнную группы в малый симфонический оркестр, что стало буквально революционным прорывом в школьном музицировании «инородческой» школы. Федор Павлов, естественно, занял место концертмейстера — первого скрипача оркестра.

Юных музыкантов, получивших в свои руки чудесные — настоящие! — оркестровые музыкальные инструменты из Петербурга, охватил необыкновенный энтузиазм. Федор Павлович, в зрелые годы побывавший в столицах, имел повод сравнивать коридоры Чувашской школы тех незабываемых дней с консерваторией, ибо в них, вспоминал он, «с утра до вечера начала раздаваться музыка. С осени до самой весны один за другим проводились концерты»¹¹⁹.

Разученные капельмейстером Крамером и учителем Максимовым пьесы Йозефа Гайдна, Карла Марии фон Вебера, Феликса Мендельсона-Бартольди, Винченцо Беллини, Александра Бородина во второй половине учебного года были исполнены на большом музыкальном вечере 23 апреля 1912 года в честь тезоименитства Императрицы Александры Федоровны. В следующем учебном году разучивались и исполнялись на концертах (их было три в течение года) пьесы Эдуарда Направника, Шарля Данкля, Василия Калинникова, Арчибальда Джойса, Ивана Волкова, Франца Шуберта, Джоаккино Россини и других композиторов. Особенно примечательным стал большой музыкальный вечер 23 мая 1913 года, на котором хор и оркестр школы исполнили отрывки из «Реквиема» Моцарта и первую картину из оды-симфонии «Пустыня» Ф. Давида. В разучивании этих произведений близкое участие принимал известный в Симбирске учитель музыки композитор Иван Волков. Кроме оркестра в этом году существовал струнный квартет из лучших сил оркестра (партию первой скрипки исполнял Федор Павлов), который на

Иллюстрация из альбома «Иван Яковлевич Яковлев в рисунках П.В. Сизова» (Чебоксары, 1985). Художник изобразил Федора Павлова, исполняющего арию Сусанина. Среди зрителей слева — И.Я. Яковлев и его супруга.



музыкальных вечерах Школы выступал с отрывками из квартетов Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.

Настоящей кульминацией музыкальной истории школы и, в какой-то мере, музыкальной самодеятельности всего Симбирска явилась постановка сцен из оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя», в которой приняли важное участие и Федор Павлов, и Степан Максимов.

22 февраля 1913 года хор, оркестр и солисты Симбирской чувашской школы для своих воспитанников и воспитанниц и гостей из города исполнили пять сцен из шедевра М.И. Глинки: интродукция «В бурю во грозу», трио (Сусанин, Антонида и Собинин) с хором, хор «Разгулялися, разливались», романс Антонида, ария Сусанина «Чуют правду» (солист — Федор Павлов), финальный хор «Славься». Дирижировал постановкой Павлов, а во время исполнения им арии Сусанина его заменял Максимов.

На следующий день та же программа была исполнена для приглашенных из города лиц и любителей музыки. Об этом событии 26 февраля газета «Симбирянин» поместила следующую заметку:

«...Утонченность подготовки хора и оркестра такова, что слух чувствует ее сразу. Каждый хор, каждая ария вызывает бурные аплодисменты. «Чуют правду...» — поет г. Павлов. Голос не громовой, но удивительно обработанный. «Не о том грущу, подруженьки...» — изнывает Антонида (г. Эсливанова), и гром аплодисментов покрывает ее голос. А буря оркестра при исполнении «Славься...». В зале чувствуется общий подъем духа. Забыто, что все это ученическое и самодельное. В числе гостей есть самые тонкие ценители. И все растроганы, увлечены. Удивительный слух у этих чуваш!»

Среди публики на празднике находилась Вера Васильевна Кашкадамова, создательница и руководительница Второй Симбирской женской гимназии. По просветительскому духу близкая Яковлеву, она превратила свою гимназию в кузницу кадров народных учителей губернии. Кашка-



В.В. Кашкаламова,
основательница Второй
Симбирской женской гимназии,
в 1913 г. предсказавшая
Ф.П. Павлову большое будущее.

дамова хорошо понимала значение спектакля по опере Глинки в Чувашской школе и не сдерживала восторга. Дирижеру и исполнителю знаменитой патриотической арии Федору Павлову она пожелала прекрасного будущего. По воспоминаниям очевидцев, Вера Васильевна указала и на Константина Иванова, как на поэта, которому «предстоит подарить вам много ценных произведений». Запомнились и пророческие слова этой выдающейся симбирянки, что «из чувашей в дальнейшем выдвнутся поэты, художники, композиторы»¹²⁰.

Тогда же для всех стали очевидны и дирижерские способности Федора. «Талант дирижера у Ф.П. Павлова проявился в годы учебы в Ульяновской чувашской школе, — писал Тимофей Парамонов. — Потом, когда он стал преподавателем пения, то начал дирижировать и в хоре, и в симфоническом оркестре. Уже тогда нельзя было не

удивляться тому, как он выразительно, красиво двигал руками, как всей своей внешностью, осанкой вдохновлял певцов»¹²¹. Особо вспоминалось Парамонову исполнение финального хора «Славься...». «Федор Павлович, показывая, ведя за собой хор и оркестр, замечательно передавал ликование русского народа в 1613 году по поводу победы над интервентами. Ф.П. дирижировал с таким воодушевлением, что в широких движениях его рук чувствовалась радость народных масс. Раз, на репетиции, Ф.П. продирижировал «Финал» с таким увлечением, что при последнем взмахе дирижерская палочка полетела к потолку»¹²². В воспоминаниях Парамонов говорил и о совершенном исполнении ансамблем воспитанников под управлением Павлова пьес «Песня рыбаков», «Нелюдимо наше море», «Марша» из оперы «Фауст»¹²³.

* * *

Будучи помощником Ивана Митрофановича, Федор оказался одним из немногих или даже единственным, кто был посвящен в то, что его любимый учитель — автор музыкального произведения, т.е., по современным понятиям, мог бы называться композитором. На создание национального музыкального произведения — хоровой обработки чувашской песни (поясню — в данном жанре первой в истории, ни предшественников, ни сколько-нибудь подходящих примеров у него не был. — М.К.) Иван Дмитриев решил после появления книги «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним». Это произошло в канун празднования сорокалетия Симбирской школы, состоявшегося в октябре 1908 года. Из почти ста мелодий, нашедших себе место на

страницах этого сборника, внимание музыканта остановила хороводная песенка «Пишнĕ-пишмен сырлашĕн» (За неспелой ягодкой).

История рождения этой партитуры по сей день остается до конца непроясненной.

Можно предполагать, что Иван Митрофанович долго шлифовал свою партитуру, и не смог подступить к ее разучиванию в результате быстро прогрессирующей болезни. Как бы то ни было, попав на глаза Федору, эта обработка произвела на него большое впечатление. Исполнение ее хором школы Федор организовал через несколько месяцев после кончины автора — уже осенью 1911 года¹²⁴. Скорее всего, это и была премьера, посвященная его памяти и прошедшая без привлечения лишнего внимания общественности. В свою очередь исполнение партитуры И.М. Дмитриева послужило толчком мыслям его учеников «продолжить дело, начатое им»¹²⁵.

Вскоре Федор Павлов попробовал составить несложные двухголосные гармонизации для хора напевов из сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен...» — «Шур кавакал вĕстертĕм» (Утку белую пустил) и «Легенда»¹²⁶. Об этом он напомнил в 1920-х годах, указав, что «две гармонизации, составленные для двухголосного хора[...], написаны автором в бытность преподавателем пения в Симбирской чувашской учительской школе, в 1912/13 учебном году»¹²⁷. Позднее это, видимо, и не могло произойти: уже с сентября 1913 года Павлов начинает учебу в духовной семинарии, на несколько лет оставив светскую музыкальную и учительскую деятельность.

Переосмысление народных песен было минимальным. «Легенда» — лирическая песня-баллада о трагической гибели матери, отправившейся навестить дочь, выданную замуж «в чужедальние края». Федор перенес мелодию в более высокий, яркий регистр на кварту выше публикации 1908 года. В первом такте буквально одним штрихом разнообразил простенький ритмический рисунок мелодии (тактично воспроизвел ритм шестого такта), а также сымитировал эту ритмическую фигуру во втором голосе пятого и седьмого тактов. Фактуру он организовал по типу терцовой вторы, ученикам было удобно выстраивать терции и квинты:

Ерипен (Медленно)

Ѕав_ сав сĕр_ те, сав сĕр_ те

Тă_ лăх а_ рăм пур те_ сĕ.

Иного рода песенка «Шур кавакал вĕстертĕм». Это хороводная, сюжет которой содержит традиционные для фольклора воспитательно-назидательные «нотки», адресуемые как девушкам, так и парням:

...Ишме пѣлмен к(а)вакала
 Мѣне кирлѣ юхан шыв?
 Тѣрѣ пѣлмен хѣрсене
 Мѣне кирлѣ сар пурѣан?
 Выля пѣлмен ачине
 Мѣне кирлѣ сара хѣр?..

Буквальный перевод:

...Плавать не умеющей утке
 Для чего нужна вода?
 Узоров не знающей девице
 Для чего нужен желтый шелк?
 Играть не умеющему парню
 Для чего нужна красна девица?..

Здесь мелодия народной песни оставлена неприкосновенной, несмотря на то, что ее ритмический рисунок «неквадратен», в нем сочетаются двух- и трехвременные группы, обычные в чувашских напевах, но в хрестоматийном школьном репертуаре подобное не практикуется. К мелодии присоединен второй голос, ритмически почти совпадающий с ней, идущий, в основном, в терцию, иногда квинту.

Хавартрах (Умеренно скоро)

Шур_ кá_ ва_ кал_ вѣс_ тер_ тѣм,
 Шур_ кá_ ва_ кал_ вѣс_ тер_ тѣм.
 Ил_ ле_ куҫ_ са,
 Ил_ ле_ куҫ_ са, Ил_ люҫ_ са.

Можно говорить о скромности использованных гармонических средств, не выходящих за рамки возможного (по представлению автора) в народной песне. Очевидна инструктивно-педагогическая направленность его ранних гармонизаций — дать ученикам национальный 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 произведения: сцены для солистов, хора и оркестра «Чўк»

(Моление киреметю) и «Вайя» (Хоровод)¹²⁸. Об уровне их выполнения говорить не представляется возможным, так как партитуры не сохранились.

Думается, не лишены реальной почвы и свидетельства современников о том, что Федор Павлов уже в 1912—1913 годах мечтал о создании оперы «Нарспи» по сюжету и либретто К.В. Иванова. Тем не менее следует считать одной из романтических легенд истории чувашской культуры представление, что опера не появилась лишь по каким-то внешним причинам — запретам и политическим ограничениям. Первым, видимо, придал такой смысл воспоминаниям в 1954 году Иоаким Максимов-Кошкинский в пьесе «Константин Иванов». Он выстроил диалог юного музыканта Федора Павлова с другом-поэтом, понимающим несбыточность романтических мечтаний в условиях политической реакции:

Федор. Костя! Какую красивую мелодию мне напел вчера дядя Иван! Э, и Григорий, оказывается, здесь. Привет! Послушайте, друзья! (*Сидя у пианино, начинает играть, напевать.*) Если когда-нибудь сочинять оперу, эту мелодию непременно использую... Не знаю, когда будет закончена твоя поэма, Костя, только из «Нарспи» надо будет сделать оперу... Нарспи сидит в избе, вышивая узоры, о Сетнере думает... (*Прекращает играть.*) Скажите-ка, друзья, будет ли у нас когда-нибудь театр?

Иванов. О театре мечтают другие. Здесь же хотят школу закрыть¹²⁹.

Впоследствии художественная фантазия драматурга обрела вид исторического факта. Так, в «Очерках дореволюционной чувашской литературы» уже утверждается, что молодые люди не ограничивались мечтаниями, Константин Иванов писал либретто, а Ф. Павлов — музыку. Причину отсутствия следов такой работы над оперой автор «Очерков...» указывает только внешнюю: «Но перспективы обнародовать и издать ее не было. Поэт и композитор были вынуждены прекратить начатую работу»¹³⁰.

Следует, однако, признать, что в эти годы для появления столь крупных национальных вокально-симфонических произведений объективные условия еще не созрели. Реально, кроме упомянутых партитур Федора Павлова, появлялись только акапельные хоровые обработки Т.П. Парамонова и Г.Г. Лискова. К использованию музыкальных инструментов, хотя бы в аккомпанирующей функции, чувашские сочинители пришли не ранее 1920 года, а первая известная симфоническая партитура — «Сърнайпа палнай» того же Павлова — датируется 1928 годом. Появление первой национальной оперы в Чувашии произошло лишь спустя десятилетия. В 1912—1913 годы Федор только мечтал о создании оперы¹³¹.

К решению же собственно художественных задач в музыкальном творчестве Павлов подошел в 1917—1918 годах, когда появился целый ряд его хоровых гармонизаций, почти сразу опубликованных в сборнике 1919 года. А пока музыкальное сочинительство в Симбирской школе продолжало оставаться чистой самодеятельностью молодых людей, о которой Яковлев по-прежнему не знал (во всяком случае, в доступных нам источниках нигде ни словом не обмолвился об этом) и задачу такую перед кем-либо не ставил.

* * *

Время шло, попытки же Федора приблизиться к заветному учительскому званию оставались тщетными. Юношеская наивность улетучивалась — он стал понимать, что нужны новые усилия, иначе без соответствующего аттестата в любой момент по требованию учебного округа он лишится и работы в городе. А получить необходимый документ в Симбирске не было возможности.

Были и другие обстоятельства. В кружке друзей-единомышленников обозначился кризис. После богатых плодов 1906—1908 годов и нескольких лет поэтических и музыкальных первооткрытий в нем произошли важные перемены. Раньше других прекратил свои поэтические экзерсисы Гурий Комиссаров. После окончания Уфимской духовной семинарии в 1908 году он стал студентом арабско-татарского подотделения Казанской духовной академии и вольнослушателем Казанского университета, переключился на исследование истории и этнографии чувашей. Ослабли, почти исчезли непосредственные контакты с Симбирском.

Константин Иванов, вокруг которого, собственно, и объединилась в «могучую кучку» молодежь, уже познавшая ответственность за судьбы родной культуры, после создания «Нарспи» мечтал найти новые пути. По воспоминаниям близко знавшего его Николая Сергеева, Константин предполагал продвинуться дальше уже общепризнанной вершины, достигнутой им в поэме¹³². Спонтанно вылившиеся на бумагу строки были как бы «ниспосланы» музами. А ему мечталось выйти за рамки народной силлабики, испытать себя в иных формах стихосложения. Константин преподавал рисование и почувствовал желание стать художником, он даже начал готовиться к поступлению в Академию художеств. Но к этому времени поэт страдал от той же неизлечимой болезни, что свела в могилу Ивана Митрофановича. С осени 1909 года по сентябрь 1910 года К.В. Иванов провел в родительском доме. Там в башкирских степях он лечился кумысом. В 1914 году Константин в последний раз уехал в родное село и 13 марта 1915 года скончался.

Ровесник Федора Яким Максимов в 1911 году отбыл в Казань, где поступил в Художественное училище. Однажды он навестил друзей в каникулы, их встреча запечатлена на памятной фотографии.

Осложнилась и судьба изданий Чувашской школы. Долгожданный второй выпуск сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», отпечатанный в типографии в 1912 году, был задержан цензурой и два года пролежал на складе. В это время его составитель учитель Петр Пазухин работал в сельских школах, а потом ушел на фронт и встретил там свою смерть.

Известна и творческая биография Шубоссинни: он уже пережил кульминационную вершину собственного творчества и на целое десятилетие отошел от литературы. Его опыты 1920-х годов уже не занимали столь же заметного места в литературном процессе, где уже выступали новые таланты. Принимая все это близко к сердцу, Николай Васильев в стихотворении «К.В. Иванову» (1913) выразил разочарование:

Я.С. Максимов-Кошкинский (слева третий; он в мундире Казанского художественного училища) с друзьями — учителями Симбирской чувашской учительской школы Ф.П. Павловым (сидит слева), М.П. Петровым, М.М. Митрофановым. 1912 г.



Симбирск — высокий, досточтимый
Давно ли дух наш поднимал?
Одним стремленьем одержимый,
Не на борьбу ли каждый звал?

Нет тех времен, прошли те годы,
Минувших дней не воротить.
Кто мог под бременем невзгоды
Идеи чисто сохранить?

Погрязли в тинах мы житейских,
И силам многих крах давно:
Одни заснули «по-российски»,
Другим влачиться суждено.

Есть и счастливыцы — побеждают
Все перепоны на пути,
Но наблюденья убеждают,
Что нам кричат они: прости! [...] ¹³³

Стихотворение оказалось пророческим для самого Шубоссинни. Эти строфы невольно воспринимались и как ответ на прозвучавшее четыре года тому назад энтузиастическое обращение «Друзьям» юного Федора. Теперь и Николай не видел вокруг никого, кроме адресата — увы, угасающего Константина, кто мог бы «одним стремленьем одержимый... идеи чисто сохранить». Федор замечает, как редет дружеский круг, лишаясь при этом самых творчески сильных личностей. Из близких по духу рядом оставался, пожалуй, только Степан Максимов. Но наступило отчужде-



ние и с ним. На то причина была особая. Их свела судьба в Симбирске, когда они поступили в Чувашскую школу. Одногодки, с разницей в возрасте лишь в два месяца, Максимов и Павлов попали сразу во второй класс. Оба сразу выделились среди однокашников интеллектуальными и музыкальными способностями. По всей видимости, их сблизили общие интересы.

Они сильно отличались друг от друга личными качествами. Много позднее соученик по школе, которого попросили написать воспоминания о Павлове, характеризовал его через сравнение с Максимовым: «...Они по характеру были совершенно противоположны. Ф. Павловичу все давалось легко, он все усваивал очень быстро. Ст. Максимович брал только усидчивостью и терпением. Ф. Павлович тянулся к товарищам, к коллективу, Ст. Максимович держался особняком, был самолюбив, не терпел, если кто-нибудь по-товарищески подшучивал над ним, поэтому у него было мало друзей среди сокурсников»¹³⁴. Это понятно: его родители-бедняки выехали «на новые земли» в Сибирь по так называемой «сто-



Учительница Симбирской
чувашской учительской школы
Капитолина Эсливанова
(за дирижерским пультом)
с женским хором. 1911 г.

лыпинской» реформе, а он, продолжая учиться, остался в Симбирске совершенно одинок. В родные Яншихово-Норваши он ездил только в каникулы, где нанимался к соседям, чтобы немного подзаработать. А Федор смотрел на жизнь иначе. Он нередко бывал в Богатыреве, где его с любовью привечали родные.

В один год с ними завершила трехгодичные женские курсы при школе Капитолина Эсливанова. Среди соучениц она также выделлась своими музыкальными данными, прекрасно пела. Иван Яковлевич оставил ее для работы в Женском училище при школе, доверив ей и руководство женским хором. Молодым учителям регулярно приходилось совместно готовить выступления смешанного хора на светских мероприятиях и во время церковных служб. Особенно близким стало сотрудничество Капитолины и Степана в конце 1912 года, когда последнему было поручено преподавать в Женском училище, а в школе намечалось проведение больших концертов — к 100-летию юбилею Отечественной войны и к 300-летию правящей династии Романовых.

Через некоторое время личные отношения молодых учителей Симбирской чувашской школы обернулись любовным треугольником, в котором кто-то непременно должен был пострадать. В глазах юных воспитанниц, как рассказывала одна из них, история выглядела так¹³⁵:

Мы догадывались, нет, больше того — просто знали, что наша учительница Эсливанова К.Н. и учитель пения Павлов любят друг друга. Они часто стали бывать вместе. Быть вместе им обоим было весело. Нам это нравилось, мы даже стали догадываться, что они скоро поженятся...

Недолго мы прожили со своими мыслями, как стали замечать нечто другое. Павлов перестал бывать с Эсливановой. Потом дошел до нас слух, что она выходит замуж за Максимова. Это нас крайне удивило. Капитолина Никитична такая с нами всегда обходительная, мягкая, и у Павлова такой же характер. А ведь Степан Максимович строг, взыскательный, быстро вспыхивает, и в это время он бывает очень грозен. Мы сразу пожалели Капитолину Никитичну и решили отговорить ее от этого выбора.

Приступили мы к этому делу на другой же день на уроке грамматики. Для мобилизации ее внимания к нам мы молча ее встретили на уроке. Долго не отвечали на ее вопросы по выяснению причин нашего поведения. Но когда порядком довели ее до расстройства, мы встали и заявили ей, что девочки нашего класса хотят оградить ее от совершения ошибки. Что это важно для ее будущего. Чтобы она непременно считалась бы с нашим мнением. Павлова Ф.П. мы представили перед ней как совершеннейшего человека, в эту минуту мы, наверно, действительно внушили себе, что очень любим Павлова, а Максимова старались обрисовать в самом неприглядном виде. Но чудо не совершилось, она к голосу младших товарищей не прислушалась.

Через много лет Павлов при встрече с бывшей воспитанницей Симбирской школы, ставшей актрисой Чувашского театра Ульяной Тимофеевой, в момент сильных душевных переживаний поведал ей¹³⁶:

Дело было так. Десять с лишним лет тому назад я сказал Максиму, что скоро женюсь и его приглашаю на свадьбу. Он у меня спросил — на ком собираюсь жениться. Я сказал, что сделал предложение Капитолине Никитичне. Она приняла мое предложение. На это Максимов засмеялся и сказал: «А хочешь, я ее перебую у тебя?» Я с недоумением посмотрел на него — не пойму — шутит он или серьезно говорит. Тут он еще громче засмеялся и опять повторил свой вопрос. Тогда я ему сказал: «Если хочешь и если можешь — сделай. Я мешать не буду». Действительно, я ему не помешал.

Среди мальчиков же в школе ходили разговоры, что Федор Павлович, их учитель, все-таки пытался объясниться с Капитолиной. Он говорил, что любит ее, но жениться ему рано, поскольку необходимо получить образование. И что по известной ему причине она не найдет счастья со Степаном. Тут Капа, известная в школе как «шет хитре хёр» («весьма красивая девушка» — по выражению Гурия Комиссарова) сказала: «Не твое дело. За кого хочю, за того и выхожу».

Между тем, время показало, что Федор оказался прав. Но ничего изменить уже было нельзя. Много позже сама Капитолина делилась со своими взрослыми дочерьми (а у них со Степаном их родилось четверо), что еще до свадьбы их отец добился от нее поцелуя. По понятиям того времени, она уже не могла ему отказать... А о Федоре вспоминала по-другому, с сожалением.

В ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ



та история больно ударила по самолюбию Федора. Он, как рассказывал Комиссаров, сильно переживал. Федор был оскорблен, унижен и не находил успокоения — ведь жестокий удар он получил от близких ему людей, ровесников. Свои чувства, находясь летом в Богатыреве, бессонной ночью, он излил в стихотворном опусе под хорошо понятным во всем мире и, прежде всего, музыкантам названием «Ноктюрн» (франц. *Nocturne* означает ночной):

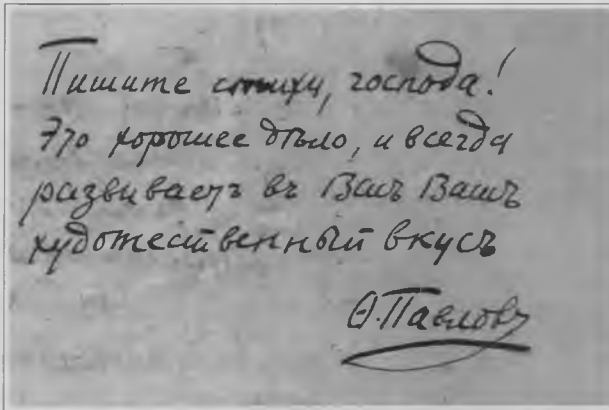
Светлая ночь полнолунная
Тихо над миром скользит.
Арфа моя тихострунная
Жалобным стоном звенит.
Сердце! Зачем убиваешься,
Плачешь горячей слезой?
Сердце! Не плачь! И так маешься,
Обижено горькой судьбой!

Но он нашел в себе силы в концовке высказать осторожную надежду на преодоление собственного уныния:

Утро проснется румяное
В блеске святой красоты,
Счастье вернется желанное —
Так, встрепенешься и ты!..*

В голове молодого учителя созрело решение поступать в духовную семинарию. Вообще-то, карьера священнослужителя несколько его не соблазняла. К этому времени мировоззрение Павлова сложилось, утвердились творческие интересы, главным образом, музыка и литература. Но он уже не мог оставаться в школе не только по требованиям Учебного округа, но и по личным мотивам. Кроме того, в этом виделся компромиссный путь к заветной цели — специальному образованию.

* Это стихотворение вновь дает повод говорить об ассоциациях с классической лирикой. Созвучны смыслы завершающих строк «Ноктюрна» и знаменитого стихотворения «Из Гете ("Горные вершины спят во тьме ночной...")» М.Ю. Лермонтова. Ср.: «[...] Подожди немного, / Отдохнешь и ты». Уловив смысловую связь, легко почувствовать и родство трехстопных дактилических строк Павлова с трехстопными же трохеями Лермонтова.



Эпиграф на титульной
странице
«Памятника моей юности».
Симбирск.
23 августа 1913 г.

Уже много лет назад Иван Яковлевич Яковлев через обер-прокурора Святейшего Синода К.П. Победоносцева добился права рекомендовать своих бывших воспитанников (обычно троих, из лучших выпускников) для учебы в Симбирской духовной семинарии¹³⁷. «Я заявил о своем желании И.Я. Яковлеву, — пишет Федор в Автобиографии. — Он определил меня в Симбирскую духовную семинарию, куда поступил в 4 класс».

Для Ивана Яковлевича желание Павлова стало новостью, о чем можно судить по его письму протоиерею А.В. Стернову, ректору семинарии. Дело в том, что инспектор Чувашской школы только что ходатайствовал о других выпускниках. Теперь, 31 июля 1913 года, направляет ему еще одно письмо:

В дополнение к рекомендованному отношению от 24 сего июля за № 1488 троим кандидатам... желает поступить еще и д. учителя пения вверенной мне Симбирской чувашской учительской школы Федор Павлов. Он вполне благонадежен в нравственном и политическом отношении и твердых религиозных убеждений; по происхождению природный чувашин.

Рекомендуя г. Павлова, осмеливаюсь почтительнейше просить ВАШЕ ВЫСОКОПРЕПОДОБИЕ, не признаете ли возможным принять его в IV класс Симбирской Духовной семинарии на тех же основаниях, на каких были принимаемы раньше инородцы-чувашин в число воспитанников Семинарии, и исходатайствовать на его содержание по 105 рублей в год, начиная с начала 1913/14 учебного года¹³⁸.

Ректор семинарии не возражает против приема выпускников Чувашской школы. Но число вакансий для них не увеличивает. Поэтому 17 августа И.Я. Яковлев в письме на имя попечителя Казанского учебного округа предпринимает последнюю попытку оставить Федора в должности учителя пения до 1 сентября 1914 года. Дать разрешение округ отказывается окончательно.

* * *

Предвидя начало новой жизни, отход от мирских радостей, в августе 1913 года Федор совершает несколько шагов, возможно, реализует «напоследок» давно назревшие желания.

10—11 августа 1913 года он впервые побывал в Казани. Какие дела привели сюда молодого учителя, нам неизвестно. Здесь им написано стихотворение «Милая крошка». Быть может, его вело предчувствие будущей роли Казани в судьбе чувашей и его личной. Быть может, Федор заглянул в желанный и недоступный ему Императорский университет, который когда-то окончил Иван Яковлевич, а сейчас вольнослушателем посещал занятия студент Казанской духовной академии Комиссаров. Гурий только что защитил магистерскую диссертацию на соискание ученой степени кандидата богословия. По возвращении, 12 числа, Федор в последний раз занимается приемными испытаниями желающих поступить в Симбирскую чувашскую школу. С 16 августа, завершая учебные дела, Павлов оформляет рукописную тетрадь под названием «Памятник моей юности», куда вошли стихи на русском и чувашском языках (свыше 30), написанные им в период учебы и работы в Симбирской чувашской школе. На ее титуле ставит дату — 23 августа — и вписывает назидательный эпиграф: «Пишите стихи, господа! Это хорошее дело, и всегда развивает в Вас Ваш художественный вкус». Явно повторяя советы учителя словесности, Федор говорит не о творчестве, а сочинении как всего лишь упражнении для развития художественного вкуса. Тем самым, зная особенности восприятия его стихов некоторыми ровесниками, он упреждает возможные вопросы к содержанию стихов и как бы оправдывает светские шалости и вольности на страницах тетради пользой таких упражнений.

1 сентября начались занятия в Симбирской духовной семинарии. Во всех сохранившихся классных журналах к алфавитному списку из 46 семинаристов были добавлены три чуваша: (47) Ильин Василий, (48) Павлов Федор и (49) Степанов Петр.

Учился Федор, как и раньше — не затрачивая особых усилий. Согласно записям в учебных журналах семинарии, средний балл за письменные работы по основным предметам (Священное писание, Основное богословие, Церковная история, Философия) у него не выделялся среди оценок, выставленных прочим семинаристам, и составлял «3 11/16». К немногим хорошо успевающим (балл 4 1/8) из трех выходцев Чувашской школы относился только Василий Ильин¹³⁹.

Другой классный журнал Симбирской духовной семинарии по предмету «Церковное пение» выразительно характеризует как семинариста Феодора Павлова, так и постановку музыкальных занятий в семинарии. В сентябре — апреле 1913/14 учебного года из сорока девяти семинаристов тринадцать оценены баллом «2» (некоторые с минусами!), семь — баллом «3» (в том числе четыре тройки с минусами), семь — баллом «4» (одна четверка — с минусом). И только одна пятерка (с минусом) была выставлена Павлову 11 января 1914 года¹⁴⁰. В этот же день отметка «4» была выставлена и Василию Ильину. Получить высший балл по пению для Федора не составляло труда. Ильин не обладал способностями Федора, но ведь и он учился пению в Чувашской школе и был учеником Павлова. Чувашский же хор славился в Симбирске,

Имя	Баллы за семестр								Средний балл	Средний балл за семестр	Средний балл за семестр
	Религия	История	Русский язык	Литература	Музыка	Физика	Химия	Математика			
Петров Иван Иванович	3½	3½	3	3	3	3	3	3	3	3	3½
Петров Иван Иванович	3	3	4	2½	3	3	2	3	2½	3	2½
Петров Иван Иванович	3	4	3½	3	3	3	3½	3	3½	3	3½
Петров Иван Иванович	3	3½	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Петров Иван Иванович	4½	5	5	5	5	5	5	5	4½	5	4½
Петров Иван Иванович	4	3½	4	3	4	4	4	5	3½	4	3½
Петров Иван Иванович	4	4	2	4	3½	4	4	4½	3½	3½	3½
Петров Иван Иванович	3	3	2	2	3	3	3	3	2½	3	2½
Петров Иван Иванович	3	3	2½	3	3	3	3	4	3½	3	3½
Петров Иван Иванович	3	4	2½	0	3	4	3	3½	2½	3	2½
Петров Иван Иванович	4	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Петров Иван Иванович	3	3½	3½	3	3	3	3	3	3½	3	3½
Петров Иван Иванович	3	2	—	3	3	2½	2	—	—	—	—
Петров Иван Иванович	3	4	3	4	3	4	2	3	3½	3	3½
Петров Иван Иванович	4	3½	3	3	4	3	3	3½	3½	3	3½
Петров Иван Иванович	3	3	4	4	3	3	3	3	3½	3	3½
Петров Иван Иванович	3½	3½	3½	5	4	4½	5	5	4½	4	4½
Петров Иван Иванович	3	3½	5	3½	3	4	3	4	3½	4	3½
Петров Иван Иванович	3	3½	4	3½	3	4	3	4	3½	3	3½

Страница журнала Симбирской духовной семинарии с выведенными средними баллами за письменные работы по основным предметам в 1913/14 учебном году. Павлов — второй снизу.

послушать его на открытые школьные уроки охотно приходили и русские горожане.

В течение года Федор пропустил по церковному пению три занятия. У некоторых же его соучеников число пропусков доходит до семи-восьми, а у одного даже до пятнадцати. Семинаристы явно не жаловали занятия музыкой, несмотря на то, что двойки преподаватель выставлял, как видим, нещадно. Но привить любовь к хоровому пению это не помогало — в семинарии не было ни талантливого преподавателя-музыканта, ни заинтересованного руководителя, как в Чувашской школе. Ведь под руководством бездарного регента никакой хор не добьется успеха. По-видимому, здесь царил атмосфера, подобная той, что описал как раз в эти годы воспитанник Симбирского духовного училища: «...никакие таланты не поощрялись. Никто ими не интересовался. Рисование, музыка, пение — это все баловство. Гораздо важнее знать Закон Божий, латинский, греческий, церковно-славянский языки, Катехизис, Псалтирь. Вот это нужно знать будущему пастырю!»¹⁴¹. Поэтому и надежды Федора усовершенствоваться в стенах семинарии в этом искусстве — если и были при поступлении — не оправдались¹⁴².

Потом Павлов подытожил: «Таким образом, не веря в семинарскую

схоластику, мы три года зубрили ее. Попутно с семинарской наукой я изучил всеобщую историю, физику, историю западноевропейской литературы, историю русской общественной мысли и французский язык». Как видим, о музыке он даже не упоминает.

* * *

Осенью 1913 года Федору исполнился 21 год, и он подлежал призыву на военную службу со льготой, предоставлявшейся третьему разряду по образованию (т.е. как для окончившего начальную школу)¹⁴³. Вызванный Ядринским уездным по воинской повинности присутствием, Федор по вынужденному им жребия подлежал поступлению на службу в постоянные войска. 5 декабря 1913 года ему было выдано свидетельство о том, что Ф.П. Павлов являлся к исполнению воинской повинности при призыве 1913 года, но на основании действующего Устава ему отсрочивалось поступление на службу до окончания образования в Симбирской духовной семинарии и не далее призыва 1917 года¹⁴⁴.

Поэтому начало империалистической войны не изменило образа его жизни. Однако изменилась вокруг сама жизнь. В селах зазвучали невеселые частушки:

Некрута, мы некрута!
Мы попали не туда.
Мы в Германию попали —
Наши головы пропали.

Иван Дмитриев, тогда двенадцатилетний ученик Симбирского духовного училища, в мемуарах рассказывает: «Помню, иду по опушке леса — а внизу в селе поют песни. Песни эти точно вопли. Ветер то доносит их, то заглушает. Это песни новобранцев и призванных в армию. Звучат они довольно уныло, в них чувствуется отчаяние и безнадежность. Тут были люди всех возрастов: безусые парни, бородатые пожилые мужики. Многие не вернулись с войны, полегли на поле брани. Я сочувствовал им...»¹⁴⁵. В Симбирске стало много военных. По улицам с песнями проходили солдаты, эшелонами отправлявшиеся на фронт. Навстречу везли раненых, для них в разных учреждениях, в том числе учебных заведениях, устраивались госпитали. «Помню и раненых, — продолжает рассказывать Дмитриев. — Это были большей частью здоровенные молодые люди. Украинцы и русские. Поправившись, самые бойкие из них пустились в “донжуанство”. Под нашими окнами и у входа стали появляться какие-то женщины. Происходили свидания и сговоры. Наши солдатики куда-то уходили, одевшись в штатское...»¹⁴⁶.

Такие картины наблюдал и Федор Павлов. В чувашских деревнях новобранцы пели прощальные обрядовые песни. Несколько строф из них через несколько лет в 1916—1917 году Павлов включит в текст драмы «Ялта» (В деревне):

Мӑн сул урӑ каҫнӑ чух
Яштак хураҫ хуҫӑлчӑ,
Симӑс ҫулҫи тӑкӑнчӑ.

Тавансенчен уйăрлнă чух
 Яштак пĕвĕм аванчĕ,
 Семсе камал хушалчĕ.

В буквальном переводе:

Большую дорогу когда я переходил,
 Стройная березка сломалась,
 Зеленые листочки ее осыпались.
 С родными когда расставался,
 Стройный стан мой согнулся,
 Нежные чувства разрушились.

Разделяя в душе тревогу и отчаяние земляков, уходивших на войну, Федор накапливал материал, быть может, пока бессознательно, для нового направления в творчестве — театральных пьес. Получив сценическое воплощение, они поразили неподдельностью правды зрителей, приходивших в чувашский театр. Даже в комедии на бытовой сюжет вдруг проходит эпизод с рассказом о трагической гибели сына главного героя пьесы: «Мой сын, говоришь? Домой вернуться не смог, в солдатах голову сложил, несчастный парень... его там расстреляли за организацию бунта, говорят. Ты, господин мировой, никому не рассказывай...» То есть и сама по себе трагичная во время войны, судьба солдата решается не на поле брани. На нее накладывается еще и участие в бунте.

* * *

Алексей Ельмаков, которого летом 1913 года Федор привез из Богатырева в Симбирск для поступления в яковлевскую школу, часто навещал своего покровителя. А поступивший вместе с Павловым чуваш Петр Степанов оказался учителем Ельмакова по двухклассной школе. Близко общаясь с новоиспеченными семинаристами, в своих воспоминаниях Ельмаков оставил несколько ценных штрихов об этом периоде.

«На квартиру Павлов и Степанов устроились вместе... — рассказывает он¹⁴⁷. — Случалось, что несколько раз я попадал к ним во время студенческих пирушек в небольшом кругу друзей, а иногда и курсисток. В числе последних была и Николаева Лидия Николаевна, которую Ф.П. Павлов крепко любил и на которой он впоследствии женился. Студенческая жизнь требовала больше денег, а отец высылал не очень богато. Поэтому Федор Павлович иногда давал уроки или находил другую работу...

Попадая во время пирушек... я невольно видел пирующих студентов и слышал их разговоры, споры и песни, не отличавшиеся богопочтительностью, как я ожидал от будущих священников. Наоборот, здесь было вольнодумство, свободомыслие вплоть до атеизма. В частности, однажды мне пришлось слышать песню про бога и Ноя во время “всемирного потопа”, отдельные куплеты которой я помню до сих пор. Вот они:

Приказ от господ-творца —
 Смести людей с земли лица.
 Остался только один Ной,
 С детьми, кухаркой и женой...

Тут Ной смиренно богу говорит:
“Ох как вода сия вредит”.
Велением божиих уст
Явился виноградный куст.

Вино он делал — первый сорт,
Хитер был, верно, старый черт.
И до того он напивался,
Что целый день потом валялся.

[...] Его родной сыночек Хам
Пересказал нам это сам.

Преданья библии гласят:
Ной жил лет триста пятьдесят.
Отсюда можно заключить —
Вино нисколько не вредит»¹⁴⁸.

Весь предшествующий опыт Федора Павлова — и жизненный, и художественно-творческий — очевидно, сопротивлялся богословской схоластике, которой жили подобные учебные заведения.

«Семинарская жизнь нам нравилась. Но науку семинарскую мы не переваривали, — сообщает он в Автобиографии. — Как-то после Огюста Конта мы заспорили с семинаристами о бессмертии души и о материализме. Я и мой товарищ Ильин доказывали, что ни философия, ни теософия не в состоянии опровергнуть учения материалистов о бытии. Во время спора пришел в класс преподаватель философии Б. Семинаристы закидали его вопросами. Обеспокоенный философ спросил: “В чем дело?” — и предложил нам с моим товарищем изложить нашу “систему”. Мы отказались, объяснив, что это был обыкновенный ученический спор. Тем не менее нас после урока позвали к ректору, который сказал нам: “Вы там со своей химией что хотите делайте, но наших семинаристов не заражайте, а то мы вас отсюда помелом”».

Несмотря на складывающиеся обстоятельства, Федор в душе оставался светским человеком. Он позволял себе вольности, недопустимые для искренне верующего. Колоритный эпизод первого года учебы в семинарии вспоминал его младший товарищ по чувашской школе родной брат Капитолины Эсливановой Николай Тихонов (это с ним за одним пультом сидит Федор на фотографии оркестра 1913 года). Николай служил учителем в селе Большие Ключищи Симбирского уезда, когда весной 1914 года на пасхальной неделе Павлов вдруг заявился к нему:

«Дело было в первой половине дня. Я вышел на крыльцо школы [...] Вижу — по тракту из Симбирска идет человек в форме семинариста. Узнаю Федора Павловича. Он идет прямо ко мне (он знал, где я учительствовал после окончания школы). Он вообще-то не отличался румянцем и был всегда бледный, но сейчас был особенно бледен. Я встревожился. Спрашиваю — что случилось? Заходим в мою комнатку; предлагаю поесть, попить — отказывается. А дело у него по тогдашнему времени было довольно серьезное. Страстная неделя давно прошла. Все должны были “говеть”, исповедоваться у попа и “причастаться”. А семинарист — конечно, в первую очередь. (Оказалось, что) Федор Павлович ни говел, ни

исповедовался, ни причащался. Ему грозило увольнение из семинарии. Мне нужно было достать от местных попов справку, что семинарист Павлов Федор и говел, и исповедовался, и причащался. Задача была нелегкая: ведь я в данной школе работаю только первый год. Можно сказать, меня никто не знает.

В селе было два попа; один вел “Закон Божий” в нашей школе и был, ну как там у них называется — главным в церкви. Это был отвратительный человек. Идти к нему — значит провалить все дело. Другой поп — Никольский (помню его фамилию), и звали его Николаем, а меня он звал тезкой.

Вот я и решил пойти к этому попу. Разговор с ним примерно (не дословно, конечно) вел такой.

— Батюшка, вы ведь были когда-то семинаристом?

— Был.

— А что бы было семинаристу, если он не сумел говеть и исповедоваться?

— О!.. Его сейчас же выгонят из семинарии.

— Вот, батюшка, ко мне пришел друг мой, с которым мы вместе учились в одной школе, сидели за одним пультом в оркестре и у него случилось такое несчастье, что он не сумел говеть и исповедоваться. Пришел ко мне, больше ему некуда идти. Если вы не поможете ему, значит, вы и мне сделаете больно. Сказать, что Федор Павлович не хотел говеть и идти к попам на исповедь, — я, конечно, не мог... и соврал ему, что он (Фед. Павл.) полюбил одну девушку, нашел в ней подругу жизни и так вот прошла “страстная неделя”. Поп дал справку, что семинарист Павлов Федор говел и т.д.

Как только эта справка попала в руки Федора Павловича, — мой Фед. Павл. сразу ожил, стал живой, веселый. Отказался не только пить, есть, не остался ночевать и быстро пошел в Симбирск»¹⁴⁹.

Что это было: юношеское легкомыслие, поэтическое вольнодумство или пренебрежение казенным, с его точки зрения, порядком? Оно привело его едва ли не к катастрофе. В тот момент он, возможно, с ужасом осознал, что с такими мучениями обретенный путь к свету образования может закрыться навсегда. Это стало еще одним важным уроком жизни. Больше такого он себе не позволял. А уже через несколько лет жизнь при советской власти привела его к полному и последовательному отторжению церковных начал, о чем он по разным поводам не раз говорил.

Окончил Федор Павлов полный курс Симбирской духовной семинарии в 1916 году. 31 мая ему было выписано следующее свидетельство:

Предъявитель сего, бывший народный учитель Феофор Павлов сын крестьянина из чуваш села Богатырева, Ядринского уезда, Казанской губернии, родившийся в тринадцатый день сентября месяца тысяча восемьсот девяносто второго года; окончил курс в Симбирской чувашской учительской школе; в августе месяце 1913 года допущенный, на основании определения Святейшего Синода, от 24 сентября — 2 октября 1893 года за № 2723, к слушанию предметов, положенных в IV, V и VI классах духовных семинарий, кроме древних языков — греческого и латинского, он в течение 1913/14, 1914/15 и 1915/16 учебных годов прослушал курс этих предметов и, при поведении отличном /5/, оказал следующие успехи:

По изъяснению священного писания	— очень хорошие /4/,
— общей церковной истории	— очень хорошие /4/,
— истории русской церкви	— отличные /5/,
— Введению в Православное богословие	— отличные /5/,

— Богословию догматическому	— очень хорошие /4/,
— Богословию нравственному	— очень хорошие /4/,
— Богословию обличительному	— очень хорошие /4/,
— Истории и обличения рус. раскола	— отличные /5/,
— Практическому руководству для пастырей	— очень хорошие /4/,
— Гомилетике	— очень хорошие /4/,
— Литургике	— очень хорошие /4/,
— Физике и космографии	— отличные /5/,
— Начальным основаниям и краткой истории философии	— отличные /5/,
— Дидактике	— очень хорошие /4/,
— Церковному пению	— отличные /5/.
[...]	

В удостоверение сего и дано ему, Павлову, настоящее свидетельство от Правления Симбирской духовной семинарии за надлежащим подписом с приложением казенной печати.

г. Симбирск 1916 года Мая 31 дня

Ректор Семинарии *прот. А. Стернов*

Инспектор *А. Яхонтов*

Член Правления преподаватель *Н. Ламовский*¹⁵⁰.

В «Разрядном списке учеников» семинарии было определено: «...Учеников-инородцев Павлова Феодора и Степанова Петра признать окончившими курс богословских наук, положенных в IV—VI классах семинарий, без причисления их к разрядам и выдать им установленные свидетельства с оценкою поведения их баллом 5»¹⁵¹. «Без причисления к разрядам» означало неполноту прав выпускника, которому дозволялось идти в священники или учителя начальной школы, но не в вуз¹⁵². Из троих чувашских семинаристов только Василий Ильин, который вообще отличался не талантами, а природной старательностью, по завершении полного курса удостоен аттестата по первому разряду и в числе девяти наиболее успешных учеников своего класса получил все права. Сумел ли он воспользоваться ими — история не знает...

Условием духовного ведомства было также возвращение средств, затраченных на обучение¹⁵³:

Павлов Феодор, в случае непоступления его на службу по духовному ведомству, или на учебную службу в начальных народных школах, согласно ВЫСОЧАЙШЕ утвержденному 16 апреля 1869 года, журналу Присутствия по делам православного духовенства, обязан возратить Правлению семинарии сумму, употребленную на его содержание в семинарии в количестве трехсот одного рубля восьмидесяти восьми копеек (301 р. 88 к.).

Итак, цель не была достигнута. Выбора у Федора, как и прежде, не было. В Автобиографии он напишет: «Здесь я должен сказать, что с окончанием духовной семинарии кончилось мое официальное ученичество». Указом Казанской духовной консистории от 28 июля 1916 года за № 12779 он был определен на псаломщическое место в селе Кошлоуши Тойсинской волости Ядринского уезда.

* * *

Несмотря ни на что, в годы учения в Симбирской духовной семинарии Федор находил время для занятий литературой. Теперь это преимущественно не стихи. По воспоминаниям Алексея Ельмакова, он начал в эти годы роман на русском языке на сюжет из студенческой жизни. Кроме этого, у него видели рукописи романа из студенческой жизни, комедии «Балбес», повести «Лурский», рассказа «Ошибка», стихотворного предания о богатыре «Тевик»¹⁵⁴. Однако все произведения этого времени исчезли. Свет на судьбу его ранних рукописей проливает рассказ Тимофея Парамонова.

29 декабря 1914 года в Чувашской школе состоялся литературно-музыкальный вечер — прощальный для старшеклассников, мобилизованных и в январе отправляющихся в действующую армию. Федор не мог пропустить такого события и пришел в школу. Впервые исполнялись хоровые сочинения одного из талантливых его учеников — Тимофея Парамонова. Тимофей принимал поздравления, в том числе от учителя музыки Степана Максимова. Восхищен был и Павлов, который крепко пожал Парамонову руку и предложил прогуляться с ним до его квартиры. Это был еще один случай исповедального общения Федора Павловича. Тимофей подробно рассказал о продолжении их разговора:

На улице было темно. В его комнате был слабый синий, ровный свет. Тишина. Ф.П. Павлов вынул из ящика стола и дал мне просмотреть свои рукописи: 1) повесть (названия не помню) на русском языке, написанную мелким, четким почерком, на тетради полулиствого формата; 2) стихотворения на чувашском языке («Хитре хёр», «Вёлле хурчё», «Пирён урам анаталла»), 3—4 стихотворения на русском языке, оцененные преподавателем Н.И. Колосовым баллом «5», — в толстой тетради в четверть листа и 3) в тетради формата в продольную четверть листа — 53 чувашских народных песни, написанные карандашом. Произошел тихий диалог:

— Хочу сжечь все это.

— Комедию «Балбес» оставили?

— Давно уничтожил.

— Почему хотите сжечь все?

— Печатать негде. А могут заставить отвечать за них...¹⁵⁵

Павлов знал, о чем говорил. Еще недавно на его глазах Константин Иванов, после увольнения из школы, долго добивался права сдать экзамены на звание школьного учителя. По этому поводу между симбирским и уфимским губернаторами и жандармским управлением шла переписка о его политической благонадежности. К опасениям в обвинении в неблагонадежности примешивались и сомнения Федора в ценности собственных литературных упражнений, все еще не видевших свет и, соответственно, не получавших общественного признания.

Поэтому на предложение ученика: «...В ваших тетрадях, слава богу, нет таких пикантных произведений музыки и графики! И я смело берусь хранить их до лучших времен!» Федор Павлович согласился при условии, чтобы тот отвез рукописи в деревню — от греха подальше.

«Я не понял, почему — в деревне, — заканчивает свой рассказ Ти-

мофей Парамонович. — Мне казалось, что можно в школьном музее. Но время было полночь, и я не стал спрашивать». В июне 1915 года он отправил рукописи Ф.П. Павлова домой, в д. Латышево Янтиковской волости, предупредив родителей, что в случае пожара их надо спасти в первую очередь.

* * *

Завершился симбирский период жизни Федора Павлова. Здесь он получил направление в интеллектуальном и художественном развитии. Здесь образовалась творческая среда, в которой он впервые почувствовал себя как минимум равным, востребованным, в чем-то, может быть, даже первым. Нашел направления, где мог бы реализовать свои способности.

Еще продолжалась война. До 1 октября 1916 года действовала отсрочка явки на воинскую службу. До появления новых произведений оставалось чуть более двух лет. Ему, двадцатичетырехлетнему выпускнику семинарии, предстояло ехать на место службы. С того дня, как Федор сделал предложение Капитолине и получил отказ, минуло больше трех лет. Он, по воспоминаниям современников, пережил депрессию, отблеском которой осталось стихотворение «Ноктюрн». Однако природное жизнелюбие Федора взяло верх. Достаточно скоро у него рождаются строчки, свидетельствовавшие о новом увлечении:

Над розами в роще прекрасной
Поет соловей, —
О чем же поет он так страстно
В той чаще 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...

За этим признанием в течение нескольких месяцев следует целая серия любовных излияний. Их предметом является девушка с инициалами «Л.Н.»; ей посвящен следующий опус. Если в предыдущем молодой поэт еще как бы сомневается («...не знаю, зачем я люблю...»), то очередное творение дышит новым чувством, отмечающим всякие колебания:

Л. Н.

Сизая дымка над речкою
Вьется,
Нежная песня за речкою
Льется...
Этой ночью безлунною
Страстью могучей безумною
Кровь закипает в груди!



Лидия Павлова
(Фадеева)
с братом. 1925 г.

Горы уснули далекие,
Люди ж не слышат жестокие —
Друг мой, скорей приходи!

Предметом внимания Федора на сей раз стала двадцатилетняя Лидия Николаевна Фадеева, преподавательница рукоделия Симбирской чувашской школы. Это о ней упоминал в рассказе о пирушках на квартире друзей-семинаристов Алексей Ельмаков.

Возможно, не все в отношениях с Лидией складывалось безоблачно. Следы легкой размолвки прочитываются в еще одном стихотворении:

Милая крошка, Сядь у окошка — Вот хорошо!	Тучи уж тают, Солнце сверкает, Окна горят!
Дождь перестанет, Солнышко взглянет Ярко ужо!	Нежной улыбкой Милые губки Страстью манят!
Счастье вернется, Снова ворвется К нам навсегда!	Милая крошка, Сядь у окошка, Взглянь на меня!
Ласки нежнее, Взоры сильнее Будут тогда!	Чем же я хуже. Ну, так целуй же Сладко меня!

Такие строки могли родиться в ответ на девичьи капризы. Ему удалось их преодолеть играючи, очаровывая подругу новым сочинением, ей посвященным. Окончание стихотворения открывает характер нынешнего Федора — еще вчера застенчивого мальчика. Познав силу своего поэтического дара, теперь он смел и даже дерзок в выражении своих чувств и желаний. Он умеет с помощью стихов сделать явным тайное и даже реально, быть может, пока запретное...

Они поженились летом 1916 года. Связав с Лидией свою жизнь, Федор жаждал понимания. Увлекающаяся натура, он вообразил, что сможет поднять до своих интересов эту симпатичную и простодушную белолошвейку,

весьма простого происхождения — уроженка села Чирпы Лаишевского уезда Казанской губернии, она была дочерью прачки. Образования Лидия не имела, и Федор использовал свои учительские способности, чтобы помочь ее развитию. В тетрадь «Памятник моей юности» в конце года (датировано 23 днем ноября) он вписывает — сверх отобранных еще в августе — еще одно стихотворение «Колыбельная песнь моей подруге (посвящается будущему)». Ему хотелось думать, что вот оно — долгожданное счастье. Каждая строка светится нежными эпитетами, на какие способен только поэт. Стиль изложения — самый возвышенный:

Мой друг 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 освященья
 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.

В концовке стихотворения возникает новый сюжетный мотив, мечта о полноте человеческого счастья — о рождении ребенка:

И тогда вдвоем с тобою
Будем жить святой мечтою
О грядущих днях —
У тебя, моя голубка,
Будет крошечка-малютка
В мягких пеленах...
И малютку также нежно,
Перед сном, закрывши вежды,
Будешь ты ласкать,

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!..

Но надежды, вдохновившие его на эти строки, не сбылись — детей у них не было. Тем не менее он искренне любил жену. Обращенные к Лидии признания были последними образцами любовной лирики в творческой биографии Федора Павлова-поэта. Уходят в прошлое и живописные пейзажи, Демон и прочие романтические «байронизмы».

Обретенный опыт жизни лишает романтического ореола любовные мотивы и порывы к возвышенной дружбе, идеалам прекрасного. По достижении двадцати одного года он исчерпал непосредственность этой проблематики. Издать свои ранние стихи Федор не пытался — они остались интимным самовыражением юношеского понимания жизни — с преобладанием эмоционально-субъективных элементов, самоутверждением авторского «я». Павлов вступает в возраст зрелости.





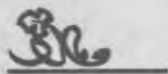
Часть вторая

«ЧАРУЮЩАЯ СКАЗКА»

В деревне: смутное время

Второе преобразование

«Народу нужен театр»



*На этой горе золотой,
Нам кажется, счастье живет —
Туда всякий скользкой тропой
То бодро, то робко идет.*

*Иные дойдут до горы,
Иные — увы! — не дойдут.
Дошедшие видят дары
И с радостью в гору идут.*

Федор Павлов.
«Ожидание и надежда»



Ф.П. Павлов. Казань, 1921 г. Фрагмент.

В ДЕРЕВНЕ: СМУТНОЕ ВРЕМЯ



Ровно тринадцать месяцев — с 14 июля 1916 года по 14 августа 1917 года — выпускник духовной семинарии Федор Павлов пробыл псаломщиком в церкви старинного чувашского села Кошлоуши (Кушлаваш), расположенном на южной окраине Ядринского уезда, — дальше и от уездных городов, и от ближайшей железнодорожной станции, чем его родное Богатырево. «Один из глухих уголков Ядринского уезда», — пишет он. В начале XX века это село было волостным центром с населением всего около трехсот человек. Кроме храма и начальной школы здесь размещался чувашский женский монастырь, а также функционировали три питейных дома и бакалейные лавки.

Служба велась в двухпрестольном храме Святой Троицы и Воскресения Христова. Деревянное здание церкви, украшенное изящно изломанными карнизами, немного напоминающими стиль барокко, радовало глаз нарядной монументальностью. Молодой псаломщик был одним из немногих образованных людей в уезде, а в Кошлоушах в данный момент, возможно, единственный. Во всяком случае, уже 19 октября он был принят временным учителем в здешнее земское начальное училище. Круг общения Федора состоял из храмового причта, прихожан, учеников и, конечно, молодой жены. В ежедневных разговорах и бытовых заботах здесь не возникали вопросы поэзии, музыки, национальной культуры, волновавшие его в Симбирске. Этот год остался в биографии Федора внешне как самый «пустой», лишенный даже намека на творческие занятия. Именно здесь, на опыте пребывания в Кошлоушах, с пронзительной ясностью оформилась в его голове высказанная в Автобиографии мысль, что «в деревне о подобной роскоши как образование думать было нечего». Но, несомненно, его внутренняя духовная работа никогда не прекращалась.

* * *

А в жизни Российской империи происходили исторические перемены, затронувшие судьбы всех граждан Отечества. В столицах бурлили политические страсти, начало которым положил февральский «Высо-



Двухпрестольная церковь
Св. Троицы, Воскресения Хри-
стова, в которой Ф.П. Павлов
служил псаломщиком.
Построена в 1902 г. Здание
сгорело в 1992 г.

чайший манифест об отречении Императора Николая II от престола государства Российского». Вслед за манифестом появилось «Обращение к народу Великого Князя Михаила Александровича», в котором пояснялось, что с отречением царя «данная нами ему, при его восшествии на престол, присяга утратила свою силу. Теперь следует давать присягу новому Правительству, стоящему во власти».

Войне не видно конца, но она вступила в фазу, для России неблагоприятную. До Ядринского уезда долетали известия о смертях и преступлениях, чуть ли не ежедневно совершающихся в хаосе событий. На фронтах начались массовое дезертирство и «братания». Служивший в Бессарабии ученик Федора Тимофей Парамонов, дослужившийся до чина подпоручика, в автобиографических записках сообщает: «В декабре (1916) из Бухареста под давлением войск противника мы отступили на левый берег реки (Сэрэцел),

где 3 апреля 1917 г. перед братанием солдат я сыграл на скрипке революционную песню «Варшавянка», песню Вебера «Эхо», мелодии хорватских, азербайджанских, болгарских, сербских, украинских, румынских песен. Но всех участников братания быстро перевели в другой глубокий фронт. Я был арестован...»¹. Через несколько месяцев пришло известие, что на фронте погиб старший товарищ Федора Петр Пазухин. Картинки жизни во время войны и революции волновали, возмущали, откладывались в сознании, будили воображение. Многое потом можно будет узнать в сюжетах его театральных пьес; работа над ними уже скоро начнется.

Внимание Федора привлекает постановление «Об отмене вероисповедных и национальных ограничений», изданное 20 марта Временным правительством, возглавленным бывшим симбирянином Александром Керенским. Объявлялось о равенстве всех религий перед законом, отменялись все ограничения граждан в правах в зависимости от вероисповедания и национальности, декларировались свобода совести, право на получение начального образования на родном языке, местные языки допускались, хотя и в ограниченной мере, в суд и делопроизводство.

Волны сильнейших потрясений достигают всех уголков государства и общества. Однако, находясь в дальнем селе, разобраться в хаосе перемен, понять, чего ждать завтра, через неделю, месяц, год — совершенно невозможно. Федор внешне бездействует, наблюдает, размышляет. Когда 22 марта 1917 года в Казани возникает Общество «мелких народностей» Поволжья, он остается в стороне. Хотя, узнав о его суще-

ствовании, с удовлетворением отмечает, что инициатор и лидер общества — приват-доцент Казанского университета Н.В. Никольский, уроженец Ядринского уезда, чуваш.

Свое первое общее собрание это общество проводит в мае. Представителей художественной культуры на нем, как и вообще в среде «иногородческой» интеллигенции, не было. Поэтому в решениях собрания из гуманитарных вопросов внимание уделено главным образом общим проблемам национального образования. Тем не менее, впервые в истории не только упоминается о собирании и изучении национальных песен и других традиционных произведений, но говорится и о развитии национального искусства в современных формах. Для этого, гласит резолюция, «необходимо организовать национальные общества любителей театра и искусства... Дальнейшее развитие национального творчества должно основываться на завещанном веками».

А в государстве в течение лета назревает безвластие, которое в октябре приведет к большевистскому перевороту. Совершается еще одна — уже третья на веку Павлова и его современников — революция. Вчерашние государственные присяги обесцениваются вторично. Теперь стремительно нарастают и другие события.

26 октября Второй всероссийский съезд Советов принимает *Декрет о мире*, приводящий к прекращению военных действий и заключению Брестского мира — «похабного», по характеристике нового председателя Правительства России, еще одного симбирянина во власти, Владимира Ульянова-Ленина. Тогда же принимается и *Декрет о земле*, круто изменивший настроение крестьянства. После его принятия сельское население России на несколько месяцев отошло от политической деятельности, с головой погрузившись в «черный передел» земли.

Собственно говоря, выбирать не приходилось. Оставалось лишь надеяться, что при большевистском подходе, щедро раздающем обещания мира воюющим державам и земли крестьянам, идеи революционного протеста, свободы и справедливости, знакомые Федору со школьного детства, пробьют себе дорогу. Особенно импонировала чувашскому интеллигенту и провинциалу *Декларация прав народов России* от 2 ноября 1917 года. Ее положения частично совпадали с постановлением Временного правительства от 20 марта. Но большевики пошли гораздо дальше, провозгласив не только равенство, но и право народов России на свободное самоопределение, вплоть до отделения и образования самостоятельного государства. Тем самым была развязана инициатива национальной агитации не только на дальних окраинах бывшей империи, но и в Европейской части — в Поволжье. Правительство от деклараций сразу перешло к делу. Был учрежден Народный Комиссариат по делам национальностей, возглавленный Иосифом Джугашвили-Сталиным. Созданный в нем Чувашский отдел в числе объявленных задач имел создание национальных библиотек, музея, театра, развития музыки и прочих видов национального искусства. А 6 марта 1918 года и при Казанском губисполкоме возник Комиссариат по чувашским делам².

Думается, мимо внимания Федора Павлова не проходят и симбирские корни обоих правителей новой России 1917 года. Особенно это касается Ульянова-Ленина. О тесном сотрудничестве его отца, инспектора и директора народных училищ Симбирской губернии, И.Н. Ульянова с И.Я. Яковлевым, несомненно, было известно и воспитанникам Чувашской школы. Поэтому отношение к новым властям могло иметь для Федора несколько личностный оттенок, способный повлиять и на позитивное восприятие перемен. Во всяком случае, восторженный дух в стихах и других писаниях Павлова 1919—1922 годов был, несомненно, связан и с разгорающимися надеждами на поддержку в осуществлении ранее несбыточных замыслов. Оторванный от общественной жизни и школьных товарищей-единомышленников, но не забывший дух Симбирской «могучей кучки», Федор все чаще задумывается о путях и способах сделать что-нибудь для развития культуры родного народа. А копившийся жизненный опыт приводил к мыслям о неразрешимых противоречиях в современном жизнеустройстве. Мысли эти беспокоили, требовали выхода.

Между тем окружное духовенство приняло кошлоушского псаломщика весьма доброжелательно. Когда, после крушения монархии, Епархиальное руководство в Казани созывало экстренный съезд, кто-то предложил избрать молодого псаломщика делегатом от 3-й благочинии* Ядринского уезда. Это свидетельствовало, что в своем приходе Федор произвел впечатление ответственного и вызывающего доверие человека. Поездка на этот съезд, состоявшийся 1 мая 1917 года, стала для Федора Павлова важным событием. Там были оглашены «Воззвание Святейшего Синода к чадам православной церкви» и «Указ из Казанской Духовной Консистории». Признавая исключительность исторического момента, духовенство остерегается высказывать политические предпочтения. По итогам обсуждения было принято постановление под названием «Отношение духовенства Казанской епархии к переживаемым событиям Русской государственной жизни», наполненное хвалебными эпитетами в отношении Временного правительства. Съезд решил приветствовать «совершившийся, по воле Божией и народной, государственный переворот, выведший на путь свободного самоуправления и широкого развития не только русское государство, но и русскую православную Церковь», призвал «вполне сознательно и искренно» встать на его сторону и предостерег «от всяких посягательств на его власть со стороны крайних политических элементов, безразлично и справа и слева, направляющих государство к контрреволюции, к анархии, гражданской войне и гибели»³.

Мысли о трагичности и неразрешимых противоречиях происходящего, конечно, преследовали многих, будь то жители столиц или обитатели глубинки Поволжья и Чувашского края. Так, крупнейший русский писатель нового поколения Иван Бунин выразил суть переживаемых событий в названии книги «Окаянные дни». Это был его дневник. Бунин

* Благочиние, благочиннический округ — группа приходов, находящихся в непосредственной территориальной близости друг от друга, часть епархии.

эмигрировал во Францию, проклиная Октябрьскую революцию ишедших к власти большевиков. Другой литератор, Илья Эренбург, в феврале 1917 года, наоборот, вернувшийся из Франции, в воспоминаниях признается, что очень хотел разобраться в происходящем, походя при этом «на ягненка, отбившегося от стада... Как приготовишка, я готов был учиться грамоте; спрашивал всех, что происходит, но в ответ слышал одно: “Этого никто не понимает...”». Он пробовал заводить разговоры — о миссии России, о гнили Запада, о Достоевском, но люди были заняты другим: они не разговаривали, а ругались, проклинали — кто большевиков, кто Керенского, кто революцию»⁴.

Но в проблемы культуры российских национальных провинций большие писатели и мыслители того времени не вникали. Этих вопросов так или иначе касались или политики, начавшие перекраивать карты российских губерний — чтобы как-то обуздать национальные движения, грозящие разрушить империю, или сами участники этих движений, склонные и способные к философствованию. Так, много размышлял на эту тему Гурий Комиссаров. В 1918 году он издал трактат «Чăваш халăхĕ малалла кайĕ-ши, каймĕ-ши?» («Может ли чувашский народ иметь свое будущее?», буквально: «Чувашский народ вперед пойдет-ли, не пойдет-ли?»)⁵. В июне 1917 года, когда Гурий с семьей приехал из Уфы на летний отдых в Богатырево, а Федор с женой гостили в родительском доме, они обсуждали вопросы будущего чувашской культуры.

«Опять наши семьи стали встречаться и совершать совместные прогулки, как это было в пятнадцатом году, — вспоминает Комиссаров. — О личных интересах и занятиях говорили мало: не до того было. Год был богат политическими событиями... Передовая общественность объединяясь в союзы и партии, развертывала работу по углублению революционного размаха, организации общественной и политической жизни на республиканских и социалистических началах, готовилась и подготавливала население к выборам в учредительное собрание. Приглашали на собрания и съезды, крестьяне-земляки выбирали меня своим делегатом»⁶.

В те дни, 20—28 июня, проходит «Общечувашский национальный съезд», как назвал себя съезд активных национальных деятелей, прежде всего чувашских учителей и церковнослужителей, а также крестьян и солдат в Симбирске. Комиссаров пишет: «Мы с Федором Павловичем оба были приглашены на съезд, но оба не поехали и не участвовали на этом съезде».

Причины Комиссаров не поясняет. Между тем, именно на этом съезде произошло событие, обозначившее новое явление в истории художественной культуры Чувашского края. Для делегатов съезда был организован концерт из произведений чувашской музыки, которые он — впервые для самого себя — на основе чувашских народных песен решил написать сам. С.М. Максимов писал: «Я, учитель пения, задумал перед съездом немного обновить (сĕнетме), обработать чувашские песни. [...] Собрав хор из участников съезда, я исполнил перед съездом эти песни. Чувашам, собравшимся на съезд, обновленные песни, очевидно,

понравились. Некоторые говорили: “Подобное исполнение чувашской музыки не только не слышано, но и мысль, что можно ее так красиво петь, в голову не приходила”⁷. Концерт в дни столь знаменательного съезда в присутствии политически наиболее активной части чувашского населения развернулся в общенациональное мероприятие, получившее широкий общественный резонанс. Сразу после этого Степан Максимов взялся за подготовку издания своих партитур. Сборник этот вышел в январе 1918 года тиражом в 150 экземпляров. Это была 16-страничная тетрадка, включавшая пятнадцать обработок. Изложены они были в цифровой нотации — как учили их, и они сами учили нынешних школьников в Симбирске.

Уже в январе 1918 года несколько экземпляров с дарственными надписями автор преподнес видным деятелям национального движения. Федор Павлов в их ряд еще не входил. Да они со Степаном и не общались много лет — со времени его женитьбы.

Федор, разумеется, постарался раздобыть симбирский сборник. Знакомство с произведениями Степана Максимова для Павлова, несомненно, стало эмоциональным потрясением. Он размышлял, сколь талантлив и смел его одноклассник, как хорошо найдены гармонии в «Уя тухрӑм», «Лутра шӗшкӗ», «Хӗрӗх чалӑш хӗрлӗ ту»... А мелодия «Хура вӑрман урлӑ», похоже, сочинена самим Степаном на народные стихи. Он держал в руках первую в истории книжку с хоровыми сочинениями чувашского автора! Оформлена скромно, времена такие. Здесь Федор, кстати, увидел и ноты «Пиҫнӗ-пиҫмен сырлашӑн» любимого учителя Ивана Митрофановича Дмитриева — в 1911 году именно он разучивал это произведение с хором Симбирской школы. Да, к очевидным музыкальным способностям Максимова-композитора следует добавить и деловые качества — умение довести музыкальный замысел и до концертной сцены, и, несмотря на невероятные трудности, организовать издание. Отныне Федор заинтересованно и, возможно, ревниво будет наблюдать за музыкальными достижениями Степана. Максимов уже опередил Федора, ведь в губернском городе, где полвека работает Чувашская школа, а в ней великолепно поставленный хор и некоторое время действовал даже симфонический оркестр, ему намного легче добиться столь значительных результатов.

* * *

Пребывая вдали от коллег и друзей и не имея возможности заниматься творчеством, Павлов ловил новости, долетавшие из городов. В нем копилась внутренняя энергия, публично пока не проявлявшаяся. «Февральская революция застала меня учителем в одном из глухих уголков Ядринского уезда. Я хворал воспалением легких и до лета не мог принять в ней активного участия», — пишет он в Автобиографии. Это первое упоминание о болезни, через несколько лет принявшей опасную форму, а пока, видимо, никого не насторожившей.

Служба по духовному ведомству, разумеется, оставалась совершенно

чуждой интересам и мыслям Федора. Ею он тяготился уже в силу равнодушия к религии. Музицирование с хором сельской церкви также не давало выхода таившейся в нем творческой энергии. Позднее он вообще будет вынужден по возможности не упоминать об этой службе, в анкетах указывая только, что работал учителем. Но к этому принудят иные причины.

О том, что ему страстно хотелось уехать куда угодно, лишь бы ближе к центрам, где есть возможность реализовать себя, можно судить по тому, что он просится на место учителя в земском начальном училище д. Балдаево, что поблизости от уездного города Ядрина. 20 апреля 1917 года инспектор народных училищ Ядринского уезда сообщает Ф.П. Павлову, что он может занять эту должность. «При этом считаю необходимым предупредить Вас, — говорится в этом документе, — что Вы должны будете оставить должность псаломщика»⁸. Разумеется, Федор соглашается и уже 1 мая 1917 года назначается учителем с сохранением должности псаломщика до начала следующего учебного года.

Но этот шаг оказывается кратковременным жестом. Быть может, на его дальнейшие шаги повлияла и поездка на епархиальный съезд в губернский город. Неизвестно, когда и каким образом приходит ему мысль податься в мировые судьи — подсказал ли кто, или это результат поисков приложения своих сил. «Наверное, хотел узнать жизнь в разных ее проявлениях», — предполагает в статье о Павлове драматург Николай Терентьев⁹.

Возможно, Федору запомнился пункт из постановления Временного правительства «Об отмене вероисповедных и национальных ограничений»: о том, что отныне в суд и делопроизводство допускаются местные языки. Мировой суд — низшее звено правовой системы, в нем рассматриваются мелкие уголовные и гражданские дела, например, о самовольных порубках леса, о взыскании долгов, оскорблении должностных лиц, нарушениях питейных, строительных уставов и других правил. Судья, избираемый населением или представляющей его местной властью, достаточно самостоятелен в своих действиях. Федор чувствует себя способным к такой роли: жизнь и заботы сельчан ему хорошо известны, находить общий язык с простыми людьми он умеет, основы законодательства ему понятны, есть и уверенность, что в сочетании с представлением о справедливости разбирать маленькие тяжбы он сможет...

В июне 1917 года Павлов подал прошения сразу в две земские управы — Чебоксарскую и Цивильскую — с просьбой зачислить в число кандидатов на одну из свободных должностей мирового судьи. Наконец, 30 июля 1917 года состоялось судьбоносное для него решение Чебоксарского земского собрания. Павлова выбирают мировым судьей по Чебоксарскому мировому округу с местопребыванием в селе Акулеве¹⁰. В формулярных сведениях о духовенстве Ядринского уезда по этому поводу записано: «В 1917 году он (псаломщик Феодор Павлов) добровольно отказался от своей должности и поступил в ряды “советских” служащих...»¹¹.



Удостоверение,
выданное
Ф.П. Павлову
Чебоксарской зем-
ской уездной
управой, в связи
с избранием
его мировым
судьей.

Что важно — это село недалеко от города Чебоксары. Перемещение сюда радует Федора, хотя ни он, никто другой пока не подозревает, что маленькому уездному городку судьбой предначертано стать административным центром, по статусу равным Симбирску и Казани. А вчерашнему учителю, псаломщику, сельскому мировому Павлову доведется взять на себя ответственность за организацию культурной работы во всем Чувашском крае. Но до этого еще почти два года, наполненных служебными заботами и сомнениями.

* * *

Акулево (Шемшер) — большое чувашское село, примечательное активностью населения, в том числе и в культурном отношении. Знакомясь с местом службы, Федор был весьма обрадован самим духом здешнего учительского сообщества. Школа в Акулеве была открыта еще в 1851 году. Первая, деревянная, церковь была построена еще в 1743 году, а в 1777 году в семье акулевского священника родился и знаменитый российский востоковед-синолог о. Иакинф (в миру Никита Бичурин), друг Александра Пушкина. Здесь много любителей театра и хорового пения. Они ставили спектакли, пели в хоре. След в светской хоровой культуре села оставила работа здесь с 1907 по 1918 годы — с перерывом на время пребывания на фронте — будущего композитора Анатолия Тогаева.

Анатолий Николаевич создал пользующийся популярностью хор из учителей и учеников старших классов. Вместе с акулевцами в нем пели и учителя окрестных школ. А с хором местной Успенской церкви с 1909 по 1912 годы здесь же работал другой музыкант, в будущем профессиональный дирижер и композитор В.П. Воробьев. Именно за успехи хора Василий Петрович в 1910 году удостоился архипастырского благословения¹².

Прибыв в конце лета 1917 года, Федор сразу нашел общий язык с руководителем хора Анатолием Тогаевым и его помощником учителем Василием Пикторинским, обладателем превосходного баса, ценя который Павлов потом приглашал его петь и в Национальный хор. Тогаев же, талантливый музыкант, будучи через год переведен на учительскую работу в город Мариинский Посад, по-видимому, не без творческого импульса, исходившего от акулевского мирового судьи, в дальнейшем реализовал свои способности не только в хоровой работе, но и в сочинительстве, в том числе и национально-чувашского направления.

С разных сторон до Акулева долетали сообщения о подъеме волны хорового исполнительства в чувашских уездах Казанской и Симбирской губерний. Волна массовых митингов и демонстраций с исполнением революционных песен впервые поднялась в день празднования «пролетарской солидарности» 1 Мая 1917 года. Музыкальное оформление мероприятий на улицах городов и сел было предметом заботы местных Советов. Так, в Чебоксарах псаломщик Василий Воробьев (тот самый, что работал в Акулеве) к празднику организовал мужской хор в 150 певцов — рабочих и солдат. Они разучили и исполнили пять произведений, все — на русском языке: «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Марсельеза», «Варшавянка», «Похоронный марш» («Вы жертвою пали»).

Но не только революционные песни стали широко звучать в те дни. По чувашским уездам разнеслась весть о концерте, проведенном в Симбирске Степаном Максимовым. А осенью 1917 года родился хор чувашской учащейся молодежи в Казани. В воспоминаниях его организатора Т.Д. Алексеева рассказывается: «Созывались собрания в большинстве слушав в особняке Ушакова против Университета, приглашались представители профессуры на доклады по вопросам истории и этнографии: о булгарах и их культуре, о происхождении народов Поволжья, о чувашах и их языке. Молодежь чувствовала свободу революции, делилась своими мыслями, сближалась и радовалась экспромтом кем-либо прочитанным стихам, рассказам. Настал и день, когда так же на вечере, в стороне, в зале собравшиеся 8—10 человек молодежи запели чувашские хороводные песни... В следующую встречу решили собраться на спевку, привлечь больше народу и организовать хор...»¹³. Первый концерт этого хора был дан в декабре 1917 года. Репертуар был этнографическим. В первое время он состоял только из народных песен, к которым не прикасалась рука профессионального аранжировщика, тем более — композитора. В Казани из чувашей таковых просто не находилось. «Несмотря на прими-

тивность гармонизации исполняемых хором чувашских народных песен (хороводные, пирушечные, молодежные и др.), — вспоминал Тихон Данилович, — они своей новизной производили на слушателей большое впечатление и вызвали дружную овацию»¹⁴. Казанский концерт, проведенный 28 мая 1918 года, стал крупным региональным музыкальным событием. Тихон Алексеев писал: «Этот концерт был организован из хора прежнего состава и учителей, приехавших летом 1918 года на созванный Всечувашский съезд учителей [...] Вначале концерта также был исполнен написанный мною гимн (текст), и руководство хором по исполнению чувашских песен было передано тогда учителю пения Симбирской чувашской учительской школы С.М. Максимову. Продирижировал хором и Г. Лисков, исполнивший чувашскую свадебную песню в его гармонизации...»

* * *

Общаясь с акулевскими энтузиастами театра и хорового пения, Федор все чаще вспоминал о музыкальных занятиях в Симбирской школе, о первых опытах национальных хоровых сочинений Ивана Митрофановича Дмитриева и своего талантливого ученика Тимофея Парамонова, ныне подпоручика в действующей армии. Теперь и рассказы о концертах в Симбирске и Казани подзадоривали, будили желание творчества.

Федор мечтал добиться такой же органичности, как получалось у обожаемых им классиков. Идеей национальной музыки хотелось увлечь и сельских любителей хорового пения, предложив им для исполнения обработки чувашских песен. Павлов неоднократно проводил историческую аналогию: «В прошлом русская музыка была под влиянием итальянской. В XIX веке русские композиторы Глинка, Даргомыжский и другие взялись за соби́рание произведений народной музыки, пользуясь народными напевами, создали русскую музыку, которая ныне оценивается всей Европой. И нам в своей деятельности в создании музыки, отвечающей требованиям времени, нужно идти по этому пути»¹⁵. Он верил, что песня станет такой же школой и чувашской музыке. Разумеется, единственное условие успеха — если такие произведения будут сравнимы по музыкальным достоинствам с пьесами традиционного репертуара — русскими народными песнями и несложными вещами из классики. Павлов понимал, что его собственные опыты гармонизации 1912 года «Легенда» и «Шур кавакал вѣстертѣм» подходили только для работы с учебным школьным хором, концертный же репертуар еще предстояло создавать. А для этого — учиться у великих мастеров.

Еще и еще раз Федор перелистывал симбирские фольклорные сборники «Образцы мотивов...», прикидывая, какие песни подойдут для публичного исполнения. Одним из основных критериев выбора стала популярность напевов в данной местности. На примере обработанных Максимовым песен Симбирской губернии, Федор видел, как воспринимают в Чебоксарском уезде песни низовых, т.е. нездешних, чувашей — с уважением и удовольствием, однако, если попадаетея местная знакомая

мелодия — восторгам нет предела. Слушателей привлекали не оригинальные музыкальные мысли, они радовались в первую очередь простому узнаванию родных напевов, попавших на сцену...

Еще четверть века тому назад лингвист Н.И. Ашмарин о чувашской народной песне написал: «...В музыкальном отношении напевы их часто различны; так, пение верховых чуваш Курмышского уезда, Симбирск[ой] г. не имеет почти ничего общего с пением их низовых соплеменников в Буинском уезде...»¹⁶. Федор Павлов был одним из первых, кто понял, что «общечувашскую» музыку еще предстоит создавать, композиторски перерабатывая сырой фольклорный материал. Музыку, «равно докладную знатокам и простой публике» (так говорил Глинка о своих задачах в русской музыке), также как и общенациональный литературный язык, должно было извлечь из разбросанных тут и там жемчужин народного творчества, поднимая ее до основы современной общенациональной культуры. Именно музыканты, поэты, художники должны были вывести народ — существующий в виде этнических групп — на уровень современной нации. История предоставила им для этого внешние условия — в виде государственной автономии.

Но и трудностей на неизведанном пути было немерено.

Поэтому, наряду с несколькими образцами из сборников, Павлов решил выбрать напевы, хорошо знакомые населению Чебоксарского и Цивильского уездов. Его родное Богатырево тоже находится поблизости от Цивильска, а значит, годились и с детства усвоенные им мелодии. Окружающий и живо интересующий его музыкальный мир в принципе был однороден: и Богатырево, где он родился, и Акулево, где он служил с 1917 года, находятся в одной фольклорно-диалектной зоне анат енчи*, где бытуют порой и весьма близкие музыкальные обычаи, обрядовые и лирические песни. Изучение композиционных особенностей песен Павлова (чаще всего это единственный способ определить их фольклорную принадлежность, ибо Павлов сам записывал, но в необработанном виде почти не публиковал свой материал, паспортизация к его записям не сохранилась) показывает, что почти все его гармонизации и обработки выполнены на средненизовом материале. Это не ускользнуло от внимания современников, которые иногда прямо называли песни Павлова «вирьяльскими», т.е. верховыми¹⁷, как бы противопоставляя их симбирским обработкам Максимова. Следует иметь в виду, что средненизовой (анат енчи) музыкальный фольклор исследователи в то время еще не выделяли из собственно вирьяльского.

Конечно, мировому судье не хватало времени, чтобы ходить по окрестным деревням в поисках красивых и оригинальных мелодий. В тексте комедии «Сутра», созданной им в этот период, отразился напряжен-

* Г.И. Комиссаров в историко-этнографическом исследовании «Чуваши Казанского Заволжья» указывал, что его родное Богатырево находится на западной границе района расселения чувашей анат енчи [Известия ОАИЭ. 1911. Т. XXVII. Вып. 5. С. 342]. Павлов называл эту книгу «выдающимся по своему значению и весьма оригинальным по свежести материала сочинением Г.И. Комиссарова». [1971. С. 220].

ный режим службы. Один из персонажей — секретарь суда — недоволено ворчит, предвидя долгий рабочий день: «Будь я судьей — никогда бы не стал столько дел за раз пропускать... А он никогда меньше двенадцати не пропустит. Сегодня тринадцать». Понятно, что при ответственном отношении к делу у судьи не было возможности погружаться в научные занятия и совершать экспедиции.

Выход Федор нашел во время вечерних встреч с любителями хорового пения. Он спросил — кто знает чувашские народные песни и может записать их слова? Кое-кто откликнулся. Так, Елизавета Львова, уроженка близлежащей деревни, учительница Шорчекасинской школы, рассказывала, что по просьбе Павлова быстро заполнила песенными текстами целую тетрадь. Там были, вспоминает она, песни девушек, юношей, свадебные, пировые и другие. Федор Павлович просил пропеть занесенные в тетрадку тексты по нескольку раз. Сам тут же подыгрывал на скрипке или на фисгармонии и быстро набрасывал ноты¹⁸. Так были записаны им десятки мелодий, многие из которых дошли до нас в его обработке.

Одной из первых Федор решил предложить акулевцам обработку игровой песенки «Олту», знакомой ему по Богатыреву. (Ее однополостная запись приведена нами в главе «Детское счастье».) Он решил, что не стоит петь все шесть куплетов одинаково. Ведь игра тем и интересна, что каждый ее поворот нов. Для этого он использовал метод тематического варьирования — вычленение из темы отдельных элементов (их три: А, В, С; см. нотный пример), преобразование их и проведение в новых сочетаниях. Этот принцип сразу наметился в партитуре песенки (в примере — варианты А₁ и А₂ элемента А). Через несколько лет, издавая свой новый сборник «Сарнай», Павлов еще смелее пользуется тем же приемом, вводя новые варианты: А₃, В₁, С₁, С₂ и С₃. Таким образом, простенькая шестистрочная форма из двенадцати тактов развернулась в восьмидесятитактную хоровую композицию с признаками сквозного развития.

Всего в 1918 году Павлов создал более десятка музыкальных произведений для смешанного трех- или четырехголосного хора. Так он приступил к практическому созданию произведений национального концертного репертуара.

При этом создать индивидуально-авторский художественный образ, неизвестный народному искусству, Павлов пока даже не пытался. Он лишь воссоздавал внутренний мир народной песни в многоголосном хоровом изложении, обрамляя однополостный напев средствами профессионального искусства, не отступая от куплетной формы. Не имея наставников, специальных знаний и опыта, интуитивно нащупывал пути к собственному оригинальному творчеству.

Вначале в его гармонизациях ощущается стремление к последовательному применению правильной трезвучной аккордики, хорошо известной по классической музыке и, особенно, по хоральному церковному стилю, который глубоко врос в его музыкальный опыт, начиная с сель-

Элемент [А] Элемент [В] Элемент [С]

Ол ту, Ол ту, Ол ту йа ваґ ул муґ си Чә лаш-чә ләш кә лет ки.
Ман ту та ра су хар сук, Ман ту та ра вәл трен сук, Та вай ик кән чуп та вар.

Ол ту, Ол ту Ол ту, Ол ту

Ол ту чи пер, ту чи пер

Ол ту, Ол ту Ту а як ки сул чи пер

Ол ту, Ол ту Тухь я пуґ ли пә рес сех.

Напев «Олту» (верхняя строка) со сносками, показывающими способы мелодического варьирования каждого элемента.

ской школы и заканчивая духовной семинарией. Этот стиль допускает и другие консонансы — унисоны или незаполненные квинты — которые Павлов применяет в каденциях и изредка в других местах. Мелодию он всегда помещает в верхнем голосе.

Вместе с тем, Федор имел перед собой конкретную практическую цель — обеспечить современным репертуаром возникающие в разных местах национальные любительские коллективы, по составу участников в основном молодежные. Чуть позже он сформулировал свои идеи — какие произведения мыслились ему необходимыми. «У нас, — говорил Федор, — нет еще поэзии и музыки, соответствующей нашей современной жизни и удовлетворяющей потребностям масс. Нужны произведения, рисующие народную жизнь не только с отрицательной стороны, но и такие, которые могли бы поднять дух народный»¹⁹. Это ему всегда прекрасно удавалось — и как автору, и как исполнителю-дирижеру, особенно в периоды максимальных погружений в исполнительство. В начале двадцатых, или сочинительство в последние годы жизни. Такова была сама природа его жизнерадостного и тонко-лиричного дарования. Участница выступлений Национального хора Руфа Золотова писала: «Хором он управлял мастерски, умел так воодушевлять, что участники хора и зрители испытывали большое удовольствие. Я как сейчас слышу в театре гул оваций, восторг в глазах приветствовавших... С большим успехом воспринимались чувашские песни “Сырма хёрне ансассан”, “Пиґснә-

пишмен сырлашан”, “Тухати, тухмасти”, [а также] хор крестьян из оперы “Евгений Онегин” Чайковского на чувашском языке “Ыратать манан шура аласем” [Болят мои белые рученьки]. На концертах же он выступал с сольными номерами на скрипке. Казалось, что скрипка сама пела, ведь он вкладывал в музыку свои искренние чувства и переживания. Играл он легко, подолгу, большей частью грустные лирические мелодии»²⁰.

Исходя из этого, в традиционном фольклоре Павлов с самого начала старался выявить черты, наиболее отвечающие духу времени — с его революционным настроем и верой в то, что социальное и национальное угнетение отныне ушло в прошлое, теперь необходимы оптимизм, энергия и задор молодости. Поэтому среди его первых обработок преобладают — и по жанровому составу фольклорных прототипов, и по созданной им музыкальной образности — молодежные песни. В народных прототипах нет недостатка, они широко представлены в традиционной поэзии.

Такова песня «Шупашкар туйи» (Чебоксарский посошок). Ее напев — вариант одной из самых распространенных в Чебоксарском и Цивильском уездах мелодий и хорошо знаком их жителям. В начальной строфе песня содержит строки беззаботной молодежной лирики, не претендующей на глубину и обобщенность мысли:

Шупашкар туйи, шура туя,
Сул суре́ме шанча́клә.
Ялта варли ай пулсассан
Улаха тухма шанча́клә.

Перевод (подстрочный):

Посох из Чебоксар, белый посошок,
В путь идти с ним можно*;
Когда имеешь милого в селе,
На посиделки выйти с ним можно.

Но, развиваясь, сюжет переходит к серьезным думам о смысле и назначении человеческой жизни:

Урам варам, юре таран,
Епле утса тухам-ши?
Ёмер варам, пусам самрак,
Епле пуранса ирттерем-ши?

Перевод:

Улица длинна, снег глубок,
Как же мне пройти?
Век длинен, головушка моя молода,
Как же (жизнь) мне прожить?

Такие поэтические строфы в народном творчестве могут находить разные музыкальные воплощения — от светлой лирики до самоуглубленного размышления. Павлов, опирающийся на традиции средненизового фольклора, избирает наиболее характерную мелодию с объективно-

* Буквально: надежно, безопасно.

жизнерадостным тоном восприятия мира (по жанру это молодежная посиделочная песня). Ее чисто чувашская асимметричная музыкальная композиция $A+BC+B^1C^1$ в ладовом отношении подчеркнуто устойчива: из пяти строк четыре приходят к опорному тону *ми*, причем третья и пятая строки завершаются долгими нотами-кадансами.

Федор сохранил неприкосновенными интонационный контур мелодии, внутреннюю структуру строфы, стихотворный текст. Фольклорный напев, проводимый верхним голосом, он обогащает гармонической вертикалью. Особенностью сочинений Федора Павлова становится детальная проработка динамических нюансов и исполнительских штрихов. Песня начинается звонким *форте* с акцентами на сильных долях. Однако уже во второй строке исполнители мгновенно перестраиваются на *пиано*, а вместо акцентов звучит легкое *стаккато*. В продолжении усиление звука возникает маленькими «островками» *крещендо* — *диминуэндо* в каждой строке, не переходя на открытое *форте*. Исполнение казалось бы простенькой популярной песни требует большого внимания и мастерства. За этими деталями партитуры так и видится стройная фигура Павлова-дирижера, цепко держащего внимание слушателя интригующей игрой звуков и смыслов.

Хавассан (Оживленно) $\text{♩} = 126$

Музыкальный фрагмент первой системы. Верхний голос (сопрано) и нижний голос (альто/тенор) играют в 3/4 такта. Темп 126 уд./мин. Динамика *f*. Текст: Шу_ паш_ кар ту_ йи, шу_ ра ту_ я,

Музыкальный фрагмент второй системы. Динамика *p*. Текст: Шу_ паш_ кар ту_ йи, шу_ ра ту_ я

Музыкальный фрагмент третьей системы. Текст: Сул су_ ре_ ме шан_ чак_ ла;

Партитура «Шупашкар туйи».

Когда-то при чтении книги В.А. Мошкова воспитанника третьего класса Симбирской чувашской школы заставили крепко задуматься слова: «Темп этих [чувашских] песен в высшей степени неровен и все мои попытки уловить его по метроному оказались безуспешными». Сам Федор, записывая народные мелодии, внутренне чувствовал противоречие в словах ученого. Мошков явно задел самую сердцевину народной музыкальной системы, хотя и не смог ее точно описать и объяснить. Теперь начинающему композитору хотелось показать органическое совершенство ритмики родных песен и доказать, что песня не потеряет своей красоты, даже если сгладить ритмическую «неровность» срединного каданса. В напеве Федор изменил — как бы «выпрямил» — ритмическую фигуру срединного каданса, характерную для всех без исключения ее фольклорных вариантов: «укоротил» длительность, выводящую мелодию за границы ровного ритма (см. схему на с. 125).

Задача была решена. Ему удалось, не искажая интонационного своеобразия народного оригинала, сделать «Шупашкар туйи» одной из самых репертуарных песен чувашских хоров.

Среди первых произведений Павлова есть два заимствования народных оригиналов из сборника Петра Пазухина 1912 года — «Кайрам ырлана» (Ходил я по ягоды) и «Чухансен юри» (Песня бедняков). Указание Пазухина на происхождение обеих песен из Ядринского уезда оставляет место для предположения, что автором их записи мог быть сам Павлов*.

* На это наталкивает примечание Ф.П. Павлова: «В сборник вошли некоторые мотивы, записанные нами в селе Богатыреве Ядр. у. в период 1907—1909 гг. П.В. Пазухин, по использованию записей, вернул рукописную тетрадь с надписью: «Симбирск. Чувашская школа. Воспитаннику Ф. Павлову. Возвращаю Вам рукопись с благодарностью. П.В. Пазухин. 1910 г.» [1971: 230].

А: $\frac{4}{4}$ Шу_ паш_ кар ту_ йи, шу_ ра_ ту_ я,

В: Шу_ паш_ кар ту_ йи, шу_ ра_ ту_ я

С: Сул су_ ре_ ме шан_ чак_ ла,

Фольклорный ритм: $\frac{5}{4}$ шан_ чак_ ла;

В': Ял_ та вар_ ли ай пул_ сас_ сан

С': У_ ла_ ха тух_ ма шан_ чак_ ла.

Схема ритма песни «Шупашкар туйи»: обведен ритмический каданс, измененный («выпрямленный») композитором.

В песне «Кайрам сырлана» 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.

а) народная мелодия:

Кай_ рам_ сыр_ ла_ на Та_ рам_ сыр_ ма_ на,

б) мелодия Павлова:

а) Таг_ рам_ сыр_ ли_ не пис_ се_ сит_ ни_ не.

б) Таг_ рам_ сыр_ ли_ не пис_ се_ сит_ ни_ не.

Изменения, сделанные Павловым в мелодии «Кайрам сырлана» (см. строку б) примера).

Такое пересочинение мелодии — с изменением ладовзвукоряда и системы опорных тонов — встречается среди дошедших до нас произведений Павлова лишь единственный раз. Уже в то время у него созревает мысль о невозможности механического перенесения принципов чуждого музыкального стиля на народную песню.

Но пентатонная мелодика чувашских песен, имеющая монодическую природу, не может естественно соединиться с чуждым ей гармоническим стилем. В воспоминаниях о Федоре Павлове марийский композитор Яков 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»²¹. Размышляя об этом, Федор осуждает тех «нынешних гармонизаторов» чувашской песни, которые не способны «перешагнуть далее “хоральной” мудрости»²². Он самостоятельно, опираясь на свое чутье, находит наиболее естественные способы построения гармонической вертикали при обработке пентатонных напевов для хорового исполнения.

Среди десяти произведений Федора Павлова 1918 года выделяется хоровая композиция «Чѣнтѣрлѣ те кѣпер» (Мост резной). Песня заимствована им из первого симбирского сборника 1908 года. На сей раз Павлов выбрал песню низовых чувашей, соответствующую по духу — и в музыкальном, и в поэтическом отношении — его устремлениям. Молодость способна преодолеть любые испытания, но со стороны они обычно не видны, говорится в ее поэтическом тексте:

Чѣнтѣрлѣ те кѣпер, юман юпа
Аванмасть, аванмасть ай тиессѣ,
Тем чул авансан та, утсем каҫаҫсѣ.

Синсеех те пѣвѣм, самрак чунам
Хуҫалмасть, хурланмасть тиессѣ,
Тем чул хурлансан та, сынна куранмасть.

Чѣнтѣрлѣ те кѣперѣм чалт! та тумась,
Пирѣн самрак чѣресем пусаранмасть.

Перевод М.Я. Сироткина²³:

Резной мост на дубовых сваях
Не гнется, не гнется, говорят,
Сколько б ни гнулся, а кони переходят.

Стройный мой стан, душа молодая
Не надывается, не горюет, говорят,
Сколько бы ни горевала, а людям не видать.

Резной мост не ломается,
Наши молодые сердца не смиряются.

Музыкально-конструктивная идея композитора заключалась в сквозном варьировании темы, устремленном к кульминации (лапидарные хоры-унисоны), в преодолении сковывающей буквальную повторяемость

куплетной формы. Этим создание Павлова выделяется среди всех ранних произведений чувашской музыки. Его отличает широкое дыхание свободно текущих, поддерживающих друг друга — то подголосками, то имитациями — голосов, ассоциирующееся с неостановимым потоком жизни. В этом произведении в полной мере воплощен творческий замысел произведения: показать подчиненность сильнейших внутренних переживаний объективной красоте мира, его вечного движения.

«Чёнтьрлэ кёпер» — одно из наиболее масштабных хоровых произведений Павлова, позволяет говорить об изучении им приемов народной гармонизации в многоголосном пении еще одной этнографической подгруппы — средневожских низовых чувашей*. Народная музыкальная тема получает свободное, как бы импровизационное развитие при повторных проведениях и имитациях. Это позволяет органично расширить возможности куплетной формы. В примере показаны некоторые видоизменения ее начальной части.

1 строфа 

Чён_тёр_лэ те кё_пер, ю_ман ю_па

1 строфа 

Чён_тёр_лэ те кё_пер, ю_ман ю_па

2 строфа 

А_ван_масть, а_ван_масть ай_ти_ес_сё,

2 строфа 

А_ван_масть, а_ван_масть ай_ти_ес_сё,

3 строфа 

Син_се_ех те пё_вём, сям_рак_чун_сам

5 строфа 

Чён_тёр_лэ те кё_пер_ём_чалт! та_ту_масть

Этот прием мог быть «подсмотрен» в народной исполнительской практике симбирских-самарских чувашей или же в обработках близких по интонационному типу русских народных песен. Сходный принцип варьирования запева в народном духе (но в меньших масштабах) применен

* Проживают на территории современных Ульяновской и Саратовской областей.



**Школа
в с. Акулево.
В ее помещении
участники
театрального
кружка ставили
спектакли
и концерты.
Фото 1948 г.**

Павловым и в обработке свадебной «Хайматләх юрри» (Песня посаженного отца).

Здесь использованы характерные для этого стиля одноголосный (или унисонный) запев с хоровым подхватом, ленточное терцовое двухголосие, иногда в сочетании с бурдонирующим тоном. Для ее фактуры характерна плотная и не всегда терцовая аккордика. По-видимому, это один из первых случаев применения Павловым развернутой куплетно-вариационной формы, в чем он также отталкивается от народного способа варьирования. Но композитор не только воспроизводит особенности фольклорного многоголосия или формы. Вариационность у него имеет хорошо выраженный 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, «Чёнтёрлэ кёпер» является в творчестве Федора Павлова примером преодоления рамок обычной для того времени простой гармонизации народной песни.

Еще до публикации эти произведения вошли в репертуар акулевских любителей. Почти все участники труппы пели в хоре, они же являлись актерами, музыкантами инструментального ансамбля, чтецами. Четырехголосный хор, руководимый Павловым, состоял из двадцати пяти человек. Рассказывая о деятельности театральной труппы, Федор пояснял, что «во время спектаклей пелись чувашские гармонизированные песни Максимова, Павлова, читались чувашские стихотворения, составленные К. Егоровым, и фельетоны — М. Назаровым, а иногда играл струнный оркестр»²⁴.

Так, по истечении нескольких лет творческого молчания, Павлов нашел, наконец, русло для выхода копившейся в нем творческой энергии. Но одновременно Павлова интересовал и здешний учительский драм-

кружок. Любовь акулевцев к театру была известна и ранее. Еще в январе 1898 года казанская газета «Волжский вестник» сообщала: «С. Акулево Чебокс[арского] уезда... 2 декабря [1897 г.] на средства местного отдела Общества трезвости состоялся спектакль, при массе публики, среди которых были приезжие даже из соседних уездов — Ядринского и Цивильского»²⁵. В книге А.И. Иванова-Ехвета сообщается также, что такая самодеятельность была частью целого движения народных театров. В 1890-х годах крестьяне нескольких чувашских деревень ходатайствовали о разрешении открыть у них народный театр для представлений в базарно-ярмарочные и праздничные дни. В сельских школах в эти годы ставились такие пьесы как «Недоросль» Д.И. Фонвизина, «Женитьба» Н.В. Гоголя.

Павлов рассказывал, что при нем в Акулеве чувашские спектакли ставили в 1917-м и в последующие годы. Занятия театральной труппы прерывались лишь летом 1918 года, когда линия фронта Гражданской войны проходила по территории Казанской и Симбирской губерний, и некоторые члены кружка были мобилизованы²⁶. В конце августа войска учредилловской «Народной армии» и восставших чехословаков, уже овладевших Симбирском и Казанью, придвинулись совсем близко к Чебоксарам: бои шли в Тюрлеме, под Батыревом. Мимо Акулева проходили многочисленные отряды рабочих, мобилизованных на защиту советской власти. «Нередко они останавливались на ночлег в Акулеве. Вечерами красногвардейцы слушали концерты чувашских артистов»²⁷.

Но именно в момент перерыва деятельности кружка в июле 1918 года в газете «Канаш» появилась информация о предстоящем сборе труппы. «В тот же день, — извещалось там, — в Акулеве состоится чувашский спектакль и концерт. В спектакле представляют драму З.Б. Осетрова «Метель». Также обещают спеть много чувашских песен»²⁸. Неизвестно, состоялся ли объявленный спектакль-концерт, но из сообщения следует, что коллектив не только продолжал существование, но имел свой репертуар, достаточный, чтобы говорить о спектаклях и о «многих чувашских песнях».

В нынешних условиях, размышлял Федор, требуется не поэтическое самовыражение, как было в юности, когда он писал как бы «для себя»; не проза, которую надо не только написать, но и тиражировать, и, затем, довести издание до читателя, проще говоря, продать тираж. Для начинающего и никому неизвестного литератора, к тому же безденежного, все это составляло абсолютно непреодолимые препятствия. А тут он встретил готовых актеров, скромную сценическую площадку и заинтересованных зрителей. И решился попробовать себя в театральной драматургии.

Тем временем служба погружает вчерашнего псаломщика в новую действительность. Перед судьей ежедневно открывается вереница разнообразных общественных и межличностных конфликтов, больших и маленьких человеческих страстей, горестей, радостей. Как ни готовился Федор морально к исполнению новых обязанностей, вершить человеческие судьбы оказалось для судьи, обладавшего нежной душой поэта,

делом необыкновенно трудным. Никакие перипетии предшествующей учебы и деятельности не смогли вытравить в ней заложенных воспитанием «деликатных чувств». «...Помню то душевное волнение, которое я пережил после вынесения моего первого приговора, — читаем в Автобиографии. — ...После вынесения приговора осужденный сначала помолился на образа, потом совершенно неожиданно упал мне в ноги. Я не знал, что с ним делать. В ту ночь я не спал и готов был отказаться от моей службы».

Однако, понимая, что выбранная им стезя для него — единственный способ не пропасть в глуши, Федор не поддавался слабости и выказал твердость характера. «Постепенно я привык к судебной работе и вошел даже во вкус, — пишет он, — часто не без морального удовлетворения стал замечать, что творю дело общественной справедливости». Моральное удовлетворение подкрепилось еще и положительным отношением сельчан к молодому судье. Довольно скоро он имел случай убедиться в этом.

* * *

Возможно, примешивалось и совершенно новое ощущение, что и в судейской практике, если выдержать, преодолеть нервные перегрузки, можно получить богатый, совершенно новый и неожиданный материал, в котором пульсирует живая, горячая, обжигающая жизнь. После трех-четырёхлетнего перерыва в нем проснулось воображение, вновь — и остро — напомнила о себе потребность самореализации. Теперь на бумагу просились не стихи и не проза, не прежние плоды фантазии, не метафорическая «гора золотая», романтично возвышающаяся в абстрактном «страдающем мире»...

В Акулеве востребован театр. Павлов сразу включился в деятельность учительского драмкружка и хора. Естественно, он вспоминал литературно-музыкальные вечера и «домашний» театр Симбирской школы, где инсценировались рассказы Тургенева и Чехова, ставились отрывки из «Недоросля» Фонвизина, «Женитьбы» и «Ревизора» Гоголя, «Скупого рыцаря» и «Бориса Годунова» Пушкина, «Леса» Островского, наконец, из оперы «Жизнь за царя» Глинки. Настало время для создания пьесы из здешней жизни, разумеется, на том языке, на котором она протекает. И с осени 1917 года акулевский кружок, вдохновляемый начинающим драматургом, проникается идеей необходимости *чувашиской* любительской драматической труппы. При театре осенью 1917 года Федор организовал переводы пьес Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, сценок по рассказам А.П. Чехова, бытовых пьес С. Семенова «Порченая», З. Осетрова «Метель»²⁹.

Не хватало только оригинальной пьесы. Федор уже накопил множество впечатлений и предвкушал удовольствие от работы над своим материалом. Желание работать над пьесой подогревают и долетающие из губернии вести, что его однокашник Яким Максимов в те же дни решает сходную задачу в Казани.

* * *

Однако революционные перемены в устройстве общества продолжались, отражаясь — то вдохновляя, то, чаще, болезненно — на судьбах людей. Так, декретом правительства от 24 ноября 1917 года был упразднен мировой суд³⁰, и Павлов остался без работы. Он сдал дела и в конце января 1918 года простился с Акулевым, отбыв в Казань, как пишет в Автобиографии, «для работы в чувашской печати».

Остается неизвестным — вел ли Федор с кем-нибудь в Казани переговоры о работе. В общенациональной чувашской газете «Хыпар» сотрудничали Гавриил Алюнов, Андрей Васильев, Иван Васильев, Алексей Прокопьев (Милли), Никонор Петров, Матвей Спиридонов (Филиппов)³¹. Ни один из них до сих пор, кажется, не встречался на пути пока никому, кроме соучеников по СЧУШ, неизвестного литератора, который еще не имел опыта ни журналистских, ни иных публикаций. Ощущая глубоко укоренившуюся в душе потребность в литературной деятельности, он устремился туда, где бурлила общественная жизнь, возникали национальные учреждения. Здесь возобновилось — после одиннадцатилетнего перерыва — издание чувашской газеты. Несомненно одно — Федор искал место приложения своих способностей и сил. Однако первая попытка включиться в общенациональную культурную работу не удалась. Никаких следов журналистской или общественной деятельности Федора в эти дни нет, а пребывание его в Казани продолжалось менее двух недель.

Однако здесь Федор попал в объятия своего однокашника по Сибирску Якима (теперь на афишах он пишется торжественным греческим вариантом «Иоаким») Максимова и узнал, что незадолго до его приезда прошла премьера первого чувашского спектакля по пьесе А.Н. Островского «Не так живи, как хочется», переведенной на чувашский язык (Хăв пуранас тенё пек ан пура́н) и перенесенной в чувашскую обстановку. Ему подробно рассказали о событии. Федор вчитывался в газетные статьи, где говорилось, что спектакль «прошел с блестящим успехом... В антрактах и после спектакля были произнесены речи на чувашском и русском языках о культурно-национальном возрождении чувашей»³². Яким поделился и задумкой: через несколько месяцев поставить первую оригинальную чувашскую драму «Вăхăтсар вилём» (Безвременная смерть) М.Ф. Акимова-Аруя. Премьера ее состоится 16—18 мая 1918 года.

А через неделю, пишет историк театра, «состоялось инсценированное представление “Чувашская свадьба” с участием чувашского хора в 50 человек под управлением Т.Д. Алексеева»³³. По-видимому, здесь Павлов познакомился с Тихоном Даниловичем — активистом хоровых концертов; уже скоро они начнут тесное сотрудничество в Чебоксарах.

Скорее всего, от Якима Федор узнал о существовании Северо-Восточного археологического и этнографического института, открытого в Казани в октябре 1917 года. Это высшее учебное заведение стало первой (и единственной в истории) попыткой создать центр для концентрации научных и педагогических сил по региональной проблематике. С момента



Иоаким Максимов-Кошкинский.
1920-е гг.

открытия в нем уже учились казанские чуваша, в том числе сам Максимов-Кошкинский и будущий известный языковед Семен Горский³⁴.

Преподавательские силы института были весьма солидны: из двадцати двух преподавателей — восемнадцать профессоров, в основном из Казанского университета. Да и помещения института находились на его территории (абитуриентам сообщали адрес: «Университет, рядом с университетской библиотекой»³⁵). Его директор — известный историк-славист, профессор Казанского и Киевского университетов Митрофан Васильевич Бречкевич подчеркивал в программной статье, что лекции и практические занятия с самого основания института читались и велись только вечером — чтобы дать возможность посещать лекции слушателям

и слушательницам, которые в большинстве бывали днем заняты службой, уроками и другими делами³⁶. Лекции читали сам М.В. Бречкевич и профессора К.В. Харлампович (историк церкви, помощник директора), Н.Ф. Катанов (тюрколог, заведующий Восточным отделением института, по происхождению хакас), А.М. Миронов (искусствовед, историк искусства, заведующий археологическим отделением), Н.В. Никольский (историк, заведующий этнографическим отделением), М.Г. Худяков, С.Е. Малов, Б.Ф. Адлер и другие известные ученые. Приглашался и Н.И. Ашмарин. Он не был постоянным сотрудником института, но известно, что 21 декабря 1919 года читал в нем доклад «Отголоски золотоордынской старины в народных верованиях чуваш»³⁷. В учебных программах были представлены дисциплины: русская история, история Золотой Орды, история Сибири, введение в общее языкознание, история русского языка, введение в финно-угорское языкознание, введение в турецко-татарское языкознание, арабский язык, история народной словесности, история восточных народных литератур, финские или турецкие наречия, история искусств, история русского искусства, история международных отношений, юридические древности, обычное право иностранцев России, первобытная археология. Весной 1919 года в программу были добавлены: история народностей Поволжья, этнография чувашей, этнография турецких племен, этнография финно-угорских племен, точная хронология и др.³⁸

Павлов — двадцатипятилетний молодой человек, вынужденный вопреки собственным интересам служить то в церкви, то в суде, ищет приложения своих интеллектуальных, литературных, музыкальных способностей на благо соплеменников. Именно в Казани он убеждается, что реальным становится ранее невозможное: рождается публичный

национальный театр, о нем с одобрением отзываются очевидцы, пишет пресса. И осуществляет это никто иной, как его ровесник, товарищ по школе. Теперь никто не смеет, по крайней мере открыто, осуждать инициативу «темных инородцев», говорить о сепаратизме и т.п. Это чувство укрепляется буквально через несколько дней, когда в феврале он узнает об обращении Наркомпроса «Ко всем национальностям РСФСР», в котором записано: «Признавая искусство театра по самому существу его наиболее революционным и актуальным, [Театральный отдел Наркомпроса РСФСР] ставит в ряду прямых своих задач на почетное место создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии и среди тех национальностей России, которые до сих пор находились либо в стесненном положении, либо вовсе театра еще не имели»³⁹.

Когда перед Павловым нежданно открылся путь к поступлению в вуз, среди охвативших его чувств сильнейшими становятся надежда и благодарность. Невзирая на неопределенность своего положения, отсутствие работы, он немедленно, 31 января, подал заявление с просьбой о зачислении в студенты Северо-Восточного археологического и этнографического института. Поскольку учебный год уже наполовину прошел, он просит сделать исключение и старается убедить прислушаться к нему (между прочим, адресуясь не к администрации, а сразу к Совету профессоров института), для чего подробно объясняет свою приверженность наукам:

«Желая получить образование в области этнографии и археологии, прошу Совет профессоров зачислить меня в действительные студенты означенного Института.

При этом считаю долгом присовокупить, что я из природных чуваш с. Богатырева Ядринского уезда.

- 1) кончил курс Симбирской чувашской учительской школы в 1911 г.;
- 2) кончил курс Симбирской духовной семинарии в 1916 г.;
- 3) состоял в должности учителя Симбирской чувашской учительской школы с 1911/12 по 1912/13 учебные годы;
- 4) состоял в должности учителя Кошлоушского земского училища Ядринского уезда с 1 октября 1916 г. по 30 июля 1917 г.;
- 5) состоял в должности Мирowego Судьи 2-го участка по Чебоксарскому Мировому Округу с 30 июля 1917 г. по 20 января 1918 г.

Этнографическими и археологическими исследованиями Поволжья я интересовался и раньше; в этих целях в декабре месяце истекшего 1917 г. в селе Акулеве Чебоксарского у. я открыл этнографическое общество для исследования этнографии, археологии и истории чуваш Чебоксарского и Ядринского уездов с национальным музеем при обществе.

Документы в возможно скором времени я предоставлю лично; в настоящее же время мои документы находятся в ведении Чебоксарской Уездной Земской Управы, которая предоставляла их в Правительствующий Сенат для утверждения меня в должности Мирowego Судьи.

Опоздание подачи мною прошения объясняется тем, что о существовании Института я узнал лишь по прибытии в Казань 29 сего января.

1918 г. 31 января.

Феодор Павлов»⁴⁰.

В журнале заявлений фамилия Ф.П. Павлова впервые появляется под номером 136 в списке слушателей, поступивших в 1917/18 академическом

Имя 1^{го} и 2^{го} кандид. 1917
Имя, по ст. 125.
и др.

Имя (по предс. документам) 48

В Совете профессоров Кеменского Северо-Восточного Этно-Археологического Института

Земля
С. Могилы

№ 4349
1916.



Удобен состав
и др.

окончив курс Сибирской тувинской учительской школы и курс Сибирского духовной семинарии Ведора Павловича Павлова

Врашение.

Желая получить образование в области этнографии и археологии, прошу Совет профессоров зачислить меня в действительные студенты означенного Института.

При этом считаю долгом сообщить, что я из прирочных туват с Богатарева, Яркинского уезда.

- 1) окончил курс Сибирской тувинской учительской школы в 1911 г.,
- 2) окончил курс Сибирской духовной семинарии в 1916 г.,
- 3) состоял в должности учителя Сибирской тувинской учительской школы с 1912 по 1913 учебные годы,
- 4) состоял в должности учителя Кошлогинского земского училища Яркинского уезда с 1^{го} октября 1916 г. по 30 июня 1918 г.,
- 5) состоял в должности Мирского Судьи 2^{го} участка по Тывонгарскому Мирскому округу с 30 июня 1918 г. по 20 января 1918 г.

Этнографическим и археологическим

исследователем Новоземель и Катерин-
бург и Камчатке; в этих целях в де-
кабрь месяце истекшего 1917 г. в
Академию Наблюдения у. и старшим эти
гражданские ученые для исследований в
поэзии, археологии и истории губернии
Чембарского и Сургутского уездов с на-
циональным музеем при обществе.

Документы в возможно скорей-
шем виде я представлю лично; в на-
стоящее же время мои документы нахо-
дятся в ведении Чембарской Уездной
земельной Управы, которая представляет их
Правительствующему Сенату для утвержде-
ния меня в должности Мирного Судьи.

Опоздание почты много времени
затрачивает тем, что о существова-
нии Института я узнал лишь
прибытии в Казань 29 сего января
1918 г. 31 января.

Фредор Павлов.

Адрес: Казань, Сухомята, Машин-
ный двор, дача Ревниковой, кв. Ксено-
фонтовой.

Заявление Ф.П. Павлова в Совет профессоров Северо-Восточного института. Наверху
приписано: «Плата за 1-е и 2-е полугодия 1917/18 г. внес. По кв. № 225». Ниже:
«Зачислить... Вх. № 349. 1918 г.». Еще ниже: «Уволен согласно п. 2 приказа воинским
частям и учреждениям Каз. Губ. Воен. Ком.»

году. Зачислен он был на III курс Этнографического отделения и внес плату за обучение в 1917/18 учебном году⁴¹. В моменты, когда удается пообщаться с носителями уникальных знаний и окунуться в мир университетской науки, Федор ловит и жадно поглощает знания, которыми наполнена атмосфера института.

* * *

В этот раз Павлов не успел погрузиться ни в учебу, ни в какую-либо новую деятельность в Казани, ибо из Акулевского волисполкома получил телеграмму о том, что жители волости избрали его судьей (теперь уже «народным») своего участка и приглашают обратно. Не имея другой работы, и, конечно, тронутый доверием простых людей, Федор 9 февраля 1918 года возвращается в Акулево.

Однако с этого времени Казань и происходящее в ней его постоянно интересует. Это третий университетский город России, крупнее и старше Симбирска, и второй большой город, сыгравший роль в становлении Павлова как деятеля национальной культуры. Здесь перед ним открылась перспектива профессиональной творческой деятельности, далеко выходящая за рамки рутинного учительства. Казань незримо присутствовала в сознании еще в годы учения Федора. Ведь именно оттуда из Учебного округа шли грозные требования и зависела его судьба и судьба всей яковлевской школы. Под давлением этих требований Федор был вынужден учиться в семинарии.

В конце мая 1918 года Павлов узнает также, что в Первом общечувашском съезде учащих (т.е. учителей) и учащихся в Казани вновь активную роль играет Степан Максимов. В повестке дня съезда восемнадцатым пунктом стоит вопрос «Создание национальных искусств» и названы имена, чьи выступления предполагается услышать: С.М. Максимов, Н.А. Герасимов, Т.Д. Алексеев. 25 числа Максимов выступил с докладом, где утверждал, что учить петь следует во всех чувашских школах, при этом преподавание пения должно быть уравнено с преподаванием остальных предметов. А еще Степан Максимов 28 мая продирижировал исполнением своих произведений перед делегатами.

Но на этот съезд Федор не попал. Над ним довлеют пока другие заботы. В Казань он приедет 2 июня. Чебоксарским уездным съездом Павлов делегирован в г. Казань для участия на съезде комиссаров юстиции в качестве представителя Чебоксарского уездного съезда местных судей.

* * *

Наблюдения над коллизиями современной жизни, в которой Федор Павлов участвовал и порой изумлялся, как трагическое самым неожиданным образом может сочетаться с комическим, вылились в работу над двумя пьесами — трагедийной и комедийной. Первоначально у него появился замысел драмы⁴² — под впечатлением событий войны, разрушившей жизнь чувашской деревни. Однако судебская служба дала толчок его фантазии в совершенно ином направлении. Очень быстро родилась одноактная комедия, текст которой он все время дорабатывал и

впервые опубликовал в 1919 году в пятой книжке чувашского журнала «Шурӑмпус», издававшегося в Казани. Работа над драмой отодвинулась на второй план, затем нахлынули другие дела. Вернулся он к своему замыслу только в конце 1920 года.

Постигать законы театральной драматургии Федору пришлось прямо в процессе создания текста, опираясь на собственную интуицию. Разумеется, в Акулеве, да и в уезде, никто не мог бы научить этому или хотя бы показать пример, дать профессиональный совет. Единичные попытки написать национальную пьесу на родном языке, предпринимавшиеся энтузиастами театра в первые годы двадцатого столетия, еще никогда не доходили до сцены.

Далекому от творчества человеку может казаться, что достаточно литературно изложить реальные диалоги, звучащие — порой весьма колоритно — во время судебного разбирательства, и пьеса готова. Была бы занимательная сюжетная интрига. Но опыт любителя театра (сколько спектаклей было пересмотрено в Симбирске Федором, прочитано классических пьес, сыграно ролей на школьной сцене!), опыт собственного литературного творчества, подсказывали, что секрет «театральности» текста не в простом воспроизведении звучащей вокруг речи. Диалог сценических персонажей должен «цеплять» внимание, а не скользить по поверхности, иначе не заденет души зрителя. Федор проверил это практически, предложив членам драмкружка прослушать читку эскизных набросков одноактной пьесы под названием «Сутра» (На суде), написанные им в течение нескольких месяцев. «Типы для комедии я взял из моей судебной практики», — пишет он в Автобиографии, назвав первоначальный текст «пробой пера». Этот вариант рукописи датирован 3 января 1918 года⁴³.

Полностью завершённый текст появился не сразу. Работа над ним будет продолжаться и после публикации, вплоть до декабря 1922 года. Одна из участниц драмкружка Е.Е. Львова вспоминала, что в Акулеве Федор Павлович «советовался с нами, любителями, как лучше. Распределил роли [по] способностям и все участники выполняли свои роли, репетировали и на ходу производили поправки и дополнения у Павлова на дому. Судьей был сам Павлов, Ухтерке — Егоров Кирилл. Я лично — Спани. Леонтьев Василий, Андреев Л.А., Прокопьев В.П. и др. Все старались, чтобы было интересно, справедливо и смешно для зрителей. Сколько было смеха, когда готовились. Ведь он создавал эту пьесу при нашем участии»⁴⁴. Павлов всегда присутствовал во время репетиций. Он уже знал возможности лучших участников постановки и сразу приноравливал к ним свой текст.

При чтке сразу обнаружили места, похожие на казенный протокол. Павлов останавливался и на ходу вносил поправки и дополнения. Например, в первом варианте содержались указания на конкретную местность (упоминалась деревня Вороново, что в четырех километрах от Акулева) и т.п., было много верховых диалектизмов, которые потом исчезли⁴⁵. Достаточно сравнить почти любое место из первого и опубли-

кованного позднее вариантов текста, чтобы понять, в каком направлении автор прорабатывал текст, приближая его к живому разговорному диалогу, наполняя его как бы случайными, живыми репликами, оговорками и т.п. Например, в эпизоде появления на сцене Степаниды вместо двух строк: вопрос Секретаря суда и ее ответ, прописано восемь строк с включением попутных реплик Ухтерке и Мирowego судьи*:

Первоначальный текст	Окончательный текст
<i>(Сәпани сынсем хушшине аран-аран кәрет те аләк патне пырса тәрәть.)</i>	Сәпани <i>(аләкран аран хәсәнсе кәрет)</i> . Яр-ха, паяхам, часрах! Ах, тура, хәстерсе лартрәс... <i>(Кәрет.)</i>
Секретарь. Эсә кам?	Секретарь. Эсә, штоль, Степанида Ухтеркина?
—	Ухтеркке. Ийя, ман кин вәл, усал.
—	Миравай. Не разговаривать!
—	Ухтеркке. Не расковору...
—	Сәпани. Кам, эпә-и?
—	Секретарь. Эсә сав, тата камран ый-татап.
Сәпани. Сәпани пулө терәм. Килте Сәпани тетчәс те.	Сәпани. Эпәех пулө терәм. Килте те Сәпани тетчәс.

В переводе:

<i>(Степанида кое-как протискивается между людьми и оттанавливается у дверей.)</i>	Степанида <i>(с трудом проталкиваясь в дверь)</i> . Пропусти-ка, пыхам, поскорее! Ах, господи, прищемили совсем... <i>(Входит.)</i>
Секретарь. Ты кто?	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. Степанида буду, видно. И дома Сәпани зовут.	Степанида. Да я самая, видно. И дома Сабани называют, да...

Так формировался окончательный текст, приемлемый для сцены. Учителя уже горели желанием поставить комедию. Однажды вечером в школе ее представили народу. Произошло это 9 января 1919 года в Акулеве. По воспоминаниям Василия Прокопьева, основными исполнителями были: Кирилл Егоров (впоследствии заслуженный артист Чувашской АССР) — Ухтерке, Анастасия Елизарова — Сәпани, Василий Прокопьев — Криворотов. Судью играл М. Назаров, Крахъян — Людмила Андреева⁴⁶. Историк чувашского театра Ф.А. Романова утверждала, что Федор и сам не раз участвовал в спектаклях акулевского театра⁴⁷.

* Цитаты из текста пьесы приводятся нами в оригинале с переводом, либо только в переводе.

В 1918 году С.И. Иванов, назначенный заведующим Акулевским двухклассным училищем, принял на себя и общее руководство драматическим кружком. «Помню, что ко мне приходили из многих деревень целые делегации, — пишет он, — с просьбой приехать к ним и показать постановку комедии “На суде” и концерт чувашских песен из произведений Ф.П. Павлова»⁴⁸.

* * *

В пьесе Павлова нет ни малейшего намека на так называемый этнографизм — нет ни обрядов, ни песен, ни праздничных костюмов и прочих внешних атрибутов. Действие основывается на столкновении мастерски выписанных характеров. Типажи жизнеподобны и легко узнаваемы. Дополнительный колорит реальности вносит непринужденное сочетание — как в жизни — чувашской речи и включений отдельных русских слов и фраз — то коверкаемых деревенскими персонажами, то казенно правильных у судейских, хотя и они владеют чувашским. Пьесу отличает необычайно выразительная народная речь. Богатый интонационный рисунок речи персонажей, в котором вперед часто выходит игра не смыслами, а интонацией или даже звукоподражательными словечками, свойственными живой чувашской речи. Это, например, так называемые имитативы. Навозный ком — предмет обсуждения, ударивший Ухтерке пониже спины — по его словам, звучит: «Ле-еп! турё» (т.е. «Хлоп! сделал»). Но сноха не согласна: «Лӑч-ч! анчах турё» (Звучало только шлеп!). Подобные детали рассыпаны по репликам персонажей.

Выдающийся филолог Н.И. Ашмарин однажды высказался по этому поводу, что, если Пушкин учился русскому языку у московских просвирен, то он, Ашмарин, «непрочь бы поучиться живой чувашской речи у Ухтерке»⁴⁹.

Сюжетная основа пьесы проста. «Гражданин Артемий Ухтеркин заявил мне, мировому судье, — зачитывает документ судья, — что третьего дня сноха Степанида выгнала его из собственного дома, причем кинула ему в спину сухим навозным комом...» За это оскорбление старик Ухтерке просит защитить его и наказать сноху. После выступлений и препирательств участников действия пьеса заканчивается общим примирением.

В процессе судебного разбирательства, наряду с основной сюжетной линией, прочерчивается ряд скрытых подтекстов, искусно выстраиваемых автором. Зрителю надо быть очень внимательным, чтобы уследить за ними в быстро пролетающих диалогах на протяжении 10 явлений одного акта. Выясняется, например, что сложные взаимоотношения старика со снохой выросли из драматической ситуации: его сын, а Степаниде муж, Петр несколько лет тому назад на фронте погиб, да не в бою, а расстрелян за участие в бунте. Такая подробность, выявляемая практически случайно, кстати, дает повод некоторым исследователям определять жанр комической — по определению автора — пьесы как трагикомедию. Но, думается, это натяжка: детали второго плана лишь

углубляют жизненную правду, не изменяя жанровой природы пьесы. Зритель должен почувствовать, что перед ним не примитивно агрессивная природная злодейка, а несчастная молодая вдова, в бессилии и беспросветности существования как бы вымещающая свои страдания на ближнем.

Но и Ухтерке не однопланов. Этот классический простонародный персонаж бытовых комедий — неунывающий старик-балагур, чудной бедняк, еще подавая жалобу «уморил со смеху» секретаря суда. Смешон он и в ответах на вопросы о взаимоотношениях со снохой: «Да-да, притесняет, господин мировой, притесняет. Как начнет притеснять, так и теснит до самой двери». В нем есть и доброта, и честность. Добиваясь наказания Степаниды, пугается того, что ее могут посадить в каземат. Просит мирового: «Ты ее так уйми! (Шепотом.) Я у тебя в долгу не останусь...»

При этом старик вовсе не украшен добродетелями, считает Н.С. Павлов, перечисляя моральные недостатки главного персонажа пьесы: безудержно болтлив и неуживчив, невежественен и бестолков, а еще раздражает сноху любовью к выпивке и непомерным аппетитом⁵⁰.

Степанида наивно пытается опровергнуть его обвинения. На заявление Ухтерке, что третьего дня она вырвала из его рук кусок черствого хлеба и отдала собаке, громко и простодушно возмущается: «Что врешь, смерти на тебя нет! Где это я хлеб собаке отдала? Сама же съела». Не сообразив, что проговорилась — чем обидела старика...

Этот диалог прописан автором так, что вспоминается озорство его ранних стихов. Казалось бы, банально грубая перебранка тестя и снохи любому местному чувашу начинает подсознательно напоминать нечто знакомое:

Ухтеркке. Эпё сѣкарне каялла туртса илесшёнчѣ, йытти хампар айне тарса кѣчѣ. Ма вилес мар вѣл йытѣ...

Сапани. ...Йыттине те пурѣнас йытта вѣлертѣн. Сасси лайѣхчѣ*.

Диалог оборачивается почти цитатой из популярнейшей веселой песенки о свадебном барабане, звонко гремящем, потому что сделан из шкуры громко лаявшей собаки:

Туй, туй, туй тесе,
Туй, туй, туй тесе,
Пурѣнас йытта вѣлерсе
Параппан туса килтѣмѣр.

Ох, йытти лайѣхчѣ,
Сѣкар парсан сѣместчѣ,
Ампар айнчен тохмастчѣ,
Унѣн сасси лайѣхчѣ!**

* В переводе:

Ухтерке. Я хотел было хлеб у нее вырвать, а она возьми да под амбар и забейся. Издохнуть бы ей, этой собаке...

Степанида. ...И собаке жить бы еще, собаку убил. А лаяла как хорошо.

** В переводе:

Свадьба, свадьба, возглашая,
Свадьба, свадьба, возглашая,
Жить бы собачке — убили,
Барабан сделавши [из шкуры], прибыли.

Ай, собачка была хороша,
Хлеб предложишь — не ела,
Из-под амбара не выходила,
А ее лай был так хорош!

Есть и прямые фольклорно-образные «включения», в основном, в речи Ухтерке, которая время от времени светится поговорками и при-сказками: «Тутан унән шәмми суках сав» (У языка, у него костей нет, ведь), «Йытә сиешшә чълхи. Калмакла каланә пекех тухать» (Язык, собаки бы его съели, ничего толком не выговорит. По-калмычки выходит). Об обманщике, лицо которого не краснеет от стыда, выражается фигурально: «Эсә питна кәсәсә сәленә?» (Ты лицо войлоком обшил?).

Свидетели, на поддержку которых рассчитывает Ухтерке, это односельчанин Катәк Савар (Герасим Криворотов) и соседка-«однужительница» Крахъян (Агриппина Каюрина). На всякий случай они занимают безопасную позицию «ничего не видал, ничего не слышал». Агриппина послушно вторит Герасиму, одергивающему ее, чтобы не сказала лишнего. Но у Криворотова, как в последнюю минуту можно понять, есть своя корысть в том, чтобы не поддерживать обвинение Степаниды. Он не прочь на ней жениться. Наконец, и сам Ухтерке в диалоге с судьей по ходу действия обнаруживает скрытый подтекст своей жалобы (цитируем по опубликованному переводу):

Мировой. Ухтерке, не простишь ли снохе? Прости — и дело с концом.

Ухтерке. Нет, не-ет, не прошу! Простить у меня сил нет, господин мировой.

Мировой. Как это сил нет? Ведь для прощения сил не нужно?

Ухтерке. То-то вот нужно, господин мировой! Она мне в спину навозным комом кинула, спина-то у меня и сейчас болит, нагнуться не дает, а по этой причине и женитьба моя задержалась.

Еще в середине пьесы, мимоходом, он открывает свое желание жениться на Агриппине, на что в пылу разбирательства никто сразу внимания не обращает. И лишь финальная часть пьесы соединяет все линии и подтексты сюжета, развязывая все узелки сюжета. Можно лишь удивляться, как начинающему драматургу удалось столь мастерски выстроить логику действия.

* * *

Начиная писать пьесу, Федор загорелся идеей, подсказанной ему жизнью. Текст рождался как бы сам собой из накопившихся мыслей и впечатлений, без оглядки на известные образцы и сюжетные ходы. О самостоятельности замысла Павлова размышляет театровед К.Д. Кириллов, указывая, что «...во многих комедиях на “судебную” тему в русской литературе — “Судейские именины” И. Соколова, “Ябеда” В. Капниста, “Неслыханное диво, или честный секретарь” Н. Судовщикова — на первый план выдвигается проблема разоблачения лихоимства и судебного произвола»⁵¹.

В своем первом театральном произведении Павлов решал сложную задачу. На сцене вне одного помещения и непродолжительного судебного заседания ничего не происходит, нет никакого внешнего действия. Как будто бы нет и деления персонажей на «плохих» и «хороших». Сноха, обижающая старика, или свидетели, отказывающиеся дать показа-

ния в его поддержку — не враги ему, а лишь недалекие и наивные личности, в принципе не желающие ему зла и преследующие собственные интересы.

Судейские чины тоже не враждебны истцу. Главный из них — мировой судья — не автопортрет автора пьесы и не карикатура. Он добросовестен и честно пытается докопаться до сути. Его реплики, подчеркнутые разговорным произношением: «Пазвать сюда...», «Малчать!», — обычный стиль общения власти с «мужиками». Грубые при чтении, в сценическом действии они превращаются в резко интонируемые указания: судья жестко направляет течение процесса, пресекая постоянно возникающие посторонние разговоры и действия, он внятно добивается порядка от участников процесса. Иногда даже слов не тратит — довольствуется жестом («Мировой машет рукой», — несколько раз сообщает автор). При этом судья достаточно терпелив и, кажется, скрыто доброжелателен.

Построению сюжета и диалога Павлов учился у классиков. Например, чеховские рассказы — «Хирургия», «Злоумышленник» — часто присутствовали на сцене «домашнего театра» Симбирской школы, где воспитанники представляли их в лицах. Когда рождалась его первая пьеса, «Злоумышленника» (в декабре 1918⁵² и в 1919 году) разыгрывали и в казанском театре на чувашском языке под названием «Усал сунакан». Это дало основание указать на параллели комических ситуаций у Павлова с А.П. Чеховым. «Ср. разговор Ухтерке с судьей в комедии “На суде”», — пишет, например, литературовед Е.В. Владимиров⁵³.

* * *

И все-таки, кроме взаимодействия конкретных характеров, в произведении Федора Павлова присутствует и большой «метатекст», который можно определить как *двоемирие* современной жизни.

В ней сосуществуют два мира. С одной стороны — мир крестьянской общины со своей традиционной этикой, психологией и культурой, с другой — мир государства и городской культуры. Крестьянство представляют основные герои пьесы: Ухтерке, Сапани, Крахъян, Катак Савар.

Второй мир безличен и безымянен, это персонажи-функции: Мировой, Секретарь, Первый заседатель, Второй заседатель. Но именно он определяет «правила игры», по которым живет современное общество.

Идея, не дающая покоя автору пьесы, заключается в том, что мир чувашской деревни, по-своему колоритный и красивый, вступая в новую эпоху, должен преодолеть свою ограниченность, развиться, чтобы войти в мир современной цивилизации. Процесс этот неизбежен, но полон противоречий и далеко не всегда связан с изменениями к лучшему — «прогрессом». Павлов, всю свою недолгую жизнь искавший способ подняться по социальной лестнице, на собственном опыте знал, как трудно реализовать свои способности, сколько возникает препятствий, чтобы хотя бы получить специальное образование.

В первой своей пьесе он ставит вопрос — возможно ли преодоление границы, разделяющей эти миры, гармоничное существование народных типажей в современности. Один из персонажей, Криворотов (Катак Савар), несомненно, подсмотренный в сельской общине, стремится «по-быстрому» переметнуться к «государственному» миру, заявляя, что он «слопотный [свободный] гражданин». Но он не является примером гармонии. Высокомерно отворачиваясь от своих: «Кому — браток, а для таких как ты... господин Герасим Федорович Криворотов-Второй!», унижается перед служителями Фемиды: «Чего изволите!.. Так точно, господа присяжные!» Такой путь — иллюзия и лишь подтверждает непроходимую двоими́рность общества. В разговоре упоминается также крестьянский сын Петр, в солдатах не выдержавший пребывания в «государственном» мире и павший его жертвой. Более органичным в современном мире оказывается Ухтерке, интуитивно почуявший ветер перемен и ищущий правды в правовом поле. Это видно по его репликам: «Сноха-а, говорю, этого я тебе не прошу! В суд, говорю, подам! [...] Или по нынешним законам снохи должны свекра по затылку колотить?» Это — личность, осознавшая свое право на защиту. О том, что чувашки, все еще пребывающие в мире невежества и косного быта, уже не те, что прежде, по-своему написал и Гурий Комиссаров: «Наши чувашки во многом изменились. Прежде, как будто, они не имели чувства достоинства в прямом смысле: чувашин был безмолвен при оскорблениях...»⁵⁴.

Автором пьесы интересуют поведение определенного типа, почувствовавшего свободу, который спешит воспользоваться ею и правами, дарованными ему новым строем, считает К.Д. Кириллов⁵⁵. Для лучшего понимания социально-исторического смысла пьесы Павлов придумал нечто вроде пролога под названием «Фельетон (Суд)», опубликованный им в газете «Канаш» 1 декабря 1918 года, то есть за месяц с небольшим до первого представления на акулевской сцене. Это первая публикация в жизни молодого литератора. Он подписывает ее «Фе-Па» — как бы инициалами на чувашский манер. Подпись, как и сам текст, выдает художественную натуру автора, имеющего вкус к лицедейству. Фельетон представляет собой диалог нескольких однодеревенцев Ухтерке, по ходу разговора упоминающих персонажей пьесы, а, главное, в нем слышится «гул времени». Исследователь литературного творчества Федора Павлова находит точные указания на это: «...пролог устанавливает, что время действия комедии — период керенщины, скорее всего — весна 1917 года, когда уже и в деревнях начали функционировать судебные органы Временного правительства... Разговор о самогоне, получившем в чувашской деревне распространение именно во время керенщины, и упоминание о хлебной спекуляции... дополняют картину»⁵⁶. Между прочим, обсуждается и необходимость суда, в конечном счете дается мотивировка самого обращения в суд главного героя:

— Без суда жить — все равно, что хлеб без соли есть [...]

— Не болтай, дурак набитый! Что попусту языком-то треплешь? Какой тут еще, звыи его, суд, сейчас ведь «народное право»!

[...]

— Господи, наконец-то, свет увидел! Чуть живьем не съели, еле-еле суда дождался.

— Говорят, Шеголю Мигулаю три года тюрьмы дали — лошадь украл.

В концепции двоимирия современной жизни пьеса Федора Павлова ассоциативно — по судебному сюжету — сближается с хорошо ему знакомым рассказом А.П. Чехова «Злоумышленник», провоцировавшим размышления о неразрешимости противоречия тех же двух миров. В памяти Федора прочно отпечатались многочисленные детали чеховской прозы, непроизвольно проникшие во второстепенные детали его собственного текста.

И там, и тут сходен внешний облик характерных персонажей российской деревни: «...маленький, чрезвычайно тощий мужичонко в пестрядинной рубахе и латаных портах» Денис Григорьев и, несомненно, столь же маленький и тщедушный Ухтерке. В пьесе Павлова нет внешнего описания персонажей, но понятны и его бедность, и некая «чуждинка», которую замечает, смеясь, Мировой: «Чудной ты человек! Не зря тебя, мучей, Ухтерке прозвали!»

Отказываясь понимать «правила игры» в судебном процессе, герой Чехова говорит: «Мы люди темные...», «Грамоте нас не учили...» — вторит персонаж Павлова.

И тот, и другой не вникают в суть вопросов судьи и в рассуждениях все время уходят в сторону, вспоминая сторонние предметы: «Нас три брата: Кузьма Григорьев, стало быть, Егор Григорьев и я, Денис Григорьев...»; «...они как раз вдесятером ушли. Один — мой Петр, другой — Кузьма Каюрин, потом Николай Шеголь...», и т.п.

Судейские пытаются вернуть разговор в нужное русло, встречая при этом неподатливость: «Для чего ты мне про шилишпера рассказываешь? — Да вы сами спрашиваете!» (у Чехова); «Не забирай в сторону. Ты мне о деле говори! — ...О деле и говорю, а не в сторону забираю. В сторону забирать оно не годится» (у Павлова).

«Отродясь не врал, а тут вру...» — бормочет Денис; «Я старый человек. Я не вру», — настаивает Ухтерке.

Читателей, легковесно рассуждающих с позиций «цивилизованного» мира, чеховский рассказ ставил в тупик. Так, однажды Максим Горький наблюдал, как у Антона Павловича допытывался «молодой, красивенький товарищ прокурора. Он стоял перед Чеховым и, потряхивая кудрявой головой, бойко говорил:

— <...>Если я признаю в Денисе Григорьеве наличие злой воли, действовавшей сознательно, я должен, без оговорок, упечь Дениса в тюрьму, как этого требуют интересы общества. Но он дикарь, он не сознавал преступности деяния, мне его жалко! Если же я отнесусь к нему, как к субъекту, действовавшему без разума, и поддамся чувству сострадания, — чем я гарантирую обществу, что Денис вновь не отвинтит гайки на рельсах и не устроит крушения? Вот вопрос! Как же быть? <...>

— Если б я был судьей, — серьезно сказал Антон Павлович, — я бы оправдал Дениса...



Улица Ф.П. Павлова в с. Богатырево. Во времена его детства здесь на Масленицу молодежь пела песню: «Пирён урам анаталла / Шуса анать пёр суна...» (Вниз по улице по нашей / Легки саночки скользят...). 2014 г.

Традиционный интерьер чувашской избы начала XX в. Краеведческий уголок в Богатыревском сельском доме культуры. 2014 г.





Строение, сохранившееся на улице напротив сгоревшего родительского дома
Ф.П. Павлова.
2015 г.

Памятный камень.
Установлен в 1992 г.

В стихотворении
Ф.П. Павлова
говорится:
«...Там, где Унга
среди лесов /
Сверкает светлою
струей, / Так змия
блещет меж кустов
/ Своей зеленой
чешуей».
Река Унга. 2014 г.





Митинг
в с. Богатырево
по случаю
установки на зда-
нии начальной
школы памятной
доски с надписью:
«В этой школе
в 1900—1904 гг.
учился
выдающийся чу-
вашский
композитор и
драматург
Ф.П. Павлов».
1957 г.

Митинг по случаю
установки
памятного камня
на месте дома,
в котором родился
Ф.П. Павлов.
1992 г.



Здание
Богатыревской
школы,
перевезенное
в д. Унгасемы и
брошенное
после закрытия
школы
в 1990-е гг. 2014 г.

Памятная
доска на здании
школы.





САК ШКУЛАТА 1897-1901
ТАТА 1903-1905 Ç.Ç.
ЧАВАШСЕН ПАЛЛА ПОЭЧЕ
Н.В. ШУПУССЫННИ
ТАТА
1904-1907 Ç.Ç.
ЧАВАШСЕН ПАЛЛА
ДРАМАТУРГЕ,
КОМПОЗИТОРЕ
Ф.П. ПАВЛОВ
ВЁРЕННЕ

Здание школы в с. Икково,
в котором учились Ф.П. Павлов
и Н.В. Васильев-Шубоссинни.
2014 г.

Памятная доска на здании школы
в с. Икково.

Портреты Н.В. Васильева-Шубоссинни
(слева) и Ф.П. Павлова
в краеведческом уголке школы
в с. Икково.

Сцена из спектакля Чуваш-
ского государственного академического
драматического театра
им. К.В. Иванова «Вёри юнла
семсе чун» («Константин Иванов»)
по пьесе И.С. Максимова-
Кошкинского. Константин Иванов —
заслуженный артист
Чувашской Республики В. Карпов
(слева),
Федор Павлов — артист В. Иванов.
2015 г.

«Гора золотая...» Федор Павлов и его время





Моя подпись.

Я горюшил здоровьем,
Кенависту брало
Презираю брагов,
Давило мух, комаров,
Дразню курь, птучковъ
Менщикъ и дурекъ,
Люблю писать солтвекъ,
Арски бью веробекъ,
Знаю березовку дровъ,
Безъ сравненій, троповъ
Въ триста сорокъ строкъ
Пишу повѣсть духъ
И за двести грошовъ
Продаю... Знаете я Павловъ

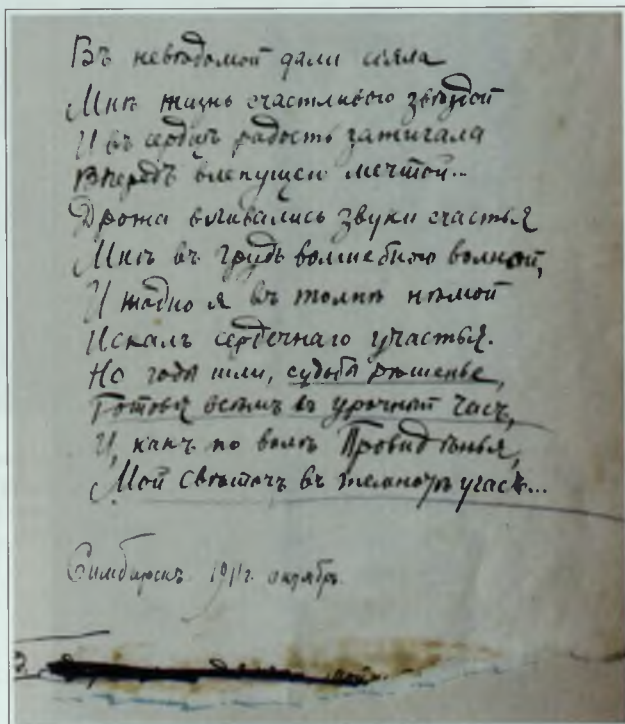
Здание
Симбирской духовной семинарии
в начале XX в.

Автограф шуточного
стихотворения «Моя подпись»
из тетради
«Памятник моей юности»
Ф.П. Павлова.



Церковь Гурия Казанского.
с. Богатырево. 2014 г.

Страница тетради
«Памятник моей юности».
Нижняя часть листа
оторвана, видно, что на ней
была запись,
которую Федор зачеркнул,
а затем решил
уничтожить. На страницах
тетради встречаются
тщательно замаранные чер-
нильным карандашом
авторские комментарии,
некоторые страницы
беспощадно вырваны или
оторваны их края,
где предполагался какой-то
текст.



Въ невѣдомой дали слыша
Мне жиню счастливого зѣвудей
И въ сердцѣ радостно затигала
Впередъ выходящей мечтой...
Дрожь выливалась звуки счастья
Мне въ груди волне было волненья,
И жадно я въ толпу иллой
Исканъ сердечнаго утѣшенія.
Но года шли, судьба рѣшенье,
Тѣмъ же вѣсти въ урочный часъ,
И какъ по вѣсти Провидѣнья,
Мой свидѣль въ теленортѣ утѣск...

Сибирскъ 10/12. января.



**Здание
педагогического техникума
в Чебоксарах,
где Федор Павлов
начал работать в 1920 г.**



**Ф.П. Павлов — учитель пения
Симбирской чувашской
учительской школы. 1913 г.**



**Размышляя о творчестве М. Спиридонова, Федор Павлов писал:
«Картина “Пузырист” свидетельствует о значительном
изменении стиля [художника]. Раньше он был немного суховат,
академичен...» М.С. Спиридонов. Пузырист. 1926 г.**



Сцена
из спектакля «Ялта». Ванюк —
артист Л. Семенов,
Елюк — артистка Р. Ананьева.
ЧГАДТ. 1930-е гг.

Сцена из спектакля «Ялта».
Ванюк — заслуженный артист ЧР
В. Карпов,
Елюк — заслуженная артистка ЧР
Е. Хрисанфова.
ЧГАДТ им. К.В. Иванова. 2005 г.

Сезон 2012/13 г. открылся драмой
«Ялта» Ф.П. Павлова.
Афиша на колоннаде ЧГАДТ
им. К.В. Иванова.







Эскиз декорации
к спектаклю
«Ялта» по пьесе
Ф.П. Павлова.
Художник
П.Д. Дмитриев.
1961 г.

Сцена свадьбы
из спектакля
«Ялта»
ЧГАДТ
им. К.В. Иванова.
2005 г.

Сон, рассказы-
ваемый стариком
Ухтеркке
в комедии Федора
Павлова,
провоцирует эсте-
тику «остра-
нения» и в оформ-
лении драмы.
Сцена (пролог)
спектакля
«Ялта».

Сценографическое
решение
В.Н. Яковлева.
ЧГАДТ
им. К.В. Иванова.
2013 г.

Летающих людей
над маленькими
домиками
из сна Ухтеркке
можно увидеть
и на знаменитой
картине
«Над городом»
современника
Ф.П. Павлова
Марка Шагала.



П.

ЦЕНТРАЛЬНОЕ
БЮРО КРАЕВЕДЕНИЯ
Российской Академии Наук.
МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ПРЕЗИДИУМ ЦЕНТРАЛЬНОГО БЮРО КРАЕВЕДЕНИЯ при РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК настоящим извещает Вас, что постановлением 5-й сессии Ц.Б.К., состоявшейся в Петрограде с 15-19 января с/г., Вы единогласно избраны членом-корреспондентом Ц.Б.К.

6/XI
878

Доводя об изложенном до Вашего сведения, Президиум Бюро ставит Вас в известность, что вся корреспонденция в адреса: Петроградского / Ленинград, б. метрострад, Университетская набережная, Российская Академия Наук, Центральное Бюро Краеведения / и Московского / Москва, Вихайский проезд, 3, Политехнический Музей, Центральное Бюро Краеведения/ Стделений Ц.Б.К., на основании декрета Совнаркома от 26 декабря 1922 г., надлежит отправлять бесплатно с соответствующим указанием об этом на конверте или посылке.

ПОЧЕТНЫЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ БЮРО
Академик

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ БЮРО
АКАДЕМИК

Зам. ПРЕДСЕДАТЕЛЯ:

Ч Л Е Н Ы Б Ю Р О:

УЧЕНЫМ СЕКРЕТАРИМ

Письмо из Президиума Центрального бюро краеведения при Российской академии наук, извещающее, что Федор Павлов единогласно избран членом-корреспондентом ЦБК. Подписано собственноручно членами бюро, в том числе его почетным председателем академиком РАН А.П. Павловым, председателем бюро академиком РАН С.Ф. Ольденбургом, заместителем председателя В.В. Богдановым. Датировано 6/XI-1924 г.

— На каком основании?
 — Я сказал бы ему: ты, Денис, еще не дозрел до типа сознательного преступника, ступай — и дозрей!»⁵⁷

Иначе говоря, Чехов пытается объяснить юному прокурору, что к герою рассказа не годится подходить с шаблонной меркой. Писатель в принципе не видит возможности ввести реального Дениса Григорьева девятнадцатого века в мир цивилизации. Они *несовместимы*, и в этом — проблема российского общества того времени.

Драматург Павлов тоже не осуждает поступки своих героев. На дворе следующий век — двадцатый, эпоха кардинальных перемен. Они и дают ему основу для надежды: персонажи Павлова, кажется, уже имеют шансы хотя бы *понять* цивилизованный мир, чтобы *начать вхождение* в него. По крайней мере, они уже дозревают до мысли об этом. Глубина проникновения в суть происходящего обусловила оценку: «...нестареющая и поныне комедия “На суде”», высказанную Иоакимом Максимовым-Кошкинским на съезде писателей через десятилетия⁵⁸.

* * *

После первого представления, состоявшегося 9 января 1919 года, комедию акулевцы играли везде, где их труппу принимали — с радостью и удовольствием. Об этом писала уездная пресса. Известно, например, о спектаклях в школах и клубах близлежащих сел Ердово, Абашево, Хыркасы⁵⁹. Казанцы тоже включили «Сутра» в свой репертуар, впервые комедия Павлова на сцене казанского чувашского театра показана уже 18 апреля 1919 года⁶⁰. Гурий Комиссаров свидетельствовал, что пьеса ставилась для красноармейцев и учащихся и в Уфе⁶¹. После драматического представления вторую часть вечера занимало хоровое исполнение обработок Степана Максимова и Федора Павлова, а также декламация стихотворений. В это же время выходит из печати сборник произведений для хора «Чăваш юррисем. Ф.П. Павлов хитрелетнĕ савăсем» (Чувашские песни. В обработке Ф.П. Павлова), отпечатанный шапирографом тиражом 80 экземпляров. На титуле обозначено место издания: Шемшер, т.е. село Акулево. Как по своему содержанию, так и внешне он похож на симбирский сборник обработок Степана Максимова, вышедший годом ранее — такая же тетрадка, разве что чуть побольше форматом. Страницы ее заполнены цифровыми партитурами для четырехголосного смешанного хора и чувашскими текстами. В издание вошло десять произведений, которые можно считать первыми сочинениями Павлова для концертного исполнения. Это:

1. «Шупашкар туйи» (Чебоксарский посошок);
2. «Хайматлăх юрри» (Песня посаженного отца);
3. «Сап-сар кĕрĕк сĕлетрĕм» (Шубу желтую мне сшили);
4. «Карăм сýрлана» (Ходил я по ягоды);
5. «Чухансен юрри» (Песня бедняков);
6. «Ĕсĕкĕ юрри (Юрлас, юрлас)» (Гостевая);
7. «Чĕнтĕрлĕ кĕпер» (Мост резной);

8. «Олту» (Олду, хороводная);
9. «Варман вите́р тухрама́р» (Лесом темным ехали);
10. «Саварни юрри» (Масленичная).

Выход в свет этого сборника способствует популярности произведений Федора Павлова и обеспечивает ему славу национального композитора не только в округе Чебоксар, но и за ее пределами. О нем извещает и чувашская печать, рекомендуя широко использовать в клубах и школах.

Федор не прекращает и выступлений в периодической печати. Он предпочитает жанр художественно-публицистической миниатюры на злободневные темы, окрашенной сатирической интонацией, обычно называемой фельетоном. Свои литературные опусы он подписывает псевдонимами. Поначалу это игра огласованными и «очувашенными» инициалами. Так «Ф.П.» превращается в «Фе-Па» или «Х. П-в» (от «Хветёр П-в»). Затем появляется «Тетёр-Пуль» — произведенный от немецкого варианта его имени «Теодор Пауль»; однако чувашское ухо услышит в этой подписи словосочетание, которое буквально можно понять как «Вы сказали, наверное».

Позднее Павлов переключится на музыкальную терминологию: под статьями и эссе появятся подписи «Хорист», «Сарнай» (название волынки)⁶². Одну из программных статей «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» он заканчивает фразой «*Allegro molto!*» (итальянский термин, обозначающий очень быстрый музыкальный темп). Так он выразил нетерпеливое стремление скорее двигаться к желанным целям. Статья подписана *Ф. Павлов*, а завершающее ее то ли утверждение, то ли призыв «*Allegro*» становится очередным псевдонимом, который выглядел экзотично в чувашском тексте, особенно если его транскрибировали кириллицей — *Аллегрэ*. Но это было спецификой орфографии. Федор, заботившийся об обогащении культурной лексики родного языка, бывал порою огорчен тем, что редакторы и корректоры, имевшие смутное представление о латинице, иногда пропускали в наборе ошибку, писали *Allegro*.

Некоторые тексты Федор подписывает простонародным вариантом своего имени «Хветке» или просто «Х.». Несколько документов не для печати он подпишет «Ф. Павлов-Унгинский», а в печати однажды — «Ф. П-й» (фельетон «В гостях», 1927 г.). Обилие псевдонимов привело к ситуации, когда авторство ряда публикаций об искусстве твердо установить оказывается невозможно. Например, исследователями творчества Федора Павлова высказывались предположения о принадлежности ему статей о театральном искусстве, подписанных псевдонимами «Куракан», «Лира», «Салтикан».

Использование псевдонимов и диалогическая форма в статьях и фельетонах Павлова напоминает литературную традицию девятнадцатого — начала двадцатого веков. Например, Роберт Шуман, композитор и не менее выдающийся критик, суждения и оценки часто высказывал устами придуманных им персонажей Флорестана, Эвзебия и мастера

на страницах казанской газеты «Канаш» (Совет). С той поры Павлова уже знают в редакциях чувашских газет, и он обретает уверенность в себе. Во всяком случае, двойных публикаций у него уже не появлялось.

Через вполне бытовой разговор свояков о хворях жены и необходимости для ее излечения поставить свечку Николаю-угоднику в Ишакской церкви, автор фельетона «Ишекелле» представляет как сомнения малограмотных мужиков в правильности действий Советов, так и — устами бывшего дяди Сидора, который останавливается возле них, — просветительские идеи. «Не миновать нам светопреставления!» — тревожится один из персонажей. На что получает разъяснение: «Ну зачем ему, свету-то, преставляться? Сказать по правде, вседержителю до него и дела нет... Коли б он за светом присматривал, то бы и страшных войн у нас не было... Мы с тобой теперь и без святых свободные люди. Сколь им ни молились, а свободу нам дала революция, а не они».

А мужик и не спорит, лишь раздумчиво бормочет: «Как знать?.. Все может быть!..» Однако разговор заканчивает тем, с чего начал: «Поедука я все ж в Ишаки. Прощай, сват!» Очевидно, что автор фельетона хорошо чувствует психологию крестьянина, которому мимолетного разговора недостаточно, чтобы отступить от вековых привычек и представлений.

Но сам Федор по своей поэтической и интеллигентской натуре — увлекающийся романтик. Его воображение уже давно в плену от виденных и слышанных выступлений политагитаторов, от вдохновляющих пунктов о свободе и равенстве в декретах правительства. Даже Декрет об отделении церкви от государства, принятый 20 января (2 февраля) 1918 года, который устанавливал светский характер государственной власти, косвенно задевавший его личную биографию (это станет понятно позже в связи с репрессиями), пока не встревожил его. Ведь Федор имел право считать себя светским человеком, прошедшим через духовную семинарию и псаломничество лишь по крайней необходимости.

Гораздо больше его волнует и радует, что в Казани появился национальный лидер из коммунистов Даниил Эльмень, который в выступлении 12 января 1919 года призывает лучших представителей национальной интеллигенции присоединиться к работе Чувашского отдела при Наркомнаце для развертывания культурного строительства. Из новых чувашских политических фигур он, кажется, единственный, кто озабочен гуманитарными вопросами, Федор в ближайшие годы будет иметь много случаев, чтобы убедиться в этом.

Как в юности, Павлов безоглядно отдается охватившим его чувствам, погружается в восхитительные ощущения нужности, востребованности. Он полон решимости своим творчеством участвовать в строительстве современной национальной культуры.

Но кто развернет это строительство? Федор начинает осознавать, что во всем чувашском мире специалистов в области художественной культуры — единицы. Ушла в прошлое вспышка творческой энергии энту-

зиастов симбирской «могучей кучки». Федор знает ровесников Степана Максимова и Якима Кошкинского, а из старших — Николая Никольского, Гурия Комиссарова. Быть может, помогут коммунисты — с их программой ликвидации безграмотности и лозунгами Пролеткульта.

Поэтому без колебаний устами дяди Сидора он воспроизводит большевистскую леворадикальную фразу: «Хāсан та хāсан пётём тёнчери патшасене пётеретпёр, савāн чух вара социализм таватпār» (буквально: «Когда-нибудь во всем мире царей прикончим, вот тогда социализм построим»)⁶³. В устах Федора — нежного лирика, романтического интеллигента эта убежденность в необходимости «прикончить» царей звучит несколько неожиданно. Наверно, поэтому в опубликованном русском переводе фразу о предстоящем убийстве царей составители купировали.

* * *

Песню-агитку «Чухāнсен юри» (Песня бедняков) Федор сочинил в русле тех же идей, что и фельетон «В Ишаки». Ведь тезы «дяди Сидора» почти текстуально совпадают с концовкой сочиненной им песни:

Сук сын сукшāн ан кулян та
 Сук вырāнне пур пулан:
 Халё ёнтё патша сук,
 Патша вырāнне Совет пур.

Перевод:

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

Павлов сделал выбор. Он увлечен открывающимися возможностями в строительстве современной национальной культуры, открыто включается в общественную жизнь и формулирует для себя особое творческое «задание» — создать национальное произведение «революционного» содержания. Возможно, толчок ему дало пребывание агитпарохода «Красная Звезда» в Чебоксарах 9 июля 1919 года и впечатление от личной беседы с супругой вождя революции Н.К. Крупской, тогда — заместителем Наркома просвещения. В статье, написанной Федором вскоре после этого, безусловно, очень важного для него события, говорится: «Революция обновляет всю жизнь. Потому обновляется и искусство»⁶⁴. Он интересуется творчеством современных творцов искусства «пролетарского» направления и находит образцы прежде всего в произведениях художников: «Посмотрите современные картины. Вы увидите твердые, волевые выражения лиц, как бы отлитые из чугуна или бронзы. Грудь у человека труда — как железная, сухожилия — что ремень или стальная цепь, глаза острые, ястребиные. Он рос в неустанной работе, в работе окреп и закалился, его угнетали богатеи, ему было очень тяжело. Теперь все люди труда равны, единодушны, преданы единой идее. Эта их идея — мировая революция, радость их ожиданий — социализм на земле»⁶⁵.



Скульптура
начала 1920-х гг.:
Иван Шдр.
«Металлист».

Дух новой культуры формировали и эстетствующие футуристы в поэзии. Владимир Маяковский провозглашал:

...Плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мерехлюндии
из арсеналов искусств.
Кому это интересно,
что — «Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным?..»

Федору чужды футуристические лозунги, но он принимает тот дух времени, который определяет современную образность в разных видах искусства. «То же мы наблюдаем и в музыке, — описывает Федор тенденции современности. — Она крепнет, набирает силы. Она одухотворяет и возвышает, делает смелым и мужественным. Музыка наших дней — совершенно новая музыка. Она существует для народа, должна быть понятной ему»⁶⁶. Он думает прежде всего о своем народе.

В поисках чувашский музыкант решается на эксперимент. На этом основана его попытка творчеством непосредственно откликнуться и на «социальный заказ» момента.

Так, он переосмысливает сюжет веселой масленичной песни «Сук сын сукшан кулянять» (Бедного нужда печалит). В шуточном зачине упоминалась не только бедность, но и богатство. И то, и другое, согласно мудрой народной философии, способно усложнить жизнь. Но беззаботная молодежь не хочет знать этих сложностей:

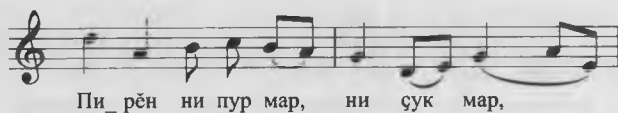
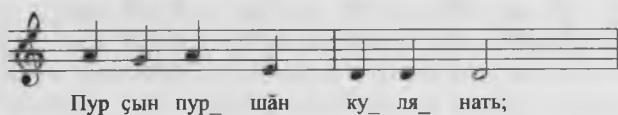
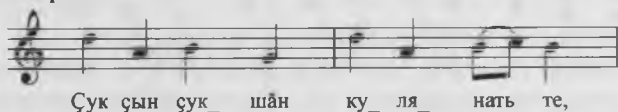
Сук сын сукшан кулянять те,
Пур сын пуршан кулянять.
Пирён пурах мар, суках мар,
Пирён мёншён кулянас?

Бедного нужда печалит,
А богатого — богатство.
Мы ни бедны, ни богаты,
Так о чем нам горевать?

К этой строфе Павлов сочинил собственное продолжение, переведя его на современную тематику, приведенное нами выше (с. 149).

Изменения Павлов внес и в напев масленичной песни, переосмысленной им в «Чухансен юрри» (Песню бедняков). Здесь очевидно желание композитора сделать мелодическую линию более выразительной, исключить вялые повторы в каденциях (в народном первоисточнике оба предложения заканчиваются одинаково), внести оживляющие детали в ритм.

Умеренно



Оригинальная запись песни «Сук сын сукшан кулянять»
из сборника «Образцы мотивов...» 1912 г.

Обращает на себя внимание выход из пентатоники, спровоцированный бойкой интонацией второго и пятого тактов фольклорной мелодии, в которых как бы случайно, мимоходом на слабых долях задевается вспомогательный тон *до*, которого в основном звукоряде нет. У Павлова это *до* звучит более определенно, оно решительно сопрягается с соседними тонами *си* и *ре*, его подкрепляют в средних голосах *фа-диез* и, особенно, *до-диез*, вводящийся сначала как двойная доминанта соль мажора в серединном кадансе, затем — как модулирующий аккорд в новой тональности *ре* мажор.

Сук сын сук шан ку ля нать те,

Пур сын пур шан ку ля нать.

Пи рён пу рах мар, су ках мар,

Пи рён мён шён ку ля нас?

Партитура «Чухансен юрри», изданная впервые после 1919 г.
во втором томе его Собрания сочинений (1971).

Но долгой жизни это произведение не имело, хотя в 1919 году исполнялось в разных местах и разными коллективами. Это был активный поиск приемов тематической работы методом «проб и ошибок». Несмотря на тонально-гармонические ухищрения автора, художественное чутье «отторгало» прямую плакатность попытки воплотить «радость ожиданий — социализм на земле». Впоследствии он не переиздавал и не исполнял «Чухансен юри».

* * *

Пройдет несколько лет, и Федор Павлов почувствует одиночество и уязвимость наивной веры в осуществимость лозунгов и благих пожеланий. Уже сейчас он подсознательно чувствует, что далеко не так все однозначно...

А пока молодой литератор набирается опыта. Он весь в поисках художественных средств для воплощения волнующих мыслей и чувств. Грядущее светопреставление, пугающее участников разговора на дороге в Ишаки, вдруг выливается в фантастически-болезненное видение. Один из свояков развивает тему: «Боже, нас помилуй! Что-то мне в пятницу сон дурной приснился. Цивильск будто горит. Улицы народу полны и все спуют. Думаю, сегодня не базар — что это людей так много? А потом вижу: дождь идет. И дождь — не дождь, а что-то непонятное: твари какие-то то ли ходят, то ли летают». Из маленького фельетона 1919 года это фантазмагорическое зрелище перекочевало и в пьесу «Сутра». Федор решил его вставить в эпизод, где Ухтерке рассказывает о своей трагедии — гибели сына:

Его смерть я даже во сне видал. Цивильск горит, будто. Народу, будто, полна улица... Не базар ведь сегодня, что это за народ ходит, думаю. Потом будто дождь пошел. И не люди, и не дождь, будто. Ходят и летают, между землей и небом, и неизвестно кто.

Заметим, что годом раньше в первоначальной рукописи пьесы этого фрагмента не было. Повторяя дважды этот рассказ, Федор явно придавал ему выразительное значение. Но историков литературы советского времени этот эпизод смущал своим нереалистическим, а, значит, крамольным духом. Так, автор статьи о первой пьесе Павлова искал оправдание в желании драматурга оттенить отрицательные стороны личности Ухтерке. Он написал, что герой пьесы «весь в плену суеверия и предрассудков. Точными штрихами подчеркнута невежественность Ухтерке, например, в сценах, когда он рассказывает свой сон...»⁶⁷.

Память же ассоциативно подсказывает, что летающих людей над маленькими домиками можно увидеть на знаменитой картине «Над городом» современника Марка Шагала. «У Шагала, — пишет искусствовед, — мир воссоздан как бы “сошедшим с осей”, где глубоко преобразены не только человеческие фигуры и предметы, но и окружающая их пространственная среда...»⁶⁸.

Свой холст Шагал создавал ровно тогда же, когда Ухтерке рассказывал свой сон — в 1918 году.

В практике чувашских театров и переводчиков декадентские пьесы, несмотря на рекомендации Наркомпроса, отсутствовали⁶⁹.

Не исключено, конечно, что кто-нибудь из профессоров Северо-Восточного археологического и этнографического института на лекциях по истории искусств уже знакомил студентов с творчеством русских авангардистов. Но и сама атмосфера времени революции и Гражданской войны будоражила мироощущение Павлова и провоцировала «остранение» бытовых ситуаций, практически совпадавшее с остро авангардной картиной мира, «сошедшего с осей»...



ВТОРОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ



Между тем внешние перемены продолжались. Период жизни в деревне завершился для Федора весной 1919 года, когда он был освобожден от судейской службы, как объясняется в Автобиографии, в связи с упразднением Чебоксарского уездного Совета местных народных судей. В мае 1919 года начинается следующий этап его жизни, связанный с Казанью и Чебоксарами.

Похоже, что теперь безработица вынуждала его соглашаться на любые предложения. 13 марта 1919 года Федор назначен на должность преподавателя Оттекасинской советской школы 1-й ступени, находившейся неподалеку от Акулева. Но уже 17 марта Ф.П. Павлов переведен, согласно его просьбе, в Сятракасинскую советскую школу 1-й ступени Чебоксарской волости⁷⁰. Можно предположить, что Федор стремился устроиться как можно ближе к городу, до которого отсюда только четыре километра. Здесь он более года, до окончательного переезда в Чебоксары, снимал жилье. С начала учебного года в эту же школу устраивается на работу и его жена Лидия⁷¹. Однако здесь Федор проработал всего полтора месяца — его зовут на службу в Чебоксары.

А там происходят интересные события. 2 марта торжественно открывается Народный («Пролетарский») университет с шестью факультетами, в том числе искусств (с отделениями изоискусства и пения) и общегуманитарный. Руководитель университета — известный в уезде инспектор народных училищ М.П. Добронравов пригласил выступить на открытии городской хор рабочих и солдат, организованный учителем и псаломщиком В.П. Воробьевым. Звучали соответствующие времени революционные песни.

При Чебоксарском народном университете начала работать театральная студия, возглавленная режиссером Г.В. Мирским. 28 сентября 1919 года в зале Народного дома (бывший особняк купца Ефремова) студийцами был показан первый спектакль по пьесе И. Потапенко «Чужие», ознаменовавший рождение русского театра в Чувашии. Уже в первый сезон студийцами было дано более семидесяти спектаклей по произведениям А.Н. Островского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Л.Н. Андреева и других драматургов.



Праздничное мероприятие 7 ноября 1918 г. в Чебоксарах. Впереди, правее хоругви с надписью «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», Д.С. Эльмень и другие руководители ЧАО и дирижер хора В.П. Воробьев. За ними — певцы хора рабочих и солдат (в 1917 г. в нем насчитывалось 150 человек).

На таком фоне появилась необходимость разработки национальной художественной культуры. Ведь в уезде, согласно переписи 1897 года, среди более 127 тысяч жителей ровно две трети составляли чуваши. Проблема оказалась практически неразрешимой, поскольку среди чебоксарской интеллигенции не было ее знатоков. Не было и достаточно подготовленных выходцев из народа, чтобы каким-то образом организовать эту деятельность. Не только в Чебоксарах — во всем чувашском мире таких специалистов были единицы.

Об этом времени Федор вспоминал: «Связь с Казанью была затруднительна. Жалованье платили неаккуратно. В мае месяце 19 года я перешел на службу в Чебоксарский уездный отдел народного образования. Дело было весной, колчаковские банды приближались к Казани. Меня уговаривали не идти в Совет. Все равно, дескать, придется бежать из Чебоксар. Мне казалось невозможным больше сидеть в деревне, когда в городе предстояла более широкая деятельность».

В уездном отделе народного образования (Уотнароб, УОНО) кое-кто уже слышал об акулевском судье как талантливом человеке, реально занимающемся чувашской культурой, успешном авторе национальных музыкальных произведений, опубликованных и исполняемых, и пьесы, завоевавшей любовь зрителей. Ему предложили должность заместителя заведующего Уотнаробом и, дополнительно, заведующего финансово-административным отделом⁷².

Становиться «чистым» политиком или администратором Федор, естественно, не собирался. Поэтическая натура, он не был приспособлен для этого. Но *публичной личностью* он себя уже ощутил и стоять в стороне от острейших общественных проблем, в том числе Гражданской войны, уже не мог себе позволить. Новоиспеченный замзав УОНО нашел способ выразить отношение, например, к наступлению Белой армии в Поволжье, угрожавшему разрушить надежды на все волновавшее и радовавшее, что зарождалось в жизни и культуре, и что он теперь был готов всеми силами защищать. Федор сочинил миниатюрный фельетон «Кам?» (Кто?), напечатанный за подписью «Фе-Па» в газете «Хресчен сáмахё» («Крестьянское слово») 10 мая. Газета эта выходила в Чебоксарах на базе казанского «Канаша», который был переброшен сюда из Казани в связи с угрозой захвата города белыми. Именно поэтому главной темой всех трех чебоксарских выпусков «Хресчен сáмахё» стала помощь Красной Армии. Вполне вероятно, что редактор газеты А.П. Лбов сам нашел местного деятеля чувашской культуры и предложил выступить в агитационной кампании. Павлов мог познакомиться с Александром Петровичем как в Чебоксарах, так и на месте былой службы, поскольку тот был родом из деревни Чиршкасы, что всего в нескольких километрах от Акулева. Федор сотрудничал с ним и в 1920-е годы, когда Лбов продолжал работать в печати, а потом в органах юстиции Чувашии.

Федор откликнулся на предложение, но не дежурными призывами, а оригинальной художественной миниатюрой. Он уже пришел к мысли, которую сформулировал позже: «Масса живет, главным образом, чувством, руководится инстинктом, она всегда новые идеи воспринимает через свое чувство. Политические работники это хорошо знают. Поэтому можно сказать, что в настоящее время, когда мы в особенности стремимся к просвещению народных масс, чтобы она, масса, усвоила новые идеи, искусство должно стоять не ниже чего-либо другого, ибо влияние искусства на массы может быть стихийно, могущественно»⁷³.

Как и первая его публикация «В Ишаки», новый фельетон диалогичен. Четким тоническим ритмом и простыми рифмами он напоминает вначале игровую детскую считалку, к концу миниатюры из игры выводящую читателя в суровую реальность. Последняя строка, несущая основную смысловую нагрузку, неожиданно разрушает ритмическую «колею» — совсем как в юношеском стихотворении «Моя подпись», разобранным нами в главе о раннем поэтическом творчестве. Теперь этот прием работает в чувашском тексте:

- Сапла-и?
- Сапла.
- Капла-и?
- Капла.
- Мёнле вара апла?
- Кам, Колчак-и?
- Колчак сав, кам тата?
- Пётесчэ унан, эсрелён...

Переводя фельетон для двуязычной публикации в Собрании сочинений (1962), его составитель Н.С. Павлов постарался сохранить композицию и игровой дух, ему удалось в русском варианте показать и ритмический перелом концовки:

- Так, да?
- Так.
- Этак, да?
- Этак.
- Как же это так?
- Что так? Колчак?
- Ну конечно, Колчак, кто же еще?
- А-а... Ни дна бы ему, ни покрывки, эсрелью...

Эта строка, собственно, и открывала смысл игрового текста. В чувашской мифологии эсрель — дух смерти.

* * *

К этому времени концерты национальной хоровой музыки уже не были новостью для симбирской и казанской публики, чувашские спектакли освещались в печати. В Чебоксарах же до появления Федора Павлова национальных художественных событий не случалось, хотя этот небольшой волжский городок на протяжении веков был одним из приметных историко-культурных центров Чувашского края. Организация чувашского спектакля-концерта в нем стала для Федора первоочередной задачей и делом чести. Новичок для Чебоксар, он наверняка стремился утвердиться в глазах местной публики в качестве руководителя музыкально-театральной жизни города и уезда.

Спектакль-концерт был проведен им в мае 1919 года. Характерно, что из чебоксарских музыкантов в нем никто не участвовал, ибо они не были готовы к работе с национальным репертуаром, и с любопытством, а может, и ревниво наблюдали за действиями молодого человека, для них пока неизвестного. Федор же не нуждался в чьем-то содействии, поскольку имел собственный театральный коллектив из Акулева.

Об этом событии сообщили газеты по его свежим следам. 29 мая казанская газета «Канаш» писала:

«По инициативе Отдела мелких народностей при Казанском губернском Совете в Чебоксарах состоялся чувашский спектакль-концерт. До этого в Чебоксарах чувашских спектаклей не бывало. В спектакле играли учителя и учительницы Чебоксарского уезда. На спектакль чувашей-красноармейцев пропускали бесплатно, гражданских за плату.

Перед началом спектакля провели митинг. Митинг открыли пением «Интернационала». Потом от имени Отдела мелких народностей губернского Совета т. Н. Денисов приветствовал красноармейцев. Текущий момент подробно осветил т. Ар. Лукин, о Красной Армии и уроках всенародной войны говорил т. Тюмеров.

В спектакле представили пьесу З.Б. Осетрова «Сил-тăман»* и комедию Ф.П. Павлова. Обе пьесы сыграли замечательно. Красиво, несказанно хорошо пели по-чувашски песни Ф.П. Павлова и С.М. Максимова. Чебоксарским зрителям, до

* То есть чувашский перевод его пьесы «Метель». — М.К.

этого чувашские пьесы не видавшим, чувашские песни не слышавшим, представленные в спектакле чувашские пьесы и песни пришлось весьма по душе. Они увидели большие способности чувашского народа в песнях и других искусствах. Испокон веков находясь под гнетом капитала, чувашский народ до сих пор не мог развивать свои способности. Ныне рухнула прежняя дикая жизнь, ныне уже друг другу не говорят: ты — русский, ты — чуваш, ты — татарин. Ныне все народы, получив свободу, учением коммунизма стали единым народом. Ныне и для чувашского народа нет разных наций, для всех народов один только интернационал.

Да здравствуют вожди всемирной революции товарищи Ленин, Троцкий, Зиновьев и другие!

Вперед, товарищи! Уничтожим в мире паразитов, наемника буржуев Колчака!»⁷⁴.

Через два дня аналогичную по содержанию информацию «Спектакль и концерт на чувашском языке» поместила и русскоязычная губернская газета⁷⁵. Все говорило о большой значимости этого события. По воспоминаниям его участников, «почти все песни исполнялись, по желанию зрителей, по 2—3 раза»⁷⁶. Вместе с тем, в источниках встречаются и разночтения по поводу датировки первой национальной художественной акции в будущей столице Чувашской Республики.

Так, летом 1920 года сам Павлов, выступая на съезде работников искусств Чебоксарского уезда, говорил, что «по просьбе Чувотдела летом 1918 г. Акулевская труппа ставила спектак[ли] в г. Чебоксарах...»⁷⁷. Это повторил в 1921 году корреспондент областной газеты, скрывшийся за инициалами «И.И.». В статье утверждалось, что «в городе Чебоксарах впервые чув[ашский] концерт был дан в 1918 г. Хор состоял из школьных работников, гл[авным] обр[азом] Акулевской вол[ости]. Программа была составлена из произведений Ф. Павлова, который и руководил концертом. В этом же году концерт был повторен с большим успехом на учительских курсах»⁷⁸. Статья изобиловала подробностями современной деятельности хора, которые автор мог узнать только из уст его руководителя. То есть, источником информации о времени проведения этого концерта и здесь было, по-видимому, высказывание Павлова.

Однако, сопоставляя данные о том, что труппа в Акулеве в 1918 году после перерыва была собрана лишь в июле, затем действовала в обстановке приближающегося фронта (22 июля — захват белогвардейцами Симбирска, 7 августа — занятие Казани, 28 августа — бои под Большим Батыревом; об учительских курсах в Чебоксарах летом, видимо, и речи не могло быть; зато известно о таких курсах в 1919 году), можно предполагать, что здесь произошла аберрация памяти и, как следствие, путаница в датах.

Еще одна версия истории первого чувашского концерта в Чебоксарах опирается на неопубликованные воспоминания очевидца этого события С.И. Иванова, который в 1957 году написал, что акулевцами «в марте месяце 1919 г. был дан впервые в г. Чебоксарах концерт-спектакль для делегатов 5-го уездного съезда Советов»⁷⁹. Доверившись этим воспоминаниям, составители собрания сочинений Ф.П. Павлова в летописи

его жизни и деятельности связали дату концерта с упомянутым Ивановым событием⁸⁰. Известно, что 5-й уездный съезд Советов проходил 25—31 марта 1919 года.

Однако в приведенном нами газетном отчете о концерте среди официальных участников мероприятия о съезде речи нет. Зато в них выделены выступления гостей из Казани: управделами отдела по делам национальностей Казанского губернского совета Н. Денисова, и.о. председателя коллегии подотделов Чувашского отдела при Наркомнаце А. Лукина. Из уездных представителей упомянут только секретарь Чебоксарского укома РКП(б), заведующий агитпросветотделом Чебоксарского уездного военкомата В. Тюмеров⁸¹, который вряд ли мог на важном публичном мероприятии представлять съезд Советов.

Убедиться в верности *майской* датировки помогает упоминание в цитированном газетном тексте имени «Верховного правителя России» Колчака. Оно было отзвуком тревожных известий с фронтов Гражданской войны, поступавших с начала апреля.

В конце апреля армии Колчака находились в восьмидесяти километрах от Казани, приблизились к Самаре и Симбирску. В те дни большевистский ЦК объявил Восточный фронт главным фронтом Гражданской войны. Весь май продолжались активные военные действия вблизи Казани и Симбирска. Поэтому, естественно, газета «Канаш» включила в статью о спектакле призывы к борьбе с Колчаком, а в митинге перед его началом слово дали представителю уездного военкомата, а не советским работникам.

В летние дни 1919 года Павлов с учителями, собравшимися в Чебоксарах на курсы, даст в городе еще несколько национальных концертов. А разночтения в датировке стали возможны потому, что собственной прессы, способной зафиксировать столь интересное событие, в Чебоксарах не было ни в 1918 году, ни в 1919 году. Всю культурную систему и инфраструктуру здесь еще предстояло создавать.

* * *

Летом положение стабилизировалось. «Колчака прогнали обратно, — вспоминает Федор Павлович в Автобиографии, — и мне в Чебоксарах в совершенно спокойной обстановке удалось организовать сельскохозяйственные и общеобразовательные курсы для уездного учительства». Он даже сумел пригласить в Чебоксары известного казанского искусствоведа А.М. Миронова, по чьим лекциям сам знакомился с историей мировой эстетической мысли. Алексей Максимович Миронов в молодости изучал историю искусств непосредственно в музеях и библиотеках Берлина, Дрездена, Лондона, Парижа, Венеции, Флоренции, Рима, Неаполя, Афин, Константинополя. В Московском университете он защитил магистерскую диссертацию «Картины загробной жизни в греческой живописи на вазах». В 1906 году, когда начал преподавать в Казанском университете, он был уже автором монографий не только об античном, но и о западноевропейском («Альбрехт Дюрер, его жизнь и художествен-

ная деятельность: К характеристике эпохи Возрождения в немецком искусстве»), русском («Путеводитель по Московской городской художественной галерее П. и С. Третьяковых») искусстве, выпущенных московскими издательствами.

Для малочисленной интеллигенции Чебоксарского уезда — курсантов Павлова — несомненно, встреча с таким специалистом стала важным событием, о котором Федор Павлович напоминал через год делегатам съезда работников искусств⁸².

Учительские курсы Павлова вошли в историю и тем, что их посетила Надежда Константиновна Крупская. В 1919 году она совершила поездку по Волге и Каме на агитпароходе «Красная Звезда» в качестве инструктора российского Наркомпроса. 9 июля она целый день провела в Чебоксарах. Рассказывая об этом событии, историк В.Н. Любимов писал: «Один из первых чувашских композиторов Ф.П. Павлов был у Н.К. Крупской, чтобы посоветоваться об открытии в Чувашии музыкальной школы, и этот вопрос незамедлительно решился»⁸³. Впечатлениями от встречи с Н.К. Крупской Федор поделится с активисткой женского движения и начинающей певицей Анной Ивановой (впоследствии — Токсистой), о чем та будет потом рассказывать в воспоминаниях. Источником для историка послужили, видимо, устные рассказы Анны Ивановой.

К сожалению, документов, прямо подтверждающих такую версию открытия первого учреждения художественного образования в Чувашском крае, не сохранилось. Имеются лишь косвенные свидетельства. Например, запись из дневника Крупской: «В Чебоксарах... много уделяется внимания детям и делу народного образования... Вечером была на курсах для учителей по сельскому хозяйству и по внешкольному образованию. Большинство учителей в Чебоксарах стоит на платформе советской власти, и это сейчас чувствуется. Учителя — после дискуссии по моему докладу — выразили ряд пожеланий...»⁸⁴.

Крупская не записала имени работника образования, руководившего курсами — имен чебоксарцев в опубликованном варианте ее записей нет вообще. Пожелания учителей, прозвучавшие после ее доклада «Советская трудовая школа и наши задачи», несомненно, отразили основные заботы местных учителей. Надежда Константиновна перечисляет некоторые. Это недостаток «сколько-нибудь сносных помещений», проблема перегрузок учеников и учителей внеучебными делами и самообслужива-



Экземпляр книги П.М. Миронова «История эстетических учений» (1913), сохранившийся в Научной библиотеке ЧГИГН, возможно, держал в руках Ф.П. Павлов. Это был один из источников, благодаря которым теоретик зарождающегося искусства Чувашской автономии развивал свою искусствоведческую и историческую эрудицию.



Н.К. Крупская
(слева)
на встрече
с представителями
интеллигенции
Чебоксар.
В центре — участ-
ник агитационной
поездки полит-
ком агитпарохода
В.М. Молотов
(в то время пред-
седатель Ниже-
городского
губисполкома).
1919 г.

нием, из-за которого на занятия практически не остается времени. Любопытна разница в названии курсов: у Павлова они *сельскохозяйственные* и *общеобразовательные*, Крупская же, кроме сельского хозяйства, почему-то запомнила проблему *внешкольного* образования. Не исключено, что так мог быть ею воспринят вопрос об организации музыкального учебного заведения, он, действительно, — вне проблем «единой трудовой школы».

Как бы то ни было, рассказ об этой встрече правдоподобен, хотя и с поправками. Не «Павлов был у Крупской», это она сама посетила организованные им курсы. Несомненно и то, что гостья не могла не выразить поддержку, хотя бы устную, желаниям открыть музыкальную школу. Однако мысли заместителя наркома были сосредоточены на задачах массового общего образования. Соответственно, и дневниковая запись Крупской завершается общим указанием на инициативность чебоксарцев в этой сфере: «Готовность среди учительства работать над созданием трудовой школы — большая». Также не удалось и «незамедлительно решить вопрос» о музыкальной школе. Вновь он всплыл лишь через год.

Тем временем силами курсантов Федор подготовил концертную программу на чувашском языке и дал в начале августа 1919 года два или три концерта в пользу голодающих детей Москвы. Вырученные деньги в сумме 13000 руб. были переданы в комиссию помощи. «Сами по себе эти концерты, конечно, не имели тогда особенного значения ни в смысле историческом, ни в общекультурном для здешних чуваш, — писал Федор в статье «Чуваши и Москва». — ...В два-три дня организовали чувашский хор человек 40 разных голосов. За день до концерта все билеты были распроданы. В день концерта перед началом нарядная чебоксарская публика фланирует во дворе и в здании школы II ступени. Но вот и начало. Зал битком набит. После краткого митинга открывается занавес. Хор в ослепительно белых национальных костюмах. «Шупашкар туйи, шура туя...» — гремит и гудит хор. Восторг публики, шумные апло-

Здание школы
II ступени,
в котором
Ф.П. Павлов
в 1919 г. провел
концерты в пользу
голодающих
детей Москвы.
С октября 1920 г.
здесь начала
свою историю и
Чебоксарская му-
зыкальная школа.
Ныне в этом
историческом зда-
нии размещается
художественное
училище.
Фото 2015 г.



дисменты, неумолкающее веселье, цветы, которыми забросала публика исполнителей, музыка, опять пение, танцы, игры — все это было общим радостным праздником публики, собравшейся помочь чем-нибудь задыхающимся в тисках голода детям Москвы. Так выражали чебоксарцы свою радость, что они помогают Москве»⁸⁵.

* * *

Когда Федор еще только начинал интересоваться искусством как видом деятельности, в котором хотел бы реализовать свои способности, в его стихах однажды промелькнуло самолюбиво-амбициозное:

Взглянь на меня!
Чем же я хуже?

В свете дальнейшего видно, что в тех строках проглянула не только «рисовка» перед девицей, которой посвящен сей опус, но и предощущение будущего самоутверждения *всей культуры*, личную ответственность за которую он постепенно стал осознавать все глубже. В 1923 году он напомним в своей статье, что чуваша в своих старинных песнях пели: «Пирён пек сынсем сын мар-и?» (Разве люди подобные нам не люди?)⁸⁶.

Когда советская власть объявила равенство и свободу развития для всех народов, в том числе в области искусства, Федору страстно захотелось распространить эту сентенцию на всю культуру. Это значит, что чувство личного достоинства в его сознании коренилось в общенародном мироощущении.

Осуществив мечту — став студентом вуза — Федор впитывал знания на лекциях профессоров Северо-Восточного археологического и этнографического института и зажегся идеей художественного просвещения народа.

Он хорошо понимал и почти непреодолимые трудности: необразованность аудитории, к которой обращался, отсутствие необходимой гуманитарной среды, специалистов, учреждений. Но среди друзей и уче-



«Чувашский праздник». Незвестный художник. Нач. XIX в.

ников он встречал и понимание, и желание, и способности к творчеству. «Уже появляются новые поэты и писатели, художники и музыканты. Народы, не имевшие раньше своей музыкальной культуры, теперь создают ее. Что мы наблюдаем среди чувашей? Как зародилась чувашская музыка? Она рождена революцией!»), — с воодушевлением пишет он летом 1919 года⁸⁷. Понятно, что Павлов говорит не о народном, а зарождающемся профессиональном искусстве. Он рассуждает как самые выдающиеся мыслители цивилизованных стран и народов. Ведь уже в XIX столетии некоторым приходила в голову мысль о возможности включения в общечеловеческую культуру творчества народов, только начинающих выходить на историческую арену. «Мы до сих пор знаем в качестве отдельных разновидностей только немецкую, французскую и итальянскую музыку, — писал, например, выдающийся европейский музыкант-романтик и задавался вопросом: — А что, если присоединятся и другие народы, вплоть до Патагонии?»⁸⁸. Чуваш Павлов в своей статье как бы отвечает ему: а мы, народ, о ком Европа может быть не слыхала, уже присоединились! Федора переполняло желание немедленно действовать. Давно зревшие в голове мысли он высказал в статье «Революция искусствашан мён туре?» (Что дала революция искусству?). В ней Федор в просветительских целях использовал свои быстро расширяющиеся познания, решительно соединяя мировой контекст с представлениями о национальном. При этом ему пришлось практически «с нуля» создавать национальный понятийный аппарат теории и истории искусств, соединяя его с ресурсами народного — чувашского — языка.

* * *

В культурном пространстве Чувашского края и его центрального фрагмента — будущей республики — веками складывался свой комплекс художественной культуры. В нем присутствовали:

Архитектурные формы
Чебоксар
в XVII в. Гравюра из книги
голландского
путешественника Н. Витсена.



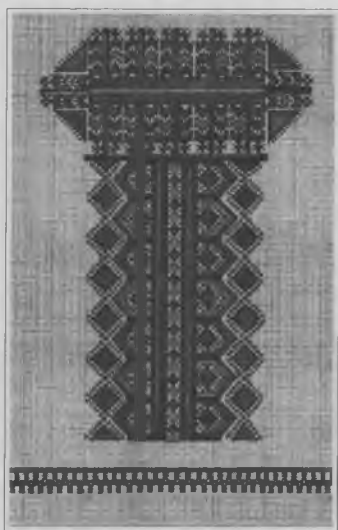
— традиционное крестьянское искусство всех видов (музыка, поэзия, прикладное творчество — вышивка, ювелирное), оно имело тысячелетнюю историю;

— художественные проявления в любительских формах — в городском, усадебном быту, искусство музыкальное, театральное. Подобное любительство известно в местных уездных городах, по некоторым данным, уже с начала XIX столетия; точно также здесь существовали прекрасные образцы гражданской архитектуры;

— искусство православной церкви (в виде архитектуры и живописи храмов, церковной музыки), оно существовало здесь несколько столетий. Церковное пение, в том числе и на чувашском языке, присутствовало и в школьных программах как обязательный компонент.

Но такие искусства как, например, живопись и скульптура не были распространены ни в любительстве, ни в крестьянской среде⁸⁹. Лакуна в художественной практике провоцировала, например, недоумения населения по поводу занятий скульптурой, о чем упомянуто в протоколе уездного съезда работников искусств 1920 года: «Крестьяне спрашивают — зачем ввели “глиняную работу?”»⁹⁰. Вместе с тем, многим выходцам из чувашских сел, получившим соответствующее образование и работавшим в начале XX столетия вне пределов Чувашского края, изобразительное искусство само по себе не было чуждо. Например, известны имена выпускников художественных школ Санкт-Петербургской Академии художеств А.А. Александрова, А.А. Кокеля, М.А. Адрианова. С некоторым запозданием искусство национального направления стало развиваться в 1920-х годах и в самой Чувашии.

Ввиду недостатка национальных пьес и спектаклей кое-где сельчане не сразу воспринимали и театр. Режиссер Елизавета Римова, возглавившая Чувашский передвижной театр после отъезда из Акулева Павлова, в отчете о гастролях по уезду сообщала: «...в с. Тоганашеве... население



Образец традиционной
вышивки из собрания
М.С. Спиридонова.
Узор наплечника женской
рубахи. XVIII в.
Фрагмент.

не понимает, что такое спектакль... была произнесена речь о театре вообще, о его воспитательном значении для народа и, в частности, о чувашском передвижном театре. Население, когда узнало все и поняло, что есть театр и спектакль, то вынесло общее пожелание [театру] приехать к ним еще раз и поставить спектакль»⁹². Не распространилось пока здесь и «важнейшее из искусств» — кино*.

Таким образом, Федор, имея некоторый опыт в литературном, театральном, музыкальном творчестве, в своих публицистических статьях делает первый шаг и к созданию национального искусствоведения и эстетики. Так, статью «Революци искусствашан мён турё?» (Что дала революция искусству?) он начинает с определения самых общих понятий:

Что такое искусство?

Искусство — это образная мысль.

Судя по формулировке (потом он повторит ее в другой форме, называя искусство «мыслью, облеченной в образы»). В этом определении Федор опирается на тезисы первого представителя марксизма в эстетике и литературно-художественной критике Г.В. Плеханова, оспаривавшего некоторые взгляды Льва Толстого на природу искусства. «Неверно, — не соглашался с писателем философ, — ...что искусство выражает *только* чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их, и *мысли*, но выражает их не *отвлеченно*, а в живых образах»⁹³.

В числе самых общих понятий, обсуждаемых Павловым, — виды искусства:

Существуют разные виды искусства. Что такое, например, музыка? Искусство. Что представляют собой изумительные по красоте картины, создаваемые художниками? Тоже искусство. Архитекторы проектируют великолепные пяти-, десяти-, двадцатипятиэтажные здания. А это опять-таки искусство.

Если классическую музыку и «изумительные по красоте картины» больших и даже великих авторов Федор уже мог слышать и видеть в залах и на выставках в Симбирске или Казани, а также и в нотках и репродукциях в библиотеках, то высотные здания в тех городах, что успел побывать, он видеть еще не мог — их еще не строили ни в России, ни в Европе. Но автор статьи (на тот момент студент) уже имеет представление о современной архитектуре. И оперирует своими знаниями,

* Первые кинотеатры в Чувашском крае были открыты частными предпринимателями в городах Алатырь (1911) и Чебоксары (1914). Жители сел были лишены возможности бывать в них.

смело соединяя высшие художественные достижения мировой цивилизации с миром национальной культуры.

Продолжая чувашско-искусствоведческий «ликбез», Павлов переходит к различению понятий искусства и мастерства, приводя знакомые и понятные своему читателю примеры:

Умение создавать любые вещи красивыми, радующими глаз, является искусством, мастерством создания образов. Даже лапти, если их сплести красиво, могут служить образцом мастерства. Однако плетение лаптей не является примером создания произведения искусства: чувашки шутят, что лапти и дурак сплетет. Это и в самом деле так: плетение лаптей — простое умение. Умения, мастерства требуют и музыка, и создание произведений живописи. Вот, например, два гусяра...

Различие искусства, как возвышенной деятельности, и ремесла, как простого умения, рассматривалось еще античными эстетиками. Это место у Павлова, похоже, восходит к диалогу Платона «Гиппий большой». В нем сопоставляются образцы прекрасного: с одной стороны лира (близкий аналог в чувашской культуре — гусли, к которым Павлов переходит дальше), с другой стороны — горшок, который по-своему тоже может быть прекрасным. Для своего читателя Федор заменяет горшок местным атрибутом, лаптями. Гиппий при упоминании столь «низкого» бытового предмета возмущается: «Как невоспитанно и дерзко произносить столь



Музыкально-театральное любительство в Чебоксарах.
Сцена из оперы «Кармен» Ж. Бизе. 1920-е гг.

низменные слова в таком серьезном деле!»⁹⁴. Чувашский эстетик приводит поговорку о доступности этого мастерства «и дураку».

Столь же наглядно обозначается проблема мастерства, профессионализма как неперенного свойства искусства. В пример приводится игра гуляров:

Один из них только еще учится играть. Он и настроить-то инструмент как следует не может. Держится он скованно, руки его лишены живости. Поэтому его игра и не может выразить всю красоту гусельной музыки, она лишь режет слух. Но обратите внимание на другого: чего только не выделяет этот искусный мастер! Начнет играть — душа радуется, заслушаешься. Это уже подлинное искусство: красивые мелодичные звуки будто рассказывают о чем-то, как бы сами смеются, плачут, чаруют, зажигают. Эти звуки задушевные, вызваны расстроганым чувством, они радуют и возвышают человека, заставляют любить прекрасное.

Коротко обзрев великие эпохи мирового искусства — от античности до Возрождения, Федор дает понятие и о современном этапе, ознаменованном совершенно новыми сложными явлениями:

После этих периодов искусство усложнилось. В нем смешались различные направления. Однако все попытки преодолеть начавшийся упадок искусства, вдохнуть в него новую жизнь были тщетными: возникают искусство декаданса, символизм, футуризм, всевозможные рококо и еще неведь что.

Справедливо отмечая множественность новейших течений в искусстве и называя некоторые из них, Федор включает в этот ряд «рококо-сем» (множественное число в Собрании сочинений переведено как «всевозможные рококо»), не имеющее отношения к современности. Повышенную декоративность и изысканность эпохи рококо историки искусства связывали с «испорченным вкусом» и, вслед за французскими энциклопедистами и другими мыслителями европейского Просвещения, считали, что в нем отсутствовало особо ценное ими разумное начало. Можно предполагать, что студент Северо-Восточного института мыслил стиль рококо как аналогию упадка искусства (декаданса) конца XIX столетия. Как бы то ни было, в искусствоведческих экскурсах Павлова, хорошо знакомого с историей европейской художественной культуры, это — единственное место, требующее дополнительных разъяснений.

Отдельно Федор Павлович говорит о современной музыке западноевропейских народов и особенностях ее восприятия неискушенной публикой, с которой он ведет свою беседу:

Музыка их доходит до сердца только тогда, когда ее прослушаешь несколько раз. Слов нет, она нравится нам, только мы ее часто не понимаем. В ней выражается очень многое: ласкающие буржуазную публику мотивы, проявления радости и веселого смеха, муки и горя, покаянные настроения или настроения упадочничества, морального разложения и греха и т.д. Эта музыка — для образованных людей, она не обращена к трудящимся. Слушать ее мучительно: она волнует, поднимает в душе целую бурю, но не дает разрядки. Поэтому после такой музыки мир кажется каким-то опустошенным. Назвать ее революционной и народной нельзя.

«Спасение» от упаднических настроений, то есть здоровое начало в искусстве, Федор видит в воплощении идеалов революции. В этом опирается на эстетику Г.В. Плеханова и русских революционных демократов XIX века, которую, видимо, изучал по трудам Н.Г. Чернышевского.

А самое главное для Павлова — в эту картину уже вписывается рождающееся национальное искусство. Корнями уходя в народную культуру, широко востребовано и его творчество. Читая статью, воочию видишь — Павлов счастлив, видя, сколь чутко реагируют зрители и слушатели на то, что преподносят им со сцены чувашские музыканты и актеры.

Всюду ставятся спектакли, проводятся концерты, слышится музыка. И все это — для трудящихся. Старики и молодежь, юноши и девушки — все хотят смотреть и слышать это. Но что же оно означает?

Искусство продвигается в массы — вот в чем смысл этого.

В поисках способа выразить понятия, исторически сложившиеся в практике мирового искусствоведения, Павлов сталкивается с большими трудностями. Конечно, специальным обобщенным терминам — таким как *искусство, художник, архитектор, картина, Возрождение, гуманизм, декаденство, символизм, футуризм* — соответствующие слова в народном языке подобрать было невозможно. Но, например, для обозначения мраморных скульптур в искусстве ваяния, нетрадиционном для чувашей, он использует словосочетание: «шурă тăмран касса тунă статуйисем (кĕлеткесем)» — «статуи (фигуры), высекаемые из белого материала»*. Буквальное *шурă чул* (белый камень) в народном языке уже занято под другое понятие — для обозначения извести.

Известная схематичность, прямолинейность трактовки понятий и явлений истории и теории искусства в статьях Павлова, справедливо отмечаемая исследователями советского времени⁹⁵, не должна служить поводом для снисходительных сомнений в уровне его компетентности. Упрощенный стиль его текстов объясним и условиями их возникновения, и адресованностью неискушенному читателю, и неразработанностью национальной терминологии, и, главное, новизной самого вида деятельности для чувашской культуры. Федор Павлов — теоретик-первопроходец, по многовековой целине традиционной народной эстетики он пролагает *первую борозду мировой художественной культуры*. Поэтому оценивание его трудов при недостаточном углублении в контекст времени и места, с позиций интеллектуальной культуры более позднего времени может быть неадекватным.

* * *

«Литературную деятельность я вообще не прекращал. Состоял постоянным корреспондентом “Канаша” и “Шурмпуть”», — пишет Федор об этом времени. В ноябре 1919 года, встретившись в Казани с Тимофеем

* Буквально: из белой глины.



Первая страница «одно-
дневной газеты» «День Советской
пропаганды»,
выпущенной Ф.П. Павловым
7 сентября 1920 г.

Парамоновым, искренне радуется тому, что тот действительно сохранил рукописи его юношеских стихов. Теперь он достаточно уверен в себе и начинает видеть ценность собственных опытов, которые когда-то хотел уничтожить. «В начале января 1920 года я был счастлив вручить ему спасенный клад», — пишет Парамонов⁹⁶.

Но в Чебоксарах своей периодической печати все еще нет. И когда, по указанию Народного комиссариата по просвещению, в Чебоксарах проводится праздник под названием «День Советской пропаганды», Павлов выпустил однодневную газету под этим названием. Его литературный дар уже известен, и никто из местных деятелей не претендует на право писать передовую статью. Один из уездных руководителей — член уисполкома, заведующий земельным отделом И.И. Вальдман публикует рядом с текстом Павлова банальную политинформацию под названием «Международная политика Советской власти».

Федор же, говоря о пропаганде, как всегда, мыслит оригинально и творчески. Он умело переводит «стрелку» с политики на культуру и просвещение, играя ассоциациями с праздником, близким широкой аудитории:

День Советской Пропаганды — это день Советской Пасхи. Значение этого дня несколько не меньше значения октябрьской годовщины, не меньше значения и Первомайского торжества пролетариата. Даже больше. В торжестве этого исключительного по важности и значению дня заключается весь идейный смысл культурной работы Советов. Ведь, что же значат слова «советская пропаганда»? По-другому, это значит — советское просвещение. Это советская проповедь. ...это — песня о борьбе пролетариата... это — чарующая сказка об освобождении труда от гнета капитала. ...Идейный смысл культурной работы Советов... советское просвещение...⁹⁷

В номере напечатано, кроме того, стихотворение Павлова «Утро», которое читалось автором на митинге. Предназначенное для публичного прочтения, стихотворение отличается броскостью и символичностью образного строя. Сочиняя его, автор, возможно, вспомнил свои юношеские опыты. Как и тогда, его фантазия легко пробуждается от прикосновения к классике. И сейчас его любимый Афанасий Фет подарил ему энергичный импульс, восходящий к знаменитому стихотворению:

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет.

Поток хореев, с упоминанием солнца, радости утреннего пробуждения, готовности души служить — и у Павлова. Но ритм его стихотворения обострен разбивкой нечетных строк пополам и укороченными (двустопными) концовками строк:

Утро настало,
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.

Путь тернистый,
Каменистый,
Путь, как сумрак ночи мгlistый,
Но борьбою
С этой мглою,
Жизнью новой: трудовой
Мы счастливы...

Перед нами
Над полями
Блещет солнышко лучами...
Ну-те встанем,
Песню грянем,
Ведь работать не устанем,
Ведь мы живы!..

Но это не было ни картинкой природы, ни воплощением чувства любви как у чистого лирика Фета. Павлов — в данном случае — выступает в роли агитатора-пропагандиста, ни разу не упоминая ни о рево-

люции, ни о Советах. Сила страсти роднит его с классиком. Федор апеллирует к эмоциям, вызываемым светом солнца и счастьем свободного труда по контрасту с сумеречными картинами былого, голосом боли, стонов гибнущих...

В последней укороченной строке Федор с вызовом восклицает: «Ведь мы живы!» Ключ к этой фразе, возможно, содержится в воспоминаниях Педера Хузангая, с которым Павлов однажды поделился возмущением по поводу разговоров о физическом вырождении чувашей. «На протяжении шестидесяти лет мы удвоились, с какой стати нам угрожает дегенерация?»⁹⁸

Так образ ожидаемой юностью «горы золотой», которую все зовут «надеждою жизни утра», туманно мерещившийся воображению восемнадцатилетнего поэта, начинает вдруг обретать черты реальности. Происходящее кажется сказкой, не только чарующей, но пробуждающей энергию действия.

* * *

Эти полгода службы в уезде — с 1 мая по 20 октября 1919 года — стали началом *второго преобразования* Павлова. Вчерашний поэт — школьный учитель — псаломщик — служитель сельской Фемиды и, наконец, — начинающий драматург вдруг распрямляется, превратившись в инициатора и организатора общественно значимых художественных акций, публициста и теоретика национального искусства. В широком смысле — *деятеля культуры*, на тот момент — уездного масштаба. Но разве этого мало — взять на себя ответственность за формирование современной культуры целого уезда?

На этой стезе он встречается с неизведанным. В Российской империи «инородцы» составляли количественно заметную — при этом практически не затронутую современным просвещением — часть населения. Советская власть столкнулась с тем, что невежественная и часто даже не владеющая государственным языком масса людей, живущих в разных местах страны, плохо поддавалась политической агитации и для быстрого воплощения идей революции оказалась бесполезной. Тем не менее, декларируя права и равенство народов бывшей Российской империи, советская власть пробудила надежды «нацменов» на возрождение и достойное существование. Крепли национальные движения, возглавляемые образованными лидерами-выходцами из этих народностей, мечтающими осуществить вековые чаяния на вхождение в современную цивилизацию со своей культурой и языком. В этом русле, например, в 1917—1918 годах работали съезды «мелких народностей» Поволжья — коми, чувашей, удмуртов, калмыков, крещеных татар, мордвы. В сфере национально-культурных задач на первое место съезды с самого начала ставили не только подготовку учительских кадров для всех народов Поволжья, но решительно ставили вопросы книгоиздания, организации национальных обществ любителей театров, искусства.

Однако в масштабах всей страны становление национальных культур

оказалось чрезвычайно сложным и противоречивым процессом. Если поддержка национальных культур и языков в Казанской губернии представлялась само собой разумеющейся, то в центральных учреждениях новыми чиновниками плохо понимались различия культур и уровней развития многочисленных народов и этнических групп России.

Как только ликвидация безграмотности стала осознаваться в качестве неотложной общегосударственной задачи, выяснилось, что Наркомат просвещения реально занимается просветительскими делами только одного языка — русского, а знакомый с языковой проблемой Наркомнац вопросов образования не касается вообще. Срочно при Наркомпросе был организован *Отдел просвещения национальных меньшинств*, создавший Государственную комиссию по просвещению. Первое ее заседание было созвано 3 июля 1919 года в Москве. В докладах ответственных наркомпросовцев было развернуто видение проблемы из центра. Насколько нереалистичны, порой фантастичны, могли быть их представления, можно судить по ныне опубликованным стенограммам⁹⁹. Так, заместитель наркома просвещения С.С. Пестковский предлагал начать движение к «общемировому языку»: «...нужно стремиться объединиться в несколько крупнейших языков, а потом уже стремиться к общему мировому языку, эсперанто или другому»¹⁰⁰.

Сходным образом рассуждал заведующий отделом просвещения национальных меньшинств П.М. Макинциан: «Комисс[ариат] по делам нац[иональностей], который с самого начала начал думать о необходимости на живом языке вести пропаганду среди народностей, столкнулся с вопросом: как быть с народностями, у которых нет грамоты? Они сочиняли азбуку и стали печатать литературу. Возникает вопрос: каково наше отношение к этому распространению все новых и новых разновидностей азбук? *И входит ли в задачи коммунистов это еще большее дробление масс?»*¹⁰¹.

Совершенно очевидно, что над умами докладчиков довлеют тезисы «Манифеста Коммунистической партии» — этого катехизиса большевиков — о том, что «национальная обособленность и противоположности народов все более и более исчезают», «национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература».

По политическим соображениям совсем недавно — в марте — подписано «Соглашение центральной Советской власти с Башкирским Правительством о Советской Автономной Башкирии», первой национальной автономией России. Этот «ход» сыграл определенную роль в отражении «полета к Волге», как называли весеннее наступление Колчака. Башкирская конница, действовавшая в тылу Колчака вместе с сибирскими партизанами К. Блюхера, нанесла большой урон колчаковским армиям.

Через год возникнут Татарская и Чувашская автономии. А Наркомпрос все еще далек от реалий, ему подобные политические решения

представляются ненужным «дроблением масс». Его работники оперируют примерами крупных народов Западной России — поляков, латышей, украинцев, но ни один не владеет конкретикой внутрироссийских национальных культур. «Может быть, именно по этому признаку... высоты культурного уровня тех и других масс организовать несколько групп? — продолжает рассуждать Макинциан. — Допустим, несколько народов письменных, несколько неписьменных, с более или менее ограниченной сферой просветительской деятельности, наконец — народы с высококультурным уровнем, у которых язык закреплен в искусстве, литературе, науке и которые будут продолжать свою культуру на своем родном языке, как напр[имер], поляки»¹⁰².

Стенограмма бесстрастно отображает ситуацию, когда авторитетнейший партийный историк и идеолог М.Н. Покровский, тоже в ранге заместителя наркома просвещения РСФСР, надеется убедить сомневающихся, приводя в пример народ, известный ему только по названию: «Когда к нам приходит энтузиаст-интеллигент, который предлагает строить чувашскую публичную библиотеку, чувашский театр, причем оказывается, что решительно все пьесы нужно сначала перевести на этот язык, то тут мы должны указать на то, что пока вся масса чувашского народа не выразит желания создать свою публичную библиотеку, свой театр, университет с профессорами, которые должны будут учиться чувашскому языку, то эта задача совершенно праздная. Мы просто укажем, что это совершенно нелепо»¹⁰³.

По счастью, случайно в зале оказался человек, которому, по его собственным словам, приходилось учительствовать в мордовских и чувашских школах. Это некто Б.В. Каратеев, член ВЦИК. Он — единственный, кто осмеливается осторожно возразить: «...Когда я проезжал по чувашскому уезду, я наблюдал развитие чувашского театра, народ посещает его очень охотно»¹⁰⁴. Услышав такое, замнаркома моментально ретируется: «Возможно, что относительно чувашей я и ошибся». Но продолжает настаивать на верности большевистской догмы: «Общая теза такова, что всякая национальность имеет право учиться и создавать культуру на своем языке, извиняюсь за вульгарное выражение, сколько влезет. Прибавлять, заново творить, мы, конечно, не будем, потому что мы коммунисты, потому что — интернационалисты и потому что национальной культуре мы большого значения не придаем»¹⁰⁵.

Представления чебоксарских большевиков, возглавивших властные структуры уезда, в целом значительно ближе к жизни. По крайней мере, они не отказывали здешнему населению в праве «прибавлять» и «заново творить» в сфере собственной национальной культуры. Но и они не владели ситуацией. Так, член уездного исполкома, заведующий земельным отделом, И.И. Вальдман (осенью 1919 года он возглавлял также отдел народного образования) уверенно говорит: «Где народная музыка? Живем среди чуваш и мари, но их песни не разработаны. Мы слышим у них лишь унылые, однообразные мотивы»¹⁰⁶.

Так на устоявшуюся в условиях империи идеологию образованных

классов, как известно, отрицавшую наличие культуры у «иностранцев», накладываются большевистские идеи и невежество новых управленцев.

И лишь человек, выросший здесь и непосредственно погружившийся в проблемы национальной художественной культуры, Федор Павлов, мог аргументированно судить о реальном положении дел и конкретных задачах по ее развитию. Он еще не бывал ни в Москве, ни в Петербурге, но на примере Чебоксар, Казани и Казанской губернии уже увидел, что «по вопросам искусства не только рядовые работники просвещения, но и сами руководители народного просвещения как в уезде, так и в губернии коренным образом расходятся»¹⁰⁷. У властей не было внятных представлений, что же именно надо делать для реализации благих пожеланий.

Федор снова пытается углубиться в учебу и продолжать свое образование, прерванное служебной и общественной деятельностью. Его имя, какое-то время отсутствовавшее в списках студентов, с 15 октября 1919 года вновь всплывает в институтских ведомостях под номером 69. В «Регистрационном листе студентов и студенток Северо-Восточного Археологического и Этнографического института» его анкетные данные обновлены¹⁰⁸:

Павлов Федор Павлович	Пост[упил] 1917. Возраст 28. Курс III. Отд[еление] Этн[ографическое].
Не состоит ли где-нибудь еще студентом?	Нет.
Не состоит ли на службе и где?	Губ[ернский] Инстр[уктор] Губ[ернского] подотдела искусств.
Место жительства	Сятра-Касы Чеб[оксарского] у[езда] и вол[ости].

Однако в Автобиографии читаем нечто загадочно-недосказанное: «...Я должен был сдать зачеты по тюркологии, истории политических учений, геологии, физической географии, антропологии и русскому архиву. Названными науками я занимался довольно серьезно». Удалось ли сдать зачеты, к которым он основательно готовился, так и остается неизвестным.

Дело в том, что в связи с мобилизациями были ужесточены требования военного комиссариата к вузам. Жесткость требований была следствием еще не снятого военного положения в Казани. Гражданская война продолжалась, хотя фронты уже отодвинулись от Поволжья. Колчака добивали на Востоке, шли военные действия против армий Юденича-Миллера — на Северо-Западе, Деникина — на Юге. Еще предстояла война с Польшей, закончившаяся неудачей для Красной Армии, и разгром Врангеля в Крыму. Тревожили вспыхивавшие в губернии то тут, то там антисоветские мятежи солдат и крестьян. 21 января 1920 года Казанский губернский военный комиссариат издал приказ за № 61. В нем говорилось: «... 2. Студенты высших учебных заведений [...] не представив-

шие к 1 февраля документов, свидетельствующих об явке их к исполнению воинской повинности и полученной отсрочке, исключаются из списков этих заведений». До сих пор Федор несколько раз получал отсрочки от призыва — в годы учебы в Духовной семинарии, потом службы по церковному, школьному, судебному ведомствам*. Но сейчас положение оказалось критическим, и он, видимо, не решился лично явиться за требуемым документом. В «Регистрационном листе студентов и студентов Северо-Восточного Археологического и Этнографического института» имеется запись: «Уволен согласно п. 2 приказа войсковым частям и учреждениям Казанского Губернского Военного Комиссариата за № 61»¹⁰⁹.

Возможно, Федор еще имел какую-то надежду восстановиться, но сам институт был ликвидирован по постановлению СНК вновь образованной Татарской АССР от 15 декабря 1920 года.

Просуществовал этот институт недолго, по июль 1921 года, после чего был включен в состав Восточного педагогического института. Он стал не нужен Казани с национальной структурой. Вновь образованные автономии замкнулись в себе каждая. Этот первый отрезвляющий удар, конечно, не похоронивший, но пошатнувший восторженную веру и надежды Федора, случился в конце января 1920 года.



* Ядринским уездным по воинской повинности присутствием Ф.П. Павлову выдано свидетельство об отсрочке явки на воинскую службу до 1 октября 1916 года. После окончания духовной семинарии воинским присутствием уезда ему предоставлена отсрочка от призыва до 1 июля 1917 года.

«НАРОДУ НУЖЕН ТЕАТР»



Федора все более затягивает водоворот общественно значимой деятельности. Теперь его зовут работать в Казань в Чувашский подотдел губернского ОНО. Им уже год заведует Ф.Н. Сергеев (Николаев) — тот самый, что в 1911 году в Симбирске любил декламировать стихи Гейне своим молодым друзьям. Павлов дает согласие, и с 20 октября 1919 года становится губернским «инструктором искусств». Полномочия инструктора позволяли ему знакомиться и направлять работу с чувашским населением во всех уездах губернии. 30 декабря 1919 года губернский отдел народного образования поручает ему обследовать состояние музыкальной и театральной культуры в чувашских уездах. На протяжении января и февраля Федор совершает несколько поездок в Ядринский, Цивильский и Чебоксарский уезды. Наблюдений накапливается достаточно, чтобы в голове у него начала складываться программа действий.

Работа губернского инструктора искусств вписывается в важные политические процессы. Идет подготовительный период становления национально-государственной автономии. 3 января 1920 года в Наркомнац направлена докладная записка Чувашского отдела по этому вопросу. Председатель Чувашского революционного комитета Даниил Эльмень активно выступает на собраниях учащейся молодежи, красноармейцев-чувашей, крестьян, разьясняя предложения I Всероссийского съезда чувашских коммунистов по организации автономии чувашского народа. В сфере культуры внимание более всего обращено на театральное искусство, поскольку на руководство Чувашской секции при Казанском Губкоме РКП(б) наибольшее впечатление производит деятельность казанской труппы И.С. Максимова-Кошкинского. 10 марта 1920 года инструктору искусств Павлову поручается заведование театральной секцией Чувашского отдела Наркомнац¹¹⁰. Важную инициативу проявляют и художники Моисей Спиридонов и Никита Сверчков, в это время учительствовавшие в Цивильском уезде. В обращении к властям 12 марта 1920 года они вносят предложение о «создании в Чувашии коллегии художников и организации художественной жизни нации»¹¹¹.

13 марта Павлов докладывает Коллегии по просвещению национальных меньшинств при Казанском губернском отделе народного об-

разования о результатах обследования. Он упоминает посещения Чебоксар, сел Акулево и Бичурино в Чебоксарском уезде, города Цивильска и сел Янтиковской волости в Цивильском уезде. Федор анализирует положение музыкального и театрального искусства в школах и народных домах (так с дореволюционных времен в городах России назывались культурно-просветительные учреждения, будущие советские дома культуры). Отчет насыщен фактами и полон конкретных предложений. Павлов видит картину уже общенационального масштаба и приходит к выводу о необходимости *«выработать новые основы чувашского искусства»* и что задача эта не одноразовая, цель — обеспечить *«постоянное развитие»* национальной художественной культуры.

«Во время разъездов по Чеб[оксарскому] и Цив[ильскому] у[ездам], — пишет он в докладной записке, — я встретил много чувашских поэтов, музыкантов, певцов и драматургов, появившихся за время революции. Некоторые из этих новых работников искусства не лишены подлинного художественного дарования». Это, без всякого сомнения, его воодушевляет. Федор верит в «чарующую сказку об освобождении труда от гнета капитала» (выражение из его статьи «День Советской пропаганды») и в конечную справедливость коммунистических идей. Поэтому не просто констатирует проблемы, а продумывает и формулирует практические шаги. В их числе предлагается:

— Организовать съезд работников искусства среди чувашского населения. Необходимо выделить организационное бюро по организации съезда.

Идея такого съезда будет реализована в Чебоксарах в ближайшем будущем.

— Для постоянного развития чувашского искусства необходимо улучшить состояние Казанской восточной музыкальной школы.

Павлов имел в виду Восточную музыкальную школу, действовавшую в Казани с 1919 года. К ее открытию имел прямое отношение Союз мелких народностей Поволжья, возглавляемый Н.В. Никольским. Мотивы ее создания были сходны с созданием хорошо знакомого Федору Северо-Восточного археологического и этнографического института. Главной задачей школы являлась подготовка квалифицированных музыкальных кадров из представителей народов Поволжья — для изучения, сохранения и популяризации национальных музыкальных традиций региона. С этой целью на двух отделениях — общем и этнографическом — осуществлялось преподавание широкого круга специальных, вспомогательных и научно-теоретических дисциплин. В губернии пока это единственное специальное учебное заведение, где уделяется внимание местным культурам*. Понятно, что инструктор Чувашского подотдела не мог

* С образованием Татарской АССР и других автономных образований, когда Казань утратила функции регионального центра, Восточная музыкальная школа (потом она была преобразована в Восточную консерваторию) прекратила свое существование, как и Северо-Восточный институт. Постановлением СНК Татарской АССР от 11 марта 1922 года школа была преобразована в музыкальный техникум.

влиять на дела Казанской школы. Но уже к концу года он добьется открытия музыкальной школы в Чебоксарах.

— Организовать издательство.

Такая задача ставится, притом что в чувашских уездах до сих пор не выходят даже собственные газеты. Чувашское книжное издательство начнет свою деятельность в ноябре 1920 года.

— Создать правительственную организацию для собирания произведений народного творчества.

Федор прекрасно понимает, что развитие национального искусства невозможно без современных научных знаний о традиционной культуре, т.е. без базовых основ. Эту функцию в 1921 году возьмет на себя Общество изучения местного края. Лишь к концу 1920-х годов появится государственная — «правительственная», по Павлову, — структура — Совет науки и культуры, на основе которого возникнет и Чувашский научно-исследовательский институт.

Федор говорит и о почти полном отсутствии музыкальных занятий в школах, народных домах и детских садах. Чувашскую же музыку, отмечает он, в учебных заведениях не затрагивают вообще. Отсюда необходимо:

— организовать летние краткосрочные музыкально-педагогические курсы для 300 школьных работников из Ядринского, Цивильского и Чебоксарского уездов с обязательным прохождением чувашской музыки;

— приобрести сборники чувашских гармонизированных народных песен в достаточном количестве;

— открыть при Акулевской столярной мастерской музыкальное отделение для изготовления струнных музыкальных инструментов.

Двухгодичные музыкально-педагогические курсы для подготовки преподавателей музыки и пения в школах I и II ступеней и руководителей музыки в народных домах Павлов основал в Чебоксарском уезде еще до отбытия в Казань. Проверив их нынешнее состояние, обнаружил, что курсантов осенью было 30, а в настоящее время осталось не более половины. Оставшиеся объяснили этот факт тем, что Совет курсов стал обращать внимание на теоретическое изучение музыки в ущерб практическому, что у многих отбило охоту. Ввиду этого предлагается:

— назначить на эти курсы общего руководителя курсами с широким музыкальным образованием.

Кроме того, прибавляет Федор, поскольку на курсах нет преподавателя скрипичной игры, нет музыкальных инструментов, необходимо удовлетворить и эти нужды.

Рассматривает инструктор и театральные-концертные дела. На основе акулевского драматического кружка осенью 1919 года был им сформирован Чувашский советский передвижной театр. Он оценивает результаты происшедших изменений: «Эта эволюция Чебоксарского Чувтеатра



Здание
Народного дома
(бывший дом
П.Е. Ефремова),
в котором
в июне 1920 г.
проходил
съезд работников
искусств
Чебоксарского
уезда.
Фото 2010 г.

имеет две стороны: 1) лучшую, что новые актеры набраны из людей, не связанных с другими служебными обязанностями; 2) худшую, что артисты нового состава менее подготовлены для работы на сцене, чем артисты старого состава. Актеры не зарегистрированы в профсоюзе работников искусства. Необходимо установить связь с театральной секцией Губотнароба». Постоянно действующий передвижной советский театр Павлов планировал организовать и в Цивильском уезде.

И, наконец, о хоровой работе: «Чувашских народных хоров в уезде не более 5. Из них лучшие: в с[елах] Акулево, Синьялы, Тюрлема. Самостоятельно концерты не даются, обыкновенно после спектаклей исполняют по 6—8 номеров чувашских песен. Лично я принимал участие на 10 спевках и содействовал развитию художественного исполнения личным руководством». Соответственно, считает Павлов, необходимо произвести учет народным певцам и музыкантам и организовать для них музыкально-певческие курсы.

Выслушав доклад инструктора Павлова, Коллегия по просвещению национальных меньшинств при Казанском губернском отделе народного образования постановила: «Признать необходимым безотлагательную командировку инструктора Павлова в Ядринский, Чебоксарский, Цивильский уезды для продолжения начатой им здесь работы по организации передвижных театров и музыкально-певческого дела среди чувашского населения»¹¹². Вскрывая проблемы, Павлов каждый раз отмечает: «Нет квалифицированного руководителя», «Нужен преподаватель»... Он прекрасно знает, что, кроме школьных учителей пения, квалифицированных специалистов в уездах нет. Нет и единомышленников, способных самостоятельно заниматься творчеством. Разве что художники Цивильского уезда, которые в эти дни выступили с петицией об организации художественной жизни нации. Но уже скоро Никита Сверчков был мобилизован в Красную Армию, и Спиридонов остался один. Потом он с сожалением скажет об этом: «Художники-чуваши, известные мне, в

годы империалистической и Гражданской войн были разбросаны по всему миру, в страшные голодные 1920—1921 годы Поволжье также лишилось многих талантов. Некоторые мастера, навсегда потерявшие веру в возможность возрождения нашего умирающего края, подались в “хлебные края” и отказывались вернуться на родину¹¹³.

Федор был и способен, и готов выполнить все поручения, жертвуя личными творческими интересами. По-видимому, в этом причина того, что новых музыкальных сочинений у него нет, а работа над драмой затянулась и пока конца ей не видно... Его поддерживает уверенность, что грандиозность задач художественного просвещения целой нации не превосходит реальных возможностей.

В Автобиографии он напишет: «За недостатком культурных сил приходилось браться за любое дело. К сожалению, объективные условия не давали возможности посвятить себя исключительно какому-нибудь делу». Но вспоминается и провидческая строка «Мой путь одинок...» из юношеского стихотворения.

* * *

11 июня 1920 года созывается четырехдневный съезд работников искусств Чебоксарского уезда, на который съезжаются 53 делегата с решающим голосом. Проходит он в зале второго этажа Народного дома, где уже несколько месяцев дают представления студии Пролетарского университета (поэтому в протоколе его торжественно называют «театральным залом»). Практически все присутствующие — учителя. Кроме того, свидетельствует протокол, «присутствует много публики, принадлежащей к учительскому персоналу». Профессиональных художников, актеров или музыкантов в Чувашском крае еще нет.

Федор председательствует на большинстве заседаний, и в его поле зрения оказываются вопросы всех видов искусств — музыки, поэзии, театра, изобразительного искусства. Сегодняшнее событие он аттестует как явление беспрецедентное и замечательное в своем роде, ибо «съездов было много: съезды по школьному образованию, по внешкольному профессиона[ально]-техническому, по дошкольному воспитанию и так далее, но съездов по вопросам эстетического воспитания не было»¹¹⁴.

Доклад по текущему моменту делает уездный чиновник Иван Иванович Вальдман. В свете актуальных политических событий и мобилизаций Вальдман заявляет, что созыв съезда совпал с моментом, «когда лучшие артистические силы оторваны для борьбы с оружием в руках против внешнего врага — Польши...» О каких «артистических силах» ведется разговор в Чебоксарах, не имевших до недавнего времени ни театров, ни концертных залов, ни художников, ни даже духового оркестра для проведения публичных мероприятий, заведующий УОНО не объясняет. Но в духе времени и в пределах компетенции в центре внимания оратора находятся главным образом задачи мировой революции. «Нам нужно в Варшаве поставить красный флаг, подать руку помощи западному рабочему...» — завершает он политическую часть своей речи

и переходит к проблемам культуры. Без тени смущения руководитель уездного образования утверждает, что «у нас нет еще искусства в России; искусство наше — подражание заграничному. Наше прошлое искусство — это для определенной кучи буржуазии. Наш театр не отвечает задачам народного театра. Здесь наша работа должна установить те вехи, куда народ должен идти через искусство». Столь же вольно Иван Иванович трактует и вопросы национальной культуры.

Рядом с докладчиком в президиуме съезда сидит драматург, автор исполняемых национальных хоровых произведений Федор Павлов. Однако местный начальник либо не знает его творчества, либо не считает его достойным внимания. Вальдман представляет бюрократию, далекую от гуманитарных интересов и по служебной надобности безбоязненно рассуждающую обо всем на свете с позиций современных — теперь только большевистских — схем. Для этого не требуется знание реальности (вспомним цитированные нами «тезы» замнаркома М.Н. Покровского!). Поэтому смело говорит: «Наша работа — культурная — дать народу реальное понятие о культуре, о направлении народного искусства... Народных праздников у нас, кроме церковных, пока нет. Праздники чуваш и нации мари исчезли, или уничтожены. Нужно устраивать народные праздники...»¹¹⁵.

Слушая разглагольствования заведующего УОНО, губернский инструктор молча набрасывает тезисы к своему выступлению, озаглавив его «О задачах и формах работы в области искусства в связи с текущим моментом». Он размышляет, сколь малообразован представитель власти, но понимает, что здесь неуместно говорить об этом прямо. Сказываются, несомненно, и навыки ведения судебных заседаний. Из протоколов видно, как твердо Павлов направляет течение съезда. Например, когда уездный профсоюзный лидер Н.А. Гинцель хочет остудить эмоциональный напор энтузиастов национальной культуры с точки зрения новейшей коммунистической аргументации, сам, между прочим, допуская противоположные преувеличения. «По статистическим данным, — говорит он, — количество чувашского населения насчитывается 900000 [девятьсот тысяч], а не 2 миллиона. Чуваша... утратили даже свой язык. Сейчас идет строительство новой России, все мелкие народы стремятся к самобытности. Необходимо собирать произведения народного творчества, но издавать их необязательно на инородческом языке, не нужно стремиться к самобытности, а к тому, чтобы инородцы слились с другими более культурными народами». Гинцелю тут же горячо возражают, указывая на непонимание устремлений чувашей к развитию своей культуры и необходимость просвещения на родном языке...

Разгорающуюся полемику председательствующий на секции переводческо-издательского дела Федор Павлов уверенно гасит, предлагая прекратить обсуждение национального вопроса и вернуться к повестке дня, конкретно — создать переводческую комиссию из трех человек. По его мнению, уездные комиссии должны будут работать в контакте с губерн-

скими. В конце концов единогласно принимается резолюция, поручающая организовать эту комиссию губернскому инструктору (т.е. самому Павлову) совместно с внешкольным подотделом УОНО¹¹⁶.

Излагая собственные идеи, Павлов косвенно отвечает и на некоторые нелепости, прозвучавшие с трибуны¹¹⁷. Так, его первый тезис родился, несомненно, в ответ на рассуждения о «руке помощи западному рабочему»:

Под текущим моментом в докладе подразумевается не политическая злоба дня, а вся революционная эпоха.

Да, соглашается Павлов, момент «характеризуют война и революционное строительство. Эти два явления главным образом и влияют на население — как на крестьянство, так и на городской пролетариат; нужно признать, что это влияние дурное, действующее на натуру человека ожесточающим образом; характер современного человека грубеет. Кроме того, чувствуется общая утомленность. Ввиду этого, необходимо дать народу такие произведения искусства, чтобы он под его влиянием почувствовал, во-первых, отдых. Здоровый смех — лучшее средство для отдыха».

Федор по собственному опыту знает, сколь живо публика реагирует на его комедию и сатирические моменты в газетной фельетонистике. Приглашая читателя к размышлению, он остается на поле художественных образов, не бывает прямолинейно назидателен. Да и в хоровых обработках ему не чуждо чувство юмора.

«Далее т. Павлов говорит о том, что в поэзии и музыке отражается дух эпохи. Для иллюстрации высказанной мысли оратор останавливается на характеристике различных школ в области поэзии и музыки, в которых ярко отразился дух времени. Таковы школы Рен[ессанс]а, фл[амандская], т.н. “модного парика”, романтическая и т.д.». А для уничтожения грубости и поднятия народного духа «нужно открыть народу другие идеалы. Для возвышения духа до героизма необходимо в театрах дать картины, где участвуют массы».

Это значит, что искусство с необходимостью должно участвовать в сегодняшней жизни. Да, говорит Павлов, надо создавать новое искусство для народа. Оно не может быть буржуазным, только социалистическим. Но при этом вечные ценности должны быть использованы:

Задачи искусства в области революционного строительства жизни заключаются прежде всего в создании социалистической отрасли искусства. До сих пор социалистическое искусство было в зачаточном состоянии. Буржуазное искусство не приемлемо для нас целиком. Ценны только те произведения, в которых выражены вечные, неумирающие идеи и богатая техника, которая должна быть использована.

Павлов приводит «историческое доказательство» того, что «новое демократическое искусство должно начаться с изучения народного искусства». Одновременно в его словах содержится и ответ на заявление, что отечественное искусство является «подражанием заграничному»:

В прошлом русская музыка была под влиянием итальянской. В 19 веке русские композиторы — Глинка, Даргомыжский и другие — взялись за соби́рание произведений народной музыки, пользуясь народными напевами, создали русскую музыку, которая ныне оценивается всей Европой [...] Необходимо энергично собирать произведения народного творчества, в частности, местного чувашского.

Федор считает нелишним напомнить и о том, что Чувашский край не лишен собственной культуры, тем более языка, и уже затронут просвещением:

Начало просвещ[ения] нашего края восходит [к прошлому] за несколько десятков лет. Сегодня мы с вами — участники I съезда работников искусств.

На секции поэзии Ф. Павлов внес предложение о приучении детей интересоваться произведениями искусства, о необходимости поручать ученикам общеобразовательных школ соби́рание народного творчества поговорок, пословиц, выполнять в качестве учебной работы переводы небольших рассказов с русского языка на чувашский или же сочинять оригинальные рассказы. Принятие таких мер важно, по его словам, ввиду малочисленности литературных произведений на чувашском языке. 14 июня на вечернем заседании съезда Федор произнес заключительное слово, в котором высказал пожелание, чтобы делегаты старались проводить принятые предложения в жизнь.

* * *

Съезд, проведенный им в июне, выполнил свою задачу. Вместе с тем стало понятным, что проблемы развития национального направления в искусстве все еще находились вне круга интересов большинства делегатов. В этой сфере культуры Федор имел гораздо более определенные понятия, чем все делегаты. Если в селах театральное и хоровое любительство национального направления в 1917—1919 годах достаточно быстро распространилось, то в городах дело обстояло иначе. В Чебоксарах само представление о необходимости развития национального творчества в том или ином искусстве еще только начинало вызревать.

Так, если в комиссию по составлению репертуара для уездных хоров вошли учителя Василий Воробьев, Василий Пикторинский и Семен Иванов, то составление сборников специально чувашского репертуара съездом поручается не этой комиссии, а лично Федору Павлову, как единственному его знатоку и автору оригинальных произведений.

Пройдет несколько лет, и выяснится, что из всех участников съезда, кроме Павлова, только учителя пения Василий Воробьев и Анатолий Тогаев встанут на профессиональную музыкантскую стезю, станут коллегами Павлова по работе с хором и созданию местного репертуара для него.

Лишь человек, непосредственно погруженный в проблемы чувашской художественной культуры, Федор Павлов, мог аргументированно судить о реальном положении дел и конкретных задачах по ее развитию. Он отчетливо видел, что у новых властей нет внятных представлений,

Председатель Ревкома ЧАО
Д.С. Эльмень
в рабочем кабинете.
Атрибуты
интерьера в стиле
модерн
свидетельствуют
о его интересе
к художественному
убранству. За спи-
ной — портреты
вождей революции
В.И. Ленина
и Г.Е. Зиновьева,
вставленные
в роскошную багет-
ную раму. 1920 г.



«по вопросам искусства не только рядовые работники просвещения, но и сами руководители народного просвещения как в уезде, так и в губернии коренным образом расходятся»¹¹⁸.

24 июня в Москве В.И. Лениным был подписан декрет, согласно которому территория Чебоксарского и соседних уездов преобразовывалась в Автономную чувашскую область с центром в Чебоксарах. Началась история современной национальной государственности. Инициатива оказалась в руках казанских деятелей чувашского национального движения. По решению Оргбюро ЦК РКП(б) был утвержден Чувашский Ревком — временный орган власти во главе с Д.С. Эльменем. Губернские чувашские структуры начали трансформироваться в областные. Председатель Ревкома Даниил Эльмень выражал уверенность, что создание Автономной области «откроет дорогу родному народу к передовой науке и культуре». У него много инициатив. Уже 16 июля 1920 года Ревком принимает решение открыть в Ядрине сельскохозяйственный техникум, предполагается открыть университет, вначале как филиал Казанского. Через печать Эльмень обращается к образованным чувашам в статье «Слово за интеллигенцией»¹¹⁹. Он же лично контролирует организацию типографии, издательства, открытие театра в Чебоксарах. В Областном отделе народного образования (ОбОНО, ОбЛОНО, Оботнароб) формируется подотдел искусств, руководить которым поручается сподвижнику Кошкинского хоровому дирижеру Тихону Алексееву.

Выпускник Казанской духовной семинарии Алексеев проявлял общественную активность. В 1917 году организовал хор чувашской учащейся молодежи, который участвовал в первых спектаклях чувашского театра. Он имел склонность к административной деятельности и свои публичные высказывания старался сделать соответствующими новой должности за счет колоритных и вычурных оборотов, типа «...Темное прошлое истории в настоящее время постепенно уходит от нас. Первые

лучи революции постепенно пронизывают темную ночь, которая висела над чувашским народом, и слезы угнетенного народа, подобно утренней росе, от ярко сияющего солнца начинают радостно блистать и переливаться... Пробудился народ, и ожила молодость, и первые вырастают отпрыски в области кристаллизации искусства, как драматического, так и музыкального. В этот период впервые народная жизнь облекается в драматическую форму на родном языке и впервые жизнь чуваш переносится на сцену. Так же впервые и простые одноголосные песни народные облекаются в гармоническую форму. Плюс этого периода — сознание свободы народом и стремление творить; минус — отсутствие позиции, где бы можно было развести костер, отсутствие административного аппарата, который мог поддерживать огонь и спокойно продолжать приносить жертву»¹²⁰.

В последнюю командировку из Казани Павлов отправляется на съезд заведующих чувашскими секциями и инструкторов, проходящий с 15 по 20 августа в Чебоксарах. Появление здесь собственного областного подотдела искусств принесло Федору своего рода облегчение, поскольку позволило избавиться от организационных функций «инструктора искусств». Он был воодушевлен, ибо ожидал встретить в новой Чувашской области продолжение «чарующей сказки». Наконец-то откроется возможность вернуться к работе над своей второй пьесой, а в ОблОНО, по договоренности с Т.Д. Алексеевым, будет курировать только музыку. В письме Павлову Тихон Данилович сообщает, что на его заявление быть областным инструктором одной только музыкальной секции препятствий не имеется.

Так, Федор переходит на службу в отдел народного образования Чувашской автономной области и, наконец, окончательно перебирается в Чебоксары. Квартиру Федору Павловичу с семьей (а, кроме Лидии, с ними вместе проживала также свояченица — родная сестра жены — Клавдия) выделили во флигеле во дворе педагогического техникума, где он устроился преподавателем.

* * *

Минули первые восторги по поводу самого факта появления чувашских театров. За три года только в Казани осуществлены постановки не менее сорока шести пьес. Но Федор, будучи равнодушным участником строительства национальной художественной культуры, не может примириться с тем, что на сцене не видно реальных чувашей с их жизнью и современными проблемами. Он знает, что и зрители больше всего хотят видеть изображение своей жизни. Он говорил об этом на съезде: «Народ очень сочувственно относится к спектаклям. [Зрители] глубоко понимают пьесы и сравнивают выставленных героев с похожими на них по характеру и действиям однодеревенцами. Это указывает на большое понимание пьес, на умение схватывать типические черты действующих лиц. [...] При этом нужно отметить тот факт, что чувашаи охотнее посещают пьесы чувашские, а не русские»¹²¹. Вместо этого, ужесточает он

свою мысль через год, «нередко видим на сцене герцогов, дворян и прочих, говорящих на чувашском языке»¹²². То есть, почти все пьесы переводные, иногда адаптированные к чувашскому быту. Так, под названием «Чуваши» ставилась драма М.Ю. Лермонтова «Испанцы», переделанная самим Иоакимом Максимовым-Кошкинским. Только четыре из них принадлежали чувашским драматургам: две Михаилу Акимову, по одной — Георгию Тал-Мрзе и самому Павлову («Сутра»). Еще одна пьеса (автор Николай Ефремов) появилась в Симбирске. Соответственно, только в спектаклях по этим произведениям — конечно, в меру талантности автора и участников постановки — можно было уловить в национальном театре аромат подлинности и правды жизни. Отсюда понятна та резкость, которая прозвучала в словах Федора по этому поводу: «Театр? Там нет души чувашина...»¹²³. Эти бескомпромиссно жесткие слова дали повод говорить, что Павлов якобы «вполне обоснованно [? — М.К.] отрицал театральное искусство»¹²⁴.

Федор же имел ввиду репертуарную ситуацию начала двадцатых. Истинное отношение к искусству театра он выскажет в другом месте, преследуя не столько просветительские задачи, сколько поддерживая чувашский театр в дни кризиса, спровоцированного ситуацией тяжелейшего голода в Поволжье.

«У любого театра есть ... цели», — пишет Павлов и перечисляет их:

1. [...] Раньше озабоченный, обремененный думами человек шел в церковь, ставил свечку, а по пути из церкви заворачивал в кабак. Поп и кабак вводили беднягу в еще большую нужду. А сейчас театр должен отвлекать трудового человека от назойливых мыслей. Наблюдая за игрой артистов, он и смеется, и радуется, забывает про свои заботы, отдыхает.

2. В театре [...] перед зрителем проходит множество самых разнообразных характеров, судеб. Глядя на них, зритель учится различать белое и черное. В театре ему никто не говорит: делай так или эдак, можно или нельзя. Никто не пугает его, не уговаривает. Он начинает постигать жизнь сам, своим умом. Театр придает ему энергии.

3. Театр открывает глаза безграмотным, приводит в порядок его мысли. [...]

4. В настоящее время театр помогает вырвать темный народ из поповских лап. [...] Если театр хороший, если артисты способные, всякий скорее пойдет в театр, чем слушать, как попы вечно выводят одну и ту же мелодию.

5. [...] В театре показывают разные моменты революции. Показывают людей, которые во имя революции бесстрашно идут и в огонь, и в воду. Глядя на них, у зрителя у самого прибавляется и сил, и уверенности. Становится понятно, какой дорогой следует идти, крепнет революционный дух.

6. Театр поднимает настроение, смягчает и согревает жестоких, озлобленных сердцем. Театр приносит много другой пользы, но обо всем не рассказать и в толстой книге, не то что в газете. Много даже на ум нам не придет.

«Перечисленные моменты очень важны для нашего чувашского народа, — резюмирует Федор. — Чувашский театр должен донести их до народа, поэтому и нельзя его губить, надо развивать»¹²⁵. Несомненно, что сказанное было усвоено им еще в Симбирской школе — достаточно сравнить взгляды Ивана Яковлевича, изложенные им еще в 1870 году в выпускном гимназическом сочинении «О влиянии театра»¹²⁶. Но Яковлев

принадлежал XIX веку и выступал как просветитель, теоретически указывающий цели будущего; впрочем, «домашний театр» в его школе был создан уже в настоящем, о чем с удовольствием вспоминал, например, Гурий Комиссаров. Павлов же — одновременно и теоретик, и практик следующего столетия. Имеющий опыт драматурга, композитора, дирижера, организатора, он самостоятельно приходит к оригинальной идее о специфической необходимости театра для построения системы всей современной художественной культуры:

Театр помогает развивать другие искусства. Театральное искусство находится как бы посередине других искусств, соединяет их через себя. В театре и артист, и художник, и композитор, и драматург, и поэт, и певец, и танцор — все, как говорится, становятся как одна семья. [...]

...Наше чувашское искусство только зарождается. Если не будет театра, нам придется развивать каждое искусство в отдельности. Но это у нас, у чувашей, сейчас и людей вряд ли хватит, и знаний. А за некоторые искусства мы и взяться не сможем. Если красивые мелодии, песни не будут звучать в театре, чувашский народ их и не услышит, у сочинителей тоже не будет желания сочинять еще и еще, потому что если их произведения будут знать и исполнять только в узком кругу, этого будет недостаточно, чтобы радовать его, вдохновлять на новую работу. Чувашские драматурги, если не ставят их драмы в театре, впредь не напишут ни одной драмы. Также и остальные.

Чтобы искусства развивались, крепли, их надо собирать в театре, надо создать в театре одну семью для всех искусств.

И, наконец, делается вывод, не позволяющий сомневаться в истинном отношении Павлова к искусству театра: «Даже если исходить только из этого, чувашскому народу очень нужен театр».

Он и сам в 1920—1921 годы все силы отдает работе над пьесой, в которой надеется раскрыть душу чуваша в особый момент истории.

* * *

Замысел драмы «Ялта» (В деревне), рукопись которой Федор оформил к началу 1922 года*, родился в годы мировой войны, возможно, в Кошлоушах. Пребывающему в захолустье, отрезанному от городов, от друзей, от занятий искусством псаломщику оставалось лишь с душевным страданием наблюдать как затягивающаяся война катастрофически разоряла и без того небогатое хозяйство чувашской деревни. В глубоких тылах России распад мирного порядка жизни с неизбежностью провоцировал нравственные коллизии и многочисленные личные драмы.

Процесс написания пьесы затянулся, особенно после того, как случились Февральская, потом Октябрьская революции, всякий раз сулившие новые и новые свободы. Уверовав в осуществимость идеалов, Федор отложил трагический сюжет и отозвался на события одноактной комической пьесой «Сутра», а также музыкальными сочинениями, вопло-

* Такая датировка окончания авторской работы над пьесой обосновывается ее изданием в марте 1922 года и постановкой в конце этого же года. Встречающееся у историков литературы утверждение, что работа была закончена осенью 1920 года не имеет подтверждений.

тившими оптимизм революционного периода. Но желание довести до завершения замысел большой драмы все эти годы не ослабевало. Федор знал, что в своих переживаниях не одинок. Тему чувашского мира и империалистической войны поднимал и его современник М. Акимов-Аруй: действие его пьесы «Вăхăтсар вилĕм» (Безвременная смерть) происходит непосредственно на фронте. В научно-публицистическом трактате «Чаваш халăхĕ малалла кайĕ-ши, каймĕ-ши?» выразил свои тревоги Гурий Комиссаров. Они с Федором при встречах наверняка обсуждали происходящее, отмечая, как изменились люди и сама атмосфера сельской общины, теряющей способность поддерживать традиционные ценности и нравственные устои.

Павлов вложил свои чувства и мысли в художественный текст. Понятно, что прежний литературный опыт — любовная лирика, слегка эротичная, романтический байронический «сплин», легкомысленные поэтические шалости его юношеского пера, несохранившиеся попытки прозы — теперь перестали быть актуальными. Все это уступает место попыткам проникнуть в суть современной жизни сельчан во времена «огрубления нравов». Он создает произведение, которым жаждет достучаться до сердец, пробудить сострадание к жертвам трагических обстоятельств, любовь к чистоте чувств и отношений, ненависть к жестокости и насилию. В конечном счете — помочь обществу переломить «дурное, действующее на натуру человека ожесточающим образом» влияние войны¹²⁷. Ведь, по его мысли, театр «смягчает и согревает жестоких, озлобленных сердцем». Носителем своей главной идеи Павлов сделал образ центральной героини Елюк (Елены) в его развитии. Исследователи находят, что в сложной идейно-образной структуре произведения нашли воплощение многие взгляды и свойства личности автора. Павлов, «способный видеть в плохом хорошее, а во Зле начало Добра, умел избегать конфликтов, уживаться с людьми, довольствоваться той жизнью, какая есть (его антиподом является персонаж “Ялта” Ванюк, а прототипом — Елюк)»¹²⁸.

В драме ставится проблема свободы личности, свободы выбора — и подчинения обстоятельствам. Ее по-своему поднимал еще Константин Иванов. Его Нарспи — героиня XVIII века, переступающая патриархальные устои общины в борьбе за личное счастье и через это находящая собственную смерть. Павлов же выводит на сцену современную чувашскую женщину, трагически сохраняющую свое достоинство в верности народным понятиям о «турă сырни» (предписание божье). На обращение к ней вернувшегося Ванюка она говорит: «Эх, Ванюк, несчастный... Я тебя тоже долго ждала. Однако у бога записано по-другому». Это своего рода фатализм, исконно присущий чувашской этической системе. Бескомпромиссную твердость чувашской девушки в отстаивании свершившегося выбора Федор познал еще в Симбирске; может быть, перед его внутренним взором возникал образ Капитолины Эсливановой...¹²⁹

Характеры драмы Павлова своей силой могут сравниваться с классическими прототипами. Например, верностью традиционной этике чувашка Елюк несколько напоминает Татьяну Ларину из «Евгения Онегина», не

поступающуюся честью ради возврата к юной любви. Нравственная сила героини даже корректировала развитие сюжета; сам Пушкин, по воспоминаниям, говорил кому-то из приятелей: «Представь, какую штуку сыграла со мной Татьяна. Она — замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее».

Но в чувашском мире развязки другие — ибо жизненные условия иные. Нарспи, столкнувшись с вековыми условностями, сама накладывает на себя руки. Елюк гибнет, пытаясь скорее защитить патриархальные устои, чем переступить их.

* * *

Об истоках сюжета пьесы «Ялта» размышляли многие. Одна из версий предложена земляком Федора историком А.И. Ивановым (Ехветом). В 1987 году он обнаружил слышанное им еще в детстве (т.е. в 1940-е годы) местное предание о несчастной судьбе солдатской вдовы Елены Дмитриевой, которая «была выдана замуж за кулака Степана из деревни Верхние Хыркасы, имевшего изрядное хозяйство в деревне, содержавшего в уездном городе Цивильске хупах (питейный дом)»¹³⁰. Елена и Степан, по предположениям рассказчиков, и стали реальными прототипами героев драмы. Одно из двух: или Федор мог слышать эту историю в Богатыреве, или предание возникло позже на фоне популярности павловской драмы — как вторичное отражение последней. Если он действительно слышал подобный рассказ, думается, предание могло остановить его внимание еще и именем жестокого героя, бесцеремонно пользующегося несчастьем ближнего, столь знакомо звучащее...

Откуда взят сюжет пьесы, задавался вопросом и старый товарищ Федора Гурий Комиссаров в своих воспоминаниях: «Позаимствован он или оригинален? Не является ли он повторением, например, сюжета оперы Сметаны “Проданная невеста”?»¹³¹. Его предположение, скорее всего, основывалось на представлении, что Федор в первую очередь — музыкант, и в своих исканиях исходит из музыкальных представлений и источников. На самом деле пьеса Павлова не имеет ничего общего с сюжетом веселой чешской оперы. Этот пример наваял Гурию, возможно, ассоциации ее названия с судьбой героини Павлова — пусть не «проданной», но обманом ставшей невестой нелюбимого, фактически — насильника. Размышляя об этом, Комиссаров дополнял свои воспоминания в письме: «Помнится, Ф.П. Павлов говорил, что в период до революции он не то читал, не то видел на сцене русскую пьесу на подобный сюжет, и это послужило толчком к созданию пьесы на чувашском языке»¹³².

Исследователь истории чувашской драматургии Кирилл Кириллов указывает на некоторое сходство сюжета павловской «Ялта» и пьесы «Украденное счастье» Ивана Франко (1893), в начале XX века переведенной на русский язык и шедшей на сценах российских театров¹³³. Продолжая его мысль, сопоставим основные сюжетные повороты двух произведений:

Ф.П. Павлов «Ялта»	И.Я. Франко «Украденное счастье»	Ключевые совпадения
Действие происходит во время Мировой войны в чувашском селе.	Действие происходит в конце XIX века в прикарпатском селе.	
Иван Кудряшов (Ванюк) и Елена (Елюк) любят друг друга, женятся вопреки воле мачехи Елюк.	Михаил и Анна любят друг друга, клянутся в вечной верности.	+
Молодые живут в бедности, но счастливы. У них рождается ребенок. Несмотря на это, ее любви нагло домогается Степан.	—	
Но Ванюка забирают в армию.	Но Михаила забирают в армию.	+
С помощью подложного письма Степан убеждает Елюк в гибели мужа.	Анну ее братья обманом убеждают, что Михаил погиб.	+
Мотив действий Степана — удовлетворение эгоистического интереса в атмосфере безнаказанности.	Мотив действий братьев — желание присвоить унаследованную землю и не делиться с сестрой.	
Теряя разум от горя, она пытается утопиться, но ее спасает устроивший эту провокацию Степан, добивающийся ее любви.	Анну силой отдают за наймита Николая, украв у нее не только наследство, но и счастье.	
Елюк, лишенная надежды, сдается. В деревне устраивается шумная свадьба.	Анна живет, смирившись с судьбой. Односельчанам семья их кажется счастливой.	
Неожиданно появляется Ванюк, сумевший вырваться из австрийского плена.	Неожиданно появляется Михаил, теперь он жандарм.	+
Елюк, уже вышедшая вторично замуж, отказывается вернуться к Ванюку.	Вновь вспыхивает прежняя любовь. Теперь уже Михаил крадет счастье у соперника.	
Пьеса завершается убийством.	Пьеса завершается убийством.	+
Ванюк, сначала целившийся в Степана, ошеломленный твердостью решения Елюк, в порыве безумного гнева стреляет в нее.	Николай стреляет в любовника жены.	

Знал ли Павлов драму Ивана Франко — неизвестно. Более существенно, что обе пьесы так или иначе восходят к международным фольклорно-песенным сюжетам, основанным на мотиве «муж на свадьбе своей жены»¹³⁴.

* * *

Уже при ознакомлении с текстом впечатление от нового произведения Федора Павлова оказалось несравнимым со всем, что приходилось играть до сих пор актерам Чувашского театра. «С первой репетиции пьеса захватила всех участников. Но за ее внешней простотой скрывалась такая глубина мыслей и чувств, что поначалу актеры даже растерялись. “Роль Елюк заставляла передумать многое, — писала Ольга Ырзем. — Плохо играть эту роль было нельзя, ведь пьеса написана таким изящным, жизненно достоверным, идущим от души языком! Хотелось быть достойной мастерства драматурга”»¹³⁵.

Почти столь же эмоционально реагировала и театральная публика. Федор вложил в свое произведение свой талант лирика и драматурга, наработанный литературный опыт, знание жизни. Поэтому столь убедительны как массовые, так и интимные сцены. В первом акте волнующе тонко прописана сцена любовной игры юных персонажей. Она как бы противопоставлена отвратительным греховным забавам стареющей Прчкан и ничем не брезгующего Степана. В последнем акте великолепны народные сцены, являющиеся важным звеном в раскрытии основных идей автора.

Констатируя силу воздействия драматических произведений Федора Павлова, исследователи, кроме мастерства, нередко указывают на уникальную многогранность его таланта. Для литературоведов и театроведов его музыкальные способности и эрудиция представлялась ключом к успеху. «У Павлова в драматургии все идет от “музыки”», — пишет К.Д. Кириллов¹³⁶, подразумевая выразительность речевых интонаций. Кроме того, Павлов широко пользуется и собственно музыкальными средствами. Он вводит в текст пьесы ряд музыкальных номеров: нежную колыбельную и лирическую песню «Чун хурланать» (Душа болит), характеризующие Елюк, песню новобранцев, среди которых и Ванюк, игровые молодежные и свадебные песни — взрослых, воплощающие атмосферу деревенского праздника и, одновременно, глумления над порушенным порядком жизни...

Сам прием включения народных песен Павлов знал по драматургии А.Н. Островского в пьесах «Снегурочка», «Бедность не порок». Н.Т. Васянка в связи с использованием песен вспоминал также слова Павлова, что «наша драматургия должна быть в этом отношении такой, как украинская»¹³⁷ (что, кстати, увеличивает вероятность предположения о знакомстве его с творчеством Ивана Франко). Но и до Павлова народные песни звучали уже в первой Казанской постановке «Не так живи, как хочется» в январе 1918 года. В этом отношении чувашский театр шел сходным путем с национальным театром соседей-татар. В Казани в 1917 году была поставлена драма Г. Исхаки «Зулейха», музыкально оформленная молодым композитором Султаном Габяши, назвавшим спектакль «первой музыкально-иллюстрированной драмой». Определение *музыкальная драма* закрепилось за постановками татарского театра 1920-х годов. В Чувашии же аналогичный опыт развития не получил, поскольку после

Федора Павлова не нашлось ни музыканта, ни драматурга, умеющего органично включить музыку в структуру спектакля.

Однако у советской критики, базирующейся на идеологических установках, некоторые моменты в драме Павлова — чем далее, тем более — провоцировали вопросы и сомнения. Главным образом потому, что в ней не находили ни пафоса протеста, ни революционной борьбы, ни хотя бы намеков на грядущее торжество коммунистических идей. Обобщенная оценка сложилась в тридцатые годы: «...Писатель не идет дальше одностороннего показа фактов, освещаемых им под углом зрения либерального народничества. Беднота в его изображении крайне инертна и пассивна, не способна к борьбе против царизма. Такой показ бедноты далеко не отражает действительных настроений трудящихся масс в последние годы войны и накануне революции»¹³⁸. Постановщиков и критиков смущала и концовка, в которой главные персонажи совершают поступки, не соответствующие зрительским ожиданиям всех времен банального «happy end», а главный злодей Степан остается жив, хотя и несчастен.

Видимо, они не знали законов драмы, выведенных еще Аристотелем. Федор прочно усвоил их в изложении своего учителя по Северо-Восточному институту А.М. Миронова:

«...Нужно всегда иметь в виду, чтобы страшное и трогательное были произведены не одними внешними театральными эффектами, но вытекали бы из самой сущности пьесы; т.е. фабула должна быть составлена так, чтобы уже при одном ее чтении даже без игры актеров она возбуждала бы страх и сострадание, которые вытекали бы из своего источника... Если враг убивает врага, то сам преступник не заслуживает нашего сострадания, а только его жертва; почти то же самое бывает, если действующие лица чужды по духу и телу друг к другу; напротив, если убивают или вообще совершают друг против друга преступление лица, связанные между собою узами родства или любви; тогда такое преступление производит потрясающее впечатление и возбуждает страх и сострадание не только к жертве преступления, но и к самому преступнику»¹³⁹. Именно в согласии с этим законом Павлов не хотел возбудить «страх и сострадание» по отношению к Степану.

Современники, лишённые психологического чутья и знания теории драмы, едва дождались кончины автора, не желавшего отступиться от своего замысла. Пьесу поручили переписать молодому драматургу Николаю Айзману, чтобы она больше походила на произведение социалистического реализма. Главная его «новация» — Ванюк не колеблясь направляет смертельный выстрел на Степана, т.е. на классового врага. Новый вариант с 1932 года шел на сцене в постановке режиссера Георгия Парне и в довоенное десятилетие трижды публиковался — в 1933, 1934 и 1941 годах¹⁴⁰.

Подобных вопросов не возникало в связи с другими современными драмами, несомненно, уступавшими пьесе Павлова по художественной силе. Например, их не задавали современнику Федора Георгию Зайцеву-

Тал-Мрзе, создававшему «пролетароцентричные» произведения. Его пьеса «Кам айăпĕ?» (Чья вина), поставленная в 1919 году, завершалась знакомыми для наступающей эпохи социалистического реализма словами главного персонажа¹⁴¹; ими оправдывалось все остальное:

Трепещите, эсрели... свет... солнце взойдет... Красное знамя... прощайте... Отец и мать... Простите... Анук... Анук... (*умирает*).

Литературное дарование авторов современных пьес было несомненным. Однако, историки литературы признают, что они — авторы — «всячески вмешивались в логику развития образов героев диктуя им те или иные готовые решения и идейные позиции»¹⁴². В этом причина короткого века многих пьес, появлявшихся и быстро исчезающих из репертуара, оставаясь в национальной художественной культуре лишь историческим фактом.

К сочинению же Ф.П. Павлова, как никакому другому в национальной драматургии, чувашский театр продолжал регулярно обращаться на протяжении всей своей почти вековой истории*.

А тогда неудовлетворенные критики выискивали в «Ялта» недостатки. «В пьесе имеются и неубедительные, и искусственно введенные в сюжет места, — писал, например, составитель первого Собрания сочинений Федора Павлова. — Так, Елюк, считающуюся вдовой, выдают замуж большой свадьбой (такого обычая у чувашей не бывало), раскрытие образа Степана — куштана недостаточно глубоко, непоследовательно, он показан приукрашенным»¹⁴³.

Насколько обоснованны такие претензии?

Шумная свадьба, красочно выписанная в четвертом акте, действительно, демонстративно «выпирала» из подчеркнуто скромной бытовой обстановки предыдущего действия в доме Прчкан (мачехи героини), в избе Ванюка, на улице у дома Ескар. В то же время женитьба положительных персонажей остается за сценой.

Это — реальная ситуация, поскольку Ванюк женился «уводом» невесты из дома мачехи, осыпaeмый ругательствами. В начале второго акта Елюк уже качает зыбку с младенцем. Кстати, и смерть ребенка лишь упоминается, оставаясь «за кадром». Это лишь одно из многих несчастий Елюк. Драматург не «смакует» их, он сосредоточен на внутренних переживаниях героини.

А пышную деревенскую свадьбу — со свахами, друзьями, посаженными, гостями, музыкантами, с песнями, костюмами — драматург развернет в последнем действии как контрастный фон для трагической развязки, убийства. Федор выбрал одну из традиционных свадебных песен, наиболее «громогласную». Под удары барабанов в ее тексте гиперболически обрисовывается женихов поезд, крушащий дорогу, ее напев более чем октавным размахом воплощает удалство поезжан, не знающих препятствий:

* Постановки «Ялта» только в ЧГАДТ осуществлялись в 1922, 1929, 1932, 1939, 1944, 1951, 1961, 2005 годы.

Туй, туй, туй те_ се,
Туй, туй, туй те_ се
Ыр ы_ м_р_ се кил_ те_ м_р,
Сул ю_ са_ ма гух_ ма_ сан
Э_ пир_ ки_ ле ка_ яс_ ык.

(1). Туй, туй, туй тесе,
Туй, туй, туй тесе
Ыр ыме́рсе килте́мёр,
Сул юсама тухмасан
Эпир киле каяс ык. [...]

(4). Туй, туй, туй та́вас,
Туй, туй, туй та́вас,
Туй та́вас та ыуй та́вас,
Ыпла мар-и, ачасем?
Аяр, аяра...

(1). Свадьба, свадьба, возглашая,
Свадьба, свадьба, возглашая,
Землю кроша, мы приехали,
Если дорогу починить не выйдете,
Нам домой не уехать! [...]

(4). Свадьбу, свадьбу устроим,
Свадьбу, свадьбу устроим,
Свадьбу устроим да грехот устроим,
Не так ли, ребята?
Аяр, аяра...

В том и состоял замысел — показать во всей красе вакханалию пренебрежения вековыми традициями и безрассудства, охватившего деревенскую общину, уже деморализованную и не способную противостоять злу. Ведь народ, наблюдая греховные деяния Степана и его прихлебателей, не «безмолвствует» (как было у Пушкина). Теперь народ *соучаствует* — и не только в обряде и пиршестве. Односельчане готовы поддержать Степана, и когда тот, спасая ситуацию и себя, провокационно кричит неожиданно явившемуся Ванюку: «Ты врешь! Ты в плену не был! Ты — беглый! Я сейчас же заставлю схватить тебя! Держите его! Держите!» В тексте ремарка: «Люди *(намереваются схватить Ванюка)*». Никто не протестует ни словом, ни жестом... Они отступают, когда герой выхватывает револьвер.

Готовится включиться в развлечение и холостая молодежь. Пока для участников хоровода это веселая игра, повторяющая повадки старших. Они включаются в глумление над порушенным порядком, распевая:

Ай-хай пичче Стаппан пур,
Елюк инкене юратать.
Юратать, юратать,
Чанахах та юратать.

Ай-да дядя наш Степан
Тетю Елюк любит.
Любит, любит,
В самом деле любит.

В такой атмосфере легко удается и подлог с ложной вестью о гибели Ванюка. Жадность к деньгам пересиливает в старухе Ескар остатки совести, и она берется помочь Степану — вручить фальшивое известие Елюк. Все окружающие будто ничего не видят! Они громко поют и пляшут, пьют и едят. И лишь когда опьяневший Мусся — муж Ескар и посаженный отец, расположившийся в почетном углу, вдруг слышит, что вернулся Ванюк, то, моментально трезвея, отказывается благословлять молодых...

То есть автор статьи в «Литературной энциклопедии» не ошибся — селяне в изображении Павлова «крайне инертны и пассивны». Но это не политическая позиция, а отображение трагической реальности, глубоко переживаемой драматургом. Это те самые губительные для человека страсти Нового времени, которые обозначил еще Константин Иванов в начальной главе поэмы «Нарспи» (пер. П.П. Хузангая):

...владыка мира, миру
Человек покорен сам.
Светлый разум омрачает
Страсть его к вину, деньгам.

В современной ситуации Павлов показывает развитие тех же страстей, многократно усугубленных национальной катастрофой. Новизна коллизии в драме заключается в том, что теперь происходит разращение не отдельного человека, а *самой общины*.

Средоточием пороков остается Степан. Он подл и жаден, жесток, доводя до смерти собственную жену; бесстыдно пользуется похотливостью мачехи Елюк и на виду у односельчан присваивает ее имущество. «Меня вся деревня боится», — нагло заявляет он. На волне эмоций, добиваясь удовлетворения своих страстей, о последствиях не задумывается. Этими качествами Степан напоминает персонажей классической драматургии и литературы, эгоистически топчущих красоту и чистоту; вспомним хотя бы купца Паратова из «Бесприданницы».

Но Павлов уходит от плоской «одномерности» характера отрицательного героя. Степан в пьесе сложен. Образ развивается, постепенно открываются его внутренние проблемы — после того, как он «внутренне пережил, испытал на себе человеческую драму, — пишет Кирилл Кириллов. — Принять его откровения за игру или объяснять его действия одним желанием овладеть Елюк означало бы не заметить этой драмы. Елюк для Степана — “безгрешный ангел божий”...»¹⁴⁴. В свое время подобные душевные метания отрицательного героя породили упреки в приукрашивании образа классового врага.

Елюк, пораженная вестью о смерти мужа, до этого потерявшая сына и дом, а в предыстории сюжета — лишенная и родителей, т.е. ощутившая вселенское одиночество, бросается в реку. А спасенная, абсолютно не приемля домогательств, вопреки своей воле чутким женским сердцем отзывается на откровенность Степана: «Нигде я не нахожу покоя». «Эх, несчастная душа. Жалко мне тебя, — в ответ не сдерживается она. — Тяжело, видно, и тебе. Может быть, и из тебя получился

Сцена
после попытки
самоубийства
(Степан спасает
Елюк).

Постановка
ЧГАДТ
им. К.В. Иванова.
2005 г.



бы добрый человек. Все же ты меня оставь. Я тоже человек с разбитым сердцем».

Так находится точка соприкосновения. Этим объясняются дальнейшие переживания Елюк, выливающиеся в монолог: «Ах, что за человек он, Степан... Жалко мне его... Говорит: “Елюк, Елюк!..” Прилетел он ко мне как большая птица. Его слова проникли в меня крадучись, словно воры».

* * *

Если бы Федор Павлов остановился на показе «морального разложения и греха» (выражение из его статьи «Что дала революция искусству?» о современном искусстве) в чувашской деревне эпохи мировой войны, мы имели бы право причислить его к декадентам. Но Павлов исторический оптимист и мыслит категориями реализма. Поэтому в сцене убийства происходит нечто, запечатленное ремаркой: «*Народ застывает в ужасе*». Такая концовка позволяет вспомнить эффектный прием немых сцен классической драматургии: завершение трагическим безмолвием народа в «Борисе Годунове», гротескно-сатирической сценой в «Ревизоре». У чувашского драматурга финальная картина оцепенения толпы вытекает из главной идеи — гибель невинной души оказывается сакральной жертвой, искуплением греховного бытия. Только после этого открывается путь к общему отрезвлению.

Павлов был знаком с новейшим искусством и эстетикой начала XX столетия. Он не отрицает исканий современных художников, но считает, что искусство уходящее от канонов реализма — для образованных людей, оно не обращено к трудящимся¹⁴⁵. Отсюда выводится тезис, что на этапе приобщения масс к «общемировому источнику искусства», достаточно говорить только о тех произведениях, «в которых выражены



Финальная сцена:
Ванюк,
от горя теряя разум
(«ухмаха ерсе»,
буквально:
«помешавшись»),
стреляет в Елюк.
Постановка
ЧГАДТ
им. К.В. Иванова.
2005 г.

вечные, неумирающие идеи и богатая техника, которая должна быть использована»¹⁴⁶.

Как и при сочинении эпизода с фантастическим сном Ухтерке, в «Ялта» Павлов, используя усвоенную им «технику», не избегает особых художественных приемов, чтобы изобразить мир, «сошедший с осей»... В собственном творчестве Федор Павлов обращается к *своей* аудитории, он хочет *смягчить и согреть жестоких, озлобленных сердцем*, просветить их гуманистической «вечной, неумирающей идеей» и, в конечном счете, «поднять дух народный»¹⁴⁷.

Эксперименты в области выразительных средств, обнаруживаемые при анализе произведений Павлова для театра, не были самоцелью автора, а служили усилению художественного эффекта. Но в наследии Павлова имеется пример, свидетельствующий, что в Федоре не угас вкус к игре формой, которая была заметна в ранних стихах. В октябре 1922 года он опубликовал уникальное для чувашской поэзии стихотворение «Тăпачă юрри» (Песенка цепов) — образец так называемого фигурного стиха*. Тема его, по сравнению с драматическими произведениями, проста до плакатности, т.е. абсолютно беспроблемна — радость крестьянского труда и оптимизм советской эпохи. Художественное «задание», поставленное перед собой автором — придать стихотворным строчкам форму восьмиконечной звезды. Ее острые верхний и нижний лучи в начале и конце стихотворения состояли из звукоподражательных сочетаний (как бы энергичных восклицаний работающих на мотыбе). Смысловое содержание имели восемь центральных строк:

* Фигурные стихи — стихи, в которых графический рисунок строк или выделенных в строках букв складывается в изображение какой-либо фигуры или предмета (монограмма, ромб и др.), проще говоря, слова стихотворения образуют рисунок.

Йй,
 Ййй,
 Тӓппи-тап,
 Таппи-тап,
 Тӓппи-таппи,
 Тӓппи-таппи,
 Ир те пулатъ, каҫ та пулатъ,
 Авӓн илсен пура тулатъ,
 Налук пама тырӓ пулатъ,
 Налук парсан Канаш пуять,
 Канаш пуйсан тем те тухать,
 Вӓл та пулатъ, ку та пулатъ,
 Хура халӓх ырӓ курать,
 Ҫук ҫын валли пурте пулатъ —
 Пӓтӓлти-патӓлти,
 Патӓлти-паталти,
 Пӓтти-патти,
 Пӓтти-пат,
 Пӓт-пат,
 Пӓт-пат,
 Ух!

Соответственно, и переводу поддавалась только середина (строки с седьмой по четырнадцатую), буквально:

Йй,
 Ййй,
 Тьппи-тап,
 Тьппи-тап,
 Тьппи-таппи,
 Тьппи-таппи,
 И утро будет, и вечер будет,
 Овином займешься, закром наполнишь,
 Налог отдать, хлеб будет,
 Налог отдашь, Совет разбогатеет,
 Совет разбогатеет, и все получится,
 И то будет, и это будет,
 Простой народ добро увидит,
 И для бедняков все будет —
 Пьтӓлти-патӓлти,
 Пьтӓлти-патӓлти,
 Пьтти-патти,
 Пьтти-пат,
 Пьт-пат,
 Пьт-пат,
 Ух!

Уникальным это стихотворение Павлова было только для местной культуры. Фигурным стихам уделяли внимание многие современники-символисты и футуристы, в том числе самые известные, как Валерий Брюсов, Семен Кирсанов и другие.

Поэт-символист Иван Рукавишников, прославившийся формальными «экспериментами» над стихотворной речью, в 1919 году создал свою «Звезду», ставшую знаменитой:

и
 кто
 придя
 в твои
 запретныя
 где не был до того никто
 найдет безмолвныя твои
 и тайны света низведя
 в тьмы безответныя
 родит тебе мечты
 тот светлый ты
 твоя звезда живая
 твой гений двойника
 его смиренно призывая
 смутясь молись издалека
 а ты а ты вечерняя звезда
 тебе туда
 глядеть
 где я
 я

Этот и другие подобные поэтические опыты, по-видимому, послужили прототипом и для «Песенки цепов». Неожиданные касания европейского декаданса и звуковые эффекты «инородческой» фольклорной поэзии заметил еще Н.И. Ашмарин в своей статье «Декаденты Запада и поэзия волжских инородцев», опубликованной в Казани в 1895 году. Федору Павлову эта удивительная по пронизательности работа филолога, скорее всего, не была известна. Но подобные эффекты в чувашских игровых песнях Павлов описывал в собственной статье 1923 года «Речитативы в чувашской народной песне».

Вычурный эстетический изыск автора «Тапача юрри» при его жизни не получил продолжения в поэзии. Лишь коллега-музыкант Василий Воробьев через несколько лет претворил оригинальную конструктивную идею поэта в одноименной хоровой пьесе, условно изобразив в ней ритм работы молотильщиков за счет *учащения* и *разрежения* движения — в зависимости от количества слогов в строках. Для музыкального искусства Чувашии это тоже было уникальным формальным экспериментом.

Опыт Павлова оценили потомки. Молодые актеры чувашских театров и сейчас с удовольствием используют «Тапача юрри», совершенствуя технику сценической речи.





Часть третья

КОНЕЦ СКАЗКИ

В секции музыки:
«Дело строим заново»

Потрясения и разочарования

Интеллектуальные занятия

Открытие мира



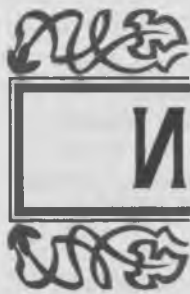
*Вершины достиг человек,
Но что же увидел на ней?
Увидел ли то, что весь век
Любил он душою своей?
Увы, не увидел того,
Что в жизни своей он любил,
Что было святыней его,
Во что он так верил, чем жил.*

Федор Павлов.
«Ожидание и надежда»



Федор Павлов в 1922 г. Фрагмент.

В СЕКЦИИ МУЗЫКИ: «ДЕЛО СТРОИМ ЗАНОВО»



так, в 1920 году в истории чувашского народа открылась новая страница. Современнику, испытывающему на себе повороты, изломы и последствия бурно протекающих социальных и культурных процессов, понять их истинные масштабы было невозможно. Ибо с точки зрения *всемирной истории* начальную грань десятилетия 1920-х годов рассекал рубеж Новой и Новейшей историй: завершилась мировая война, перекроились границы империй, произошли изменения во всех основных областях общественной жизни, в том числе в духовной культуре и искусстве. В истории России канун 1920-х годов оказался переломным: следовавшие друг за другом две революции и Гражданская война обнажили кризис государственности. Тысячелетняя монархия исчерпала себя, новая же общественная сила в лице буржуазии, подхватив власть, оказалась неспособной устроить жизнь. В стране дважды сменилось государственное устройство. Распались этические и эстетические основы традиционной культуры.

Политический кризис спровоцировал начало так называемой «культурной революции». Ее организаторов и участников вдохновлял пафос разрушения, очистки плацдарма для строительства нового искусства... Пролетарская революция в жизни как бы предопределяла пролетарскую же революцию в искусстве, отрицающую «классические, буржуазные» ценности прежних эпох. Эстетическую устремленность такой революции лаконично выразил в известном четверостишии пролетарский поэт В. Кириллов: «Во имя нашего завтра / Сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, / Растопчем искусства цветы!»¹. Громко зазвучал голос вчерашнего футуриста Владимира Маяковского. Пролетарские поэты его не считали «своим», со скрытым злорадством называя «попутчиком» — он был слишком велик, чтобы быть вписанным в какое-нибудь одно из множества новейших художественных течений. В 1921 году в знаменитом «Приказе № 2 армии искусств» Маяковский выдвинул требование отказаться от прежнего искусства «арий», «рифм», «розовых кустов» и не слушать прежних и новых певцов и художников; в этом он частично сходится с Владимиром Кирилловым. Заодно отвергаются и претензии «пролеткультцев»:

Это вам —
 упитанные баритоны [...],
 пентры*,
 раздобревшие как кони,
 жрущая и ржущая России краса...
 прячущаяся мастерскими,
 по-старому драконя
 цветочки и телеса. [...],
 прикрывшиеся листиками мистики,
 лбы морщинками изрыв [...]
 Это вам —
 на растрепанные сменившим
 гладкие прически,
 на лапти — лак,
 пролеткультицы,
 кладущие заплатки
 на вылинявший пушкинский фрак.

Маяковский идет дальше всех перечисляемых им «мэтров», он требует новизны, адекватной эпохе:

Пока канителим, спорим,
 смысл сокровенный ища:
 «Дайте нам новые формы!» —
 несется вопль по вещам.

Федор Павлов и московские глашатаи культурной революции принадлежали к одному поколению. Однако чувашского литератора и музыканта не трогали идеи разрушения или отказа от ценностей прошлого, поскольку они совершенно не сообразовывались с неотложными задачами культурной работы в только что явленной миру национальной автономии. Ведь для *Чувашии* и *чувашского этноса* 1920 год — исторический рубеж, обусловленный возникновением феномена национальной государственности, пусть и в усеченном виде, а также непосредственного предмета интересов Павлова — художественной культуры Чувашии. В 1920-х годах здесь впервые конституируется сам феномен профессионального искусства европейского типа как в плане развития национального творчества, так и в плане включения территории в пространство, освоенное мировым искусством. Этим объясняется главная особенность местной ситуации: возможно только созидание; разрушать, подражая пролеткультовцам и прочим «левакам» российских столиц, пока было практически нечего. Если в столицах, по Маяковскому, ищется новизна на фоне устаревших форм, то в чувашской провинции старых форм профессионального искусства просто нет, их приходится *создавать впервые*.

Прорезается и требовательный голос молодого поколения. 30 августа 1920 года, т.е. практически одновременно с Павловым, в Чебоксарах появляется Михаил Кузьмин (1899—1922), начинающий и стремительно разворачивающийся поэт новейшей генерации, принявший псевдоним Сеспель (т.е. Подснежник). Кипя энергией молодости и веры в правое

* Пентр (от франц. *peintre*) — художник.

дело революции, Михаил Кузьмин в 19 лет вступает в члены РКП(б) и буквально врывается в общественную жизнь автономии. Уже 3 сентября 1920 года он становится не больше и не меньше как председателем вновь учрежденного Революционного трибунала области. Не видя вокруг ни «рафаэлей», ни «искусства цветов» и романтизируя революционные преобразования, в качестве жертвы для создания «плацдарма» будущего Сеспель решительно предлагает самого себя. Пафос высказывания обострен ситуацией начинающегося голода в Поволжье (стихотворение датировано 30 октября 1921 г.), при этом эстетическая установка превалирует — ради солнечного завтра вчерашние «теплые песни» не нужны! и этим чувашский поэт сближается с пролеткультовскими подходами:

...Вилесем урла,
 шам куписем синче
 Хёвеллэ ыран енне
 Кёпер чёнтёрлёр.
 Ах!
 Кёпер чёнтёрлёр.
 Эпё
 Халран кайса укссесён
 Ман урла таптаса кацца кайар,

Тимёр урарсемпе чёрем сине
 Хаюллан таптър.
 Ах!
 Таптър,
 Ёнсене хуçar.
 [...]
 Вахат — ачашлах вахач мар.
 Аш юра вахачё кайра,
 Малта хёвел. [...]

Перевод (выполнен П.П. Хузангаем) передает скандированную ритмику и через нее — энергетику сеспелевского стиха:

...Через трупы, по грудам костей
 К солнечному завтра
 Мост резной перекиньте.
 Ах!
 Мост перекиньте.
 Если я
 Упаду, обессилев, —
 Вы дальше по мне шагайте,

Железными ногами смело
 На сердце мое ступайте.
 Ах!
 Ступайте,
 Мне шею сломайте. [...]
 Время — не для нежностей.
 Пора теплых песен позади,
 Впереди — солнце. [...]²

Юный поэт талантлив и нетерпелив. Подобно Маяковскому (во всяком случае, раньше публикации его «Приказа № 2...») требует новых форм. Отрицает как традиционную силлабику чувашского стиха, так и примитивный семисложник, которым многие стихотворцы пробавляются с дореволюционных времен. Он практически испытывает разные художественные системы, а одно из стихотворений посвящает «...моей несравненной поэзии имажинизма...». Опубликовав статью «Стихосложение и правила ударения», Сеспель обеспечивает себе в истории имя реформатора-теоретика национальной поэтической системы.

Из-за неутолимого стремления скорее приблизить будущее, Сеспель буквально за полтора-два года, блеснув яркой кометой в национальной поэзии, сгорает в мутной политической и нравственной атмосфере области. Бескомпромиссный борец-одиночка за идеалы — не только в стихах, но и в практических действиях, он действительно приносит себя в жертву. Сначала искренне недоумевает, записывая в дневнике: «Хожу в рваной одежде... кругом такие же ответственные работники, как я,

живут в хороших квартирах, одеваются в теплые шубы, катаются на лошадях и держат себя так, словно они богом поставлены на занимаемые ими должности... Неужели я наивно ошибался до сих пор, думая, что коммунист должен жертвовать для общества всем своим спокойным существованием, своим личным благосостоянием». А в начале 1921 года, уже потеряв надежду найти единомышленников и справедливость, с негодованием пишет: «Одного желаю, чтобы достало сил среди безмозглых, тупых баранов, среди всех гонений остаться коммунистом... мне в Чувашии, в своей области житья не будет»³.

Одновременно в Чувашии трудятся другие «неофиты» театрального, музыкального, изобразительного искусств разного темперамента и масштаба дарования. Общенациональными лидерами в своем роде искусства в первые годы советского времени проявили себя, наряду с Сеспелем, всего несколько человек. В театральном деле — Иоаким Максимов-Кошкинский (1893—1975), в изобразительном искусстве — Моисей Спиридонов (1890—1981), в драматургии и музыке — Федор Павлов (1892—1931). Из музыкантов нужно назвать также Степана Максимова (1892—1951), до 1925 года работавшего в Симбирской губернии. Сеспеля уже не будет в живых, когда из актеров превратится в драматурга Петр Осипов (1900—1984), зазвучат стихи еще более молодых авторов... Яркие таланты, сильные личности, они, как написал уже в наше время драматург Николай Терентьев, «брали на себя самую тяжелую ношу. И несли они ее с удовольствием и азартом», образовав в начале двадцатых годов новую плеяду творцов, для характеристики которой предложил уже знакомую нам метафору «могучая кучка»⁴.

Рядом с крупными мастерами, формирующими художественную среду, и под их руководством появляются работники искусства второго или третьего «ряда» — актеры, литераторы, художники, хористы, оркестранты. Они также востребованы в текущей творческой жизни — выступают, сочиняют, публикуются. О них Федор Павлов откровенно высказывается в обращении к своему симбирскому собрату Степану Максиму: «...В Автономной области по части чувашской музыки работал почти я один, если не считать моих инструкторов и учеников... Это хорошие работники, собиратели песен, но двигать наше искусство вперед они не пробовали...»⁵.

Сходным образом и Михаил Сеспель практически одновременно с Федором сетует: «Я приступил к составлению “Сборника стихотворений”... Просмотрел “Канаш” и увидел, что хороших воодушевляющих стихов очень мало»⁶. Задуманный сборник образцов современной поэзии не получился. В эти же дни рождается стихотворение «Тяжелые думы». Читая его, понимаешь, сколь глубоко Сеспель переживает неудачу своего «проекта» — как проблему всей культуры:

— Килсем часрах, чăваш поэтчĕ! —
Тесе яланах чун чĕнетчĕ. [...]
Анчах кунсем, çулсем иртсе кайрĕç,
Чăваш поэтĕсем сас памарĕç.

Хальччен шанчăкпала чĕрем сунчĕ,
Паян кун чĕрере ёмĕт сунчĕ.

Перевод П.П. Хузангая:

— Приди, приди скорей, поэт чувашский! —
Звала душа моя с тоской и лаской. [...]
Но годы за годами пролетали, —
Чувашские поэты все молчали.
Надеждой сердце жаркое пылало,
Сегодня вдруг надежды в нем не стало⁷.

Избранная поэтом линия поведения отчетливо проступает на исторической фотографии 17 апреля 1921 года. На ней запечатлены участники торжественного заседания у здания Чувашского государственного театра во главе с Даниилом Эльменем и другими руководителями области. С ними рядом и Федор Павлов, руководитель Национального хора. Вокруг — хористы, только что исполнившие его произведения. Присутствует здесь и Михаил Сеспель. Он стоит в толпе на заднем плане, и явно отчужден от бывших товарищей и сослуживцев. В руке он держит книгу — интеллектуальная работа не прекращается...

Этот фотодокумент отразил судьбу непримиримого максималиста, безоглядно веровавшего в идеалы и лозунги. Поэт не мог миновать «лобового» столкновения с носителями практической большевистской политики, что, собственно, и привело его к добровольному уходу из жизни.

В истории чувашской художественной культуры Сеспель навсегда остался особой и, даже, обособленной фигурой. Круг общения поэта, бывшего председателя Ревтрибунала, вырисовывается в его письмах. Среди адресатов и упоминаемых персонажей — журналисты и партийцы, а из деятелей искусства — никого. Сближению с современниками-интеллигентами мешала, по-видимому, не столько экзальтированность поведения юного гения, сколько служба в революционном трибунале — грозном учреждении, столь отличном от близкого нуждам обычных людей народного (мирового) суда, который Павлову был понятен и даже воплощен в его первой пьесе. Неудивительно, что о его личных контактах с молодым поэтом сведений нет.

В понимании творческих задач Федор отличался последовательностью. Он считал необходимым адресоваться не только к образованной «верхушке» или интеллигенции, а распространять влияние художественной культуры на народную массу, у которой и сам не отрывался. Считал, что естественный путь национальной художественной культуры сложен и пролегал через познание коренных свойств народных традиций и синтез их с формами мирового искусства.

Суть своего подхода Павлов раскрывал на областном съезде работников просвещения⁸:

Можно признать за факт, что формы эстетического влияния на чувашские массы окончательно не установились. До сих пор работа искусников шла сти-



хийным потоком, без определенного плана и без строгого учета ценностей. Теперь надо установить известный критерий, форму, градацию для подхода к народу. Этот критерий заключается в том, чтобы чувашин понимал произведение искусства и через это оценил значение искусства в его жизни. Если этот критерий не соблюдается, то не следует показывать народу искусство. В противном случае искусство развращает у народа его эстетический вкус или, что хуже, вызывает раздражение против спектаклей, концертов и т.п. Факты были.

Познав эту истину через практику, Павлов предостерегает от торопливости в столь важном и трудном деле:



Участники торжественного заседания открытия Общества изучения местного края.

В первом ряду сидят: справа второй Ф.П. Павлов (председатель музыкальной секции подотдела искусств, дирижер хора), третий С.П. Павлов (руководитель Чебоксарских педкурсов), далее —

И.А. Кадушин (председатель ОблЧК), Д.С. Эльмень (председатель Исполкома ЧАО), И.Н. Яштайкин (заведующий ОблОНО), Н.П. Неверов (директор Чувашского центрального музея), Н.А. Алексеев (заместитель заведующего ОблОНО).

За сидящими расположились певцы хора.

На заднем плане справа с белой книгой в руке —

М.К. Сеспель.

Фрагмент фотографии 17 апреля 1921 г.

Форма и градация заключаются в том, что 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. Позднее переводы и заимствования из соответствующего культурного быта других, более культурных народов, после мировые ценности.

Это предостережение прозвучит и в другой статье: «Искусство, не имеющее быто-психологической почвы народа, рано или поздно придет

в упадок». Поэтому, говоря о «лучших наших поэтах», он называет не молодых современников, а только Константина Иванова и Николая Шубоссинни, которые учились у народной песни⁹.

Несомненное же сходство в помыслах Михаила Сеспеля и собратьев по искусству основывалось на общности конечных целей — сохранения народа и его языка, подъема и расцвета его культуры.

* * *

Потребность в художественном самовыражении всегда существовала и в городах, и в селах. Бурные события 1917 года, резко демократизировавшие общественную жизнь Чувашского края, дали новые стимулы местной музыкально-театральной самодеятельности. Повсюду стали возникать так называемые народные дома, прообразы будущих домов культуры.

Федор Павлов остро чувствует, что те — пока небольшие — ростки в национальном театральном искусстве — актерском и режиссерском, в драматургии, музыкальном творчестве и исполнительстве — могут зачахнуть, если не прилагать постоянных усилий и не поддерживать их. Он мыслит не лозунгами, а продумывает концепцию развития, в которой нет места разрушению, он зовет к созиданию: «Взамен исчезнувших идеалов искусство должно дать народу новые идеалы соответственно условиям социалистического уклада жизни»¹⁰. Павлов продолжает просветительскую работу в печати, стараясь сформировать аудиторию из энтузиастов национальной культуры. В творчестве Павлов обращен к зрителям и слушателям и не только не отрицает нужды в «теплых песнях», он создает новые песни и наполняет их позитивным тонусом. Говоря, что в музыке «работа шла по многим линиям, и в настоящее время чувашские композиторы исследуют, которая из них правильна»¹¹, он подразумевает беспрецедентность появления этого вида профессиональной художественной деятельности на территории Чувашского края. Пока их всего двое — тех, кто имеют способности и силы, чтобы проявить себя на поприще оригинального музыкального творчества.

* * *

Сияясь разобраться в происходящем, Федор ищет смысл событий и описывает их с точки зрения развития национального искусства, прежде всего — музыкального. В качестве первого шага в его познании он выстраивает хронологическую периодизацию. «Вся краткая история искусства чувашского народа, — пишет он, — распадается на три периода. Первый — до [Октябрьской] революции, второй — с начала революции до объявления автономии, третий — с объявления автономии»¹².

Первый период, по Павлову, начинается на рубеже XIX—XX веков, когда «в чувашских школах начали возникать хорошие хоры... была начата работа по собиранию и гармонизации народных песен и мелодий, их разучиванию и исполнению хорами... Дело, возникшее всего лишь в одном месте, в Симбирской чувашской школе, стало приносить свою

пользу, распространившись среди чувашей повсюду. Здесь, — делает он вывод, — начинается *новая история чувашской музыки*¹³.

Второй период длится очень недолго, но именно события этих лет Павлов назовет «чарующей сказкой», открывшей безграничные перспективы развития национальных культур. Таковыми видятся увлеченному энтузиасту революционные новации государственной и общественной жизни. Краткость периода — всего около трех лет — не означает незначительности. Наоборот, именно в нем важнейшие процессы, до 1917 года отсутствовавшие или шедшие мучительно медленно, получают импульсы для раскрытия потенциальных творческих сил, создаются предпосылки для следующего, *третьего периода*, связанного с объявлением автономии и, следовательно, с формированием основ государственной политики в сфере культуры. Отталкиваясь от достижений второго периода, он приносит как небывалые плоды, так и порождает разочарования.

Эту историческую периодизацию Федор преподносит в своем отчете о деятельности в области музыки Тихону Алексееву — заведующему отделом искусств Чувотнароба, который разворачивает ее, утрируя в своей манере. Доклад Алексеева отображает точку зрения вновь образуемой государственной властной структуры. Стиль этого любопытного документа конца 1920 года обусловлен как надеждами творческой интеллигенции на достижение возвышенных целей уже в недалеком будущем, так и подражанием митинговым речам деятелей, пытавшихся с помощью преувеличенно вычурной фразеологии увлечь массу. Несомненна некоторая начитанность докладчика, но о чувстве меры и литературном вкусе не стоит говорить:

О развитии искусства в I период, до революции, не приходится много говорить. Здесь целиком занимает место народное творчество, передаваемое из уст в уста, песни, распеваемые народом в известных территориальных пределах населенных чувашами, известная попытка творчества в области поэзии, собирание и записывание сказок, пословиц, поговорок и народных песен как содержание, так и мотивы и совершенно пустое место в области драматического, музыкального и изобразительного искусств.

...Наступает II период. Революция встряхнула и всколыхнула так давно страдающий народ от кошмарного сна, навеянного самодержавием. ...Этот период характеризуется стучанием в двери с просьбой дать что-либо и малочисленному чувашскому народу, и в результате III периода — Автономная область. В настоящее время есть позиция, есть снаряды, — необходима дисциплинированная армия. Открывается необъятная ширь и свобода. Народ и работники просвещения и социалистической культуры, подобно Титану, должны вступить в борьбу с жизнью, и, подобно Вулкану, извергающемуся из недр земли, должны добывать и раскапывать свои богатства и выставить наряду с другими драгоценными камнями Искусства других народов¹⁴.

Действительно, автономия унаследовала из второго из обозначенных периодов его лучшие достижения. Именно в нем начинают свою регулярную деятельность чувашские театральные труппы, появляются оригинальные пьесы, которые ставятся наряду с переводными, выходят в свет первые издания партитур национальных музыкальных произведений, исполняемых множеством любительских хоров. Одним из внешних

признаков реальности плодов второго периода можно считать рубрику «Театърпа искусство» (Театр и искусство) в общечувашской газете «Канаш». Впервые она появилась в номере от 12 февраля 1920 года, отныне и навсегда став регулярной, отображая увеличивающийся объем художественной жизни и утоляя интересы широкой публики.

* * *

Сложность гуманитарных проблем советское государство почувствовало с момента своего рождения. В условиях массового невежества населения политическая пропаганда мало затрагивала аудиторию, особенно в провинциях и вне городов. Поэтому в качестве самой неотложной задачи была признана ликвидация безграмотности. Общегосударственный подход отличался мощным акцентом на «ликбез», игнорируя мечтания и проекты по культурному развитию, активно высказывавшиеся на всех «нацменовских» съездах первых послереволюционных лет. Над ними возобладали общие и прямолинейные требования и формулировки, переходившие из документа в документ. Характерен текст резолюции X Всероссийского съезда Советов: «Признавая все значение искусства в культурной жизни страны... Народный комиссариат просвещения и его местные органы при распределении средств должны в большей мере, чем до сих пор, считаться с *первенствующим значением школы*»¹⁵. Этой политикой объяснялась, кстати, и попытка ликвидировать даже Большой (бывший Императорский) театр в Москве, инициированная лично В.И. Лениным. Впоследствии в советской историографии этот факт подавался в завуалированной форме и не обсуждался, поскольку не вписывался в официальную картину якобы всегда существовавшей «заботы о поддержке и развитии искусства»¹⁶.

Предполагалось, по-видимому, что столь простая «иерархизация» задач в сфере культуры и образования — явление вынужденное и временное в силу условий Гражданской войны и сиюминутных экономических трудностей. Однако история показала, что и в дальнейшем иерархические подходы в культурной политике только укреплялись, обретая постоянство. Это было неизбежно на фоне перманентного преодоления трудностей разного рода, мотивировавшегося так называемым *обострением классовой борьбы*. Кроме того, в согласии с марксистской теорией выстраивалось непререкаемое доминирование экономического «базиса» над «надстройкой», исходя из которого все духовные ценности: культура, искусство, наука, мораль, не говоря уже о религии — «опиума для народа», априорно оказывались вторичными, и в представлении неглубоко мыслящих идеологов — несущественными.

Соответственно, и резолюция Чувашского областного съезда деятелей просвещения, состоявшегося 1—8 декабря 1921 года, вторила диктуемым сверху установкам: «С точки зрения общегосударственных задач *искусство стоит на втором плане*...»¹⁷.

Разумеется, зигзаги политики не могли остановить поступательного движения великой культуры России, в течение веков накопившей

огромный потенциал во всех видах искусства. В Чувашии же, как и в других, впервые воспрянувших к современной самоидентификации национальных регионах, неосторожные идеологически-управленческие повороты, в силу особенностей традиционной культурной среды и неразвитости неокрепших форм профессионального творчества, были способны вызвать буквально катастрофические последствия.

Чувствуя хрупкость завоеваний, которые к этому времени уже удалось реализовать в театре и музыке, Федор Павлов пытался оспаривать второстепенность художественной культуры, полемизируя с теми, кто не понимает ее значения в настоящий момент и вопросами искусства заниматься не хочет¹⁸:

Я слышал на одном съезде официальное заявление из ответственных руководителей Губотнароба, что сейчас искусство не имеет первостепенного значения в вопросах образования. Постараемся разобраться в этом. Мы зададим себе вопрос: а что сейчас имеет первостепенное значение в вопросах образования? Дело строим заново. Раньше превыше всего было поставлено развитие только умственных способностей учащихся. Но позвольте, ведь это именно взгляд старой школы, против которого мы боремся. Это старая школа игнорировала вопросы эстетического влияния и привычки к трудовым процессам. Если теперь вопрос поставлен о свободном развитии личности, то к каким печальным последствиям пришли бы мы, если у художественного гения стали бы развивать только рассудочную деятельность? Когда стоит вопрос о гармоническом развитии личности, то второстепенного ничего нет в природе человеческого духа.

Иными словами, Павлов поднимает вопрос о значении искусства с утилитарного уровня на высоту, с которой смотрели все мыслители, начиная с эпохи Просвещения. Свои рассуждения он логически приводит к тезису, на который прямо призывает опираться в практической деятельности:

Значение искусства в настоящее время более сильно, чем когда-либо.

С 1917 года вопросы искусства местной властью были отнесены в ведение Внешкольного подотдела Уездного, затем Областного ОНО. Быстро выяснилось, что подотделу, перегруженному работой по ликбезу, при отсутствии в нем компетентных людей было не до искусства. В 1920 году был создан подотдел искусств. Согласившись работать в нем, Федор Павлов был подхвачен водоворотом больших и маленьких, всегда совершенно неотложных дел, поглощавших все время и энергию.

Федор знает, что еще в 1918 году был издан Декрет Совнаркома о национализации Московской и Петроградской консерваторий и передаче их в ведение Народного комиссариата просвещения «на равных со всеми высшими учебными заведениями правах». В декрете была употреблена небывалая в досоветские времена формулировка о «*государственном музыкальном строительстве*». Став работником ОблОНО, Павлов загорелся идеей начать музыкальное строительство в Чувашии.

Действуя от имени специализированного государственного органа, Павлов рассчитывал на поддержку руководства. Он видел, что сам Даниил Эльмень с самого начала своей общественной деятельности тоже

стремился подняться над приземленными представлениями и еще в 1919 и 1920 годах неоднократно обращался к интеллигенции с призывом активно участвовать в строительстве передовой науки и культуры. 14 июля 1920 года, буквально в первые дни деятельности, Ревком заслушал отчет руководителя казанской театральной труппы И.С. Максимова-Кошкинского и обратился в Чувашский отдел Наркомнаца о переводе его труппы в Чувашскую автономную область. Для этого признано необходимым срочно возводить театральное здание в Чебоксарах¹⁹.

Но практически держаться на этой высоте оказалось невозможным. Да и взгляды областного руководства оказались достаточно специфичными. Тот же Эльмень в высказываниях и действиях был обязан соответствовать требованиям идеологии. Например, выводил оценку шедевра дореволюционной чувашской литературы — поэмы Константина Иванова — прямо из марксистской теории в ее «пролетарском» преломлении. По воспоминаниям современника, Эльмень всегда проводил мысль, что «Нарспи» «не должна иметь места в чувашской литературе в советское время, потому что она не наша поэма — не поэма для трудящихся, она воспекает только благополучие богатого чувашского крестьянина. Говорил, что и сам Иванов является сыном крупного кулака...»²⁰.

Все это быстро привело к увяданию первоначально витавшей в общественной атмосфере области революционной романтики. Власть все более бюрократизировалась, на первый план выдвигались прагматичные и конъюнктурные деятели. Стиль официальных отчетов становился деловым. Не только простодушно-выспренный дух алексеевского доклада 1920 года, искренняя революционная страсть стихов Сеспеля Мишши вскоре стали казаться неуместными.

Руководитель секции музыки в областном отделе народного образования часто задумывается — что же происходит?

* * *

В секции, кроме него самого, сотрудников пока не было, хотя штатным расписанием предусматривалось еще три инструктора. Видя сложность и объемность задач организационного и творческого характера, быстрое и срочное решение которых диктовалось самой жизнью, смело и, как покажет скорое будущее, наивно (сказывается его неопытность в практическом администрировании), вносит предложения²¹.

Заведующий секцией на территории области знаком со всеми, имеющими отношение к музыке. Это уважаемые им школьные учителя пения и регенты сельских приходов. Он выделяет среди них энтузиастов, надеясь на них опереться в осуществлении своих планов. Называет их поименно:

Музыкальная секция находит, что должности инструкторов по школьному сектору могут занять: 1) Пикторинский Василий Павлович, школьн[ый] работник Акулевской шк[олы] I ступени, 2) Степанов Трофим Степанович, школьный инструктор Чебоксарского Уотнароба, 3) Гаврилов Иван Гаврилович, курсант инструкторских самокурсов, 4) Малышев Тимофей Степанович, школьн[ый] работник Анат-Кинерской ш[колы] I с[тупени] бывш. Козьмодемьянского у[езда].

В должность инструктора по концертному сектору вполне соответствует 5) Тогаев Анатолий Николаевич, шк[ольный] раб[отник] I ст[упени] г. Марпосад, известный музыкальной секции как энергичный организатор концертов, хоров, спектаклей и пр.

В должность инструктора по специально-музыкальному сектору соответствует Федоров Емельян Федорович, школьн[ый] раб[отник] Тюрлеминской шк[олы] II ступени] Богородской вол[ости], скрипач. В должность инструкторов по научно-производственному сектору соответствуют: 1) Идобаев Роман Никифорович, шк[ольный] раб[отник] Тетюшских педкурсов, известный собиратель чувашских народных песен и 2) Лисков Григорий Григорьевич, шк[ольный] раб[отник] Средних Алгашей Буинского у[езда], известный собиратель и гармонизатор чувашских народных песен и инструментальных мелодий. В должность инструктора по библиотечному сектору соответствует т. Вишнеvский, шк[ольный] раб[отник] Покровской шк[олы] I ст[упени].



Ф.П. Павлов
в день открытия Общества
изучения
местного края. 1921 г.

Разумеется, его предложения останутся несбыточной утопией. Прежде всего Федор вновь вынужден признать малочисленность тех, кто обладает минимально необходимыми навыками и способен к музыкальной деятельности.

Заведующий секцией музыки столкнулся не только с понятной и любимой им творческой стороной, но и с прозой работы в администрации. С одной стороны, он — драматург и музыкант, дает концерты, выступает в печати и преподает в учебных заведениях. На службе же пишет планы и отчеты, выполняет поручения, сидит на заседаниях, проводит политические мероприятия. Тут не до творчества, а некоторые заботы просто неприятны и тягостны. Но должность обязывала, выбирать не приходилось.

Поручений много, среди них весьма ответственные. Так, на 20 августа было запланировано торжественное заседание Ревкома и открытие «Недели торжества объявления Чувашской Автономной Области». И руководство потребовало его «художественно оформить». Тут-то и выяснилось, что в новообразованном областном центре Чебоксары не имеется оркестра. Никакого — ни духового, ни струнного, ни, тем более, симфонического. Только в Ядрине было несколько музыкантов, игравших в оркестре, который в отчете о культурной работе деликатно именовался «малым духовым» — проще говоря, в нем не хватало как инструментов, так и музыкантов, чтобы на них играть, но энтузиасты (ими руководил И.Г. Кузьмин, позднее создавший духовой оркестр в Чебоксарах) все-таки иногда играли публично.

Поэтому отдел народного образования счел нужным обратиться за помощью в соседний Козьмодемьянск, где стояла воинская часть. Тамошний оркестр, видимо, мало отличался от Ядринского, поскольку

оттуда телеграфировали: «Необходимо отнестись просьбой военком, и внешкольный отдел и отдел народного образования ввиду того, что оркестра половина и одна половина [в] карроте»²².

Как бы то ни было, торжества в целом удались. «20 августа красная столица Чувашской Автономной Области в скромных торжествах отметила объявление автономии», — известила газета. В торжественном митинге участвовали гости из Татарии и соседних губерний²³. Тут же Ревком ЧАО принял новое постановление, в котором обрисовывались перспективы развития области, в том числе гуманитарного характера. В документе значилось:

- 1) На Красной площади построить Крестьянский дом.
- 2) В «Саду 1-го мая» поставить памятник в ознаменование объявления Автономной Чувашской Области.
- 3) Учредить в гор. Чебоксарах... Государственный университет.
- 4) Учредить в гор. Чебоксарах Чувашский Государственный Театр.
- 5) Соединить железнодорожной линией Областной центр с узловой станцией... Шихранами.
- 6) Станцию «Шихраны» переименовать в «Канаш» (Совет)...²⁴

Федору Павловичу более всего импонировало включение в перечень планов областной власти пунктов о памятнике, университете, театре, что, несомненно, было идеей Даниила Эльменя. Но местные музыканты оказались не у дел. В городе, правда, в прежние советские праздники собирался большой хор рабочих и солдат под управлением Василия Воробьева. Он исполнял революционные песни — «Варшавянку», «Русскую марсельезу», «Вы жертвою пали» и, разумеется, «Интернационал». О национальном же репертуаре, необходимом для новых праздников Чувашской области, в Чебоксарах до сих пор никто не задумывался.

* * *

Между тем руководство поставило новую задачу: подготовиться к проведению в начале ноября Первого съезда Советов области, должествовавшего учредить постоянные органы власти на место временных. ОблОНО считал себя обязанным реабилитироваться и организовать достойный национальный концерт силами чебоксарских музыкантов.

До исторического события оставалось чуть более двух месяцев. Между тем поставленной задаче не соответствовали чебоксарские коллективы. Городской хор Василия Воробьева собирался в связи с большими общественными событиями не чаще раза в год, исполняя один и тот же набор из революционных песен. Теперь его заменил Областной русский хор, довольно быстро собранный из местных любителей Тихоном Алексеевым.

Федор Павлов отмечал, что хор Алексеева состоит из 40 певцов, содержание «получает по тарифу Всерабиса. Хоровые репетиции проходят еженедельно 3 раза. Хор принимает участие в различных официальных торжествах, в концертах, митингах в пользу “недель” фронта, ребенка и т.д., а также дает и самостоятельные концерты»²⁵. В отчете о

деятельности музыкальной секции Федор, поддерживая коллегу, прибавляет, что репертуар хора «безукоризнен». Но он прекрасно знает, что национальные произведения в него не входят.

Павлов искал возможности организовать инструментальный коллектив. Он предпринял попытку привлечь военного музыканта, некоего Дедюхина, капельмейстера духовой музыки. Сохранился любопытный документ от 20 сентября 1920 года — обращение в Обпартком и в ЧК: «Подотдел искусств Чувобнароба просит откомандировать из Областной Чрезвычайной Комиссии т. Дедюхина для формирования Областного духового оркестра»²⁶. Благодаря этому к 10 октября удалось собрать группу, названную «концертно-салонным оркестром». В ее составе числилось 15 человек, в том числе музыкантов из воинских частей города. Оркестр принимал участие уже во время празднования третьей годовщины Октябрьской революции и в ряде других концертов. По информации, помещенной в газете, при открытии Первого съезда Советов области оркестр сыграл самые необходимые произведения для этого случая: «Интернационал» и «Похоронный марш» («Вы жертвою пали»). Выполнив эту задачу, «концертно-салонный оркестр» 15 ноября прекратил свое существование²⁷.

Кроме того, Павлов руководит камерным ансамблем в составе двух скрипачей, альтиста и пианистки. «Коллектив не полон», — пишет Федор в отчете, подразумевая, что для обычного струнного квартета в городе не нашлось виолончелиста. Тем не менее, ансамбль «принимает участие (пока бесплатно) в концертах»²⁸.

Таким образом, главную роль в организации национального концерта пришлось исполнить учительскому хору — тому самому, что провел первый чувашский концерт в Чебоксарах в мае 1919 года. В него Павлов приглашает учителей пения, приезжающих на педкурсы в Чебоксары, а также учащихся педтехникума, всего около 50 человек. Этот коллектив назван им Областным национальным хором. Первая спевка состоялась в помещении школы II ступени (бывшего Духовного училища) 20 сентября²⁹.

Но, заботясь о кардинальном решении вопроса, Павлов напомнил и об идее открыть музыкальную школу, обсуждавшуюся в 1919 году. Тихон Алексеев полностью согласен, что без своих специалистов и без учебного заведения создание профессиональных музыкальных коллективов, тем более национального направления, невозможно. Вопрос о школе ставится на ближайшем заседании отдела народного образования 24 августа. В заседании, кроме заведующего подотделом искусств Алексеева и Федора Павлова — докладчика, участвовали также руководители параллельных секций подотдела — театральной Николай Сидоров и фотокиноискусства Павел Мартенс. Суть доклада об организации школы сводилась к следующему.

Не имея опыта открытия подобных учебных заведений в Чувашии, Областной отдел народного образования уже ведет предварительные переговоры с несколькими музыкантами-педагогами г. Казани, которые

должны будут наладить основные направления. Заведующим музыкальной школой предполагалось назначить Е.С. Соколовского (в протоколах он уважительно именуется «профессором музыки»), ему поручалось также организовать школьный симфонический оркестр. В качестве преподавателей приглашались также:

— «профессор музыки» Огороков, с поручением организовать при чебоксарской школе постоянно действующий струнный квартет;

— «свободный художник» скрипач К.К. Киров — с поручением организовать при школе струнный оркестр;

— «композитор-этнограф» Я.В. Прохоров, уже известный своими обработками татарских и чувашских народных песен. Ему поручалось организовать в школе этнографическое отделение.

Федор Павлович пытался уговорить переехать в Чебоксары также коллегу Я.А. Эшпая, впоследствии известного марийского композитора, тогда работавшего преподавателем пения и скрипки в Мариинско-Посадской чувашской семинарии. Яков Андреевич вспоминал: «Я не порывал связи со своей школой, которая находилась в 4-х километрах от М[ариинско-го] Посада — в Кокшамарах, поэтому не согласился быть преподавателем чувашской музыкальной школы, куда меня приглашал Ф.П. Павлов»³⁰.

Обсудив доклад, коллегия отдела народного образования постановила открыть Областную чувашскую музыкальную школу I и II ступеней в г. Чебоксарах осенью 1920/21 учебного года*.

Непосредственную подготовительную работу Федор Павлов вел с 1 сентября. При этом он категорически отказывался от исполнения административных обязанностей по школе. На время, пока не появится Е.С. Соколовский, обязанности заведующего принял на себя Тихон Алексеев. С Павловым у него, по-видимому, сложилось взаимопонимание, характер которого обрисован в Автобиографии. «За время моей службы в ОбОНО, — пишет Федор, — я открыл и организовал в Чебоксарах музыкальную школу, в чем мне громадную поддержку оказал известный среди чуваш работников Т. Алексеев».

О ходе подготовительной работы Т.Д. Алексеев подробно доложил коллегии Оботнароба 30 сентября. Стиль его речи легко узнаваем:

Стремясь к удовлетворению широкого запроса рабоче-крестьянской массы в получении музыкального образования среди чуваш, Музсекция нашла необходимой и неотложной задачей организацию музыкальной школы I и II ступени, которая безусловно будет иметь большое значение в возрождении чувашской музыки и тем внесет свои неосценимые богатства во всемирную общечеловеческую сокровищницу искусства. Ближайшая задача музыкальной школы — дать возможность детям чувашско-крестьянской массы получить специальное образование и в дальнейшем — их работа в области детализирования народного творчества в строгом смысле этого слова... Соответствующая смета составлена. Приступлено к выяснению наличного состава преподавателей...³¹

* Принятое в 1918 году положение о единой трудовой школе вводило пятигодичную школу I ступени и четырехгодичную школу II ступени. В начале 1920-х гг. этой структуре подчинялись и музыкальные школы.

Сама область существовала всего три месяца, не все ее административные структуры успели сформироваться. Планов и желаний на будущее у местных деятелей культуры было не счесть. Но первой и реальной среди всех начинаний оказалась в тот момент инициатива по *открытию музыкальной школы*. Постановление об ее открытии стало первой акцией вновь образованной автономии в сфере художественной культуры, имевшей значительные и долговременные последствия.

По примеру музыкантов и художники ставили вопрос об открытии в Чебоксарах художественной студии, предпринимались также попытки организовать театральную студию. Однако реализовать их предложения удалось через многие годы³².

Среди жителей Чебоксар несколько человек имели музыкальное образование. Благодаря этому в музыкальной школе открылись классы по начальному обучению игре на рояле (работали Р.Р. Горляхер, М.П. Таланова, Е.М. Сиверс). Сам Павлов взялся вести класс скрипки. Был организован также хоровой класс, благо в городе было несколько регентов церковных хоров.

25 сентября старейший музыкант г. Чебоксар учитель С.Ф. Иванов³³, назначенный заведующим хозяйственной частью школы, отбыл в Казань с целью заказать недостающие ноты и инструменты. Здесь он встретился с Соколовским, Кировым и Прохоровым. Прием заявлений наметили провести с 1 по 15 октября, с 15 по 20-е провести приемные испытания, и 20-го перейти к систематическим занятиям.

Для организации школы II ступени, где должны были быть введены занятия по истории музыки, сольному пению, музыкальной этнографии и композиции, приглашались упомянутые казанские специалисты. А пока приема во II ступень не было. Казанских профессоров ждали до последней возможности. 9 октября Федор сам отправился в столицу Татарстана. Но, по-видимому, условия, которые предлагались Чувашской областью, чем-то их не устроили. Среди них не было энтузиастов, готовых терпеть лишения, привычные для чебоксарцев. Стало ясно, что рассчитывать придется только на свои силы. Об этом Павлов доложил 19 октября по возвращению. Дата официального начала деятельности школы — 20 октября — была выдержана чисто формально, ибо многое оказалось не готовым. С.Ф. Иванов съездил за заказанными в Казани инструментами и нотами. Он преодолел немалые трудности, по тем временам, впрочем, обычные. Имуущество для школы везли на подводе из Казани по маршруту: 1 ноября — Новая Деревня, Байгулово, Тюрлема, Липовка, 2 ноября — Аккозино, Акулево. Отсюда рукой подать до Чебоксар. Прибытие ценного груза, наконец, давало возможность 3 ноября поместить в областной газете «Известия Ревкома АЧО» объявление:

20 октября в Чебоксарах открылась музыкальная школа Автономной Чувобласти. На первое время открыто 3 курса: 1 — для непроходивших, 2 — для получивших начатки музыкального образования и 3 — для специалистов, не получивших своевременно законченного музыкального образования. Преподавание ведется по классу рояля, скрипки и хорового пения.

Реально к занятиям удалось приступить только с 14 ноября. Многократные задержки с открытием школы были досадны, но оправдывались важными историческими событиями — участием всех музыкантов в проведении концертов для делегатов Съезда Советов.

Желающих поступить в музыкальную школу оказалось достаточно много. Занятия велись в одном из лучших общественных зданий Чебоксар — так называемом доме Соловцова, в котором после революции помещалась городская школа II ступени № 1. Но это не избавляло от тесноты. Классы для музыки освобождались в конце дня после пяти часов. В первые недели, по описанию Федора, работали всего несколько преподавателей: 2 по скрипке, 2 по пению, 2 по теории и гармонии и 4 по фортепиано. Учащихся же набралось сразу 110 человек, главным образом, из учащихся школ I и II ступеней, педкурсов и других учебных заведений. Сначала, сообщает Павлов, «музыкальных инструментов не было вовсе. В настоящее время имеются 7 собственных скрипок и 3 клавишных инструмента. Музыкальной литературы крайне недостаточно, можно сказать, ее почти нет. Например, по скрипке имеются всего 2 школы и 2 сборника этюдов, по роялю 3 школы, столько же тетрадей этюдов и других нот, а по сольфеджио и по теории ничего нет. Преподавание ведется по записям со слов преподавателя»³⁴.

Программа включала в себя обычные для музыкальных учебных заведений России предметы. В одних и тех же классах учились как дети, так и взрослые. Самостоятельно чебоксарцы ввели курсы слушания музыки и музыкальной этнографии, преподавать которую взялся сам Федор. Причем предмет музыкальной этнографии введен как обязательный для чувашей, а слушание музыки — в условиях почти полного отсутствия концертной жизни — стало необходимым нововведением для всех. Такое слушание устраивалось еженедельно по средам. В качестве исполнителей выступали и учащие (так именовали учителей), и учащиеся. Организовывались обсуждения и разбор исполняемых произведений. Менее чем за месяц, с 14 ноября по 10 декабря, силами школы было проведено три концерта. По аналогии с общегосударственным ликбезом музыкально-просветительскую работу в музыкальной школе назвали «ликвидацией музыкальной безграмотности».

Ввиду отсутствия квалифицированных преподавателей по теории, композиции, истории, этнографии и пению, основную проблему дальнейшего становления музыкального образования Павлов видел в том, что обучение на уровне II ступени организовать не удалось. А только она могла бы готовить выпускников школы к поступлению в музыкальные училища и далее — в консерватории.

В январе 1921 года Федор писал, что «учащиеся в нынешнем году во второй ступени совершенно не принимались, правда, таковых нашлось бы очень немного». Тем не менее, вопрос беспокоил, поэтому и в июле 1922 года в отчете школы говорилось: «Выдающихся учащихся по своим способностям и по различным специальностям 10 человек, могущих продолжать высшее специальное образование — 4 человека»³⁵.

Творческая натура побуждает Павлова выдвигать новые и новые предложения, чтобы укрепить и распространить музыкальную культуру. «Существование школы, — пишет он, — своевременно, безусловно придет на помощь в области работы, как по первому пункту, намечаемому Музыкальной секцией, т.е. соби́рание народных песен и в дальнейшей разработке, так и по второму пункту — общепедагогической работе по музыке и пению во всех школах Чувобласти, и тем самым, постепенно сыграет роль в работе и по 3-му пункту, т.е. по ликвидации общей музыкальной безграмотности; организованы хоры русский и чувашский, группа камерных концертов и к летнему сезону предположено сформировать симфонический оркестр. Все перечисленные коллективы, взятые в целом при правильной цикловой и лекционной системе концертов для широкой массы, безусловно поднимут уровень понимания музыки и раз и навсегда вытеснят разнокалиберный, ничего не дающий репертуар, на который так падка безграмотная масса»³⁶.

В 1920 году музыкальная школа в разных документах именовалась по-разному: Областная, Чувашская, Чувашская областная. Желая подчеркнуть ее важное положение, в документе за 10 января 1921 года Павлов называет ее также «Центральной музыкальной школой Чувашской автономной области». С ее помощью он надеется организовать музыкальное образование не только в городе, но и по всей Чувашии. Для этого Павлов предполагает открыть при школе пятимесячные музыкально-инструкторские курсы с усиленными ежедневными занятиями по музыке: 3 часа на скрипке, 3 часа на рояле, 2 часа по теории и научно-методическим вопросам, и 2 часа по пению. По завершению курсантов следует на месяц командировать в Москву и Петербург для слушания музыки и знакомства с работой в музыкальных учреждениях. «Все это диктуется самой жизнью», — настаивает Федор³⁷.

* * *

Взяв в свои руки политику в области культуры, областные власти действовали порой мобилизационными большевистскими методами, реализуя лозунг «экспроприации экспроприаторов». Новообразованный Ревком Чувашской автономной области многому учился у соседних регионов. Например, повторил постановление «Об учете музыкальных инструментов», принятое Симбирским губернским исполкомом накануне — 17 июня 1920 года. Продолжением его стала конфискация и распределение инструментов по советским учреждениям. Так, в частности, появились клавишные и в Симбирской чувашской школе³⁸.

Точно так же Чувашский Ревком обязал граждан зарегистрировать все имеющиеся у них музыкальные инструменты — рояли, пианино, фисгармонии, скрипки, виолончели, а также граммофоны. Владельцам их предлагалось с 1 по 3 августа 1920 года явиться в канцелярию подотдела искусств, располагавшуюся в помещении Народного университета с 11 до 1 часу дня³⁹. Разумеется, в трехдневный срок этого добиться не удалось. Поэтому в реализации этого постановления Федору Павлову

пришлось участвовать, начиная буквально с того дня, когда он приступил к исполнению обязанностей заведующего музыкальной секцией. Всего в Чувашской области в списки было занесено 24 пианино, 13 роялей, 7 скрипок, 4 фисгармонии, 3 мандолины, 10 гитар, 2 гуслей, 4 граммофона и 1 патефон.

Конфискация инструментов началась в январе, когда Совет Народных Комиссаров издал постановление о реквизиции ценностей⁴⁰. Под это постановление подпадали и музыкальные инструменты. Инструменты конфисковали и передали в советские учреждения — народные дома, школы и детсады. Но быстро выяснилось, что сама по себе реквизиция и раздача инструментов не означает распространения музыкальной культуры. К Павлову, ответственному за этот участок, со всех сторон стекаются сообщения о халатном обращении с доставшимся тому или иному народному дому или школе инструментами. Он с ужасом наблюдает безалаберность и безответственность невежественных исполнителей. Появились и ходатайства от учителей музыки, в результате конфискации пианино лишенных средств к существованию⁴¹.

Уже 10 января 1921 года Павлов докладывал членам коллегии подотдела искусств ОблОНО: «В секции назрели серьезные вопросы организационного и творческого характера, быстрое и срочное решение которых диктуется самой жизнью. Напр., в уездах неправильно распределяются музыкальные инструменты, в народных домах музыкальные инструменты приводятся в полную непригодность, в школах и детских садах нет музыкального воспитания, нет музыкальных пособий и учебников, нет преподавателей и т.д.»⁴².

«Правильность» решения вопроса определялась не законностью, не справедливостью, тем более — не гуманностью. Музыкальных инструментов не хватало, а распоряжения о предоставлении пианино тому или иному учреждению надо было выполнять. Так, 14 марта 1921 года в подотделе обсуждался вопрос о возврате учительнице М.А. Смирновой⁴³, принадлежащего ей пианино, изъятого во время нахождения ее на фронте и переданного детскому саду № 3. В сохранившемся протоколе записано: «Постановили: ввиду невыясненности вопроса после голосования (одинаковое количество голосов) передать на разрешение коллегии Оботнароба»⁴⁴.

А в середине 1921 года конфискованные инструменты были переданы областному Политпросвету и ими стали распоряжаться уже не музыканты, а чиновники-политпросветовцы. Музыкальная школа получила распоряжение срочно представить опись клавишных инструментов, а «сверх нормы инструменты могут быть отдаваемы музыкальной школе только на прокат, ввиду чего следует указать норму на потребное количество инструментов»⁴⁵.

Разумеется, распределение инструментов было не единственной заботой подотдела искусств. В течение января—апреля 1921 года подотдел искусств рассматривает многочисленные вопросы, которыми приходится заниматься Федору Павлову:

1. О вознаграждении певцов русского и чувашского хоров.
2. Об организации концертной группы и салонного оркестра.
3. О работе А.Н. Тогаева в Мариинском Посаде.
4. Об открытии музыкальных классов в Цивильске.
5. О приобретении нот в библиотеку.
6. О покупке инструментов.
7. О пианино, изъятых у частных лиц — их использование, учет.
8. О регистрации лиц, имеющих музыкальное образование, но не ведущих работу в контакте с музыкальной секцией подотдела искусств.
9. Об организации самодеятельных хоров.
10. Об издании сборника чувашских народных песен.
11. О делах Музыкальной школы, поисках квалифицированных кадров.
12. Об открытии музыкальной мастерской.
13. О концертной работе, организации оркестров.
14. О репертуаре для хоров и сольного пения⁴⁶.

* * *

«Запуская» процесс создания музыкальной школы, Федор параллельно занимался организацией музыкальных коллективов, срочно понадобившихся Чувашской области для государственных церемоний. Ближайшая — открытие Первого съезда Советов. Его описал корреспондент газеты: «...7 ноября к 11 часам в зале Народного дома собрались 87 делегатов с решающим, 47 — с совещательным голосом... Краткой вступительной речью съезд открыл председатель ревкома Д.С. Эльмень. Он заявил, что “Первому областному съезду Советов, который является учредительным, предстоит наметить пути, следуя по которым чувашский народ вырвется из жалкого, приниженного состояния и встанет в ряд с другими советскими нациями”. Слова эти были встречены громкими аплодисментами. “Все встают, приветствуя друг друга, оркестр исполняет “Интернационал”». Среди прочего сообщалось о культурных достижениях области: «...Организованы духовой и струнный оркестры, чувашский хор и чувашская театральная труппа, открыта музыкальная школа»⁴⁷. Заметим, что кроме театра, руководимого Максимовым-Кошкинским, все перечисляемое в отчетах — дела Федора Павлова.

Специально для делегатов съезда им была подготовлена концертная программа — как тогда было принято, из трех отделений, в каждом по четыре номера. Согласно сохранившейся программке, основное место в нем заняли номера Национального хора под управлением Павлова. В основном это были обработки чувашских народных песен — самого руководителя хора («Хороводная», «Пирушечная»), С. Максимова («Пирушечная»), Г. Лискова («Хороводная» и «Свадебная»). Кроме них исполнялись хоровые сочинения Павлова — лирическая «Пчелка» (раннее стихотворение о любимой девушке, положенное им на музыку) и «Песня», которой концерт открылся и завершился. Думается, под таким названием могла быть представлена «Песня бедняков» (т.е. «Чухансен юрри», сочиненная в 1919 году). Из всей существующей на тот момент чувашской музыки, она единственная соответствовала событию по теме и, отчасти, по характеру — маршеобразность поступи, пусть условная,

Художественный ансамбль «Чувашский хор»

ЧУВАШСКИЙ КОНЦЕРТ

В честь 1 Съезда Советов Автономной Чувашской Области.
~ 9 НОЯБРЯ 1920 Г. ~
I отделение.

1. Песня. муз. Ф. Павлова исп. хор.
2. Хороводная песня муз. Ф. Павлова исп. хор.
3. М. ГЛИНКА Скерцо исп. Ф. Павлов (скрипка).
4. Хороводная песня муз. Г. Лисинова исп. хор.

II отделение.

1. Ф. Лист, Рапсодия исп. М. Таланова (рояль).
2. Пирушечная песня муз. Ф. Павлова исп. хор.
3. Пирушечная песня муз. С. Мажкина исп. хор.
4. Хороводная песня муз. Павлова исп. хор.

III отделение.

1. Свадебная песня муз. Г. Лисинова исп. хор.
2. Пчелка. Слова и муз. Ф. Павлова исп. хор.
3. Янколай Концерт № 1, исп. Ф. Павлов (скрипка).
4. Песня муз. Ф. Павлова исп. хор.

Дирижирует **Г. Калал**
Ответственный распорядитель **А. Юрков.**

НАЧАЛО В 7 ЧАС. ВЕЧЕРА
АТРАКТ 15 МИНУТ.

Билеты выдаются в Подотделе Искусств

**Программа концерта в честь
I съезда Советов
Чувашской автономной области
9 ноября 1920 г.**

актуальна для «пролетарского» направления в искусстве. В каждом отделении хоровые номера перемежались с инструментальными. Два — Скерцо М.И. Глинки и Концерт Жана-Батиста Акколай — исполнил сам Павлов на скрипке в дуэте с фортепиано. Партию оркестра исполнила, по-видимому, М. Таланова, которая во втором отделении сыграла также рапсодию Ференца Листа.

Концерт Чувашского национального хора состоялся 9 ноября. По сообщению прессы, «концерт произвел сильное впечатление. Пред. Ревкома и Пред. Съезда т. Эльмень в речи, полной воодушевления, выразил мысль о блестящем будущем чувашского музыкального искусства. Так как концерт своим успехом был обязан гл. обр. т. Павлову, то публика устроила ему продолжительную овацию. Этим было признано, что чувашская трудовая масса в лице своих представителей ценит и идейно поддерживает творцов своего искусства. Хор сфотографирован в составе 45 человек»⁴⁸.

Участница концерта Лидия Алексеева (родом из д. Эльбарусово, тогда ученица чебоксарской школы II ступени, см. на фото в первом ряду на полу девочки в темном платье, прислонившаяся к старшим подругам), на склоне лет рассказывала: «Эту фотографию можно считать исторической... На ней изображены талантливый деятель музыкального искусства Чувашии Федор Павлов и возглавляемый им Чувашский национальный хор. Я была в нем самой молодой, а пригласил меня туда сам Федор Павлович, потому что была знакома с ним уже несколько лет раньше. Снимок сделан после первого выступления хора... Зрители приняли нас прямо-таки восторженно. Так и стали мы свидетелями и участниками рождения прославившегося затем творческого коллектива... Между прочим, из эльбарусовцев в нем оказались не только мы с Тоней [старшей сестрой], но еще Трофим Патрик. На снимке он слева третий, в среднем ряду, где сидят в основном мужчины. Он был замечательный тенор, и Федор Павлович поручал ему самые сложные сольные партии... Есть на фото и Катя Поликарпова, тогда работавшая уже, как и Патрик, в Тогаевской школе; далее — Нюра Пикторинская (ее муж в другом ряду), Дуся Воробьева, Меркурьева (она тоже пела в хоре вместе с мужем), ее сестра, а потом тоже учительницы — Елизарова, Комиссарова... Немало было в хоре, как видите, и учителей-мужчин. Тут вот Назаров, дальше, кажется, Макаров (позже он, помнится, был и наркомом просвещения республики), солидную часть коллектива составляли учащиеся техникума.

Сам Федор Павлович сидит в том же втором ряду, шестой слева: чуть ниже наискосок — его жена Лидия Николаевна. А рядом с ним кто бы вы думали? — Даниил Семенович Эльмень. Он, лично опекая наш хор, часто заглядывал на спевки, интересовался, как мы живем, работаем и учимся»⁵⁰.

Сразу после съезда Национальный хор Федора Павлова исполнял свою программу несколько раз в разных залах: 10 ноября в красноармейском клубе г. Чебоксар, 11 ноября на Чебоксарских педкурсах. 12 ноября был дан еще один концерт в честь Областного съезда Советов. В следующий раз Павлов собрал коллектив для выступлений на I Съезде работников просвещения и социалистической культуры Автономной области 14 декабря и в Педтехникуме 20 и 25 декабря⁵¹.

В 1921 году Национальный хор Павлова был по-прежнему востребован на самых больших мероприятиях, таких как открытие здания Чувашского театра, открытие Общества изучения местного края, открытие Областной конференции беспартийных, празднование 1 мая. Федор имел полное право с гордостью отметить результаты: «На исторических съездах Ч[увашской] а[втономной] о[бласти] чувашский хор пропагандировал чувашское музыкальное искусство. Делегаты, сплошь и рядом забытые деревенские чуваша, забывали, что их окружает чуждая обстановка. Песня говорила их сердцу, что они у себя дома»⁵².

Павлов-дирижер становится любимцем публики. Руфа Герасимовна Золотова, пришедшая в хор одной из первых, рассказывала: «Первое впечатление сохранилось до сегодняшнего дня. Мне кажется, что и сейчас, почти сорок лет спустя, я четко вижу выделяющуюся плотную фигуру, как бы вылитую и, вместе с тем стремительную в движении, человека среднего роста с приятно нежным цветом лица, постоянно чарующая улыбка, вкрадчиво грудной голос. Но самое привлекательное в нем — это когда он дирижирует пред хором, никаких лишних засоренных движений, мягкие, легкие, пластичные движения рук выдают подлинного таланта»⁵³.

Наблюдая неподдельный восторг посетителей концертов от встреч с национальным искусством, Федор обретал уверенность в верности своих действий и надеялся сделать хор настоящим профессиональным коллективом. 5 января 1921 года в областной газете вышла его статья «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение». В этот небольшой текст Павлов вложил сокровенные мысли о значении народно-песенного искусства в духовной жизни чувашей, вызревавшие в нем с юности, и о задачах его развития в современной жизни:

...Чувашские концерты стали насущной потребностью. Это и понятно: после огромного творческого общественного труда хочется послушать и родную песню.

Я не знаю более захватывающего национального искусства у чуваш, чем песня... Ее поет сам народ, в ней душа чувашина, его страдание, в ней вся полнота его эстетического мирозерцания. Не будь у чуваш песни — не было бы у них поэзии и литературы. Даже самый язык чувашский, не имея государственного значения, захирел бы без своего поэтического цветка — песни. Цивилизация



душит чувашский язык. Только в песне не умирает живая энергия языка. Лучшие наши поэты К. Иванов и Н. Васильев (Шубоссинни) учились на народной песне и создали свои шедевры.

Чувашский хор — лаборатория чувашской музыки, национальная школа музыкального искусства... Певцы чувашского хора — дети подлинного национального искусства. Естественно, здесь талант может развиваться вполне правильно. Не было русской музыки, пока опекали ее итальянцы. С изучением русской народной песни появился и Глинка. Теперь за границей редкий концерт проходит без Чайковского, без Римского-Корсакова. Завидная доля! Народная песня послужила школой. Так и у нас: чувашский хор будет первым фундаментом будущей чувашской оперы.

Полный надежд на понимание и веры в то, что народная власть не может не поддержать столь важного дела национального значения, Федор закончил статью патетическим абзацем:



Национальный хор
Ф.П. Павлова (сидит слева
шестой во втором ряду),
выступивший перед делегатами
I съезда Советов ЧАО
9 ноября 1920 г.

В центре рядом с Павловым —
председатель Ревкома области
Даниил Эльмень.

Снимок сделан в зале Чебоксарской школы

II ступени № 2 (бывшего
духовного училища),
где Павлов работал и проводил
репетиции⁴⁹.

Если все это так, то организация постоянного профессионального чувашского хора — очередная задача просвещения. Об[ластной] от[дел] нар[одного] обр[азования] стремится к осуществлению этой идеи. План намечен более чем своевременно. В нынешний год чувашскому хору без профессиональной спайки не просуществовать. Остается только приветствовать творческое начинание Об[ластного] от[дела] нар[одного] обр[азования]. Аллегро мольто!

Необычное для газеты итальянское словосочетание, венчающее статью, несомненно, привлекало внимание читателей. Оно было художественным штрихом, игрой поэтической фантазии автора и зна'ком его просветительских устремлений.

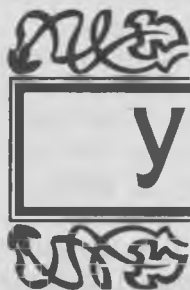
Но радужным надеждам Федора не всегда отвечали суровые реалии. На гребне успехов артисты хора чувствовали себя ущемленными. Их выступления оплачивались по разовым требовательным ведомостям, каж-

дый раз составлявшимся заново. Для единственного художественного коллектива, обеспечивающего музыкальным «компонентом» творческую и политическую жизнь Чувашской автономной области, ставки были униженно низкими. Об этом можно судить по протоколу заседания коллегии подотдела искусств 17 января 1921 года, где был поставлен вопрос «О дальнейшем существовании и вознаграждении русского и чувашского эстрадных хоров в г. Чебоксарах»: «Принимая во внимание отсутствие профессионалов-хористов и что в настоящее время участники хора — все работники Советских учреждений, труд которых не может оплачиваться и премироваться по ставкам Сорабис, с другой стороны, учитывая ту агитационно-просветительную работу коллектива, каковым является хор, — Коллегия подотдела искусств решила войти с ходатайством пред Облпродкомом, чтобы последний отпускал продукты для оплаты труда хористов натурой, как работникам своего рода квалифицированным и незаменимым»⁵⁴.

Однако государственной поддержки Национальный хор не получил. Видимо, отказ прозвучал столь категорично, а, быть может, и грубо, что Федор переступил врожденную деликатность и высказался публично. 18 июня в газете «Чувашский край» появилась статья «Музыкальный сезон закончился». «К сожалению, чуваш[ский] хор весною почти не выступал, — говорит подписавший ее *Allegro*. — Причина заключается будто бы в материальной необеспеченности певчих. Второй год поют бесплатно. Надоело». После столь решительного заявления Федор не удержался от напоминания о значении работы коллектива: «Можно, пожалуй, признать, что чуваш[ский] хор успел создать школу своего национального искусства». Последняя же фраза: «Желаем ему успеха в этом направлении»⁵⁵, — звучала двусмысленно. В сложившейся ситуации явственно прочитывался сарказм...



ПОТРЯСЕНИЯ И РАЗОЧАРОВАНИЯ



уже на первом году существования Чувашский автономный области в ней становится заметной деятельность Чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем, в обиходе известной как «Чека». Она коснулась и непосредственно музыкантов — в связи с декретом Совета Народных Комиссаров РСФСР от 13 января 1921 года «О порядке предоставления работы служащим религиозных культов». На его основании местные «органы» лишили права работать учителями чебоксарских музыкантов С.Ф. Иванова и В.П. Воробьева. Оба с дореволюционных лет служили регентами в чебоксарских храмах, а теперь оказались без средств к существованию и без перспективы устроиться на работу. И Тихон Алексеев, и Федор Павлов испытали настоящий шок. И у того, и у другого — за плечами полный курс духовной семинарии, а у Павлова еще и год службы псаломщиком. Тем не менее, подотдел искусств ОблОНО попробовал осторожно заступиться за уволенных. В письме, с которым он обратился в карательное ведомство, содержалась просьба о снисхождении к незаменимым специалистам⁵⁶.

Но это было только началом. Разбирательство с увольнением музыкантов затянулось по причине введенного в области чрезвычайного положения. Накануне в Чувашии начались события, приведшие к кровавым столкновениям и массовым репрессиям. 19 января в Акулеве — том самом селе, что мирового судью Павлова направило на стезю занятий искусством и превратило его в востребованного обществом драматурга и композитора; именно здесь появился его передвижной театр и национальный хор, началось крестьянское восстание, стремительно перекинувшееся на девятнадцать окружающих волостей. И именно сюда зачинщики собирали восставших в эти дни. В прокламации соседней волости говорилось: «...по Божьей воле прошу Вашему населению двинуться ночью в село Акулево и где там помогать народу, друзьям, а не проклятым коммунистам»⁵⁷.

Повсеместные волнения были спровоцированы жесткими действиями властей, которые, не считаясь с недородом 1920 года и назревающей засухой, добивались перевыполнения задания по продразверстке



Здание бывшего мочального склада купца Хлебникова до перестройки. В 1921 г. было приспособлено для Чувашского государственного драматического театра.

(Чувашская область в 1920/21 г. выполнила продрозверстку на 108%, а остатки семенного материала насильно обобществлялись⁵⁸). 19 января погиб заведующий административно-мобилизационным отделом облвоенкомата Иван Пучков и избитый председатель облизполкома Д.С. Эльмень и облвоенком И.Е. Ефимов. С отрядом красноармейцев они поехали в Акулево убеждать крестьян отказаться от протестов. Встретили их, по официальной версии, с оружием в руках. Возможно, до Федора Павлова, постоянно общавшегося с тамошними учителями-хористами, дошли слухи, что дело было не только в конфликте с восставшими. Были очевидцы, утверждавшие, что Пучкова якобы пристрелил сам облвоенком за невыполнение приказа дать залп по людям, идущим из церкви⁵⁹.

Волнения крестьян продолжались до начала февраля и сопровождались ужасными всеми жертвами — убийствами коммунистов и комсомольцев, расстрелами бунтовщиков, массовыми арестами. По официальным данным, погибло свыше четырехсот человек, в том числе в Акулевской волости — сорок. В самом Акулеве расстреляно двадцать пять⁶⁰.

Стоит добавить, что музыкальное сопровождение торжественных похорон убиенного Ивана Пучкова смог обеспечить только городской хор все того же Василия Воробьева — обязательный в таких случаях революционный «Похоронный марш» («Вы жертвою пали в борьбе роковой») входил в его репертуар со дня основания. Декреты декретами, а без музыки при проводах в последний путь обойтись было невозможно.

Так власть, называющая себя *народной*, сразу и на все время существования советского государства обозначила пределы требовательности и инициативы народа и, в частности, по-настоящему еще не оперившейся местной творческой интеллигенции. Поэтому, например, идеи и проекты руководителя секции музыки в обстановке «красного террора» оказались неуместными, от них просто отмахнулись. Потрясенный, разочарованный Павлов продолжал работать как бы по инерции и никогда

более не упоминал о своих масштабных предложениях и не выдвигал новых.

4 февраля 1921 года он сделал доклад об организации музыкальной секции на заседании коллегии музыкальной секции. В своем выступлении подчеркнул необходимость налаживания концертного дела, организации музыкальной библиотеки и издания чувашских народных песен.

5 февраля провел заседание коллегии музыкальной секции, на котором рассматривались вопросы об издании сборника чувашских народных песен, о нуждах районов и учреждений в музыкальных инструментах и преподавателях музыки.

7 февраля в подотделе искусств выступил с предложением о необходимости открытия в г. Цивильске класса фортепиано.

14 февраля на заседании коллегии подотдела искусств сообщил об открытии в Чебоксарах мастерской по починке музыкальных инструментов и организации музыкальной библиотеки.

* * *

Между тем 5 февраля, после полного «умиротворения» крестьянских волнений, чрезвычайное положение было отменено, и руководство области вернулось к необходимости выполнять свои обещания. Последовала целая серия ранее предусмотренных акций в сфере культуры. 25 февраля открылась II областная партконференция, которая «указала на необходимость создания более благоприятных условий для развития национальной культуры и родного языка»⁶¹. Теперь всем было понятно — создавать условия можно исключительно в рамках дозволенного.

По-прежнему во всех крупных мероприятиях непременно участвовал Даниил Эльмень. Так, 12 февраля наконец-то состоялось открытие здания, предоставленного Чувашскому государственному театру, до сих пор ютившемуся в Народном доме. В Чебоксарах не нашлось ничего более подходящего, нежели кирпичное здание бывшего мочального склада купца Хлебникова. Поначалу «сцена была без “круга”, пол в зрительном зале земляной, вместо кресел — обычные скамейки», — пишет, основываясь на свидетельствах современников, историк театра⁶². Соответствующее новому предназначению архитектурное оформление здание склада получило много позднее, когда Федора Павлова уже не было в живых.

Моисей Спиридонов вспоминал, что в культуре Чувашской автономной области, наконец, нашло себе место изобразительное искусство, до этого публично почти не проявлявшееся: «Первое, на чем испробовали художники изосекции [областного подотдела искусств] свои силы, было оформление Чувашского театра»⁶³. Здесь же давали концерты музыканты. Федор Павлов, внимательно следивший за расширением пространства национальной художественной культуры, не упустил случая отметить значение театра для всех искусств:

В театре представлены все искусства. Если говорить о художественной литературе, надо говорить о театре. В театре играют, читают пьесы разных писателей, поэтов. В некоторые постановки композиторы включают песню, музыку;



тут же представлено и танцевальное искусство (балет); каждый спектакль оформляют красиво выписанными декорациями (живопись). Во время игры на сцене артисты много раз переодеваются в разные одежды, меняют позы, мимику, совершают разные телодвижения, необходимые по роли (скульптура). Наконец, здание театра само должно быть красивым, привлекательным, уютным изнутри, чтобы радовать людей (архитектура). Одним словом, театр хранит в себе все искусства⁶⁴.

На следующий день, 13 февраля, состоялось открытие Чувашского центрального музея. Его директор Н.П. Неверов возглавил оргкомитет и по созданию первой в Чувашии общественной научной организации, которая объединила все направления изучения истории, культуры, природы, экономики и т.д. области и чувашского народа. Одним из первых



Участники торжественного заседания открытия Общества изучения местного края в зале Чувашского государственного театра. 17 апреля 1921 г.

В центре первого ряда сидит Ф.П. Павлов. Слева от него певцы Национального хора. Правее: С.П. Павлов (руководитель Чебоксарских педкурсов), И.А. Кадушин (председатель ОблЧК), Д.С. Эльмень

(председатель Исполкома ЧАО), предположительно — Н.А. Алексеев (зам. заведующего ОблОНО),

Н.П. Неверов (директор Чувашского центрального музея).

На задней стене — элемент художественного оформления зала, огромный сурбан.

и самых активных членов Общества изучения местного края (Общество ИМК, ОИМК)⁶⁵ стал Федор Павлов. 17 апреля в здании театра прошло торжественное заседание по поводу начала деятельности общества. Хор под управлением Федора Павлова исполнил «Интернационал» на чувашском языке.

Отметил Федор Павлов и первое произведение монументально-го искусства, появившееся в Чебоксарах в 1921 году. «Летом все выходявшие отдыхать на берег Волги видели памятник Степану Разину, — писал он. — Алебастровый барельеф... сделан Г. Спиридоновым»⁶⁶. По воспоминаниям, памятник «представлял из себя дощатый, выкрашенный под камень, трехгранный обелиск, на трехгранном же цоколе. На грани, обращенной к Волге, был прикреплен скульптурный барельеф



Памятник Степану Разину, открытый на набережной Волги 1 мая 1921 г.

Стеньки Разина в шестигранном обрамлении...»⁶⁷.

Открытие памятника стало кульминацией праздника 1 Мая. Им завершилось массовое театрализованное представление, изображавшее бой отряда Разина с царскими стрельцами. В акцию вовлекли все наличные художественные силы города — актеров русского и чувашского театров, певцов Областного русского хора в составе 40 человек, Чувашского национального хора из 50 человек. Играл духовой оркестр из демобилизованных красноармейцев, для этого построены сцена и вышка для дирижера. На нее поднимался, возможно, и сам Федор Павлов. По описанию очевидцев, зрелище получилось грандиозным: «Разыгрывался десантный бой повстанцев против царских войск. Были для этого мобилизованы все

местные волгари с паромами и владельцы лодок со своими лодками. Флагманский паром мятежного флота, на котором находился сам атаман со свитой, был соответственно оформлен. Участникам десанта пришлось сражаться не только со своими врагами, но они вынуждены были бороться и со стихией природы — их заметно уносило сильным течением Волги. После окончания победного «сражения» на высоком берегу Волги был открыт памятник...»⁶⁸.

Замысел чебоксарского представления, по свидетельству его участника Семена Горского (в будущем известного языковеда), родился под непосредственным впечатлением от московских театральных акций знаменитого Всеволода Мейерхольда, с которым в марте 1921 года довелось лично встретиться и Горскому, и Максиму-Кошкинскому⁶⁹. Это означало, что художественная жизнь Чувашии не была изолирована от веяний современности, идущих из столицы. Но показать свое творчество чувашскому театру, музыкантам или художникам, зрителям и знатокам вне области, тем более — в Москве, до сих пор не доводилось. Через два года это впервые осуществит Федор Павлов.

* * *

В 1921 году «сверху» было спущено новое положение о структуре губернских отделов народного образования, в связи с которым на местах проводилась реорганизация. С 1 июля в Областном ОНО основными подразделениями становятся Соцвос (управляющий школьной и дошкольной системой), Профобр (ведающий специальными учебными заведе-

ниями) и Политпросвет. Подотдел искусства передается в областной Политпросвет, где в одном ряду с отделениями пропаганды и агитации создается художественный подотдел, в котором выделяются отделы: музыкальный, театральный, изобразительных искусств, литературный и фото-киноискусств (МУЗО, ТЕО, ИЗО, ЛИТО, ФОТО-КИНО). Структурные позиции художественной культуры изменяются не в лучшую сторону. Во-первых, в административном отношении искусство «смещается» на ступеньку вниз, во-вторых, его немногочисленные учреждения разобщаются: если театр остался в художественном отделе, то музыкальная школа вошла в систему Профобра. Это был прямой шаг к подчинению творческой деятельности идеологическим задачам. Накануне реорганизации — в марте 1921 года — в резолюции Десятого съезда РКП(б) открыто декларировалось, что Политпросвет, которому отныне стали подвластны творческие работники, должен превратиться «по существу его работы в прямой аппарат партии в системе государственных органов»⁷⁰.

Нового заведующего ОблОНО — жесткого и прямолинейного в своих действиях коммуниста И.Н. Яштайкина — охарактеризовал в воспоминаниях Моисей Спиридонов: «Был он человеком строгих нравов, суховатым в обращении с работниками аппарата, его даже боялись... Жил одиноко, кажется, никогда не имел семьи»⁷¹. В попытке сотрудников на заседании 13 августа 1921 года обсудить практическую целесообразность возвращения от Политпросвета к прежнему подотделу искусств Яштайкин, несомненно, почувствовал крамолу и начертал на протоколе художественного подотдела категоричную резолюцию: «Слияние художественных органов в одном органе недопустимо; сосредоточение их в одном помещении неизбежно и рационально»⁷².

Происходило это в условиях угрожающе распространявшегося после засухи 1920 года по Поволжью голода. Бедствие приняло огромные масштабы, затронув всю страну. Ученику Павлова Тимофею Парамонову — теперь уже заведующему сельской школой в Цивильском уезде — пришлось непосредственно заниматься спасением погибавших от голода детей автономной области. Его командировали с эшеленом школьников в Москву. Там в тепле детского дома юные души оживали. Школьники на своих досугах пели, вспоминая родителей:

Кавак кавакарчан мёншён йёрет?
 Пёр сáмарти тара най юлнаран;
 Пирён атте-анне мёншён йёрет?
 Пёртен-пёр ачасар ай юлнаран.

Перевод:

Сизия голубка отчего плачет?
 Одно яйцо порожним, най, оттого что осталось;
 Наши родители отчего плачут?
 Без единого сыночка, ай, оттого что остались.

Дети в своих играх и хороводах традиционные сюжеты примеряли к обстановке. Обычно в них говорилось о ровесниках из соседней деревни, теперь же объектом внимания и шуток стали москвичи:

Сёне с[ă]пата сён чалха, сён чалха —
 Пылчак атма анчах у;
 Сав[ă] пусласа каласси, каласси —
 Самах илтме анчах у.

Мускав урам[ё] түрө мар, түрө мар,
 Түрлетекен эфир мар;
 Йалантарса тамашкан, тамашкан
 Йаланакан эфир мар.

Мускав шывё таран шыв, таран шыв,
 Чан таранё пилёкрэн;
 Мускав хёрё сара хёр, сара хёр,
 Сара сусё пилёкрэн.

Хура пурсан писиххи, писиххи
 Ёмёр пил[ё]ке кёрес сук;
 Сак Мускаври ачасем, ачасем
 Ёмёр аса кёрес сук.

Перевод:

Новые лапти, новые чулки, новые чулки —
 Только чтобы грязь месить;
 Песню начальную запевать, запевать —
 Только чтобы пересуды [о себе] выслушивать.

Московская улица не прямая, не прямая,
 Мы не те, кто выпрямит;
 Обиженно чтоб стоять, стоять,
 Мы не те, кто упрашивает.

Москва-река глубока, глубока,
 Самая глубина — по пояс;
 Московская девица — красавица, красавица,
 Русые волосы — по пояс.

Черный шелковый поясок, поясок
 Век на талии не окажется;
 Эти московские ребята, ребята
 Век ума не наберутся.

Парамонов, увлекавшийся собиранием народных песен, показывал записи, сделанные им за год работы в Москве, своему учителю. Федор Павлов не остался равнодушен к судьбе оторванных от родного дома детей. В статье, опубликованной 23 августа 1922 года, он напомнил об участии музыкантов в борьбе с бедствием:

В начале августа 1919 года чувашским национальным хором даны были два концерта в пользу голодающих детей Москвы... Прошло три года... Костлявая голодная смерть доползла и до Чувашской области. Палящее летнее солнышко выжгло все на полях земледельца. Предвидя голодную смерть, чувашаи десятками стали привозить своих детей в Чебоксары для отправления их в урожайные губернии. Но вот приезжает из Москвы «мать чувашских детей» товарищ Калинин и десятками увозит их в Москву... Московские пролетарии также исполнены энтузиазма помощи, как и три года тому назад наши чебоксарцы⁷³.

Отобразить в музыкальном творчестве тему голода и его жертв Павлову-композитору не позволяли избранное им направление и палитра освоенных художественных средств. В период безусловного доминирования «пролетарского» направления отечественное музыкальное искусство еще не было готово непосредственно реагировать на такого рода бедствия. Появлялись, правда, патетические хоровые оды павшим героям революции и Гражданской войны*, а через несколько лет — произведения на смерть вождя революции Ленина. Но тема жестокой реальности быта простых «маленьких» людей в советские времена не проникала в музыкальное творчество. В понимании современников музыка была предназначена для другого. Проблематику песенного искусства Федор обсуждал, например, с Г.И. Комиссаровым, впервые приехавшим в Чебоксары в августе 1921 года. Встретив Гурия, Федор зазвал его к себе домой. Гость рассказывал, что в Уфе он тоже организовал чувашский хор, который выступал на вечерах в Чувашском педтехникуме и на интернациональных вечерах в театре и клубах. «Я сообщил также, — вспоминает Комиссаров, — что, стремясь наполнить песни новым содержанием, я составил для ряда песен новые тексты. При этом высказал пожелание, что хорошо бы вообще создать новые песни, и по тексту и по мелодии соответствующие воспитательным целям социалистического общества. Федор Павлович согласился со мной»⁷⁴. Тема голода и детских судеб не вписывалась ни в социально-оптимистические молодежные сюжеты хоровых обработок, ни в излюбленную Павловым задушевно-поэтичную лирику, представленную нежнейшей «Пчелкой золотой».

Однако отклик на трагические обстоятельства голодного года нашел себе место в литературном творчестве и публицистике. Не остался в стороне даже Владимир Маяковский:

Ежедневно
как вол жуя,
стараясь за строчки драть, —
я
не стану писать про Поволжье:
про ЭТО —
страшно врать.
Но я голодал,
и тысяч лучше я
знаю проклятое слово — «голодные!».

Таков и казанский очерк-зарисовка «Ыйткалакансем» (Нищие) Федора Павлова. Читая его, понимаешь, сколь эмоционально относился Павлов к детской беде:

...Мальчик-чуваш собирает милостыню прямо в вагоне. Некоторые говорят «нет», другие отмахиваются руками. Среди нас находится студент с очень хорошо одетой барышней.

* Так, в 1922 году были изданы массовым тиражом хоры М. Анцева «Памяти героев» и «Не плачьте над трупами павших бойцов». Последнее произведение в конце 1920-х годов исполнял и Чувашский государственный хор.

— Зачем впускают в трамвай этих негодяев? Черт знает, безобразие! — сердито заговорил он, указывая на ребенка.

Я ответил ему:

— Как? Ребенок может умереть с голода, а вы говорите такое...

Все едущие в вагоне сразу замолчали... Ребенок подошел ко мне, протягивая старую дырявую шапчонку. Молчит. Только беззвучно шевелятся губы да в маленьких черных глазах затаилась мука⁷⁵.

К другому жанру литературы относится его публицистическая статья «Пахман ача — преступник» (Беспризорное дитя — преступник). В ней Федор обращает внимание на необходимость помогать сиротам, в голодные годы оставшимся без родителей. Опираясь не на педагогический, а, скорее, на судейский опыт, он обсуждает реальные проблемы беспризорников, порождающие преступность, и отвечает на прямо поставленный вопрос, что же делать для спасения таких детей:

Малолетним преступникам нельзя давать сразу же возможности вести бродячий образ жизни. Таким путем они не исправятся, испортятся вновь. Их нужно всячески опекать, отдавать в детские дома, школы-коммуны, санатории, мастерские, дома малолетних преступников. Там они начнут забывать о своей собачьей жизни в прошлом, станут жить по-людски, примутся за работу, в дружбе с другими детьми приобретут человеческое достоинство. Смотришь — через два-три года совсем хорошим становится дитя. Малолетний преступник как бы перерождается, забывает о дурном. Выросши, он может жить самостоятельно. Теперь ему уже можно находиться в обществе. Он наш⁷⁶.

Такое эстетическое раздвоение проблематики музыки и литературы в творчестве Павлова сохранится до конца его недолгой жизни.

Обостренное внимание к судьбе обездоленных детей, возможно, было следствием его глубоко личных переживаний. Вспомним «святую мечту» двадцатилетнего поэта о «грядущих днях», в которых ему явится «крошечка-малютка в мягких пеленах» — этому была посвящена «Колыбельная песнь моей подруге...» 1913 года. Увы, мечта не осуществилась и к 1921 году. С Лидией Федор прожил более пяти лет, но детей у них не появилось.

Гурий Комиссаров вспоминал: «Они жили в небольшом доме, на углу площади, под горой, на которой стояла пожарная каланча. На квартире я встретил Лидию Николаевну. Начался оживленный разговор. Ведь после последней встречи прошло около трех лет...» Гурий Иванович, весьма сдержанный в своих воспоминаниях, замечает, что «Лидия Николаевна при помощи Федора Павловича повышала уровень своего образования»⁷⁷. Было очевидно, что Федор не уставал заботиться о духовном росте жены. Несмотря на то, что она не отличалась музыкальными способностями (в требовательных ведомостях Национального хора Л.Н. Павлова обычно включалась в число певчих, оплачиваемых по второй или третьей категории⁷⁸), он вовлекал ее и в выступления Национального хора, и хора Педтехникума, что запечатлено на некоторых фотографиях.

В 1921 году Лидия поступила учиться в Казанский медицинский институт. Описывая в воспоминаниях встречи с Федором Павловичем и его супругой, Г.И. Комиссаров знал, что пребывание Лидии в Казани

Впереди сидят:
 зав. ОблОНО ЧАО
 Г.М. Михайлов
 (слева)
 и Ф.П. Павлов.
 За ними —
 Л.Н. Павлова.
 Справа —
 А.М. Михайлов —
 зав. агитпропот-
 делом Чувашского
 обкома РКП(б).
 Казань,
 5 июня 1922 г.



кончилось распадом их супружества, но, по-видимому, не считал себя вправе давать по этому поводу какие-либо комментарии.

Лидия в Чебоксары уже не вернулась. Алексей Ельмаков говорил: «Увлеченный общественной работой, он, видимо, мало обращал внимания на семейные дела, что, должно быть, и явилось причиной семейного разлада. Разлад с горячо любимой женой Лидией Николаевной он переживал очень тяжело, серьезно заболел...»⁷⁹.

Подробности случившегося нам неизвестны. Разрыв случился не ранее 1925 года. Во всяком случае, в анкете, заполненной 27 августа 1924 года, о семейном положении Федор Павлович пишет «женат». В студенческие годы Лидия снимала квартиру вместе с З.И. Пановой. Зоя Ивановна даже сохранила фотокарточку, где Федор и Лидия Павловы запечатлены в Казани с друзьями из Чебоксар в июне 1922 года. Впоследствии она же

рассказывала, что Федор Павлович часто навещал их⁸⁰. В один из таких приездов Лидия объявила мужу, что оставляет его и выходит замуж за некоего Ивана Бахромеева, тоже медика, своего сокурсника по институту. Документально известно о служебных командировках в Казань Ф.П. Павлова (тогда юрисконсульта Наркомзема ЧАССР) «для выяснения ряда юридических вопросов» в январе, марте, мае и дважды в июне 1926 года. Можно предположить, что вопросы эти были связаны с расторжением брака. А через два года Лидия вместе с мужем переехала в Ереван для работы во вновь открывшемся там Зооветинституте⁸¹.

В личной катастрофе любимого дирижера певчие Национального хора однозначно винули Лидию, хорошо знакомую им, поскольку до 1923 года она пела в группе сопрано. Трудно сказать, в какой степени свидетельствование одной из хористок, Р.Г. Золотовой, объективно. Оно было высказано тридцать пять лет спустя, но иных мнений до нас не дошло. Руфа Герасимовна утверждала, что Лидии «чужда была его [Федора Павловича] исследовательская работа над народной чувашской музыкой, и она не могла ценить в нем подлинного таланта творца-композитора. В первые тяжелые годы советской власти из-за ее капризов и по слабости своего характера он вынужден был “грешить” своей лирой и заниматься не соответствующей его дару работой..., чтобы материально обеспечить ее, и он всегда считал себя несчастным в личной жизни... Л.Н., которая обучалась в Казани, но уже была замужем за другим, вела нескромный образ жизни, но все требовала от “чуваша”, как она сама выражалась, денег»⁸². Правдоподобность сказанного косвенно подтверждают документы, из которых явствует, на какие жертвы шел известный чувашский литератор и музыкант ради того, чтобы дать возможность жене учиться. В архиве сохранились заявления Ф.П. Павлова в Совет Центральных Чувашских педагогических курсов (написаны они на протяжении всего одного месяца 1921 года, по-видимому, в момент начала учебы Лидии):

— от 10 августа, с просьбой назначить на должность заведующего хозяйственной частью курсов;

— от 25 августа, о согласии вести преподавание музыки и чувашского пения на Чебоксарских педагогических курсах;

— от 12 сентября, о назначении библиотекарем педкурсов⁸³.

Наряду с этим Федор преподает в четырех учебных заведениях Чебоксар: Центральном педтехникуме, музыкальной школе, Чувашском рабфаке и Чувашской Совпартшколе.

О своих проблемах он напишет в 1923 году в Автобиографии: «...Низкая оплата труда и слишком огромный расход энергии в педагогической деятельности лишили меня возможности продолжать свой начатый труд*. Поэтому я решил занимать только одну какую-нибудь должность, которая могла бы обеспечить меня столько же, сколько четыре педагогических должности. По старой памяти меня больше тянуло к юридической

* Ф.П. имеет в виду монографию под названием: «Чуваши, их песенное и музыкальное творчество».

Д.С. Эльмень и
С.А. Коричев.
Фрагмент фото-
графии 1920 г.



деятельности. Первого сентября 1922 года меня утвердили членом президиума Чувашского областного Совнарсуда. Одновременно я состоял Председателем особой сессии названного Совнарсуда».

* * *

А в области и за ее пределами назревали и происходили и другие события, за которыми Федор наблюдал с нарастающим смятением. Даниил Эльмень, личность которого Федор Павлов, несомненно, выделял из всех тогдашних руководителей Чувашии, соперничавшими с ним деятелями местной партийной верхушки был объявлен виновником всей цепи трагических событий — и начавшегося голода, и крестьянских волнений. 27 июня 1921 года он был отстранен от должности и исключен на шесть месяцев из партии. Его должность занял Сергей Коричев, с июля 1921 года возглавивший Чувашский областной исполнительный комитет⁸⁴.

Понятно, что на высшем руководителе области лежала и главная ответственность. Вместе с тем, дальнейшие события подтвердили предвзятый характер обвинений в адрес Даниила Семеновича. Проще говоря, самого видного и гуманитарно ориентированного национального лидера сделали «козлом отпущения»⁸⁵. Опального руководителя почти сразу защитила Центральная контрольная комиссия РКП(б) — уже в середине августа Эльмень был в партии восстановлен. Чувашскому областному комитету было указано, что «нельзя из групповых интересов сводить счёты с противниками из противоположной группировки». Но к руководящей работе он вернулся не сразу, уехал, серьезно болел. Он был избран ответственным секретарем Чувашского областного комитета РКП(б) 15 октября 1922 года и через полтора года опять сменил. А в конце 1920-х годов Эльмень вновь стал мишенью объявленной, как тогда было принято, кампании по искоренению «эльменевщины». Борьба за власть в

области велась столь неприглядными методами, что историки о них не могли умолчать даже в советские времена. В истории областной партийной организации признавалось, что в первой половине 1920-х годов «имели место нездоровые явления... Среди руководящих работников возникли группировки, склоки... После каждой партийной конференции выдвигался новый ответственный секретарь обкома РКП(б)»⁸⁶.

Одновременно и из столиц долетали пугающие вести. «Роковым сигналом для многих послужили события 1921 года — смерть Блока и расстрел Гумилева, воспринятые как конец всяких надежд», — считает историк отечественной музыки⁸⁷. Безвременные смерти талантливейших поэтов, случившиеся в августе, совпадали по времени с началом многолетней «чехарды» в местных партийных органах.

До этих пор Федор Павлов относился к советской власти с надеждой и уважением. Но, может быть, его с особенной силой поразил близко происходивший «раздрай», публично обнажившийся в высшем эшелоне руководства области. Иллюзии «чарующей сказки», питавшие его воображение и подогревавшие энтузиазм, быстро таяли.

* * *

9 августа 1921 года в Облполитпросвете обсуждался циркуляр Главполитпросвета о сокращениях расходов на учреждения искусства в связи с начавшимся голодом. Облполитпросвет ходатайствовал о включении работников искусств в категорию лиц, снабжающихся «ударным пайком». Тихон Алексеев настаивал на сохранении Государственного чувашского театра, камерно-концертной группы, кинематографа и музыкальной школы. Решение по поводу пайка, даже если таковое состоялось, существенно не влияло на бытовые условия. О них говорится в воспоминаниях художника: «Мы выращивали капусту, огурцы, помидоры, морковь, лук и другие овощи и зелень, составлявшие немалое подспорье к столу. Корова наша паслась в городском стаде... ее на все лето отправляли за Волгу, куда мы утром и вечером ежедневно переправлялись на весельной лодке на дойку, в любую погоду. Для коровы заготавливали сено и веточный корм, перевозили его к себе уже зимой, когда через Волгу устанавливался санный путь. Так жили тогда многие работники искусства, в частности, за этим занятием я постоянно встречал композитора и драматурга Ф.П. Павлова»⁸⁸.

В сентябре 1921 года в Облполитпросвете возникает идея организовать поездку Чувашского национального хора в Москву по линии агиткомиссии в пользу голодающих. Испытывая многочисленные затруднения с организацией выступлений Национального хора у себя дома, в Чувашии, Федор предвидит гораздо бо́льшие проблемы в дальней поездке. Он относится к идее сдержанно и без обиняков перечисляет условия, при которых ее можно будет осуществить:

24 с[его] сентября Облполитпросвет поручил мне выработать проект плана для отправки чув[ашского] хора в г. Москву. Приветствуя эту идею, однако, практическое выполнение ее я нахожу весьма затруднительным и по следующим

соображениям: 1) Для хора понадобится мобилизовать не менее 50 чел[овек], в том числе, я предполагаю, будут 40 чел[овек] курсантов Чебоксарских педкурсов и 10 чел[овек] шкрабов*. Из-за этих шкрабов часть школ по Чебоксарскому у[езду] не будут функционировать, а Чебоксарские педкурсы придется распустить на неопределенное время, что будет зависеть от пребывания хора в Москве. Следовательно, план этот может быть разработан совместно с Управлением Соцвоса и Облотноароба; 2) Для хора необходимо хорошее питание, т.к. на голодный желудок действительно петь трудно и еще теплая одежда, т.к. в противном случае певчие будут болеть простудой. Для питания следующих продуктов будет достаточно в день: 1/2 фн. ржаного хлеба, 1/8 фн. жиров, 3 яйца, 1/4 фн. крупы, 1 фн. картофеля, 1/4 фн. капусты, порцию чая, табаку и пр. Для плохо одетых — овчинные полушубки, сапоги и пр. Следовательно, при разработке плана нужно иметь представителя от Облпродкома; 3) Выработать высшую тарифную ставку по тарифу ВсеРабиса, для чего войти с соответствующим предложением в Пр[авление] ВсеРабиса; 4) Подыскать помещение для певчих, т.к. состав хора будет новый, потребуется длительная подготовка в течение всего октября месяца. Для этого войти с предложением в Обкоммунотдел⁸⁹.

Требования руководителя хора не содержали, кажется, ничего лишнего, но проект не осуществился. Возможно, столь четкие запросы со стороны обычно покладистых музыкантов, готовых выступать без особых условий и за символическую оплату, показали инициаторам поездки хора неожиданными и неприемлемыми.

Именно в это время в сезоне 1921/22 года и единственное в области учреждение профессионального искусства — Чувашский драматический театр — стало погружаться в творческий и финансовый кризис. Федор Павлов, наконец, сумел издать свое любимое детище — драму «Ялта» и ожидал ее постановки на чебоксарской сцене (премьера состоится 1 декабря 1922 года). Но, наблюдая бедственное положение театра, за несколько месяцев до этого он в тревоге писал: «...Гибнет необходимое, полезное дело — Чувашский главный театр. Театр, спотыкавшийся с самой зимы, застопорился на месте весной, когда пробуждаются травы и цветы, весь мир начинает радостно зеленеть, а когда наступило лето, и вовсе закрылся. Чуваши — и те, кто работает в Чебоксарах, и те, кто приезжает из деревень, уездов — все очень удивляются. Недавно еще радовал всякого пришедшего сюда чуваша, кого смешил, кого печалил, кого и утешал, поднимал настроение, а сейчас, бедняга, сам закрылся, говорят они». Иносказательно, через сравнение театра в ряду искусств с «коренником в тройке», в статье брошен упрек властям: «Главный чувашский театр споткнулся, споткнулся и поранился. Почему споткнулся, о том пусть расскажут ямщики. После надо будет искать возможность помочь ему»⁹⁰. Историк театра Ф.А. Романова поясняет, что до лета 1922 года Чувашский театр получал маленькую государственную дотацию, а в 1923 году «был переведен из ведения Облполитпросвета в ведение Облкоммунотдела и, наряду с банями, парикмахерскими и другими предприятиями бытового обслуживания, стал субсидироваться из средств местного бюджета, однако, лишь периодически»⁹¹.

* То есть школьных работников. — М.К.



Душу Федора Павловича переполняла горечь от недооценки и невостребованности лучших творческих достижений артистов и музыкантов. В свете этого легко прочитываются скрытые подтексты миниатюрного фельетона-сказки «Йытапа кушак» (Собака и кошка), появившегося на страницах газеты «Канаш» 27 августа 1922 года. Может показаться, что автор *Хветке* создал невинную литературную безделицу, просто обыгрывая факт пережитого голода на фоне постепенного преодоления его последствий. Однако при внимательном рассмотрении становится понятным, что в центре сюжета находятся взаимоотношения «хозяина» и преданно служивших ему персонажей, оказавшихся перед выбором — либо бежать от него, либо слохнуть у его ног:

Были у меня собака с кошкой. Собаку звали Гав-гав, а кошку — Кис-кис <...> Прошла зима, и нечего нам стало есть. Кис-кис прыгнула с печки ко мне:

— Ты меня не любишь, голодом меня уморить хочешь.

А я ей в ответ:

— Кис-кис, — говорю, — я и сам голодный лежу, для тебя вон за печкой мыши бегают, лови их да кушай.

Кис-кис мне:

— Мур-р-р, сам, — говорит, — ешь. — А потом взяла и убежала.

Услышала это Гав-гав и тоже вышла из-под лавки.

— Любимый хозяин, уж так-то я проголодалась.



Хор Чувашского педагогического техникума.
 В центре — руководитель хора
 Ф.П. Павлов, слева от него — заведующий
 техникумом С.П. Павлов.
 Между ними в следующем ряду — Л.Н. Павлова.
 1921 г.

— Вижу, голодная, да что поделаешь, дружок, — сказал я собаке. — Вон под печкой крысы свадьбу справляют, лови их и ешь.

Гав-гав протяжно вздохнула и больше не сказала ни слова. Забралась снова под лавку и больше оттуда не показывалась.

Гав-гав сдохла⁹².

Разумеется, практической пользы от выступлений в печати, тем более иносказательных, не было. Даже реальная опасность гибели театра не могла заставить «ямщиков» — власти, занятые собственными интригами, — решать проблемы театрального искусства.

Во время «разборок» в областном руководстве для зарождающихся профессиональных форм художественного творчества в условиях Чувашии подлинным спасением оказался только бескорыстный энтузиазм деятелей национальной культуры. Без упорного стремления отдельных личностей воплотить свои творческие замыслы в литературе, музыке, изобразительном искусстве, на театральной сцене, преодолевая всяческие трудности и препятствия, лишь мечтая о признании и поддержке *в будущем*, художественная культура Чувашии была бы обречена остаться на уровне провинциального любительства.

Наглядные примеры бегства от «хозяина» и гибели были рядом. Близко затронул Федора Павлова отъезд Тихона Алексеева, который неожиданно

прервал деятельность на ниве искусства, оставив Павлова в аппарате ОблОНО в одиночестве. В августе 1921 года Алексеева перевели в аппарат Представительства Чувашии при Президиуме ВЦИК в Москве. Потом он работал в аппарате Министерства коммунального хозяйства РСФСР и публиковал в Москве казенные материалы по жилищному праву. Незадолго до выхода «сказки» 15 июня 1922 года покончил с собой Михаил Сеспель, который, покинув Чувашию, прожил вдали от нее всего один год.

В трудовой книжке Федора Павлова значится, что он служил зав. музыкальной секцией и зам. зав. п/отд. искусств ОблОНО Чувашской автономной области с 20 сентября 1920 по 1 июля 1921 гг. Однако сразу бросить работу в подотделе искусств Федор Павлович по каким-то причинам не смог. Так, в письме С.М. Максимова от 13 сентября 1921 года сообщает: «После летнего 2 1/2 месячного перерыва снова заведую секцией и по упомянутой должности служу в Облполитпросвете»⁹³, а через несколько дней 24 сентября на заседании музыкальной секции художественного подотдела Облполитпросвета ставит вопрос о необходимости развертывания работы сельских хоровых коллективов.

Тем не менее, Павлов теперь отказывается от административной работы. После отъезда Алексеева он так и не взял на себя руководство музыкальной школой. После нескольких месяцев поисков заведование принял музыкант из Казани виолончелист Н.И. Лошилов⁹⁴. Казалось, сбылась мечта чебоксарцев привлечь к руководству школой знающего профессионала. Однако Лошилов не прижился в Чебоксарах, и с 1923 года исполнять обязанности заведующего продолжал все тот же многотерпеливый Семен Федорович Иванов.

Павлов же принимает решение покинуть службу в ОблОНО. Уже 1 сентября 1922 года его выбирают членом президиума Совета народных судей ЧАО и председателем особой секции Чувашского областного Совнарсуда. Полностью он перейдет на новое место службы в январе.



ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ



ищенный доступа к высшему образованию, Федор Павлович не отчаивался и самостоятельно искал истину, обращаясь к специальной литературе. Он старался почерпнуть максимум возможного и из лекций, которые успел прослушать в Северо-Восточном археологическом и этнографическом институте. Дома у Павлова, по воспоминаниям Гурия Комиссарова, имелись выпуски «Известий Северо-Восточного Археологического и Этнографического института»⁹⁵. Из трудов искусствоведа А.М. Миронова более всего его могли интересовать книги «История эстетических учений» и «История христианского искусства», изданные в Казани. В одной из анкет Федор пишет, что «марксистскую подготовку получил самообразованием»⁹⁶. На таких источниках теоретик зарождающегося искусства Чувашской автономии совершенствовал свою эрудицию.

Постоянно встречаясь с чувашскими учителями и простыми людьми, тянущимися к искусству, он на практике понял, что ни национально-романтический пафос, ни какие-либо простые решения не заменят упорной и длительной просветительской работы. Как и везде, в Чувашии можно было встретить интеллектуалов (или мнивших себя таковыми), требовавших сразу переходить к освоению опыта западной культуры, которая казалась им «общечеловеческой и сохраняющей в неприкосновенности вековые приобретения каждого народа. Толерантность и общечеловечность западной культуры являются полной гарантией сохранения и дальнейшего развития у чуваш их ценных особенностей...». Для этого предлагался простой способ — перевести национальную письменность на латиницу. А уж она-то откроет народу передовые общечеловеческие ценности и «освободит дух чувашского народа от оков, наложенных на него русской культурой, и таким образом чувашский народ получит возможность для самостоятельного устройства своей жизни»⁹⁷.

Федор Павлов видит бесплодность подобных радикальных мечтаний и на эту тему не рассуждает. Приобщение народа к ценностям мировой культуры — и его цель, движение к которой он без всяких призывов начал уже несколько лет. Путь этот нелегок и лежит через последовательное наращивание интеллектуального и художественного потенциала

национальной культуры. Он выступает с докладами и работает над просветительскими статьями и рецензиями для массовой национальной печати. В таких его текстах нет признаков внешнего наукообразия, нет ссылок на авторитеты, нет цитат. Федор публикует ряд статей, в которых хочет донести до простых людей, своих соплеменников, актуальные вопросы сегодняшнего дня с точки зрения основ современной общечеловеческой художественной культуры. По кругу идей и отдельных формулировок можно со всей определенностью утверждать, что Павлов хорошо знаком и с идеями русских революционных демократов, прежде всего Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова, о социальной роли искусства, и с трудами русских теоретиков-марксистов по эстетике и социологии искусства, по крайней мере, авторитетнейшего из них В.Г. Плеханова.

Естественно, применительно к новой ситуации он пытается соединить познаваемые им факты истории мировой художественной культуры с самыми современными «классовыми подходами», ведь это один из краеугольных постулатов марксистской эстетики, утвердившийся задолго до теоретиков «пролетарского искусства». «У вас должны быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения», — писал Г.В. Плеханов, обращаясь к рабочим⁹⁸. Для Федора, осваивающего систему актуальной революционной или «пролетарской» эстетики, несомненно, имело определяющее значение, что господствующие позиции в культурной политике Советов завоевали так называемые «пролетарские культурно-просветительские организации», в обиходе — Пролеткульт. Возникнув в дореволюционной России, после Октябрьской революции Пролеткульт вырос в массовую организацию, охватывающую во множестве городов России значительные слои рабочего населения. Пролеткульт издавал 20 журналов, его поддерживал сам нарком просвещения А.В. Луначарский. Лишь когда в 1922 году с критикой Пролеткульта выступил В.И. Ленин, влияние «пролетарского» направления стало постепенно ослабевать. Но еще целое десятилетие — т.е. в течение всей жизни Федора Павлова — теми же установками руководствовались российские ассоциации пролетарских писателей, музыкантов, художников (РАПП, РАПМ, АХРР).

В русле этих идей Федор пытается выделить важнейшие обстоятельства современности, влияющие на культуру народа. Например, он рассуждает: «Настоящий момент характеризуют война и революционное строительство. Эти два явления главным образом и влияют на население — как на крестьянство, так и на городской пролетариат»⁹⁹. В других случаях, упрощая, он переходит на лексику пролеткультовцев, игнорировавших крестьянство как мелкобуржуазный класс, и говорит о только *пролетарской* массе.

Павлову хорошо известно, что в миллионном чувашском населении собственно пролетариат представлен незначительным числом рабочих-чувашей — всего несколькими сотнями. Но и они — вчерашние крестьяне, не порвавшие связь с психологией и менталитетом деревни¹⁰⁰. Федор

понимает, что прямо руководствоваться установками теоретиков «пролетарского искусства» в Чувашии нельзя. Поэтому столь важно, считает он, дать молодым талантам из народа «определенное направление в области художественного творчества, чтобы они научились выражать в художественных образах психологию пролетарской массы, чтобы чувашский народ не только умом, но и чувством воспринял великие идеи Революции»¹⁰¹. В этом противоречии скрывалась прямо не называемая, но актуальная специфическая трудность для разработки теоретических вопросов вновь формирующегося национального профессионального искусства.

Федор уже достаточно вооружен знаниями, чтобы механически не повторять положения авторитетов, даже самых уважаемых. «Взять, например, принципиальный вопрос о направлении художественного творчества, — говорит он. — Традиционалисты говорят, что “искусство одно, оно не может быть ни буржуазным, ни демократическим”. Вспомните прошлогодние лекции профессора Миронова на общеобразовательных курсах. Он именно это утверждал. Но история и философия искусства говорят как раз обратное. Мы знаем, что искусство восточных деспотий ютилось и пригревалось около дворцов фараонов и македонских владык, что греческая скульптура была цветом аристократической Эллады. Мы знаем, что искусство Ренессанса наряду с вечными идеями отражало и дух феодального мира. Мы знаем также, что и фламандская живописная школа с Рубенсом во главе — плоть от плоти мещански-бюргерского уклада жизни»¹⁰².

В отличие от господствующей большевистской эстетической критики двадцатисемилетний теоретик чувашского искусства ищет сочетание классового подхода с *национальным*, как наиболее существенным в деле развития культуры своих соплеменников. Он всегда находит способ вспомнить о национальном начале, даже в статье о гастрольях балетной труппы в Чебоксарах: «...Очень интересны были национальные танцы: венгерские, норвежские и татарские. Национальный характер каждой страны передан колоритно. Сильные, свободные венгерцы, холодные, бесстрашные норвежцы, знойные и распалюющие движения восточной страсти (татары) — создавали роскошную пантомиму».

Возможно, подсознательно Федор уже чувствовал риск подвергнуться обычному в те времена обвинению в «мелкобуржуазном национализме» (как показывает история, в 1930-е годы многие пострадают от этого; но Павлов — к его счастью! — не дожил до времени массовых репрессий). Как бы уравновешивая свое внимание этой стороне культуры, он в качестве пожелания вставляет фразу о борьбе пролетариата: «Было бы в высшей степени желательно, чтобы руководитель балета Ковальский показал чебоксарской публике наряду со всей этой феерией еще символизированную, опоэтизированную борьбу пролетариата в чудном искусстве балета»¹⁰³.

А пока он свободно рассуждает о приобщении масс «к общемировому источнику искусства, сделав это искусство достоянием широких тру-

дящихся масс, т.к. до революции культурное искусство было достоянием лишь состоятельных классов». А также, что «при преподавании изобразительных искусств нужно ставить целью понимание художественных сторон работ величайших художников»¹⁰⁴. Нельзя не заметить совпадения суждений чувашского мыслителя с известными положениями наиболее образованных интеллигентов из марксистов, таких как Г.В. Плеханов и А.В. Луначарский.

О «вечных, неумирающих идеях и богатой технике», которые, по убеждению Павлова, надо использовать в культуре при построении нового общества, заявляет и В.И. Ленин в речи на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 года, требуя от молодых коммунистов обогатить «свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество». К сожалению, требование это так и не было воспринято большинством идеологов советского времени.

* * *

На протяжении нескольких лет выступая в печати, Павлов убедился, что просветительская журнально-газетная публицистика — всего лишь начальный шаг, притом крайне недостаточный: вопросы звучат, обсуждаются, настоящего же освоения ценностей мировой культуры не получается. Нет подготовленной к их восприятию среды.

Кроме этого, в течение полутора лет Федор составил для учащихся музыкальных школ и педтехникумов учебные пособия: «Школу этюдов для скрипки», «Учение о разрешении интервальных двузвучий», «Записки по элементарной теории музыки».

Но и это — капля в море. Учеников у него несколько десятков, а основы знаний об искусстве нужно передать тысячам, чтобы из них выросли свободные и гармонично развитые члены современного общества. К тому же в программах учебных заведений России еще никогда не находило себе места искусство ее «мелких» народов. Этот пробел по инициативе Павлова должен в какой-то мере компенсировать предмет «музыкальная этнография», преподавать которую в музыкальной школе он взялся сам.

Научную работу Федор начал, как сам об этом говорил, не позднее 1917 года. Хороший пример он видел в творчестве Гурия Комиссарова, автора нескольких больших трудов. Это стало внутренней потребностью и Павлова.

Для начала Федор Павлов предлагает во всех чувашских школах на занятиях использовать народные песни:

Чувашские песни чрезвычайно необходимы в чувашской школе: 1) наш язык по сравнению с общегосударственным — малый язык. Малому языку трудно равняться с сильно развитым языком. Между тем чувашский язык красив в песенных текстах. Исполнение песен способствует воспитанию любви к языку матери; 2) Наш язык не относится к культурным языкам, говорят. Чуждая цивилизация его в определенном смысле искажает, душит. В песне остается живая энергия,

бессмертная сила. Исполняя песенные тексты, вслушиваясь в их слова, чувствуешь, что чувашский язык никогда не исчезнет, не умрет...

Народная песня — универсальная ценность, необходимая не только для воспитания детей и сохранения родного языка. В песенной поэзии Павлов видит основной источник развития современной поэзии и литературы:

...У чувашского народа художественная литература еще невелика. Песенные тексты исполнены изумительной красоты. Все большие чувашские поэты обращались к текстам песен как к источнику вдохновения.

Переходя к музыкальному искусству, Федор указывает на фольклорно-песенные мелодии как основу будущей чувашской профессиональной музыки. Но для претворения в жизнь столь смелых мечтаний требовалась основательная разработка знаний о национальных художественных традициях, включение их в поле современной науки и затем — образования. Толчок к началу этой работы дает создание Общества ИМК, официальное открытие его деятельности состоялось 17 апреля 1921 года.

Павлов работает сразу во всех направлениях. Кроме упомянутых учебных пособий, он собирает и публикует музыкально-фольклорный материал. Так, в середине апреля 1921 года вышел в свет отпечатанный гектографом сборник детских песен и игр «Ача-пача юрисем» (Песни детворы)*. В Предисловии к нему говорится:

Музсекция Оботнароба приступила к изданию целого ряда сборников чувашских песен. Сборники эти следующие: 1) детский сборник; 2) сборник популярных народных песен; 3) двухголосные песни; 4) трехголосные песни; 5) четырех- и многоголосные песни; 6) инструментальные мелодии; 7) научно-этнографический сборник, куда войдут все до сих пор записанные песни без всяких изменений.

Для успешного выполнения работы музсекция обращается ко всем школьным работникам, педкурсантам и любителям с призывом записывать песни и присылать в музыкальную секцию. Народная музыка исчезает. Надо сохранить умирающую песню. Основа будущего чувашского музыкального искусства — простая пятитонная чувашская песня.

При записи нужно указать: где, в какое время была песня записана и кто ее воспроизвел; где и в какое время песня поется, если она игровая, то описать игру.

Заканчивается статья обнадеживающим утверждением, что «в настоящее время по изданию сборников работают инструктора музсекции: В.П. Пикторинский, И.Г. Гаврилов, Т.С. Патрик под общим руководством Ф.П. Павлова (Унгинского)». Видно, что еще в начале 1921 года Федор рассчитывал на пробуждение творческих способностей поощряемых им активных учителей, обещавших ему помочь. Увы, его надежды не оправдаются. Уже в сентябре Федор скажет (в цитированном письме Степану Максимову): «Это хорошие работники, собиратели песен, но двигать наше искусство вперед они не пробовали...»

* Иногда в своих отчетах и в книге «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество» сам Федор Павлович называет этот сборник «Ача-пача сасси» (Голос детворы).

* * *

Справедливость утверждения русского фольклориста Валентина Мошкова, что в его книге «Музыка чувашских песен» не исчерпана «и тысячная доля того, что заключает в себе поучительного для науки народная музыка чуваш», для Павлова была очевидна. И пусть систематическое музыкально-теоретическое образование для него все еще оставалось недостижимым, но Федор уже знал, что кроме него в настоящее время некому заполнить обозначенную Мошковым лауну в науке о музыке и о чувашах. Он накапливает материалы. Еще в конце 1918 года он писал в Совет профессоров Северо-Восточного археологического и этнографического института о том, что давно интересуется этнографическими и археологическими исследованиями Поволжья. И в 1917 году в Акулеве сам открыл общество для исследования этнографии, археологии и истории чуваш с национальным музеем при обществе. Федор не только записывает народные песни, он пользуется любой возможностью посетить музеи и читальные залы в губернских городах, изучает специальную научную литературу, которой нет в библиотеках Чебоксар и других уездных центрах Чувашского края.

2 сентября 1922 года появляется ходатайство Президиума ОИМК перед президиумом Областного исполнительного комитета о предоставлении Ф. Павлову средств для научной командировки. «Исследование чувашской музыки Ф.П. Павловым ведется по поручению О[бществ]а. Работа обещает быть серьезной, научно обследованной и настолько интересной, что ее издание составит целое событие в истории чувашского искусства...»¹⁰⁵. В этот период рождается его трактат «Чувашская музыка», опубликованный в альманахе «Чувашский календарь на 1923 год».

Это — первая собственно музыковедческая работа Павлова, в которой на родном языке он конспективно дает сводку знаний о чувашской музыке, почерпнутых из литературы и накопившихся у него за последние годы. Так он начал воплощать в жизнь пожелание Мошкова, чтобы изучением чувашской музыки занялись «знатоки из местных жителей». Всеохватность проблематики позволила Федору через несколько лет назвать эту работу «небольшой монографией»¹⁰⁶, несмотря на ее достаточно скромный объем в один печатный лист.

Метод Федора Павлова самый естественный: он идет от эмпирического материала, которым прекрасно владеет, будучи музыкантом и представителем своей культуры, к обобщениям, которые во многом только намечаются и согласовываются с основными положениями музыкальной науки. Соответственно и структура «Чувашской музыки» выстроена не по шаблонам, принятым в теоретических трудах музыковедов и в учебных курсах по музыке (в том числе в Симбирской чувашской учительской школе, где Федор учился и преподавал¹⁰⁷). Павлову был известен и наиболее популярный в России «Учебник элементарной теории музыки» профессора Московской консерватории Н.Д. Кашкина, который использовался и в яковлевской школе. Кстати, в трудные военные 1918—1920 годы Н.Д. Кашкин жил и работал в Казани, хотя они с Пав-

ловым вряд ли где-нибудь могли пересечься. Он служил инструктором музыкальной секции (при политотделе Революционного совета Западной Армии), одновременно преподавал в 2-ступенной музыкальной школе, читал лекции в Казанском университете, преподавал в Восточной музыкальной школе. Между прочим, предлагал учредить при Казанском музыкальном училище кафедру по изучению музыкального творчества народностей Казанской губернии, но реально предпринять что-либо не успел.

Трактат Павлова подразделялся на двенадцать частей, которые можно сгруппировать в четыре «блока». Начинается он с обозрения изданий, где упоминается о чувашской музыке и приводятся ее образцы (разделы 1—3), и изложения музыкально-этнографических сведений (разделы 4—6). Затем излагаются теоретические представления о чувашской музыке (разделы 7—11). Завершается труд Павлова размышлениями о путях развития музыкальной культуры (раздел 12).

В библиографических списках, составленных к этому времени Федором, значатся книги, где упоминается чувашская музыка и где можно найти записи фольклорных мелодий и текстов, а также сборники гармонизированных чувашских песен. Всего указано пятьдесят одно издание, начиная с книги Г.Ф. Миллера «Описание живущих в Казанской губернии языческих народов» 1791 года. К некоторым источникам Павлов делает краткие примечания, предупреждая читателя о необходимости критического к ним отношения. Например, об упомянутой книге Миллера замечено: «Калани тёрёсех мар» (Не совсем правильно написано).

Аргументированную критику этого труда Федор Павлович развернет в более поздней работе. Сомнения в достоверности сведений, собранных Миллером в Казани по пересказам толмачей-переводчиков, высказывались еще в XIX веке. «Что касается чувашской музыки, то о ней Миллер не дает и понятия, — говорит Павлов. — Пляску чувашскую он называет беспорядочною. “Их игры и пляска на свадьбах и при прочих увеселениях состоят в том, — пишет он, — что старшие и знатнейшие из гостей сидят по лавкам, или на столе, и забавляются питьем, а молодые мужчины и женского пола на полу, при игре на разных инструментах, без всякого порядка кругом скачут и, пляшучи, бьют в ладоши”*. Из музыкальных инструментов, употребляемых чувашами, перечисляет: гусли, волынку и варган. Понятно, сочинения, подобные Миллерову, в настоящее время особенной научной ценности не представляют»¹⁰⁸.

В четвертом разделе дается оценка общей музыкальной одаренности чувашей, повторяющаяся в разных источниках. С видимым удовольствием Федор приводит высказывание Мошкова: «Из числа всех упомянутых инородцев [говорится о татарах, марийцах, удмуртах, мордве. — М.К.] чуваша, как мне кажется, самый музыкальный или любящий музыку

* «Сидеть на столе во время пира или в гостях было бы неслыханным оскорблением для хозяина дома» [примечание Ф. Павлова].

народ». Далее излагаются аргументы, на которые опирался Мошков, восхищавшийся и необычными свойствами чувашских песен, и одаренностью певцов. «Некоторые солдаты спели по пять-шесть, а отдельные и по двадцать песен... По сравнению с другими инородцами, записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию очень твердо, т.е. если нужно было повторить ее, они повторяли без малейшего изменения», — цитирует слова Мошкова Федор, переводя их на чувашский и впервые делая их доступными самим чувашам.

В пятом разделе делается обзор видов песен (в современной науке их принято называть жанрами), бытующих в чувашской культуре. В свое время Мошков назвал только три вида песен: свадебные *туй юрри*, рекрутские *салтак юрри*, лирические *хурлăхлă юрă*. В сборнике к ним прибавлены образцы еще нескольких жанров: хороводных *уяв юрри*, колыбельных *сăпка юрри*, гостевых-застольных *хăна юрри*, плача невесты *хёр йёрри*. У предшественников Мошкова, писавших о чувашах, этот список выглядел еще скромнее. В начале XX века в обоих выпусках симбирских «Образцов мотивов...» песни были подразделены на семь видов. У Федора Павлова, первого чуваша, поднявшегося до уровня специалиста, этот список сразу разрастается до восемнадцати позиций, а через пару лет этот список он увеличит до двадцати восьми. Теория музыкально-фольклорных жанров в отечественной науке еще не была разработана, и исследователь чувашской музыки пока просто перечисляет их, не пытаясь как-то систематизировать:

№	Виды песен (по Павлову)	Перевод
1	Ёскё-фикё юрри	Песни пирушечные
2	Кёреке юрри	Застольные
3	Пичке пуçламăш юрри	Исполняемые при раскупоривании бочки (с пивом, медовой сытой и т.п.)
4	Таша юрри	Плясовые
5	Хёр йёрри юрри	Плач невесты
6	Хёр сұмсен юрри	Песни подружек невесты
7	Кёру юрри	Песни дружек жениха
8	Хайматлăх юрри	Песни посаженного отца
9	Сурхури юрри	Святочные
10	Џаварни юрри	Масленичные
11	Мункун юрри	Пасхальные
12	Уяв юрри	Хороводные
13	Улах юрри	Посиделочные
14	Салтак юрри	Солдатские
15	Ача-пăча юрри	Детские
16	Сăпка юрри	Колыбельные
17	Истори юрри	Исторические
18	Тёрлэ юрăсем (чёкеç юрри, кăсая юрри тата ыттисем те)	Разные (о ласточке, синичке и т.п.)

Кроме песен, Павлов называет двенадцать видов известных ему инструментальных наигрышей. Это:

№	Чи палла кевёсем	Наиболее распространенные мелодии
1	таша кёвви	плясовые
2	хёр йёрри кёвви	мелодия плача невесты
3	хёр ташши кёвви	девичья пляска
4	ватгисем ташламалли кёвё	пляски старших (стариковские)
5	ка́такламалли кёвё	любовные
6	уяв ташши кёввисем	хороводные и игровые
7	вилнисен кёвви	о покойниках
8	вырасла кёвё	русские
9	ша́пар кёввисем	пузырников
10	са́рнай кёввисем	сырная
11	авалхи кёвёсем	старинные
12	марш, полька, вальс кёввисем	мелодии марша, польки, вальса

Павлову было известно мнение, что «едва ли у кого-нибудь из наших восточных инородцев найдется в употреблении столько разновидностей музыкальных инструментов», высказанное Мошковым о чувашах. Как бы подтверждая сказанное, Федор сформулировал название шестого раздела в виде вопроса «Какими музыкальными инструментами владеют чувашки?», не называя их чувашскими. Вследствие этого, максимально расширяя список, Федор не ограничивается традиционными инструментами, используемыми чувашами испокон веков, но включает в него все инструменты, в том числе используемые и в городском музыкальном быту. Поэтому в перечне есть гитара и мандолина, виолончель, контрабас, столообразные гусли.

№	Названия инструментов (по Павлову)	Перевод названий
1	2	3
1	купас, тепёр тёлё — скрипка	смычковый купас (гудок), иначе — скрипка
2	пёчэк кёсле, хёлёхёсем 25 яхан, патисем йываҫ	малые гусли, струн около 25, колки деревянные
3	ман кёсле, хёлёхёсем 30 яхан, патисем тимёр	большие гусли, струн примерно 30, колки металлические
4	таваткал кёсле, уралла, хёлё- хёсем 35 яхан, патисем тимёр	прямоугольные гусли, на ножках, струн примерно 35, колки металлические
5	ман купас, виолончель, сёрсе каламалла	большой гудок, виолончель, для игры смычком
6	контрабас, чи ман купас	контрабас, самый большой гудок
7	балалайка	балалайка
8	гитара	гитара
9	мандолина	мандолина

1	2	3
10	сърнай	волынка с резервуаром из шкуры
11	шапър	волынка с резервуаром из пузыря
12	шахличё	пастушья флейта
13	тутут	берестяной рог, рожок
14	параппан	барабан
15	бубен	бубен
16	чан-чан, вищё кётеслё тимёр	треугольник
17	варкан	варган
18	кёленче музыка	бутылки (склянки)
19	шатарма, çатарма	трешетка
20	кармунь	гармошка
21	там шахличё	глиняный свисток (окарина)

Включая в список оркестровые инструменты, Федор, видимо, опирался и на информацию о том, что в народной музыке русскими использовались смычковые инструменты (гудки) различных размеров — гудочек (малый), гудок (большой), гудище (бас). Об этом он мог прочитать в книге Н. Привалова «Гудок, древнерусский музыкальный инструмент, в связи со смычковыми инструментами других стран» (1904). О столообразных гуслиях — в книге А. Фаминцына «Гусли — русский народный музыкальный инструмент» (1890).

Вопрос, какие именно инструменты можно назвать «чувашскими» Павлов не ставит, понимая его сложность и неоднозначность, ведь за каждым стоит многовековая история у многих народов. Тем не менее, Федора интересует, например, вопрос «кардинального значения» — «от какого народа переняли чувашаи общераспространенный и любимый свой музыкальный инструмент — гусли», он поставит его в другой работе¹⁰⁹. В «подтексте» он ведет полемику со Спиридоном Михайловым — чувашским этнографом середины XIX столетия, утверждавшим, что чувашаи, по всей вероятности, переняли *кёсле* от «русских с немецких гуслей, так как конструкция почти одинакова, кроме того только, что у чувашаи они делаются ручными»¹¹⁰. Речь идет, видимо, о цитре, широко распространившейся в Германии и Австрии с XVIII века, а в России появилась во второй половине XIX века. Следовательно, по Спиридону Михайлову, чувашаи могли воспринять этот инструмент не ранее этого времени. Говоря так, Михайлов сильно упрощал вопрос, согласно взглядам своего времени недооценивая культурную историю своих соплеменников. Павлов, разумеется, патриот родной культуры, он не без чувства ревности комментирует встречающиеся у разных авторов сомнения в тех или иных ее достоинствах. Но при этом ведет себя как настоящий исследователь, который, прежде чем утверждать что-либо, должен найти убедительные аргументы. В 1922 году он еще не чувствует себя готовым высказываться на тему происхождения *кёсле*, однако копит материал,

через несколько лет оформленный в виде оригинального исследования «Чăваш кĕсли» (Чувашские гусли).


Переходя к музыкально-теоретическому «блоку», в седьмом разделе Павлов начинает с рассмотрения ритмики стиха и напевов. Заметим, что в программах и книгах по теории музыки всегда было принято (и до сих пор это правило остается) в первую очередь описывать звукоряды и гаммы (по-современному — лады). Так его учили и в Симбирске. Но и Валентин Мошков, обратив внимание на самые характерные свойства чувашских напевов, сразу начинает рассматривать их ритмические особенности; это ключевой момент, показывающий самостоятельность его подхода. Павлов проявил с ним в этом пункте солидарность.

Если в предыдущих статьях на родном языке Федор Павлов разрабатывал историко-искусствоведческую терминологию, то теперь решает новую задачу — практической разработки музыкально-теоретических и некоторых стиховедческих понятий, а если возможно, и терминов. В частности, нижеследующих:

Термины теории музыки и стиха	Разъяснения и термины у Павлова
Музыкальная память	Музыкалла асту
Метр, ритм	Виşi
Стихотворный метр, размер	Вулав виşевĕ
Размер напева, мелодии	Юрă, кĕвĕ виşевĕ
Элизия	Самах кĕскелсе юлни
Эмфазис	Самах вĕсне пĕчĕк хушмасем хушса юрлаçĕ
Звукоряд	Сас йĕрки
Хроматический полутон	Хроматизмла çур сас тон
Пентатонические мелодии	Пилĕк тонла кĕвĕсем
Диатонические и хроматические гаммы (лады)	Çичĕ тонла тата хроматизмла çур сас тонла гаммасем
Монотонические-монохордные мелодии	Пĕр тонла-монохордла кĕвĕсем
Дитонические-дихордные звукоряды	Икĕ тонла-дихордла гаммасем
Строй чувашской музыки	Чăваш музыкин ёнеревĕшĕ
Трезвучие, септаккорд	Виçĕ сасла, тăватă сасла аккорд
Многоголосные песни	Нумай сасла юрасем
Двухголосные музыкальные обороты	Икĕ сасла кĕвĕ кукрисем

Говоря о ритме народного стиха, Павлов воспользовался мыслью Гурия Комиссарова о том, что в песнях чувашей можно найти примеры как силлабического и тонического, так и метрического типов стихосложения. Он уловил ценность указания Комиссарова на присутствие метрического (т.е. античного) типа¹¹¹ и усилил его, прибавив сюда и

«сатурнов стих» — разновидность метрического стиха, древнейший народный стих латинского стихосложения. Недаром Федор изучал этот «мертвый язык» в семинарии!

При нотировании чувашских мелодий Мошков столкнулся с необычными для «школьной» музыкальной грамоты свойствами чувашской песни. По собственному опыту он знал, что напевы чувашей четко структурно организованы, это, собственно, и позволяет многократно воспроизводить их «неровные» (как он писал) ритмические рисунки. Преодолевая трудности, Мошков был вынужден применить особые приемы записи, ибо «принятый в нашей музыкальной системе знак  предполагает ударение на первой, короткой доле, тогда как у чуваш это ударение ложится всегда на две последние доли, слитые вместе»¹¹², и, следовательно, чувашская триоль этим знаком не передается. Такое противопоставление «нашей музыкальной системы» (т.е. современной, правильной, европейской) и чувашской музыки активно не нравилось Федору Павлову. Начинаящий исследователь опасался, что за этим последует вывод, «будто бы в ритмике чувашских народных песен есть отступления от общих законов музыки». В таком опасении была доля наивности — «общие законы музыки» того времени сильно отдавали европоцентризмом, а древняя музыкальная система чувашей никак не укладывалась в эти понятия. Тем не менее, интуитивно Павлов проявил себя как проницательный теоретик, отметив, что «в чувашских мелодиях четный и нечетный ритмы могут смешиваться в одном и том же произведении. Следовательно, для чувашской музыки характерен смешанный (метаболический¹¹³) ритм». Обобщая, Павлов подчеркивал, что чувашская музыка «в силу своей разнообразной и богатой техники ритма открывает место для более детальной разработки учения о ритме вообще». И в конечном счете оказался, как показали дальнейшие исследования, прав¹¹⁴.

В восьмом разделе дается понятие о звукоряде чувашских песен. В рукописном сборнике Павлова, упомянутом в трактате «Чувашская музыка», содержалось 100 народных песен. Они и послужили базовым материалом для этого раздела.

Перечисляя все встретившиеся ему разновидности звукорядов, Павлов группирует их по интервалу между крайними звуками (амбитусу) и количеству тонов — от моно- и дихордных — в детских песенках, до полных семиступенных диатонических и, далее, включающих хроматические полутона. Разумеется, здесь представлены все пять разновидностей пентатоники — как ее неполный четырехзвучный вариант — тетрахорд в интервале квинты, так и полный пентахорд в пределах сексты (соль-ля-до-ре-ми, до-ре-ми-соль-ля) или септимы (ре-фа-соль-ля-до, соль-ля-до-ре-фа, ми-соль-ля-до-ре). Называет и звукоряд «с возможным введением хроматических полутонов (соль-си-бемоль-си-до-ре)» — тот, который теоретически был описан лишь во второй половине XX века и получил название «южночувашского»¹¹⁵. Видит он мелодии в шесть и семь тонов. «Одни из них укладываются в интервале сексты...

или септимы, другие выходят за пределы октавы... Они строятся еще более разнообразно». Назвав несколько конкретных звукорядов, делает вывод: «звукоряды в чувашской музыке имеют от одного до семи тонов: есть в ней и хроматические полутона»¹¹⁶.

Павлов прекрасно знал, что в чувашских мелодиях преобладает пентатоника («китайская гамма», по терминологии того времени). Однако подчеркнута не выделял ее среди других ладов. Такая позиция основана на доверии к господствовавшей тогда «стадиальной» концепции исторического развития музыки, на которую ссылались европейские (Герман Гельмгольц, Гуго Риман) и отечественные (Петр Сокальский, Александр Фаминцын) авторитеты. К ним прислушивался и Мошков. Согласно ей, «китайская» гамма была верным признаком архаичной стадии развития музыки (по Сокальскому, «эпохи кварты»), от которой передовые европейские народы давно ушли, овладев семиступенной диатоникой (в «эпоху квинты»). Если пентатоника лучше сохранилась у китайцев, шотландцев и ирландцев, рассуждал, например, П.П. Сокальский, «то это доказывает их более упорный консерватизм в деле напевов, чему могли содействовать горы, море, малое общение с другими народами и т.п.»¹¹⁷.

«Стадиальная теория» исторического развития музыкальных систем, созданная на основе акустико-физиологических представлений, имела сильнейший вульгарно-социологический крен, что будет показано через несколько десятилетий на данных множества внеевропейских культур. Однако для музыкантов того времени, а также и для Мошкова (не музыканта по образованию — офицера-артиллериста), и для исследователя-самоучки Федора Павлова — она представлялась научно доказанной истиной.

Читая труды теоретиков, Павлов приходил к выводу: признать чувашскую музыку пентатонной означало указать на якобы неразвитость и отсталость ее теоретических основ. Но это противоречило его музыкальному восприятию и опыту! Поддержку Федор нашел у Валентина Мошкова. Тот рассуждал: «...каким бы путем народы ни дошли до построения своих мелодий в звукорядах китайской гаммы, но нам известно, что многие из них, в том числе и наш русский народ, не остановились на этой гамме и перешли в следующий период, который Сокальский называет периодом квинты. В этом периоде пропуски в китайской гамме заполняются, и звукоряд становится семитонным. В то время, как в период кварты человек не знал интервала мельче, чем 1 тон, — в период квинты он узнает впервые интервал полутона». Один из способов перехода к эпохе квинты Мошков обнаружил в чувашской музыке: «Чуваши строят свой напев из двух китайских гамм таким образом, что переменны гамм совпадают у них большей частью с границами тактов, переходы же из гаммы в гамму в середине такта у них очень редки. Но, идя дальше, т.е. упражняясь еще более в модуляциях из одной китайской гаммы в другую, можно дойти до еще более густого смешения гамм и менять их еще чаще». Он даже предположил аналогию такой эволюции

с развитием диатоники в русской музыке: «Быть может, и наши русские предки тоже практиковались в этом приеме пения и выработали у себя таким образом звукоряд семитонный»¹¹⁸.

Павлов был, несомненно, взволнован такой логикой. Согласно ей, наличие полутонов в звукорядах указывало на определенную «продвинутость» чувашей по шкале музыкальной эволюции.

Этому он посвятил девятый раздел — самый большой в его трактате. В нем Федор конструирует обоснование соответствия чувашской музыки «эпохе квинты», иначе говоря — принадлежности к высокой стадии эволюции. Читаем:

Предки чувашей в древнейшие времена жили в соседстве с Китаем. С тех пор чуваша и помнят «китайскую гамму», сохранив ее до настоящего времени. Поэтому в старинных песнях чаще всего встречается «китайская» гамма. С переселением в Европу экономическая и культурная жизнь чувашей претерпела значительные изменения, расширился и углубился интеллектуальный уровень народа. Вследствие этого претерпели изменения и искусство, и музыка, дальнейшее развитие и рост получила и гамма. По этой причине в более поздних песнях чувашская гамма выходит за пределы пяти тонов, достигает семи тонов, а в мелодиях возникает хроматическая гамма с полутонами. Это не по душе кое-кому из чувашских знатоков музыки*, утверждающих, что чувашская гамма может иметь только пять тонов, отойти от которых она не в состоянии. По их мнению, мелодии на основе хроматической гаммы с полутонами заимствованы чувашами от русских. Кто знает, может быть, они и в самом деле заимствованы от русских, а возможно, что чуваша составили их самостоятельно, так как пентатоника имеет пять форм и при соединении этих форм можно иметь не только семь, но и больше тонов. В чувашских мелодиях формы пентатоники нашли самое разнообразное выражение. Встречаются в них и хроматические, и натуральные полутона. Разве чуваша не в состоянии освоить то, что доступно другим народам? Конечно, в состоянии. Вместе с изменением экономики и культуры народа, повышением его интеллектуальных интересов получает дальнейшее развитие и искусство.

«Почему китайская музыка до сих пор осталась без изменений?» — задается вопросом Федор. Для адептов «теории стадий», да еще в материалистическом-марксистском преломлении, этот вопрос звучал риторически, поскольку ответ был предопределен заранее: «Потому что нет значительных изменений в китайской экономике. Если бы она изменилась, то китайская гамма, оставшаяся неизменной 3000 лет, стала бы иной на протяжении одного века».

Кульминацией раздела, да и всего труда Федора Павлова, звучит последний абзац:

Из всего сказанного ясно следующее. В начале у чувашей были монохордные, то есть в один тон, мелодии. Затем возникли гаммы дихордные (в два тона), трихордные (в три тона), тетрахордные (в четыре тона), пентахордные (в пять тонов). В настоящее время есть гаммы в шесть и семь тонов. В данный момент мы достигли века хроматической гаммы с полутонами. Основы нашей музыки не уступают основам музыки великих народов Европы.

* В оригинале — музыкәсем. В издании 1971 года переведено как «музыковеды», хотя таких специалистов тогда в Чувашии не было. — М.К.

Этот вывод, находящий опору не более и не менее как в современной ему европейской теории*, думается, служил предметом гордости молодого ученого. Он посвятил этой проблеме в феврале 1922 года доклад в Обществе изучения местного края на тему: «Влияние китайского мелоса на чувашскую музыку»¹¹⁹. Текст доклада не сохранился, но в статье «Чувашская музыка», несомненно, содержатся те же мысли.

Десятый и одиннадцатый разделы дополняют сказанное о звукорядах и ладах сведениями об интервалах, строе, возможностях гармонизации и модуляции в чувашских песнях. Здесь стоит обратить внимание на утверждение: «Принятые в мировой музыке темперированные мажор и минор в чувашской музыке отсутствуют». Федор убедился в этом, изучая способы гармонизации пентатонических мелодий — обычные для европейской музыки так называемые функциональные гармонии с ними естественно не соединялись.

В заключительной двенадцатой части трактата говорится о положении национальной музыки в родной школе. Центральным здесь можно считать утверждение: «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»¹²⁰. Оценивая масштабность постановки Федором Павловым вопросов в области национального просвещения, современный венгерский музыковед Ласло Викар цитирует его и не удерживается от восхищенного сравнения: «Поистине, программа, достойная Кодая!»¹²¹.

* * *

Завершая работу над трактатом о музыке, Павлов решил изложить свои представления и о некоторых поэтических особенностях чувашских народных песен и народной эстетике. Им он посвятил две статьи: «Хитре (Чаваш юррисене сананисем)**» (Канаш, 1923, майан 27) и «Речитативы в чувашской народной песне» (Красное жало. Прилож. к газете «Чувашский край». 1923. № 1).

Как в музыковедческом трактате, в изучении чувашской поэтики Федор Павлов — первопроходец. Где-то в первоисточках ориентирами ему, возможно, служили отдельные наблюдения Николая Ашмарина в статьях «Очерк народной поэзии у чуваш» и «Декаденты Запада и поэзия волжских инородцев» и, с другой стороны, трактат Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». На определенное сходство понимания народной эстетики Павловым и Чернышевским обратил внимание еще в 1967 году литературовед Н.С. Павлов, хотя сразу же оговорил: «Трудно сказать, был ли Ф.П. Павлов знаком с диссертацией русского революционного демократа...»¹²². Тем не менее, многие детали текста статьи «Хитре...» указывают, что это исследование,

* Это не преувеличение. Точно такой ход мысли обнаруживается в трудах и других современников Павлова, например, директора Венского фонограммархива Роберта Лаха.

** «Прекрасное (Наблюдения над чувашской песней)».

весьма уважаемое большевистскими идеологами, чувашский просветитель, несомненно, читал. Труд Чернышевского подсказывал сам метод анализа основных категорий народной эстетики. Федору Павлову должно было импонировать, что и Чернышевский находил проявления прекрасного прежде всего «у простого народа». Павлов полностью принял подход русского философа, что «в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа, — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлеченные, общие мысли не входят в область жизни»¹²³, поскольку имел дело только с конкретными образами народного творчества.

Вопрос «что такое прекрасное?» занимал умы философов с античных времен. Павлов открыл, что эстетической рефлексии не чуждаются и сами народные певцы. Он привел текст песенки, которую любят петь девушки и юноши в хороводе. А в нем предлагаются готовые ответы на вопрос, что прекрасно в природе:

Хуран сұлси суралсан
Килет вәрман илемё,
Хуран сұлси такансан
Каять вәрман илемё.

Как распустит лист береза —
Приходит красота леса,
Как береза сронит лист —
Уходит красота леса.

Макань сәски суралсан
Килет пахча илемё,
Макань сәски такансан
Каять пахча илемё.

Как мак зацветет,
Приходит красота сада,
Как цветы мака облетят —
Уходит красота сада.

Хирти курак ешерсен
Килет хирён илемё,
Хирти курак типсәссён
Каять хирён илемё.

Как степная травка зазеленеет —
Приходит красота степи,
Как степная травка завянет —
Уходит красота степи,

Хёвел хёрсе тухна чух
Килет тёнче илемё,
Хёвел анса ларсассан
Каять тёнче илемё.

Как солнце, румянясь, взойдет —
Приходит красота мира,
Как солнце, спускаясь, сядет —
Уходит красота мира.

Хёрсем вайяа тухсассан
Килет урам илемё,
Хёрсем вайаран кёрсәссён
Каять урам илемё...

Как девушки на игры выйдут —
Приходит красота улицы,
Как девушки с игр вернуться —
Уходит красота улицы...

Буквальный перевод

Эту тему в связи с народными песнями затронул однажды и Н.И. Ашмарин, указав на постоянно встречающиеся в них «признаки, которыми чувашин наделяет милых ему людей», а они и есть то, что одобряется и нравится, иначе говоря, *прекрасное*; в народном представлении им может быть *русый цвет волос, черные глаза и стройный стан*¹²⁴. Павлов, углубляясь в тему о проявлениях *хитре / прекрасного* и его противоположности — *усал / безобразного*, находит в фольклоре гораздо более разнообразные представления о прекрасном в природе и человеке, а также и в народном искусстве.

Так, он приводит массу сюжетов, выражающих народное понятие о красоте самого человека, например: «Красивая девушка представляется статной и стройной, как волжская ива, а голос ее должен быть как у лебедя»:

Савни анать шыв хёрне
 Сассипеле юрласа;
 Сасси акаш сасси пек,
 Пёвё Атāl хāви пек.
 Савни анать шыв хёрне
 Хай сассине янратса,
 Сасси шāпчак сасси пек,
 Пёвё хāмāш пёвё пек.

Милая спускается к реке,
 Голосом звеня;
 Голос подобен голосу лебедя,
 Стан подобен волжской иве.
 Милая спускается к реке,
 Своим голосом звеня;
 Голос подобен голосу соловья,
 Стройность подобна стройности
 камышинки.

Другие свойства отличают мужскую красоту: «В песнях воспевается высокий, стройный, широкоплечий человек с крепкой грудью, румяным и полным лицом, чистым и звонким голосом, легкой походкой... От мужчины требуется обладание физической силой, чтобы он не пасовал перед каждым и умел постоять за свое достоинство. О сильном и здоровом мужчине говорят, что он — как волк, не боится даже волка, может его и задушить... Вот идет по улице джигит, парень: твердо ступает ногами, размахивает с силой руками, чуть покачивается станом, прямо смотрит вперед. В окно на него смотрит русая девушка. Девушка задумывается, когда парень проходит мимо. Она вспоминает: однажды во время жнитва ей пришлось видеть волка. Жнецы, вооружившись топорами и рычагами, погнались за ним. Волк, бросив на людей холодный взгляд, заскрежетал зубами. Затем неторопливо, тяжелой поступью направился к лесу». Не случайно в песне параллель красавцу-парню составляет волк:

Сарт хёррипе кашкār пырать
 Хури вёсне сулласа;
 Урампала йёкёт пырать
 Ик аллине сулласа.

Краем холма волк бежит,
 Концом хвоста размахивая;
 Улицей джигит идет,
 Обеими руками размахивая.

Объясняя поэтическую параллель приведенного им сюжета, Павлов пишет: «В наших местностях волк — самый сильный, самый красивый, самый гордый и смелый зверь, — и добавляет. — Похожие на волков нравятся, они заставляют трепетать девичьи сердца». Рассуждения о красоте явлений живой природы имеются и у Чернышевского. «Красотою в царстве животных кажется человеку то, в чем выражается по человекообразным понятиям жизнь свежая, полная здоровья и сил», — говорится в его диссертации¹²⁵.

Чуваши через сравнения с животными оценивают не только красоту, но и другие человеческие качества, продолжает он: «Лиса хитра, боязлива. Поэтому слабого физически, но хитрого человека называют лисой. Медведь силен, но глуповат. Он неуклюж и некрасив. Над толстым, сильным и глуповатым, как медведь, человеком смеются “хитрюги”, похожие на медведей у них не в почете».

Ценится в фольклорной эстетике и прекрасное, порождаемое искусством традиционных украшений. По Чернышевскому, подобного рода красоту можно рассматривать как прекрасное в искусстве, создаваемое творческой фантазией человека.

И ту чипер, ту чипер,
 Ту аяки сул чипер;
 Вылямашкӑн, кулмашкӑн
 Тухья пуслӑ хӗр чипер.
 Хура вӑрманӑ илем кӑмест —
 Сӑмӗрт чечеке лармасан,
 Сӑмрак хӗрсене илем кӑмест —
 Кӑмӗл тенкӑне сӑкмасан.

Эх, гора живописна, гора живописна,
 Под горой дорога живописна;
 Поиграть, повеселиться
 В тухье девица живописна.
 Черный лес непривлекателен, —
 Пока черемуха не зацветет;
 Юная девица непривлекательна, —
 Пока серебряные мониста не наденет.

Вместе с тем Федор вынужден оправдывать обычай чувашских женщин носить серебряные украшения, поскольку он дискредитирован советской властью (в 1920-е годы население принуждали сдавать серебро в качестве помощи голодающим, потом — на нужды индустриализации и т.п.; когда Павлов цитировал такие песни, серебряные украшения открыто носить уже нельзя). Для этого в эстетические рассуждения он вводит социально-классовый аспект: «Обычай увешивать себя серебром возник у чуваш давно. В древности и богатые, и бедные чувашки довольствовались одеждой из домашнего холста. Богатые чувашские девушки, чтобы отличаться от бедных, начали увешивать себя украшениями. Чем богаче была девушка, тем больше на ней было серебра». Для вящей убедительности Федор делает ссылку (единственный раз в своем тексте!) на современные авторитеты: «Марксисты называют это “пафосом расстояния”». То ли случайно, то ли сознательно слова о «пафосе дистанции» между аристократами и плебеями, высказанные никем иным как оппонентом марксизма Фридрихом Ницше, он вкладывает в уста коммунистических идеологов.

Социально-классовый аспект помогает Павлову объяснить и некоторые сложности в понимании смысла, почему повелось обозначать в песнях красивое *сарӑ* (букв. желтый, русый), а некрасивое *хура* (черный, чернявый). «...В самой действительности и русый может быть некрасив, а чернявый — чрезвычайно красив. Поэтому черное, — равно как и русое — условные обозначения. Кого можно назвать черным? Того, кто работает, обливается потом, крепнет в земледельческом труде. А кто русый? Кто не работает, хорошо питается, холит и нежит себя. Поэтому нас называли черню, а неработающих господ — “белой костью”. Никому особенно не хочется потеть на работе. Все любят жить спокойно, не утруждая себя. Поэтому русыми, живущими спокойной жизнью, хочется быть всем. Черным же никому не хочется быть, ибо это следствие скудной жизни. Таковы понятия черного и русого, если вскрыть их с точки зрения диалектики. В чувашских песнях понятие русого обозначает прекрасное».

Представлению о *хитре* / прекрасном сопутствует противоположное понятие *усал*, т.е. об *безобразном, уродливом, дурном*. «Осмеяние уродли-

вого есть во многих песнях, — говорит он. — Однако чуваш не смеется над искалеченным, обезображенным вследствие болезни*». Негативную оценку получают иные признаки, например:

Ут усалли — ула ут,	Некрасива лошадь — пегая лошадь,
Пула́ усалли — уланка.	Некрасива рыба — окунь,
Хёр усалли — хура хёр,	Некрасива девушка — чернявая девушка,
Ытла усалли — ча́сланка.	Совсем некрасива — долговязая.

Последнюю строку Федор поясняет: «Чрезмерно высокие девушки не бывают крепкими, они хилы, скоро устают на работе, став замужними, трудно рожают, быстро стареют». Ход его мысли параллелен рассуждениям Чернышевского: «У поселянина в понятии “жизнь” всегда заключается понятие о работе... Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной жизни будет довольно плотна, — это также необходимое условие красавицы сельской»¹²⁶. Самой предпочтительной и в чувашских песнях представляется «тулли питлэ сарá хёр» — «красавица с полным лицом»:

Ачáлташпа мачáлташ, —	Ачалдаш и мачалдаш —
Пирён пахчара пулать вáл,	В нашем саду имеются,
Тулли питлэ сарá хёр	Полнолицая красавица
Пирён ялта пулать вáл.	В нашем селе имеется.
Султе фалтар пит нумай,	На небе звезд очень много,
Сап-суттийё пёрре сех,	Самая яркая одна лишь;
Ялта хёрсем пит нумай,	На селе девушек очень много,
Хёрлэ питли пёрре сех.	Румянолицая одна лишь.

И здесь слышится отзвук слов Чернышевского, что «свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям». Такую естественную красоту селянок философ-демократ противопоставляет внешности представительницы высших классов общества: «светская “полувоздушная” красавица кажется селянину решительно “невзрачною”, даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать “худобу” следствием болезненности...»¹²⁷. Подобное отношение к признакам светской или барской культуры заметно и у чувашей:

Чён писиххи сыхатáр, —	Сыромятным пояском перетянетесь, —
Пилёк синсе тиетёр;	Талия тонка, думаете;
Питёре писев сёретёр, —	Лицо помадой нарумяните, —
Эпир чипер тиетёр.	Мы красивы, думаете.

По поводу этого сюжета Федор говорит также: «Самым нехорошим считается человек, который хвалится, почитая себя красивым». И другие качества человеческой природы могут не совпадать с внешней красотью. Так, упрямые и злые представляются некрасивыми:

* Н.Г. Чернышевский по аналогичному поводу замечает: «...Худо сложенный человек — до некоторой степени искаженный человек; его фигура говорит нам не о жизни, не о счастливым развитии, а о тяжелых сторонах развития, о неблагоприятных обстоятельствах». Это, естественно, не дает повода для осмеяния ни в русской, ни в чувашской среде.

Хаяр сӗлси хӑях пек,
Хаярӗсем хӑйра пек;
Хӗрӗ пӑхма хӗвел пек,
Ашӗ-чикки — хура юн.

Огуречные плети как осока,
Сами огурцы как точила;
На девицу посмотреть — как солнце,
Ее нутро-душа — черная кровь.

* * *

Вторая статья посвящена такому особому явлению в песенном фольклоре как детские игровые речитативы. Их достаточно много, особенно в детском игровом фольклоре родных мест Федора. В противоположность обычным поэтическим текстам, рассмотренным им в предыдущей статье, в детских игровых речитативах, пишет исследователь, «выявить и передать содержание... очень трудно, иногда почти невозможно». Он приводит примеры:

I

Ишчик-пышчик,
Пива-сава,
Лёнки-лянки
Лепечи!

II

Ичӗ-пичӗ,
Пӗвви-савви,
Льянки-лянки
Лӗпӗчи!

«Что означают эти слова? — задается он вопросом. — По-чувашски почти непонятны, на русский язык не переводимы. Но по построению, по музыкальности это чисто чувашские слова. В них есть что-то такое, которое, в силу чувства родного языка, кажется близким, родным, но смысла этого “что-то” трудно или почти невозможно понять».

Разбирая формы и иногда угадываемый смысл ряда примеров музыкально-ритмично речитируемых игровых стихов, Павлов указывает на их несомненную ценность и символическую содержательность в игре: «Для чувашского дитяти, конечно, ничего тут непонятного нет. Напротив, там, где под эти слова-музыку играют, слова эти для них имеют особый, своеобразный смысл и даже свое таинственное значение». В итоге он заключает, что «на соби́рание речитативов детского творчества следует обратить серьезное внимание. Они являются весьма ценным материалом и для родной литературы, и для педагога-психолога, и для ученого, занимающегося чувашской филологией».

Результаты своих эстетических наблюдений Федор Павлов представил публично уже 4 марта 1923 года, выступив на собрании студенческой секции Общества ИМК с докладом «Понятие чуваш о красоте по народным песням» в Чебоксарском рабфаке. А вскоре после этого опубликовал обе статьи. Его статья «Хитре (чӑваш юррисене сӑнанисем)» вызвала особенный интерес и в этом же году была перепечатана на страницах московского журнала «Ёслекенсен сасси» («Голос трудящихся»). В начале августа его приглашают выступить на Первой конференции чувашских писателей с докладом «Чувашские народные песни и чувашская литература», где он продолжает развивать свои идеи и призывает литераторов заниматься собиранием и изучением народных песен.

ОТКРЫТИЕ МИРА



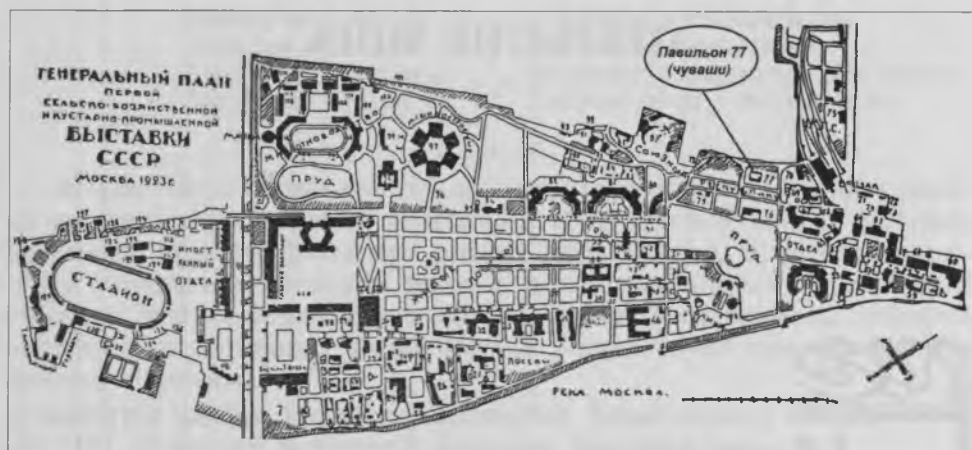
Истощительные последствия семи лет войны, неурожай и международная изоляция Советской России (с 1922 года — СССР) привели к необходимости отказаться от мобилизационных методов управления экономикой. Сам Ленин инициировал введение Новой экономической политики, НЭП. Одним из важных мероприятий в русле НЭПа в Москве стала Всероссийская, по представительности разросшаяся до Всесоюзной, сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка с Иностранным отделом. Ее главной идеей было утверждение «смычки» (т.е. налаживания товарного обмена) между пролетариатом и крестьянством для преодоления последствий хозяйственной разрухи предыдущих лет. Поэтому как основные мероприятия, так и ежедневная газета выставки назывались «Смычка».

Открылась Первая Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 19 августа 1923 года. За Садовым кольцом, на месте, где издавна соседствовали старинный Нескучный сад и огороды москвичей, а в послереволюционные годы образовалась гигантская свалка, был выстроен целый городок из более чем сотни выставочных объектов — промышленных павильонов, «старой» и «новой» деревни, концертных и танцевальных площадок, летнего театра и т.п. Его внешний вид восхитил писателя, в то время популярного и как очеркиста и фельетониста, Михаила Булгакова, по договору с редакцией газеты «Накануне»¹²⁸ написавшего цикл очерков о выставке под названием «Золотистый город». В первые дни выставку посетил нарком А.В. Луначарский. В.И. Ленин, несмотря на болезнь, также осмотрел ее в свой последний приезд в Москву 19 октября 1923 года.

День ее открытия в изображении Михаила Булгакова буквально взбудоражил столицу:

...В пыльной дымке по Садовому кольцу летят гроыхающие ящики трамвая «Б» с красным аншлагом: «На выставку». Полным полно. Обгоняют грузовики и легкие машины, поднимаемая облако пыли и бензинового дыму.

На Смоленском толчея усиливается. Среди шляпок и шляп вырастает белая чалма, среди спин пиджаков — полосатая спина бухарского халата. Еще какие-то шафранные скуластые лица, раскосые глаза.



План Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, публиковавшийся в газетах летом 1923 г. К нему добавлено указание на павильон Чуваши, обозначенный на схеме номером 77.

Каменный мост в ущелье-улице показывается острыми красными пятнами флагов. По мосту, по пешеходным дорожкам летит струя людей, и навстречу, гудя, вылезает облупленный автобус. С моста разворачивается городок. С первого же взгляда, в заходящем солнце на берегу Москвы-реки, он легкий, воздушен, стремителен и золотист.

Публика высыпается из трамвая, как из мешка. На усыпанных песком пространствах перед входами муравейник людей... На остановках стена людей, осаждающих обратные «Б», а у касс хвосты.

И всюду дальше дерево, дерево, дерево. Свежее, оструганное, распиленное, золотое, сложившееся в причудливые башни, павильоны, фигуры, вышки.

Чешуя Москвы-реки делит два мира. На том берегу низенькие, одноэтажные, красные, серенькие домики, привычный уют и уклад, а на этом — размаввшийся, острокрыший, островерхий, колючий город-павильон.

...Турникеты скрипят, и продавцы и продавщицы значков Воздушного Флота налетают со всех сторон.

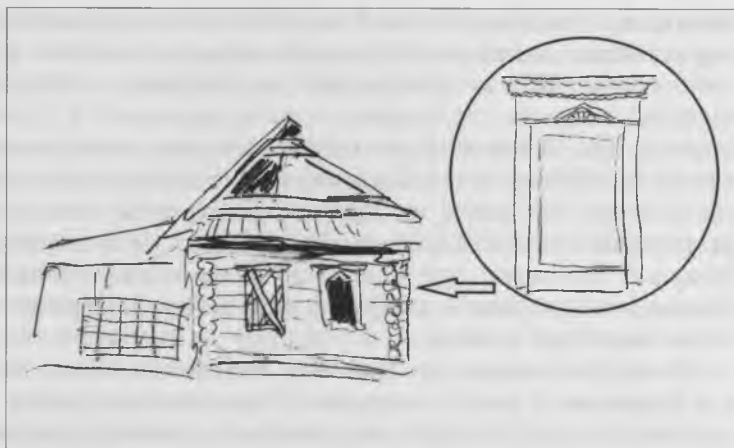
— Гражданин, значок! Значок!

— Газета «Смычка» с планом выставки! Десять рублей! С подробным планом!¹²⁹

На выставке, кроме промышленных павильонов, были представлены крестьянские двory ряда губерний и областей, объединенные экспозиционным планом под названием «Союзные республики». Избы строились плотниками из соответствующих регионов по планам, присланным с мест, с соблюдением «мельчайших подробностей местной архитектуры». Строения старой деревни создавали отчетливое представление о разнообразии жилищ земледельцев Союза. Деревенская улица из изб, хозяйственные постройки, колодцы, занятия земледельцев в хозяйствах создавали полную картину действительности¹³⁰.

Чувашская автономная область также представила крестьянский двор с полной обстановкой и реальными обитателями, демонстрировавшими продукты тогдашней местной промышленности и сельского хозяйства.

Вид фасадной части чувашского павильона, сохранившегося на территории ЦПКиО им. М. Горького. С левой стороны избы пристроена вместительная веранда с большим многочастным окном. Рис. автора. 1981 г.



Чувашский этнографический отдел Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки организовал А.П. Милли, работавший первым заведующим архивного бюро Чувашской автономной области и являвшийся активным членом Общества ИМК¹³¹.

На схемах Выставки, публиковавшихся в газетах, павильон Чувашии располагался под номером 77 рядом с ойратами (т.е. калмыками; павильон номер 78) и абхазами (номер 76). В «Правде» 14 сентября можно было прочитать: «В павильонах и юртах отдельных национальностей живут 9 башкир, 7 чувашей, 7 бурят, 4 калмыка, 5 сартов, 13 хакасов, 9 киргизов, 3 немца, 2 лопаря и 7 енисейцев-инородцев, 13 дагестанцев и 5 татар»¹³².

Чувашская изба представляла собой бревенчатый четырехстенок с резными карнизами окон в стиле декора жилища начала XX века. В полуразрушенном виде, со следами пожара, сооружение сохранялось до начала 1980-х годов. Благодаря зарисовке, выполненной осенью 1981 года¹³³, можно представить себе фасадную часть дома.

26 августа 1923 года газета «Правда», регулярно освещавшая работу Всесоюзной выставки, опубликовала статью «Чувашская область на выставке». Сообщалось, что «несмотря на пережитый и еще переживаемый голод, явное отсутствие денежных средств, Чуваш[ское] Обл[астное] экон[омическое] со[вещание], учитывая важность участия области на Всесоюзной выставке, отпустило 10000 ржаных единиц и 22 1/2 ф[унта] шелка и тем влило бодрость в работу небольшого ядра облземууправления, взявшегося выявить область на выставке во всей широте». Был отмечен и доклад по вопросам экономики и организации сельского хозяйства «Районирование Чувашобласти», представленный агрономом С.С. Шабашовым.

* * *

По первоначальному замыслу организаторов, планировалось провести Выставку как чисто хозяйственно-промышленное мероприятие. Но показ продукции народных промыслов предоставлял возможность сое-

динить ее с художественной атрибутикой: национальными костюмами, украшениями, танцами и музыкой народов советских республик. «Известия» сообщали, что этот вопрос был поставлен в Москве на совещании деятелей искусств, где приняли участие нарком А.В. Луначарский и председатель ЦК Всероссийского профессионального союза работников искусств (ВсеРабис) Ю.М. Славинский. «Благодаря выставке, в Москве состоится как бы съезд деятелей национальных искусств», — объявила их решение газета «Смычка»¹³⁴. Случайно ли в толчее открытия взоры Михаила Булгакова привлекали то *белая чалма*, то *полосатые бухарские халаты*, то *скуластые лица*. Как мы знаем, мелькали там и чувашские белые вышитые рубахи.

Идея представить на Выставке национальное искусство обсуждалась и в Чувашии. 5 августа в статье «Чувашское искусство — на выставку!» сообщалось, что Главный выставочный комитет предложил Чувашии направить десять певцов, танцоров, музыкантов, артистов; они должны продемонстрировать чувашские обычаи, национальные мелодии, искусство¹³⁵. Федор Павлов — член Областного суда по гражданскому отделу — моментально откликнулся на нее в печати: «В прошлом номере газеты “Канаш” тов. И. пишет: “Чувашский хор необходимо послать в Москву для концертных выступлений на выставке”. Туда уже готовится выехать марийский хор. Комитет выставки отпускает ему на это средства. Что же, это было бы очень хорошо. Мы бы основательно подготовились, не ударили бы лицом в грязь перед марийским и татарским хором, показали бы богатство своего искусства»¹³⁶. При этом Павлов настаивал на увеличении художественной группы хотя бы в два раза, мотивируя тем, что десять певчих не составляют хора, а хоровая музыка — это лучшее, что сегодня есть в Чувашии. Областное руководство поддержало желание артистов показать национальное искусство в Москве, причем не ограничиваясь предложенными десятью участниками. Тем более, что сообщили — на содержание артистов Главный выставочный комитет ассигнует 300 рублей золотом¹³⁷.

В дело вмешивается Выставочный комитет при Областном управлении земледелия. Оттуда в Облсуд, где служит единственный в области музыкант, способный достойно представить национальное искусство, поступает отношение: «...организовать ансамбль... поручено постановлением Президиума Высткама сотруднику Облсуда тов. Павлову Федору Павловичу. Сообщая о сем, Выстком просит дать согласие и откомандировать его в распоряжение Высткама...»¹³⁸.

Состав в двадцать человек (в Москве Павлов пригласил еще троих певцов из студентов-чувашей) был минимален и, конечно, уступал знакомому публике Национальному хору, обычно выходившему на сцену в составе не менее сорока-пятидесяти певцов. Но при известном мастерстве исполнителей и дирижера и при внимании слушателей он мог продемонстрировать хоровые сочинения. Поэтому Федор сразу отправил заметку в газету, торжественно озаглавив ее «Чаваш искусствии тёнчери халăхсен хушшине тухать» (Чувашское искусство выходит на междуна-

родную арену): «Президиум областной выставки направляет чувашский хор в Москву. Хор состоит из шестнадцати человек, семнадцатый — регент. Кроме того, поедут три артиста. Хор и артисты выбывают из Чебоксар 12-го»¹³⁹.

Федор воспрял духом и отбросил обиды и протестные настроения. Он проявил себя как истинный энтузиаст национального искусства. Смысл предпринятых им в этот момент усилий выразил заголовок статьи в газете «Канаш» о предстоящей поездке: «Тавас так лайахрах тавас пулать» (Сделать, так уж как следует).

10 августа, получив необходимые разрешения, Павлов начинает действовать. Для обеспечения успеха, заявляет он, «...нужно пригласить двенадцать человек из деревни, которые уже пели в чувашском хору и которым требуется только дальнейшая тренировка. Этим вливающимся в хор лицам необходимо захватить с собой чувашские костюмы. Если костюмов нет, то их нужно купить. Девушки должны иметь украшения, национальный туалет. Тогда будет хор, на который нельзя не обратить внимания»¹⁴⁰. Теперь другая ситуация, и дирижер Национального хора не выдвигает столь категоричных требований, как это случилось в 1921 году (что, как мы помним, привело к отказу от поездки).

В села и деревни были посланы телеграммы и специальные нарочные. Через два-три дня хористы прибыли в Чебоксары, а еще через день они выехали сначала на пароходе до Нижнего Новгорода, а оттуда по железной дороге — в Москву. Первое выступление на Выставке состоялось 19 августа в день ее открытия. Хор пел у чувашского павильона¹⁴¹.

Подробности о пребывании чувашского коллектива в столице можно узнать из публикации «Чувашский хор на Всероссийской сельскохозяйственной выставке», вышедшей спустя несколько месяцев в московском журнале «Ёслекенсен сасси» («Голос трудящихся»). Федор «отчитался» об этой поездке в форме четырех очерков от имени некоего «Хориста». Текст был написан в свободной манере, с массой живописных деталей¹⁴². Первый рассказ назывался «Накануне. В пути»:

13 августа сели на пароход и отправились в Москву. Однако по пути туда нам необходимо заехать в Нижний. Что же! Наши хористы захотели отметить свою радость песней. «Пойдемте-ка, ребята, поднимемся в первый класс, споем», — говорили они. Но капитан парохода воспротивился этому: ведь мы в лаптях! Все же он внял нашим просьбам — и мы пошли.

О, нам предстоит выступать в Москве! К этому надо как следует подготовиться. Хористам не терпится сейчас же исполнить перед слушателями сразу песни. Подумали-подумали и решили сначала поупражняться в пении гамм: от отсутствия упражнений наши голоса звучат плохо, некрасиво. Услышав нас, в помещении первого класса собрались люди. Нэпманы, интеллигенты, разнообразная публика. Нет, ждать не приходится, нужно прямо начинать с песен. Так и сделали!

Шупашкар туйи, шура туя,
Шупашкар туйи, шура туя...

Народу битком набито. Спрашивают: «Кто это такие? Что за народ? На каком языке вы поете?» А мы им в ответ: «Мы чуваши». Изумлению нет предела: «Неужели чуваши могут так петь?»

«Поем вот», — отвечаем и продолжаем:

Пирён урам анаталла,
Шуса анать пёр суна...

Звонят «убогие» чувашские песни в первом классе парохода. Раньше здесь одни господа прохлаждались, а сейчас забралась сюда чуваша в лаптях и знай распевает. Слушатели аплодируют поющим. Теперь уже и капитан парохода начал твердить: «Пожалуйста, пожалуйста!»

Мы замолкли. К нашему регенту, товарищу Павлову, обратился один одетый по-мусульмански человек. Оказывается, это был какой-то глава мусульманского духовенства с Кавказа. Окончивший консерваторию, он хорошо разбирался в музыке. Этот мулла с большой похвалой отозвался о нашей чувашской музыке. «Вероятно, из всех народов Поволжья чуваша — самый музыкальный», — сказал он.

Чувашский национальный хор находился в Москве с 15 августа по 30 сентября. Участница выступлений хора Анна Орленко вспоминала: «Хористов было семнадцать. В Москве Ф.П. Павлов пригласил участвовать в выступлениях студентку консерватории Анну Ивановну Токсину, ставшую впоследствии известной чувашской певицей, и меня. До отъезда на учебу в Москву я пела в хоре со дня его организации»¹⁴³.

Второй рассказ Хориста по запечатленному в нем настроению и литературному стилю немного напоминал очерки о выставке Михаила Булгакова. Назывался он «Мы в Москве»:

Москва, Москва... Какой это большой город! Мы были поражены. Дома высоченные, люди спуют по улицам, как муравьи. Чего только не увидишь.

— Эй, тенор! Что рот разинул? Автомобиль въедет.

— Ты сам-то поглядывай: живо трамвай у тебя между ног проскочит.

Разговаривают, смеются, гомонят на московских улицах.

Добрались до общежития. Белорусы еще раньше нас успели, поют песни, готовятся к выставке. «Сколько вас человек?» — спрашиваем. «Сорок», — отвечают те. У каждого из нас сердце так и екнуло: ведь нас всего-навсего семнадцать человек вместе с дирижером. Однако мы разгорячились: «Ребята, давайте сейчас же устроим спевку». «Давайте, давайте», — с радостью поддержали все. Вечером мы начали репетировать песни, пляски. Вокруг нас собираются экскурсанты. Наши девушки начинают плясать поодиночке или парами. Какому-то дежурному, видимо, это пришлось не по душе, и он начал нас останавливать. Подошел комендант: «Ты что это вздумал, пусть пляшут». Поддержал нас и один из экскурсантов: «Пляшите, пляшите. Ведь мы сюда не умирать приехали. Я старик, да и то вот с радостью гляжу да слушаю». В ответ на это мы начали петь, плясать и шуметь пуще прежнего. Нас наградили аплодисментами. Так провели мы первый вечер.

В день открытия выставки мы все оделись по-чувашски в белое и собрались у здания Центрального комиссариата по делам национальных меньшинств. Здесь было уже много чувашей. Всей группой мы без всяких билетов прошли на выставку. Как только она открылась, мы зашли в свой чувашский павильон. Когда чувашский павильон стали посещать различные организации со знаменами, мы приветствовали их чувашскими песнями. «Кто вы?» — спрашиваем. «Мы московские рабочие», — отвечают нам. Мы дружно начинаем.

Ылханлă, выçăхнă чурасен
Мёнпур тёнчи, харăсах тăр!..*

* Строки «Интернационала»: Вставай, проклятьем заклеянный / Весь мир голодных и рабов!.. Весь свой репертуар хор Павлова исполнял в Москве по-чувашски. — М.К.

— Bravo! Bravo! — рукоплещут рабочие. — Спойте еще.

Лутраях та шёшкё,
Сара майар...

Так до самого вечера и принимали гостей да пели. Ужасно устали. Потом и сами отправились осматривать выставку. Вот мы ходим по павильону Дальнего Востока. Пришедшие сюда осматривают как экспонаты, так и нас самих. «Вы, — говорят, — что за народ?» «Чуваши, — говорим, — завтра будем в павильоне, споем свои песни».

Хор выступал на различных площадках выставки — у своего павильона, в Нескучном саду, на эстраде «Луна-парка», на «Празднике национальностей», на двух рабоче-крестьянских «смычках».

Следующий рассказ Хориста так и назывался «Первая смычка»:

22 августа состоялась первая смычка. В 5 часов пополудни на главной площадке был проведен митинг. С красной трибуны произнес речь Луначарский. Кругом стояли тысячи людей. После окончания митинга все должны были направиться в «Нескучный сад» на смычку. Поэтому мы не дождалась конца митинга, пошли туда, где должны были встретить прибывающих. Ждем. Было уже, вероятно, часов 8. «Идут, идут», — стали раздаваться голоса. В самом деле, гурьбой поднималось множество народа.

Интересно, что это за народ? Среди экскурсантов много рабочих, крестьян



Пруд и каменный мостик перед входом в Нескучный сад. Недалеко от него находился Чувашский павильон. «Мы стоим в ожидании у каменного моста. Как только люди стали приближаться к нам, мы запели по-чувашски «Интернационал!». 2014 г.

и других. Мы стоим в ожидании у каменного моста. Как только люди стали приближаться к нам, мы запели по-чувашки «Интернационал». Многие из толпы, подойдя к нам, остановились, сняли головные уборы. Мы поем все громче. Кончили. «Какой народ? Из какой республики?» — посыпались вопросы. Наши хористы отвечают: «Из Чувашской!» «Молодцы чувашки! Ур-ра чувашам! Да здравствует Чувашская республика!» — кричат крестьяне. Мы удивились. Нас окружили и с криками: «Идем с нами, чувашки!» — увели с собой.

...Мы выступили за белорусами. Раньше их выступили украинцы, показали свои номера труппы политпросвета. До нашего выступления прошла уже половина вечера, народ сильно устал, и поэтому мы здорово перетрусили.

Вот громко объявляем: «С берегов Волги прибыл чувашский хор». Раздаются аплодисменты. Крыши у летнего театра нет, и акустики нет никакой. Поэтому мы начали петь во всю мочь. После каждого номера раздаются рукоплескания. Исполнили уже пять-шесть номеров, а нам все еще рукоплещут.

— Спляшите, спляшите! — несутся возгласы.

...Всем пришлось по душе и наша музыка, и наши танцы, и наше одеяние: занавес неоднократно открывали, вызывали нас на эстраду, аплодировали. Мы были чрезвычайно обрадованы: не уронили мы чести чувашей, стали верить, что так будет и впредь.

Выступления танцоров в те дни отложились и в памяти Анны Орленко: «Память подсказывает разные сцены. Вот два молодых танцора — Герасим Иванов и Ефрем Астин — уверенной походкой вышли на сцену. На них белые вышитые рубашки, на ногах сапоги. Низко поклонились публике и, притопнув ногой, пустились в пляс. Одновременно хор грянул “Линка, линка”... Чего только не выделявали танцоры! Движения быстры, согласованны, красивы. А хор хлопает в ладоши и поет, подзадоривая плясунов... Смолкли бурная пляска и песня, и публика разразилась аплодисментами.

Или вот на сцену вышли две миловидные стройные девушки. На них кофты с красивой национальной вышивкой, такие же передники, в косы вплетены ленты, на груди разноцветные бусы и серебряные нагрудные украшения. Хор запел песню и девушки начали чувашский женский танец. Кажется, что они не идут, а плывут. Так плавны их движения. В руке у одной из плясуний красный платок, у другой — зеленый. Платки эти колышались у них над головами, порхают, извиваются, то манят подружку сблизиться, то велят расходиться»¹⁴⁴.

Четвертый рассказ Хориста озаглавлен также без затей «Вторая смычка». Это было одно из самых удачных выступлений — на открытой эстраде в «Нескучном саду».

— Трофим! Трофим! — кричит в трамвае Леонтий. — Садись сюда! Здесь садись. Место свободное есть!

...«Что вы за народ?» — спрашивают нас. «Мы чувашки», — отвечает Леонтий. «Отвечай как следует, чего кривляешься?» — толкает его в бок товарищ. «Куда это вы двинулись?» — слышится вопрос. «В Нескучный сад, на смычку, петь». «Вы сегодня выступать будете?» «Да, будем петь сегодня». «Тогда и нам надо послушать», — говорят некоторые из спрашивающих. Вагон останавливается. Выходим. Русские направляются вместе с нами в «Нескучный».

Сегодня мы выступаем на первой эстраде. Эта эстрада — на самом видном месте, без потолка, без боковых и задней стен. Она словно высокий мост, а



Чувашский хор на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке.

Сидят на скамье (слева направо): Екатерина Поликарпова, Хиония Клементьева, Лидия Алексеева, Лидия Павлова, Федор Павлов, Анна Павлова. Впереди: Нина Иванова, Юлия Степанова, неизв., Татьяна Егорова, Мария Петрова. Стоят: Иван Герасимов, Николай Павлов, Герасим Иванов, Михайлов, Василий Леонтьев, Трофим Патрик, неизв., Табаков. Москва, 1923 г.

если заберешься на нее, то увидишь все, как на поляне. Кругом деревья. Мы — вместе с прибывшими на выставку крестьянами, поем песни, шумим. На эстраде встречают нас музыкой. Их более двадцати человек: бьют в барабаны, играют на диковинных дудочках. Двое держат саженной длины трубы, гремят, то поднимая их кверху, к небесам, то опять опуская вниз. Угу-гук! Угу-гук! — сотрясают воздух трубы. Настоящие иерихонские.

Какого только народа нет! Продемонстрировала свое искусство труппа политпросвета. Показала свои номера «Живая газета». Таджики, башкиры, белорусы и много других. Вот уж и наш выход. Подул встречный ветер. Говорят, и пение белорусов слышалось плохо, потому что ветер относил все в сторону.

Мы вышли. Сначала даже глаза разбежались... Народу целое море, все стоят, смотрят... Сколько их тысяч? Пять, шесть? Нас обдувает ветром, сердце у каждого так и бьется. Дирижер же чувствует себя как дома, нисколько не волнуется, шутиливо спрашивает, обернувшись к нам: «Что, коленики у вас дрожат?» Потом поворачивается к публике и громко объявляет:

— От чувашей с берегов великой Волги — горячий привет!..

Большая поляна взорвалась аплодисментами. Мы начинаем петь.

Сколько же мы песен спели? И сами не помним. Тон мы взяли слишком высокий, приходится сильно напрягаться. Все время нам аплодируют, дважды вызывали на «бис». Кричат: «Покажите же ваши танцы!» Мы уже собрались было уходить, но пришлось вернуться. Гармонист Герасимов начинает женскую плясовую. Наши девушки берутся за руки, манят в плясе улыбкой. Клементьева вместе со Степановой, Санюк и Лидюк по отдельности — все красуются осанкой.

Линкка-линкка авкаланма
Юман хăма кирлĕ...
Халь те юман, тата юман,
Тата юман кирлĕ.

Йăкăш-йăкăш шуçкалама
Яка хăма кирлĕ...
Халь те яка, тата яка,
Тата яка кирлĕ.

Ик аллама сулкалама
Кĕмĕл сĕрĕ кирлĕ...
Халь те кĕмĕл, тата кĕмĕл,
Тата кĕмĕл кирлĕ.

Чуп-чуп-чуптума
Чипер ача кирлĕ...
Халь те чипер, тата чипер,
Тата чипер кирлĕ...

Хор подпеваает плясовую. Мы все хлопаем в ладоши. Наш Герасим Иванов пляшет вовсю, даже на свадьбе, вероятно, так не плясал! «Гоп! Гоп!» — приговаривает он. Мы радуемся, видя, как хорошо пляшет наш товарищ.

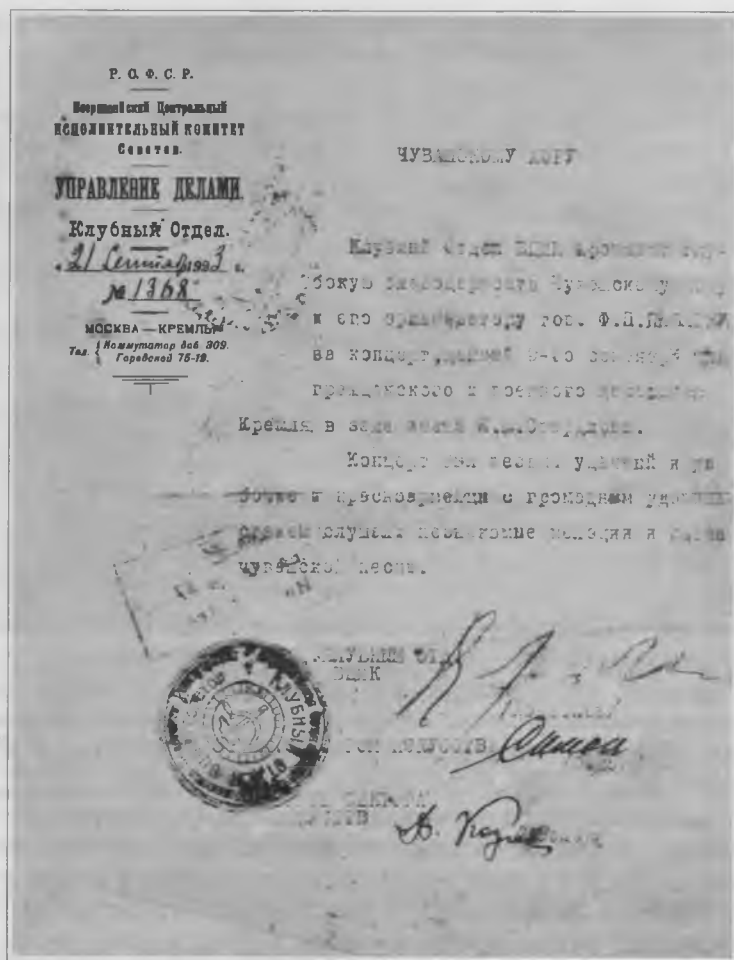
...Мы думали сначала, что после выступления белорусов наш хор не понравится. Ведь их было много, они не с бору да с сосенки, а среди них есть обучавшиеся в капелле, артисты. Мы же — ученики, прибыли сюда кто прямо с сенокоса, кто с пашни, кто со жнитва — все крестьянские дети, хлебопашцы. Однако мы не уронили своей чести. Когда мы спустились, к нам подбежали московские чувашки. «Ну, — говорят, — хоть и невелик ваш хор, а никому не уступил, слушающие все наши ваши голоса очень хорошими, звонкими, считают, что пели вы мастерски». Товарищ Павлов, оказывается, намеренно задал нам на тон выше, поэтому мы и пели так громко.

Федор Павлов позаботился, чтобы и хористы познакомились с Москвой, посетили музеи, исторические места. «На экскурсии в Кремле, — вспоминает Анна Орленко, — вдруг кто-то из наших сказал: “Михаил Иванович идет”. Тихо, словно задумавшись, шел Михаил Иванович Калинин. Заметив нас, он остановился... стал расспрашивать, как налаживается у нас жизнь, какой урожай и т.п. Обращался главным образом к Федору Павловичу. Спросил, записали ли наши песни на грампластинки. Настоятельно советовал записать. Указал тут же адрес фабрики грампластинок»¹⁴⁵.

Грамзаписи были специально организованы для национальных коллективов и артистов, прибывших на выставку. В студии чувашский хор исполнил десять чувашских песен, размещившихся на четырех пластинках. По воспоминаниям Георгия Алексева¹⁴⁶, в их числе были «Тухати те тухмасти» («Песня посаженного отца», солировал Трофим Патрик), «Линкка-линкка» («Плясовая»), «Олту» (Олду) Федора Павлова, «Лутраях та шĕшкĕ» (Раскидистый орешник) Степана Максимова¹⁴⁷. Кроме того, проведением Выставки воспользовалась Этнографическая ассоциация Государственного института музыкальной науки (ГИМН). В докладе, написанном 15 октября 1923 года, значится: «Ассоциация вела усиленную работу по фонографической записи народных мотивов... представителей различных народностей (белорусы, сарты, татары, узбеки, черемисы, чувашки и т.д.)¹⁴⁸. То есть певцы хора были записаны и с помощью фонографа.

А 9 сентября Чувашский национальный хор выступил в Кремле, в зале им. Я.М. Свердлова, после чего Клубным отделом ВЦИК была вынесена письменная благодарность Чувашскому хору и его организатору Ф.П. Павлову за концерт, данный для гражданского и военного населе-

Письмо
Клубного отдела
ВЦИК
с выражением
благодарности
Чувашскому хору и
его организатору
Ф.П. Павлову
за концерт, данный
для гражданского
и военного
населения Кремля.



ния Кремля. Кроме того, за пределами выставки Чувашский хор исполнял свою программу в Первом Московском государственном университете, Академии социального воспитания, в клубе им. Сталина.

* * *

И внешнее своеобразие, и колорит выступлений представителей малоизвестного тогда вне пределов Поволжья народа, навеянный незнакомым языком, сугубо национальным репертуаром, атрибутами туалетов, первоначально настраивали слушателей на восприятие чисто этнографического зрелища. В известной мере оправдывая эти ожидания, чувашский хор, тем не менее, сильно отличался по направлению и от экзотических «кусочков далекого полукультурного Востока» (как характеризовал этнографические ансамбли выставки известный музыкальный критик Антон Углов) и от такого национального коллектива, например, как хор М.Е. Пятницкого, также выступавшего на площадках

выставки. В сводных концертах чувашский хор включался в программу рядом с украинской «Думкой» и белорусским народным хором. Рецензент «Известий» отмечал, что по сравнению с чисто этнографическими ансамблями чувашский хор «более разнообразен по характеру песен и исполнения»¹⁴⁹. В «Правде» говорилось, что хор Павлова «носит уже отпечаток культуры». О чувашском и более многочисленном марийском хорах добавлялось, что они «выступали как прекрасно дисциплинированные смешанные хоры под управлением несомненно музыкально образованных руководителей». Но коллектив Павлова не был и привычным академическим хором, поэтому здесь же мелькали и иные нотки: «Своеобразная музыка эта слишком (особенно у чувашей) сбобрена чуждой ей “несоизмеримой” гармонизацией»¹⁵⁰.

В представлении о «чуждости, несоизмеримости» павловских гармоний своеобразным народным песням проглядывало недоверие к перспективам национальной хоровой музыки. В начале двадцатых годов, когда разгорались первые дискуссии о совместимости европейской и разнонациональных восточных музыкальных систем, путь, избранный Павловым, мог показаться неожиданным и небеспорным. Сам воспитанный в традициях академического пения, он вел и своих певцов в этом направлении. Будучи ярко национальным, павловский хор не был фольклорным коллективом. Хотя Федор и говорил скромно, что «мы... прямо с сенокоса, кто с пашни, кто со жнитва», его певчие владели основами музыкальной грамоты, голоса были подобраны по партиям, т.е. по принципу современного академического хора. Поэтому и манера пения Национального хора была далека от фольклорной.

«Незабываемы вечера-смычки разных народов, — писала, вспоминая выступления Чувашского хора на выставке 1923 года, Анна Орленко. — Вот мы у украинцев. Впервые слушаем и видим их песни и танцы. Сколько в них обаяния и красоты! Федор Павлович, тонкий ценитель искусств, потом, когда мы шли в общежитие, восхищался: “Как они пели, как танцевали! Я в жизни ничего подобного не представлял”»¹⁵¹.

Сказанное чрезвычайно важно, чтобы понять значение этой поездки. Федор Павлов продолжал жадно впитывать впечатления и знания, чтобы использовать их на благо родной культуры. Для певчих хора и для самого Федора произошло нечто вроде *открытия мира*. Впервые они могли в непосредственном общении сравнивать свое искусство с звучанием крупных хоровых коллективов, прежде всего — украинской капеллы «Думка», созданной на базе хора Киевской консерватории, самобытным искусством музыкантов других народов Советских республик. Впервые и чувашская музыка зазвучала вне границ своей области на массовых мероприятиях столицы, с ней знакомилась широкая аудитория. В январе 1924 года Павлов с величайшей гордостью мог сообщить о пробудившемся интересе и к ее звукозаписям: «...Сейчас пластинки с записями вышли из производства. Цена их не особенно дорога. Говорят, что на чувашские пластинки поступили заказы от зарубежных фирм — финской и еще двух, названия которых я не узнал. Чувашские пластинки



Почтовая карточка 1923 г., сохранившаяся в домашнем архиве А.Д. Ваниюкова. На снимке запечатлен пароход «Советская Республика», стоящий у пристани в Нижнем Новгороде. На нем певцы Чувашского хора, выделяющиеся благодаря белым рубашкам среди пассажиров парохода (стоят на нижней палубе), возвращались из Москвы. Среди них шестой слева (в белой рубашке) — А.Д. Ваниюков. На обороте напечатано: «В пути. У рубки парохода стоят члены Коминтерна [Томас Альфред] Джексон, Джим Ларкин и [Станислав] Пестковский. Издание Нижегородского Комитета Международной организации помощи борцам революции (МОИПР)».

распространяются уже в Европе. Ее народы смогут слушать чувашские песни»¹⁵².

На фоне творческого успеха, означавшего успех всей Чувашии на крупнейшем всесоюзном мероприятии, Федору Павлову довелось все-таки в очередной раз почувствовать равнодушное отношение тех, от кого зависела организация пребывания Национального хора в столице. 29 августа, когда впереди был еще целый месяц выступлений хора в Москве, он вынужден был обратиться с письмом лично к Даниилу Эльменю:

...По плану «Смычки» чувашский хор должен принять участие в «Празднике национальностей», устройство которого выстав[очным] ком[итет]ом предполагается в первой половине сентября м[еся]ца с[его] г[ода]; на содержание хора до указанного времени средств не имеется, ассигнованные Главным[выставочным] ком[итет]ом на содержание нашего хора 300 руб[лей] золотом, как выяснилось, по заявлению агронома С. Шабанова, переведены в Чебоксары; Главвыставком никаких других выдач ни по договору, ни за выступления по его программе платить не может; средства же в необходимом количестве имеются в Чувашском представительстве, каковые средства могут быть выданы нам по Вашему распоряжению, в силу чего прошу Вашего распоряжения о должном удовлетворении хора из средств Чувашского последгола, имеющих в Чувашском представительстве.

* * *

Несмотря на столь успешную демонстрацию своих возможностей и в целом — национального музыкального искусства в большом внешнем мире, свое решение Федор Павлов не изменил. «Чарующая сказка», осуществлению которой он отдавал все свои силы и способности, кончилась. Человек уникальных дарований — литератор, дирижер, композитор — он отошел от публичной деятельности в искусстве.

В глубине души, а может, и подсознательно он надеялся — наивно! — что новообразованная область нуждается в талантах, его непременно попросят, уговорят вернуться и делать столь нужное для развития современной культуры дело.

Но — ни в музыкальной школе, ни в ОблОНО, ни в обкоме ВКП(б) его уход предпочли не заметить. Певица Анна Токсина рассказывала об эпизоде, свидетелем которого она случайно стала в этом периоде. Однажды к Павлову пришел некий человек, который окончил рабфак. Он хотел посоветоваться, как продолжать учебу, чтобы стать музыкантом. Анна Ивановна запомнила фразу, прозвучавшую в устах Федора Павловича: «Хотите умереть с голоду — учитесь». Он не смог сдержать жившей в душе досады на нескладность судьбы как национального искусства, так и своей собственной.

Павлов вновь войдет в здание музыкальной школы, чтобы встать за дирижерский пульт перед Чувашским государственным хором, лишь через пять лет, в октябре 1928 года.





Часть четвертая

«СОК ГОРОДА»

Карьера юриста. «Умные мыши»

**Освоение
музыкального пространства**

**Научные занятия: «Одинокий путник
в голой пустыне»**

Возвращение. Последние опусы

Последнее преобразование

Э.Р.

*Желанье умчалось, как сон,
И радость потухла в очах,
Стоит он, обманом сражен,
В душе и смятенье, и страх.
Мечты отлетели давно,
Разбитое сердце щемит,
Пред ним все туманно, темно,
И ум, омраченный, молчит...*

Федор Павлов.
«Ожидание и надежда»



Ф.П. Павлов.
Ленинград, 1931 г. Фрагмент.

КАРЬЕРА ЮРИСТА. «УМНЫЕ МЫШИ»



Прибыв в Чебоксары из полуторамесячной командировки с хором в Москву, Федор продолжил работу в Областном суде. Отношение к нему в среде юристов сложилось самое благожелательное. Основывалось оно на его опыте мирового и народного судьи, а также на интеллигентности, общительности и внимательности к нуждам простых людей, с которыми они приходили в суд. Сам председатель Облсуда Матвей Спиридонов дал ему весьма уважительную характеристику: «Тов. Павлов беспартийный, честный, очень толковый работник. Имеет достаточный практический стаж и хорошее образование. Может самостоятельно выполнять работу»¹.

Однако на душе у Федора было смутно. Несомненно, он ловил вопросительные, а может, и неодобрительные интонации и взгляды знакомых и незнакомых — всех, кто знал его как музыканта и литератора, надеялся на него, как на лидера, защитника и совесть национальной культуры.

Когда проходили те или иные крупные музыкальные мероприятия, само собой всплывало имя Павлова — дирижера и композитора. По поводу концертов в очередную годовщину Автономии автор газетной рецензии высказывал сожаление: «Говоря о чебоксарском хоре, мы вспоминаем имя Ф.П. Павлова. Но в этот замечательный праздничный день мы не смогли его увидеть во главе хора»².

Это заставляло музыканта искать оправдания своему исчезновению из публичной концертной жизни. Не смог он промолчать и в Автобиографии. Указывая на несправедливость низкой оплаты труда музыканта-педагога, написал: «Меня могут спросить: “Как же так, Вы служите в судейском ведомстве, когда имеете склонность исключительно к культурно-просветительской работе?” На это я отвечу так. Совершенно верно. Я прежде всего культурный работник. Свою служебную деятельность в силу этого не могу ограничивать исключительно служебными рамками. Культурная работа везде необходима». Поскольку сей текст адресовался в Облсуд, Федор приводит в пример необходимость культурной работы и в этой сфере: «У нас есть “Общество изучения Советского права”. К сожалению, мы еще мало работаем в нем. Причина такой бездеятель-



ности — большая перегруженность работой в учреждении. По моему глубокому убеждению, сочетать служебную, научную, литературную и общественную деятельность — это не недостаток, а скорее достоинство».

Конечно, полностью отойти от музыки он не мог и находил время, чтобы в свободные часы заниматься сочинением. В марте 1924 года вышел из печати его авторский сборник «Сарнай. Хитрелетнѣ чаваш юрисем». В нем много новых произведений для одно-, двух-, трех- и четырехголосного хора. Судя по программам хоровых концертов и материалам прессы, некоторые уже исполнялись, но опубликованы были впервые.

Однако от своего решения Федор не отступает и целых семь лет своей жизни отдает юриспруденции. Судейская карьера Федора Павлова начинается с 1 сентября 1922 года, когда он был выбран членом президиума Совета народных судей ЧАО и председателем особой сессии областного



Ф.П. Павлов среди делегатов II съезда судебных деятелей Чувашской автономной области. В середине первого ряда — председатель Облсуда М.Ф. Спиридонов. Во втором ряду левее от него (слева седьмой) — член Облсуда по гражданскому отделу Ф.П. Павлов. Чебоксары, 10—13 декабря 1923 г.

Совнарсуда. А с 15 января 1923 года он становится членом гражданского отдела Областного суда. От этой должности он освобождается «по личному желанию» 1 августа 1924 года³ — и с этого времени служит юрисконсультom. По-видимому, теперь Федор имеет отношение и к адвокатуре. На это указывают такие факты, как вступление в члены Коллегии защитников при Главном суде Татарской АССР: кандидат — с 27 июня 1924 года, полноправный член Коллегии — с сентября.

В Национальном архиве Республики Татарстан сохранилась справка того времени о национальном составе членов Коллегии защитников: «Русских 59, евреев 9, татар 5, караим 1, немцев 1 и чуваш 1»⁴. То есть, в тот момент в соседней республике среди членов Коллегии состоял единственный чуваш, Ф.П. Павлов. А с образованием аналогичной структуры в Чувашии 28 июля 1926 года его зачисляют в члены Коллегии защитников при Главсуде Чувашской АССР, в 1928 году выбирают в ее президиум⁵.

* * *

Окунувшись в мир современной судебной практики, Федор обнаруживает в нем явления, чем-то похожие на те, что встречались в суде дореволюционном. Тогда он — волостной мировой судья — вынужден был мириться с обычным высокомерием служителей закона по отношению к простолюдинам-«инородцам». Во всяком случае, в первой его пьесе ни Мировой, ни судебные заседатели не получали открыто негативных характеристик. Они участвовали в действии, просто выполняя свои функции.

Теперь же в советском судопроизводстве Федор наблюдает новых юристов-нэпманов, которые сделали источником дохода беды маленьких людей, ищущих справедливости. Оградить их от произвола чиновников мог лишь адвокат — тем, что предоставлял свое знание законов в распоряжение клиента и старался дать тяжбе благоприятное для последнего направление. Но если интересы подзащитных адвокату были чужды, он превращался в примитивного вымогателя.

С юности Федор с инстинктивным предубеждением относился к людям внешнего лоска. Он напомнил об этом как раз в Автобиографии, признаваясь, что в глубине души его «мужицкая натура» всегда бунтовала против их «бюрократического, блестящего барского тона». Ценой многих усилий пробивавшийся в образованное сословие, Федор вновь столкнулся с нечистоплотностью, его темной, а то и грязной стороной. Он страдал обманутым и униженным. Как в былые времена, Павлов накапливает колоритные наблюдения, не дающие покоя его воображению.

Однако на сей раз он не решается повторить свой опыт и написать пьесу. Быть может, причиной послужили новые обстоятельства. По словам историка театрального искусства, «в 1923—1926 гг. театр все время находился на грани развала»⁶. Сам Павлов заговорил об этом еще годом раньше. В статье «Чувашский главный театр» он призывал власти обратить внимание на бедственное положение театра. Несмотря на то, что в день двухлетней годовщины области был объявлен спектакль, писал он, «театр весь вечер молчал, никакого спектакля не было. Если даже в такой замечательный для всей области праздник не смог открыться, видать, совсем тогда пропал наш театр, подумал, наверное, каждый чуваш. Нельзя дать погибнуть чувашскому театру»⁷. И еще раз Федор возвращается публично к вопросу о состоянии Чувашского театра 6 мая 1923 года. Он отмечает, что «с окончанием сезона его труппа будет вынуждена распуститься. В этом случае с нового сезона театр фактически перестанет функционировать, т.к. собрать актеров заново будет невозможно»⁸.

Поэтому Федор отказывается от мысли создать театральную пьесу. 22 января 1924 года в газете «Канаш» за подписью *Хветке* напечатан рассказ «Ваккат» (Адвокат). В нем Павлов продолжает разрабатывать судебную тему в чувашской деревне. Таким способом он продолжает просветительскую работу, стараясь открыть глаза наивным и неграмотным простакам, становящимся жертвой мошенников.

Такими простаками в рассказе выступают Маття и его зять (текст рассказа предельно лаконичен, поэтому даже имени ему не дано). Отчасти они могут напомнить читателю типажей комедии «Сутра». Судейские же чины в пьесе были прорисованы достаточно схематично. Теперь на первый план выводится адвокат. Ему дана фамилия с элементом характеристики: Рогожкин; он — современный выскочка и явно не из аристократов... Образ этот исключительно колоритен, воплощая в себе смесь безудержного хвастуна (родственного Хлестакову, особенно по репликам: «...Меня и казанские адвокаты знают. Мне стоит лишь черкнуть — и дело в шляпе») и наглого вымогателя. Притом внешность его благообразна: «седобородый адвокат», замечено автором; именно такая с юности провоцировала негативные чувства у Федора.

Оригинальным сюжетным ходом, краткостью и точностью характеристик, мастерством композиции, изобретательностью сюжетного построения «Ваккат» напоминает комические рассказы классиков жанра, прежде всего Чехова. Изумительно лаконична завязка, в нескольких строках даже не описывающая, а только указывающая на ссору Матти с зятем. Ссора бытовая, никчемная. Даже такая деталь, как «проломил голову зятю» — в лапидарном тексте читается как некий гротеск в стиле рассказов Михаила Зощенко:

По случаю Рождества Маття созвал пирушку. Все бы ничего, да под пьяную руку голову проломил своему зятю.

Этим мотивируются две центральные сцены у Рогожкина. В первой он принимает пострадавшего зятя:

— Так и так, — говорит адвокату зять Матти. — Мне, говорит, посадить его хочется, куда следует. Он буржуй.

— За этим дело не станет, посадим, — отвечает седобородый адвокат. — Напишем прошение — и готово ...Только у меня так заведено: за четверть — на один месяц, за поросенка — на три.

При этом благообразный мошенник находит еще один способ воспользоваться темнотой клиента:

— Ладно, — отвечает адвокат, осушив полуштоф. — Ты пока выйди и дрова мне поколи. У меня дрова в сарае не расколоты. А я тем временем прошение напишу.

Пошел зять Матти в дровяник и давай колоть чурбаки. Как ударит с плеча, так поленья и летят в разные стороны. Раскол, сложил дрова и мокрый от пота входит в дом.

— Раскол? — спрашивает адвокат.

— Как есть все, — отвечает тот. — По 'том весь облился.

— Коль так, то на, закуси, — говорит адвокат. — Да вот еще что, чтобы человека в тюрьму упрятать, нужно много бумаги извести. Ты пока выйди и двор мне уברי.

А когда, подумавши, зять готов простить обидчика, хитрый адвокат уже не позволяет ему отступить:

— Э-э, теперь уж нет, нельзя. Дело пошло в суд.

Вторую сцену подготавливает неожиданный поворот в действии. Вернувшись домой, зять узнает от жены, что приходил Маття: «Две четверти с собой принес, мириться хочет. Как сказала, что ты в суд поехал, фыркнул и ушел».

Так появляется вторая сцена — Рогожкин принимает Маттю. Автор рисует ситуацию, находя новые штрихи:

...Тот глянул на Маттю и спрашивает:

— Ты грамотный иль нет?

— Нет, — отвечает Маття. — Виноват! Было дело — ударил. И не надо было, а вот ударил. Ты уж хоть детей моих пожалей. У меня и овечек-то только одна.

Последняя фраза вдруг напоминает реплики персонажей комедии «Сутра»: «У меня коза есть!», «У меня и у самой овца есть!» Автор выписал их с доброй усмешкой — наивные бедняки находят путь к согласию. В рассказе же это сцена глумления над перепуганным чувашом, которое возвышается до кульминации:

Адвокат достает со шкапа старый часослов, раскрывает его, держа вверх ногами, где-то на середине и тычет им в нос Матте.

— Видишь? Устав! — восклицает он грозным голосом, ткнув пальцем в какую-то букву. — По этой вот статье — десять месяцев сидеть, а по этой и год просидишь.

— Боже ты мой, — лепечет перетрусивший Маття. Он бухается адвокату в ноги и начинает умолять: — Вызволи ты меня, ради бога, из этой неволи. Я тебе пуд пшеничной муки привезу.

— Если так, то встань, — смилостивился адвокат. — Статью мы под амнистию подведем. Меня ведь и казанские адвокаты знают.

Рогожкин ловко одурачивает и того, и другого. А деревенские простофили рады, что легко отделались.

Через год *Хветке* еще раз появляется в печати с судебной темой. Фельетон выходит под названием «Асла шайшем», буквально — «Умные мыши». Заголовок — художественная метафора, заинтриговывающая читателя газеты. Интригу развивает обращение автора к читателям в первом абзаце, переводя внимание на смысл дальнейшего текста:

Неужели вы и в самом деле думаете, что мыши умны? Что вы! Разве это может быть? Если уж и такие негодные твари обладают умом, то пропала жизнь. Однако бывает, что крестьянам большой вред приносят «двуногие мыши». Мне хочется рассказать об этих «двуногих мышках».

Злоупотребление невежеством сельчан было связано с земельными тяжбами в условиях перехода сельского хозяйства на прогрессивную многопольную систему. Крестьяне, доверяясь ловким мошенникам, судились целыми деревнями за те или иные участки. Федор приводит в пример реальных истцов — чувашей Акрамовской волости и села Анат-Киняры, проигравших процессы, несмотря на участие в них дорогих адвокатов (в тексте фигурирует, по-видимому, реальный представитель этой славной когорты юристов):

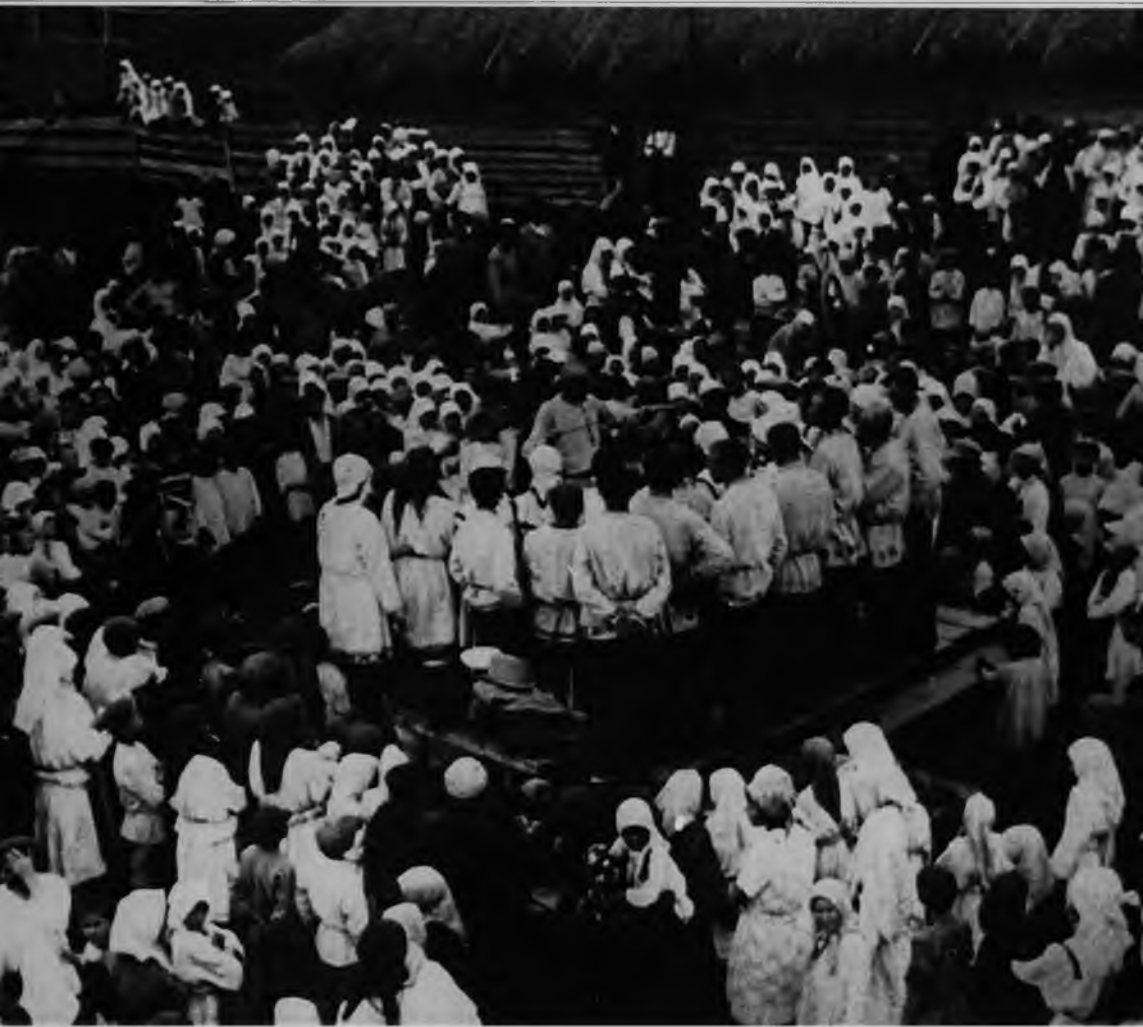
С шумом приезжает из Казани знаменитый адвокат Остров. Фамилия у него такая, у этого адвоката. За одно выступление на суде он берет 500 рублей.



**Выступление Чувашского государственного хора на музыкальной олимпиаде, посвященной 10-летию ЧАССР. Чебоксары, июнь 1930 г.
В статье Тимофея Парамонова (1928) говорилось: «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».**



**Выступление Чувашского государственного хора во время гастролей по республике.
В июле 1930 г. в ознаменование 10-летия автономии коллектив
дал 21 концерт в шести районах. Дирижирует Ф.П. Павлов (слева, внизу).**



Выступление Чувашского государственного хора в одном из районов республики. Июль 1930 г.

Ф.П. Павлов дирижует сводным детским хором (снимок сверху) и Государственным хором (снимок внизу) на музыкальной олимпиаде, посвященной 10-летию ЧАССР. Чебоксары. 25 июня 1930 г.

Вспоминая Федора Павлова, хористка Р.Г. Золотова написала: «...самое привлекательное в нем — это когда он дирижирует хором, никаких лишних засоренных движений, мягкие, легкие, пластичные движения рук выдают подлинного таланта».





Образ Ф.П. Павлова
воплотили
в своем творчестве
многие художники.
В.М. Макаров.
Ф.П. Павлов —
скрипач. 1958 г.



Н.К. Сверчков. Эскиз
к портрету
Ф.П. Павлова. 1958 г.



**В.М. Макаров. Портрет Ф.П. Павлова.
1959 г.**





Н.П. Карачарсков.
«Напутствие.
Сейте разумное, доброе, вечное».
1975 г. Фрагмент.
В центре — Федор Павлов.
Слева стоит Степан Максимов.

В.П. Петров (Праски Витти).
Ф.П. Павлов. 1984 г.



Л.Я. Тихонов.
Барельеф «Ф.П. Павлов». 1970 г.

Изучая истоки культуры своего народа, Ф.П. Павлов исходил из данных историков, согласно которым его предки находились в составе гуннских племен. На основе трудов древнеримских историков Федор составил представления об их музыкальной культуре: «Сотни и тысячи художников, актеров, музыкантов бежали к Аттиле из других стран. ...Гуннские племена могли преемственно унаследовать от них различные виды искусства, в том числе и музыку». Тан Мор. «Пир Аттилы» (1870).



Э.М. Юрьев.
Ф.П. Павлов. Обложка буклета,
изданного
к 100-летию музыканта. 1992 г.

Студенты-исполнители на народных музыкальных инструментах сёрме купас (скрипка), кёсле (шлемовидные гусли). Чебоксарское музыкальное училище. 2014 г.

Ф.П. Павлов писал: «...Гусли необходимо вводить в обиход клубов, народных домов, школ. Нужно практиковать конкурсы гусяров.

Мастеров по изготовлению гуслей нужно привлекать к организации выставок, поощрять их вручением похвальных свидетельств, лучшие экспонаты представлять музеям».

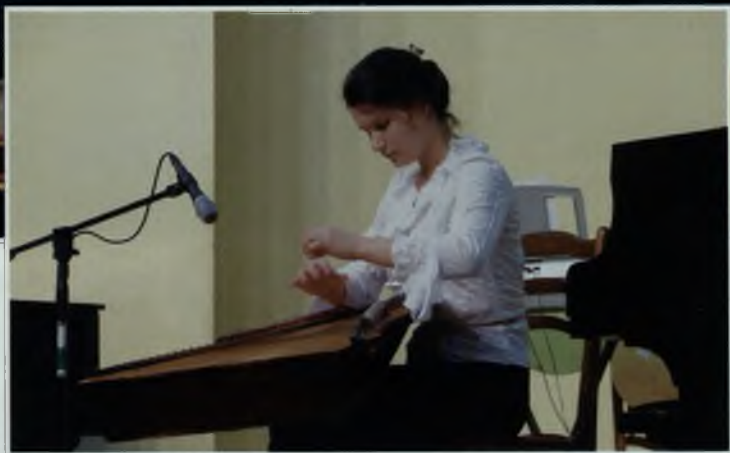
«Гора золотая...» Федор Павлов и его время







Участники фести-
валя музыки
«Павловские дни».
Чебоксар-
ское музыкальное
училище
им. Ф.П. Павлова.
2014 г.







Участники фестиваля музыки
«Павловские дни»,
Чебоксарское музыкальное училище
им. Ф.П. Павлова.
2014 г.





**«Памяти Ф.П. Павлова». Натюрморт художника Г.И. Исаева.
1983 г.**

За следующее — еще 500. Выступает он на суде и заявляет: «Так и так, — говорит, — землю эту нужно отдать таким-то крестьянам».

Собирает деньги и уезжает. Однако после его выступления суд выносит такое решение: земли вам не будет, дело нужно пересмотреть.

Мужики только затылки чешут.

— Вот так адвокат, съел он наш хлеб, — говорят они. — Эх, хлебушко, уж лучше бы его мыши поели.

В концовке фельетона автор меняет интонацию. От художественно-публицистического повествования о случаях бесплодных трат он вновь переходит на прямое обращение к ищущим правды в судах сельчанам. Федор призывает не доверять щедрым на обещания наемным хитрецам — пресловутым «умным мышам».

Уволившись из суда, Федор, тем не менее, остается в сфере юриспруденции еще пять лет. 31 июля 1924 года подписан приказ о его назначении юрисконсультom Областного земельного управления (с образованием Чувашской АССР — административно-финансового управления Наркомзема). Здесь он служит по 1 декабря 1929 года (с 1 апреля по 1 октября 1925 г. по совместительству — также юрисконсульт ЦИКа и СНК ЧАССР)⁹. В архивах этих учреждений сохранились десятки деловых бумаг под названием «заявление», «отношение», «рапорт», «ходатайство», «заключение», «возражение», «встречный иск», «исковое прошение», «кассационная жалоба», «доверенность», составленных и собственноручно подписанных Ф.П. Павловым¹⁰. Такая работа уже не вдохновляла на творчество. Лишь однажды одно из «возражений» получило вид статьи, созданной в ответ на выступление в газете некоего Етрухина, который поставил, казалось, важный вопрос: «В сфере лесного дела у нас работают Чувашлестрест и лесной отдел Облземотдела. Они вдвоем делают одно дело... Но если глубже подумать, их хорошо было бы объединить. Это принесло бы много пользы». Через газету же Федор (статья подписана, как бывало раньше, *Хветке*), уже хорошо познавший суть деятельности Облземотдела, в том числе лесного дела, внятно разъясняет различие задач лесозаготовителей из Чувашлестреста и Областного лесного отдела. Если первый занят хозяйственными лесоразработками, то лесной отдел лес растит по правилам науки, определяет где лес рубить, где прореживать, где, сажая, возобновлять. Отдел заботится о *сохранении леса*. Трест же заботится о *своих доходах*. Каждый делает свое дело. Но, «если согласованно работать, и если они “вдвоем будут делать одно дело”, от их деятельности Области будет польза», — завершает статью Хветке¹¹.

Умение схватить суть вопроса, ясность и логичность аргументации, конструктивность предложений отличали стиль работы юрисконсульта Павлова, за что его ценили везде, где он служил в эти годы.

Но кто-то из коллег по адвокатскому цеху не простит Федору запущенного им хлесткого прозвища «Умные мыши». Когда он уже покинет службу в Наркомземе, перейдя на работу в музыкальный техникум, «вдогонку» получит публичный укол. Некто *Иртен Сурен* (букв. *Прохо-*

жий) в статье «Вычистили защитников» по итогам чистки госаппарата в 1929 году в качестве примера «бездеятельного и политически отсталого» члена Коллегии защитников, назовет его фамилию¹².

* * *

Моральная травма из-за расставания с музыкальным исполнительством усугубилась личными переживаниями. Федор уже не мог не замечать, что Лидия, учившаяся в Казани, все более отдаляется. Он воспринял как личное несчастье и известие о распаде семьи Капитолины Эс-ливановой-Максимовой. Давно спрятанное в глубине сознания чувство обиды и несправедливости вдруг вспыхнуло вновь. Летом 1924 года произошла встреча актрисы Ульяны Тимофеевой с Федором, о которой она рассказывала через много лет:

«Поздно вечером я возвращалась из театра домой. На улице пустынно. На площади, которая теперь называется “Красной”, еще были сохранены кое-где мелкие постройки-ларьки, домишки. Мне надо пройти через эту площадь. Темновато и тихо. Я шла и трусливо оглядывалась. Вдруг впереди меня, немного справа, вытянулся столбом некто в черном. Сдерживаю страх, начинаю чувствовать шаги собственных ног, настраиваю себя не только к обороне. А черная фигура медленно движется на меня и даже кажется и не на меня. Гадаю — сумею проскочить мимо него или нет. Вот уже расстояние между нами небольшое. Я не хочу глядеть на него, но упорно гляжу. Как велико было мое изумление, когда я в этой черной фигуре узнала Павлова Федора Павловича. Очень вежливо поздоровалась я с ним и хочу пройти мимо него. А Павлов трагическим шепотом умолял не оставить его одного. Он говорил, что ему очень, очень тяжело, что ему тяжело владеть собой, что он может даже погубить себя. Я подошла к нему. От него не пахло вином; узнала, что он и не больной. А он одно просил, чтобы я его не оставила одного, что у него очень тяжелые душевные переживания. Я стояла около него и не смея просить в чем дело и повторяла — не оставлю, не оставлю. Через некоторое время он начал рассказывать. Вот его рассказ: “Максимов бросил жену и оставил четырех детей! Узнал вот недавно”. Сказал он это и долго молчал [...]

Павлов не обронил по адресу Максимова ни одно плохое определение. Таков уж он был — Павлов!»¹³



ОСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА



осковские выступления Национального хора остались особым эпизодом в истории музыкальной культуры, быстро канувшим в Лету, не получив ни достойной оценки, ни продолжения. Демонстративный уход Федора Павлова с концертной эстрады тоже не стал поводом для каких-либо действий руководства — на что, возможно, он надеялся. Результатом же стало прекращение в Чебоксарах сколько-нибудь заметных концертов чувашской музыки. Лишь летом 1924 года, после большого перерыва, один такой концерт был проведен хором музыкальной школы в честь очередной годовщины Автономии. Руководил исполнением Василий Воробьев, еще мало известный публике. Вдохновившись успехом, он отныне станет развивать национальное направление в хоровом репертуаре, вовлекая в свой школьный коллектив певчих бывшего павловского Национального хора. Так началась новая история этого коллектива, который вскоре превратится в Чувашский государственный хор.

Еще через год в Чебоксары из Симбирска переберется и Степан Максимов. Его деятельность и творчество во второй половине 1920-х годов окажут большое влияние на атмосферу музыкальной жизни Чувашии.

А пока в репертуаре имелись только сочинения Федора Павлова. По воспоминаниям хориста М.И. Ильина, исполнялись «Олту», «Тухати те тухмасти», «Сырма хёрне ансассан»¹⁴. Но автор на публике упорно не показывался.

Конечно, забыть о музыке Федор не мог. Маленькой «отдушиной» для него стал самодеятельный хор, организованный им на месте службы из рабочих и служащих Наркомзема. «В этом хору пел и я», — рассказывал учитель К.М. Никишев, один из авторов воспоминаний о Ф.П. Павлове¹⁵. Вести настоящую концертную деятельность, конечно, Павлов не предполагал. Об одном из выступлений хора упоминается в документе месткома № 2 Главсуда и Прокуратуры. Это был спектакль-концерт, проведенный 3 октября 1925 года для участников съезда деятелей Советской юстиции Чувашской Республики. В программе, наряду с уже известным хором «Чёнтёрлэ кёпер», прозвучали произведения, созданные им в последние годы: «Тунки-тунки», «Вёлле хурчэ», «Линкка-линкка»¹⁶.

В марте 1922 года вышла, наконец, из печати отдельной книгой драма «Ялта». Ее титульный лист выглядел несколько необычно: вместо названия издательства значилось: *Издание Л.Н. Павловой* (притом, что другие произведения печати этой издательницы не появлялись ни до, ни после). По-видимому, публикация была заказная, т.е. организованная и оплаченная самим автором.

На третьей странице обложки «Ялта» был размещен список «Работы того же автора». В нем были указаны (А) драматические, (Б) литературные («беллетристические»), (В) музыкальные сочинения автора пьесы, а также (Г) его научные труды и учебные пособия — как опубликованные, так и рукописные.

Благодаря этому списку мы знаем, например, что рукописные партитуры сцен для солистов, хора и оркестра «Чук» (Моление киреметю) и «Вайа» (Хоровод), созданные им еще в Симбирске, в начале 1920-х годов еще хранились в авторском архиве Павлова. Их исчезновение, по-видимому, объясняется пожаром, уничтожившим родительский дом. Случилось это несчастье в 1924 году¹⁷. Так пропали рисунки, рукописи и книги из личной библиотеки Федора.

Из его музыкальных трудов к этому времени был тиражирован только сборник детских песен «Ача-пача юрисем» (в списке он назван «Ача-пача сасси»). Но это была не композиторская, а музыкально-этнографическая работа — публикация одноголосных записей народных детских песен и описаний игр, собранных Федором.

В его авторском портфеле ожидали своей очереди подготовленные к печати рукописи новых музыкальных сочинений. Сборник чувашских песен, гармонизированных для хора, выйдет в свет в 1924 году под названием «Сарнай». В списке с обложки «Ялта» значился также сборник «Хитре юрасем» (Красивые напевы), включавший в себя 10 песен, обработанных для сольного пения с аккомпанементом фортепиано. К сожалению, ему не было суждено увидеть свет, не сохранилась и рукопись. Из этих произведений до нас дошли только три.

Павлов все острее чувствовал непреодолимую дистанцию между фольклорным сознанием и миром профессионального искусства, азы которого в дореволюционные времена постигали воспитанники Симбирской чувашской учительской школы и Казанской инородческой семинарии. Уроки музыки, полученные ими в годы учебы, связывались только с практикой хорового пения в школе и церкви. Кроме этого, Федор получил небольшой опыт оркестрового и камерного музицирования. Он весьма прилично играл на скрипке, в том числе сольно*, и даже дирижировал оркестром. Однако, этот опыт никак не соотносился с национальной музыкой. То же касалось и сольного пения, состоявшего из исполнения романсов и, в отдельных случаях, оперных отрывков. Все немногочис-

* Уровень его исполнительской подготовки как скрипача можно определить как высокий для учительского образования. Концерт Ж.-Б. Акколаи, который Павлов неоднократно исполнял со сцены, доступен для студентов музыкальных училищ (первокурсников) или продвинутых учеников старших классов детских музыкальных школ.

Титульная
и третья страницы
обложки
книги «Ялта».
1922 год.



Работы того же автора:

А. Драматические

1. С утра. (Везде). Конец пути в 1 действии.
2. Ялта. (В деревне). Драма в 4-х действиях.

Б. Беллетристические

1. Лурский. Песня. (На русской земле).
2. Опишья. Песня. (На русской земле).
3. Телки. Прощание о чувашском богатыре. В стихах. (На чувашской земле).

В. Музыкальные

1. А ты и я с саами. Сборник чувашских детских песен. С объяснением игр.
2. Ялта и Вуррисем. Сборник 38 гармонизированных для хора и скрипки чувашских песен.
3. Хитре Вуррисем. Сборник 10 одноклассных чувашских песен с аккомп. на ф-но.
4. Чулки. (Исключение гармонии). Сцена для соли, хора и оркестра.
5. Ялта. (Хоровая). Сцена для соли, хора и оркестра. Также для оркестра.

Г. Научные и учебные:

1. Школа этноз для скрипки. 1 часть.
2. Учебно-разрешительные интервальные упражнения. Пособие для учащихся.
3. Задания для учащихся теории музыки. Пособие для учащихся. Петехизация.
4. О влиянии интонации на чувашскую музыкальную форму. (Голосителю и исполнителю музыкального искусства).

Издательство

ленные произведения Федора Павлова и Степана Максимова, а также их учеников, составлявшие до начала 1920-х годов новую (профессиональную) чувашскую музыку, предназначались для хорового исполнения *a capella*. Песни и хоры с инструментальным сопровождением, а тем более самостоятельные инструментальные пьесы в национальном репертуаре отсутствовали. Иначе говоря, чувашские музыканты старались опираться на устоявшиеся традиции и ни в коем случае не форсировать процесс становления профессионализма. В нем Павлов как теоретик культуры различает ступени:

— *прежде всего*, родная песня, сцены национального быта, узоры и поэзия деревни;

— *позднее* переводы и заимствования из соответствующего культурного быта других, более культурных народов;

— и лишь *после* — мировые ценности¹⁸.

Однако приближалось время, когда Федор начал задумываться над продвижением «нашего дорогого искусства» в новые сферы, расширяя круг выразительных средств чувашской музыки. Не случайно современники отмечали в его творчестве «западноевропейский уклон» и отличали от «строго национальных» по стилю музыкантов С.М. Максимова и Т.П. Парамонова¹⁹. Именно Павлов в трактате 1922 года поднял вопрос о том, что при гармонизации народных песен «большой простор открывается в области аккомпанемента рояля»²⁰. Заметим, что игрой на фортепиано он до сих пор практически не владел — ни в яковлевской школе, ни в духовной семинарии этому не обучали. Подтолкнула Федора к освоению фортепиано работа в музыкальной школе. Традиционные учебные программы музыкального учебного заведения ориентировали учеников на инструментальные жанры и прежде всего — фортепиано как основной инструмент домашнего музицирования образованных горожан.



В 1922 году Ф.П. Павлов писал, что при гармонизации народных песен «большой простор открывается в области аккомпанемента рояля». Тогда же он начал использовать в своих сочинениях возможности фортепиано. Ф.П. Павлов за работой у музыкального инструмента. Фото 1929 г.

С юности овладев игрой на другом инструменте, скрипке, Федор отчетливо осознавал, сколь многих усилий это ему стоило, и что пианизм в тридцатилетнем возрасте ему уже недоступен*. Но теперь, когда появилась возможность, некоторых успехов он, несомненно, достиг. По крайней мере, композиторская работа за инструментом стала для него привычной. Это видно по инструментальной фактуре его сочинений, особенно самых поздних. На фотографии 1929 года он нарочито позирует, сидя у пианино. Опираясь на собственный опыт, он и коллеге Василию Воробьеву, чистому хоровику, настоятельно советовал: «Штудируйте рояль»²¹.

Так появился новый вариант песни-баллады «Легенда», первоначально обработанный им в 1912 году для двухголосного хора без сопровождения. Теперь Федор вернулся к одnogолосной мелодии, присочинив к ней аккомпанемент. Его фактура очень проста, выдержана в духе бытовых песен-романсов, несомненно, достаточно знакомых автору. Сюжет баллады повествует о вдове, едущей через темный лес, чтобы навестить дочь. Неожиданно ее встречают разбойники. История излагается на протяжении восьми коротеньких строф. Нежданная трагическая концовка, весьма скупо выраженная в стихотворном тексте, требовала композиционной завершенности:

Лаши сисе танā чух
Виçсён пырса вёлернё.

Перевод:

Пока ее лошадь паслась,
Трое [разбойников], проходя, лишили жизни.

* Кстати, в позднем стихотворении «Асла уя тухрам...» он говорит о «заскорузости рук и ног» от трудных крестьянских работ — т.е. о несовместимости своей физической конституции со столь тонкими музыкальными занятиями.

Композитор решил эту задачу, присочинив к песенке инструментальное дополнение на основе той же мелодической темы:

Larghetto ♩ = 70

Сав - сав сѣр_ те, сав сѣр_ те

Тā_ лāх а_ рāм пур те_ сѣ.

rall.

«Легенда» для голоса и фортепиано, сочинение Ф.П. Павлова 1920—1922 гг.

Более разработана инструментальная фактура в обработке колыбельной «Сяпка юри». В свое время эту фольклорную мелодию Федор включил во второе действие драмы «Ялта» — в сцену, где Елюк укачивает ребенка. Теперь же, благодаря гармонически разработанному аккомпанементу в виде «качающихся» разложенных аккордов, простенькая бытовая песенка превратилась в тонкую лирическую миниатюру. Инструментальная партия украшена небольшими подголосками, своим движением восполняющими ритмические «остановки» в мелодии солиста:

Ерпеп, семсен (Медленно, мягко)

p

1. Ня_ни_не -

p

ту_ни_не, а_чи_не - у_ри_не -

тап_пи-тап_пи сү_ре_ме, кә_рас-кә_рас ту_тар

ма...

В колыбельной и «качающиеся» фигурации, и гармония (мягкие хроматизмы двойной доминанты, появляющиеся едва ли не впервые в чувашской музыке) говорят о знакомстве Павлова с романтическим ноктюрном. «Сапка юрри» Ф.П. Павлова вошла в камерный репертуар не только певцов, но и, в виде переложений, инструменталистов.

Июлем 1921 года датирована рукопись обработки хороводной песни «Йёс таканля» (Медные подковы) для голоса и хора в сопровождении фортепьяно. Напев заимствован из второго выпуска «Образцов мотивов чувашских народных песен...» Здесь композитор поступает еще смелее — вводит вступление, имитирующее плотное звучание аккордов гармоник — одновременно правой и левой клавиатур (пример а), а также заключение, представляющее собой как бы гармошечные «переборы» (пример б).

Пример а — вступление.

Deciso (Четко) ♩=132

The musical score for the introduction is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system is marked *f un peu presse (немного ускоряя)* and features a dense texture of chords in both the right and left hands. The second system is marked *p* and continues the chordal texture. A first ending bracket is shown above the second system, ending with a repeat sign.

Пример б — заключение.

Васкамасар (Умеренно)

The musical score for the conclusion is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system is marked *piu mosso* and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line in the left hand. The second system is marked with a circled '8' and continues the melodic and bass lines. A first ending bracket is shown above the second system, ending with a repeat sign.

В основной части в аккомпанементе появляются технически более сложные пассажи с использованием приема перехвата фигураций от левой руки в правую. Возможно, Федор хотел таким способом напомнить звучание другого народного инструмента — *кёсле*:

Васкамасар (Умеренно)

ten.

Иас та кан ла а тар пур,

p

Та кар ла тар, та кар ла тар у ра

cresc.

ма, у ра ма...

f rit.

Оправдывая разнообразие фактурных приемов, автор увеличил и объем строфы. К коротенькой мелодии Федор присочинил восьмитактный припев, в котором задействован женский хор.

В инструментальной партии здесь вновь появляется гармошечная фактура из вступления:

Васкамас̄р (Умеренно)

Йас та кан ла а тар пур, та кар ла тар у ра ма,
mf

Ах! Та кар ла тар у ра ма.
p

Ай люр ка на ай ло на, та кар ла тар у ра ма.
p

Получилась развернутая форма из запева и припева, повторяющихся восемь раз — по числу поэтических строф, со вступлением, заключением. Инструментальная партия играет в ней важную роль.

* * *

Танец издревле существовал в культуре чувашского народа как составная часть традиционных праздников, хороводов, обрядов. Музыканты каждой местности имели свой излюбленный набор наигрышей. Федору Павлову удалось создать танцевальные песни, получившие общенародное распространение и ныне символизирующие национальную музыкально-хореографическую культуру. Особенно популярна песня-пляска «Линкка-линкка»*. Ее шуточный сюжет обрисовывает ситуацию свободного и раскованного молодежного танца, возможного только в хороводах, т.е. в играх на открытом воздухе. Однако «Линкка-линкка» с хороводом не связана. Подразумевается действие в помещении — на гладком дубовом полу, о чем говорится в тексте:

* Линкка-линкка — неперебиваемое двойное слово-имитатив (как и в последующем куплете *йакши-йакши*), передающее стремительность и грациозность движений танцоров.

Линкка-линкка авкаланма юман хама кирлĕ.
Халь те юман, тата юман, тата юман кирлĕ.

Йăкаш-йăкаш шуҫкалама яка хама кирлĕ.
Халь те яка, тата яка, тата яка кирлĕ.

Ик аллама сулкалама кĕмĕл ҫĕре кирлĕ.
Халь те кĕмĕл, тата кĕмĕл, тата кĕмĕл кирлĕ.

Чуп-чуп-чуптума чипер ача кирлĕ.
Халь те чипер, тата чипер, тата чипер кирлĕ.

Перевод:

Чтобы [в танце] «линкка-линкка» гнуться, дубовый пол нужен.
Сейчас дубовый, еще дубовый, еще дубовый нужен.

Чтобы [в танце] «йăкаш-йăкаш» скользить, гладкий пол нужен.
Сейчас гладкий, еще гладкий, еще гладкий нужен.

Обеими руками взмахивать — серебряное колечко нужно.
Сейчас серебряное, еще серебряное, еще серебряное нужно.

Сладко-сладко целоваться красавец парень нужен.
Сейчас красавец, еще красавец, еще красавец нужен.

Но это и не обычный плясовой такмак, каких много. «Линкка» основана на ритмической формуле, тождественной так называемой «коло-мыйке», пришедшей сюда из Закарпатья. Ее отличает редкая у чувашей четырнадцатислоговая строка с цезурой после восьмого слога с двусловным ритмическим кадансом, а также очень быстрый темп. Строфа павловской плясовой — ААВВ — состоит из двух повторяющихся мелодических «колен» объемом по 16 восьмых каждое. Соответственно и мелодия имеет двухфазное строение, использующее два диатонических звукоряда: $c^2 - d^2 - e^2 - f^2$ и $g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2$ (см. нотный пример).

Пит хăвăрт (Очень скоро) ♩=240

Диатонический звукоряд с тонально-гармонической модуляцией (Си-бемоль мажор — Фа мажор) и «коломыечная» формула указывают на принадлежность «Линкки» к относительно позднему слою чувашской музыки. В недавнем прошлом и традиционная этика не позволяла холостой молодежи вести себя столь свободно в присутствии старших — родителей, родственников. Павлов создал первый в истории чувашской культуры образец нетрадиционной для нее молодежной плясовой *клубного типа*. Она распространилась повсеместно и стала общенародной.

Другие свойства народного характера воплощены в плясовых, исполнявшихся во время весенних молодежных игр. В художественном отношении привлекательна плясовая песня «Тўннки-тўннки». Гибкие попевки, из которых складывается ее мелодия, связаны логикой чередующихся коротеньких «вопросов» и «ответов», неустойчивости и устойчивости, передающих веселое лукавство в характере танцующих.

В партитуре «Тўннки-тўннки» использован оригинальный и смелый для того времени прием подражания хором инструментальной фактуре. Три нижних голоса образуют аккордовый аккомпанемент мелодии, которую выводят сопрано. Эти первые опыты соединения песенной интонации с инструментальной будут развиты самим Павловым на следующем этапе его творчества.

Ѕамаллан (Легко, весело) $\text{♩} = 126$

Тунк ки- тунк ки па рап пан те сап ма сá рах тун ле тет.

Тунк ки, ...ки, ...ки, ...ки, ...ки, ...ки, тун ле тет.

Тунк ки- тун... тун... тун... тун... тун... тун ле тет.

Э пер вай йа тух сас сáн та чён ме сё рех сын ки лет.

Э пёр, ...пёр, ...пёр, ...пёр, ...пёр, ...пёр, сын ки лет.

Э пёр, э... э... э... э... сын ки лет.

Совершенно другой хореографический образ — в песне «Сáва» (Хороводная). Это танцевальная песня стремительного движения, одна из мелодически самых ярких в наследии Федора Павлова. Эффект мелодической широты достигается интонацией «взлета» в зачине мелодии, превышающего октаву ($d-e^1$), уравновешиваемого частичным возвращением вниз. Во второй половине напева происходит постепенное нисхождение к главной опоре, с которой мелодия начиналась. Образуется единая мелодическая «дуга», части которой повторяются дважды:

Ташламалла (Под пляс)

Сыр_ма хёр_не ан_сас_сан_та ку_ли у_ра йё_пен_мест.

Чун_сав_ни_не кур_сас_сан_та ку_ли чу_нам са_ван_масть.

В конце жизни Федор вернется к этой зажигательной плясовой и присоединит к ней эффектную инструментальную партию.

* * *

Еще одна музыкальная область, освоенная в начале 1920-х годов Павловым и чувашской культурой вообще — нежнейшая песенная лирика.

Настоящим шедевром стала обработка хороводной песни «Тарна» (Журавушка). Ее записал собиратель фольклора Н.И. Суворов в Чистопольском районе Татарии²². Это типичная песня весеннего праздника уяв. У чувашей Левобережья Волги уяв замечателен медленным движением массы участников хоровода.

Его лучшее описание оставил еще в XIX веке Н.Г. Гарин-Михайловский: «Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли в пол-оборота, одна за спиной у другой. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо придвигали другую ногу... естественен и непередаваемо красив этот хоровод молодых весталок. Они смотрели перед собой и пели... нежная и тихая песнь о промчавшемся»²³. Цивильским и ядринским землякам Федора подобные напевы и медленные хороводы практически не были известны. Но он почувствовал тонкую поэтичность напева, записанного Суворовым. Она родственна скорее музыкальному стилю протяжной лирики русских хороводов. Возможно, отсюда и самая характерная черта напева «Тарна» — контраст распева слогов крупными длительностями (половинными) каждый в начале и «учащение» движения четвертными длительностями во второй части строфы. (Точно так же контрастно движение в знаменитых хороводных «Ай во поле липенька» или «Как по морю», записанных в Нижегородской губернии.) Чувашский напев выдержан в пентатонном ладу и чистоту этого ладо-звукоряда композитору удалось не нарушить во всех голосах — что бывает достаточно редко.

Федор Павлов выстроил изящную хоровую ткань, от фразы к фразе наращивая плотность звучания: запевают сопрано, к ним деликатно прибавляется подголосок альтов (он появился в окончательном варианте, изданном в 1931 году, в первом варианте 1924 года его еще не было). Во второй строке к двухголосию сопрано присоединяются мужские голоса в унисон, лишь на мгновение, «разбавляемый» полным трезвучием. Трехслоговой припев «Ай-люна!» исполняется опять унисонно. Третья строка начинается давно затаенно ожидаемыми полнозвучными четырехголосными аккордами (это — гармоническая кульминация строфы, исполняемая, тем не менее, на *пиано*), быстро сворачивающимися в унисоны. Унисонное «ай-люна!» у теноров и басов дополняется унисонным же контрапунктом женских голосов. При этом громкость звучания нигде не выходит за пределы тихозвучного пиано — и в начале, и в кульминации.

Майёпен (Умеренно) ♩=100

Сул_ те тар_ на, сул_ те та́р_ на,

Сул_ те та́р_ на каш_ ла_ тать, ай, лю_ на! *p* Ай, лю_ на!

Ма_ йе́ син_ се хе́ лех_ пек, ай лю_ на!

Примерно в то же время Федор превратил в прелестную вокальную миниатюру для трехголосного женского хора без сопровождения свое раннее стихотворение «Вёлле хурчё» (Пчелка золотая) из «Памятника моей юности». Оно было наполнено чувством любви и восхищения красотой. Здесь музыкальной основой стали формы правобережного фольклора.

Ко второй и четвертой строкам стихотворения композитор прибавил трехсловные повторения, какие нередко встречаются в народных песнях средненизовых чувашей (в мелодии они образуют дополнительные кадансы).

Отличительной особенностью этого сочинения стала также своеобразная ритмика: все слоги всех строк строфы звучат ровно одну восьмую длительность без единой остановки или паузы; лишь для концовок музыкальных предложений он предусмотрел возможность некоторого удлинения, поставив ферматы над последней нотой:

Васкамасар (Умеренно)

1. Вёл_ ле хур_ чё ыл_ тән хурт,

Вёл_ ле хур_ чё ыл_ тән хурт, ыл_ тән хурт,

Мён_ шён э сё нар_ ла_ тән,

Мён_ шён э сё нар_ ла_ тән, нар_ ла_ тән?

Сочиняя это произведение, Павлов не цитировал народную мелодию. Но выразительные средства этого женского хора вытекали из особенностей традиционной чувашской песенной лирики. Композиционная форма строфы имела фольклорные прототипы. Например, в Чебоксарском уезде бытовала веселая гостевая песня, записанная в деревне Томаккасы²⁴. Сюжет и характер ее иные, но по форме она точно совпадает с «Вёлле хурчё»:

♩ = 168

Ти_ мёр то_ йи йас коль_ тси,
 Ти_ мёр то_ йи йас коль_ тси, йас коль_ тси
 От_ мас_ се_ рен чан_ карт тет,
 Ко_ ли чо_ нам са_ ван_ ма, са_ ван_ ма.

Железная трость с медным кольцом,
 Железная трость с медным кольцом, с медным кольцом
 При каждом шаге позванивает, ведь,
 Отчего душе не радоваться, не радоваться.

В мелодии Павлова, как и в народной песне, нет даже намека на различие сильных и слабых долей такта. Ровным музыкальным развертыванием поэтического текста в медленном темпе — как бы боясь неосторожным «жестом» разрушить очарование — композитор передал чувство любовного томления и упоения красотой.

* * *

В начале двадцатых годов каждый новый опус для чувашского музыканта был продвижением вперед. Благодаря природной одаренности он упорно расширял уже освоенное пространство профессионального искусства небольшими художественными «открытиями» — в содержании, жанре, приемах композиции. Практически любое выразительное средство было внове и для всей национальной культуры.

В композиции Федор шел интуитивно и, конечно, не имел возможности овладеть профессиональными премудростями, усваиваемыми на студенческой скамье. Например, мог допустить неоправданные удвоения в аккордах или диссонансы при сближении неаккордовых и аккордовых звуков в тесном расположении (как в третьем такте «Линкка-линкка» или в пятом — «Тўнкки-тўнкки»). Но маленькие погрешности голосоведения (которые нетрудно выправить под руководством опытного преподавателя, если бы таковой имелся) самобытных партитур в темпераментном исполнении Национального хора «пролетали» легко и незаметно.

Знатокам, конечно, находки Федора Павлова могли казаться незначительными или не заслуживающими внимания. Но каждый шаг надо

было пройти, чтобы решить главную задачу — включить то, что накопила ценного традиционная музыка, в орбиту профессионального искусства большого мира. При этом не разорвать связь современных произведений с национальным музыкальным сознанием, с восприятием массового слушателя. А примеры такого разрыва Федору уже были известны. Так, несколько раз переиздавался в Москве нотный сборник «Этнографический концерт» Н.С. Кленовского, в котором присутствовала и обработка чувашской свадебной песни, выполненная композитором в стиле «русского музыкального Востока». Она исполнялась в Москве, однако в Чувашии с этим произведением слушатели не были знакомы, а специалисты именно по причине стилизового «непопадания» в русло национальной музыки не считали нужным его пропагандировать.



НАУЧНЫЕ ЗАНЯТИЯ: «ОДИНОКИЙ ПУТНИК В ГОЛОЙ ПУСТЫНЕ»



Т аинственный свет «горы золотой», в юности грезившийся Федору, в стихах он назвал *вечно сияющей, чудно горящей человеческой мыслью*. Светом мысли, буквально — интеллектуальной работой сознания — определялись формы его творческой и просветительской деятельности. Отказавшись от выступлений на театральной и концертной сцене, Павлов в центр своих интересов поставил научные занятия.

Продолжая публиковаться в периодике преимущественно на родном языке, в сводном исследовании чувашской музыки он обращается к читателям на русском. В предисловии считает нужным объяснить: «...Почему автор принял на себя труд перевода [ранее написанных] очерков на русский язык? Не лучше ли было бы разработать их на чувашском языке? Автор имел в виду желание поделиться своими материалами с более обширным кругом читателей, в том числе с фольклористами, не знающими чувашского языка, но, тем не менее, интересующимися чувашским фольклором»²⁵. Ему хотелось развеять упрощенные и просто неверные представления о культуре народа. А для этого поделиться знаниями с знатоками-профессионалами и любителями всего мира.

Научные занятия Павлова стимулировало возникновение Общества изучения местного края, в работу которого он с воодушевлением включился с первого дня. Среди краеведов-любителей и немногочисленных тогда научных работников в активе Общества Федор оказался единственным представителем музыкального искусства. В первый состав ОИМК вошел также близкий ему по духу художник Моисей Спиридонов. О нем Федор пишет: «...М.С. Спиридонов — художник-этнограф, подошедший к объекту своей работы как талантливый исследователь быта». Обращая внимание на этнографические атрибуты на полотнах художника: «любимые серебряные наряды, приятно консонирующие с фоном белой рубахи», на «темную, мрачную курную избу», Федор все время подстраховывается от возможных претензий партийной критики, оправдывая «с классовых позиций» само их присутствие на картинах. Так, нарочито снижена праздничность серебряных украшений, поскольку сами «бабы плотные, фигуры их довольно неуклюжие, ноги тяжелые. Художник схватил именно те черты, которые являются последствием тяжелой трудовой

жизни». А по поводу курной избы делает примечание: «Картина изображает недавнее прошлое. В настоящее время курные избы изжиты»²⁶. Художник интересовался историей, этнографией и произведениями народного искусства с прикладными целями — для наилучшего отображения жизни в своих живописных работах, не претендуя быть теоретиком.

В выступлениях и публикациях самого Павлова научная составляющая все время возрастала по значимости, вызывая уважительное отношение ученых коллег. 31 марта 1923 года Павлов становится членом Совета Общества изучения местного края. В середине января 1924 года постановлением 5-й сессии Центрального бюро краеведения при Российской академии наук он избран также членом-корреспондентом Центрального бюро краеведения при Российской академии наук. 2 марта участник московской сессии чувашский этнограф и историк Михаил Петрович Петров (Тинехпи) доложил об этом общему собранию ОИМК. Тогда же председателем Центрального бюро академик С.Ф. Ольденбург был избран Почетным членом чувашского общества²⁷.

В течение 1924 года на различных собраниях и заседаниях ОИМК Федор побывал более двадцати раз. Не ограничиваясь своей специальностью, Федор сделал сообщение о пещере, обнаруженной при строящейся бане Облкоммуноотдела (23 марта), выступал в прениях по докладам профессора Н.В. Никольского «Ближайшие очередные задачи по изучению местного края» (13 августа), Н.А. Васильева «Правовые обычаи чуваш» (7 сентября)²⁸. Как и в первые послереволюционные годы, Федор Павлов увлекается общественной и организационной деятельностью. 6 января 1924 года его избирают товарищем (заместителем) председателя ОИМК (в тот момент — Г.М. Михайлов, заведующий ОблОНО). 4 мая 1924 года на заседании Совета Общества он делает доклад «Отчет о деятельности Общества за 1923 год». Текст Павлова опубликован вместе с отчетом за предыдущий период (его автор — М.П. Петров) в брошюре «Отчеты о деятельности Общества изучения местного края Чувашской автономной области за 1921—1923 годы». В конце 1924 года Федор Павлов некоторое время даже исполняет обязанности председателя Общества.

За отсутствием в области музыковедов, первый отзыв об исследовании Павлова написал ученый, тесно сотрудничавший с ОИМК, профессор В.Ф. Смолин. По специальности он — археолог и поэтому корректно оговаривает, что защищать те или иные специальные положения автора не решается. Вместе с тем, чутье исследователя позволило Смолину уверенно утверждать: «Автор, будучи чувашиним по происхождению, кроме того, будучи чувашским музыкантом и композитором и вообще знатоком музыки, имеет, конечно, все основания для того, чтобы выступить в печати с теми наблюдениями, которые ему пришлось сделать над народной чувашской песней и музыкой. Но автор расширяет свою задачу: он не только знакомит читателя со своими личными наблюдениями, но изучает и то, что сделано в этой области до него. Такой исторический аспект придает работе автора большой интерес. [...] Это сви-

детельствует о его стремлении дать для науки не только значительный, но и строго научный материал»²⁹.

Еще один отзыв, подтверждающий авторитет Павлова среди коллег в ОИМК, принадлежал этнографу Н.В. Никольскому. «Предлагаемая вниманию читателя книга является одной седьмой частью задуманного автором обширного музыкально-этнографического труда... — писал он в московском журнале. — Благодаря этому очерку и тем, которые приготовлены автором к печати, народная музыка чувашей получит возможность назваться хорошо изученной и относительно содержания, объема и характера изученности встать рядом с русской народной музыкой»³⁰.

Середина 1920-х годов — кульминация общественной активности Павлова. С этого времени он теряет к ней интерес и начинает отходить от активной деятельности. С 1925 года Общество возглавляет медик И.К. Лукьянов, в качестве его заместителя выдвигается М.П. Петров; последнего выбирают и делегатом на очередную сессию Центрального бюро краеведения³¹. Федор же в течение года в отчете ОИМК упоминается только в списках членов Совета, но не участием в дискуссиях.

В биографии Федора Павлова подобное мы уже встречали. Сравнивая свойства личности молодых симбирских учителей Константина Иванова и Федора Павлова, их ровесница Капитолина Эсливанова заметила: «Ф.П. тоже был скромн, но горяч»³². Горячность, импульсивность, по-видимому, обусловила неожиданные решения и повороты, которыми полна линия его недолгой жизни. Кстати, импульсивные движения души, порой труднообъяснимые, свойственны и героям его драмы «Ялта».

Определенную роль, видимо, играли и личные проблемы, обнажившиеся примерно в это время. В Чебоксарах появился его коллега Степан Максимов, который теперь заведует всем профессиональным образованием в республике. Федору хорошо известны его способности и амбиции. Степана почти сразу кооптируют в члены Совета ОИМК. Не желая конкурировать с ним в роли организатора — это претит поэтической натуре — Федор как бы предоставляет ему возможность действовать на авансцене искусства и науки, сам же замыкается преимущественно на внутренней работе, накапливая идеи, которые будут воплощены в конце 1920-х годов.

Здоровье тоже заставляет ослабить многолетнее напряжение. При медицинском осмотре 21 апреля 1924 года ему ставят диагноз: катар правого легкого и правосторонний адгезивный плеврит. 16 мая врачебная комиссия выдает ему удостоверение в том, что Павлов Федор Павлович нуждается в поездке на Кавказ, пока «в третью очередь». Подобную поездку сразу он не может себе позволить (не привык!) и, продолжая работать, очень скоро доводит себя до изнеможения. 23 мая посылает записку секретарю Облсуда: «У меня осложнение инфлюэнцы, выйти из дома боюсь, а потому сегодня на службу не приду. Доложите Матвеем Филипповичу о моей болезни, а мне пришлите с Марковым дела, дома я могу заниматься». Наконец, с 4 июня по 3 июля судье Ф.П. Павлову предоставляется отпуск по болезни³³.

Он лечится дома и, видимо, бывает в Казани, где решается вопрос о зачислении его в кандидаты членов коллегии защитников при Главсуде Татарской АССР. После этого он переходит на службу в Наркомзем.

* * *

При поддержке научного Общества Федор добился финансирования своих поездок с научными целями в Казань, Симбирск и Уфу. В обращении президиума ОИМК в Облсисполком 2 сентября 1922 года говорилось: «Обществу следовало бы самому дать Ф.П. Павлову научную командировку... но сделать этого оно не в состоянии за абсолютным неимением средств». Судя по тому, что Федор 4 октября 1922 года заполняет анкету командированного, областное правительство выделило ему средства³⁴.

О пребывании Павлова в Симбирске можно судить по статье, появившейся 17 октября 1922 года в газете «Канаш». Он провел в музее Чувашской школы несколько дней, знакомясь с уникальным источником по этнографии чувашей — рукописью «Тăхăр ял. Сĕве тăршшĕнчи чăвашсем» (Девять деревень. Свяжские чуваша), составленной в 1900 году учителем Альшеевской школы Григорием Тимофеевым. Впечатления вылились в рецензию «Паллă кĕнеке» (Замечательная книга). «Состоит она из 8 тетрадей и делится на девяносто частей, — писал Федор. — Чего только нет в этой рукописи? И не перескажешь. Прочесть ее потребуется не меньше недели». Талантливая работа никому не известного альшеевского учителя удивила и обрадовала. «До сих пор рукопись “Девять деревень” продолжает являться выдающейся среди тех, которые повествуют о чувашах, — утверждает Павлов. — Она одинаково нужна и полезна как искушенным в науке, так и необразованным чувашам. Эта рукописная книга побуждает к вниманию и заботе о своем народе. Пусть бы прочитали ее чуваша. Чтобы они тогда сказали? Поэтому желательно было бы рукопись “Девять деревень” напечатать и издать»³⁵.

Но в тот момент в области не нашлось ни специалиста, ни научного учреждения, которые реализовали бы предложение музыканта. Лишь в 1926 году Чувашское общество изучения местного края смогло приобрести рукопись для своей библиотеки³⁶. Прошло еще почти полвека, прежде чем «Девять деревень» были опубликованы. Время подтвердило оценку, данную Павловым. Вторым изданием книга вышла уже в 2002-м.

Летом 1923 года, в течение полутора месяцев выступая с Национальным хором на Всесоюзной выставке, Федор действовал и от имени ОИМК. В командировочном удостоверении значилось, что он направлен в Москву для установления связи с научными учреждениями, обществами и организациями столицы и для ознакомления с материалами музеев, библиотек, архивов, художественных галерей и т.п. Федор уже основательно знал народную культуру, и не все этнокультурные экспонаты столичных собраний выдержали его критический взгляд. В частности, в Румянцевском музее им и медиком И.К. Лукьяновым — еще одним членом Совета ОИМК — были осмотрены чувашские фигуры и

наряды: «Таковые признаны несоответствующими современной действительности, а в художественном отношении — репродукцией грубого качества», — писал Павлов³⁷. Он выкроил время и для работы в читальном зале музея (будущей Всесоюзной государственной библиотеки имени В.И. Ленина). В одной из публикаций Федора однажды появится подзаголовок: «Из записей в блокнот во время работы в Ленинской библиотеке»³⁸. Так он познакомился со многими этнографическими и музыковедческими трудами, изданными в дореволюционные времена в Москве и Петербурге, и убедился, что далеко не все попало в библиотеку Казанского университета. А в Симбирске, Уфе, тем более в уездных городах, большинства изданий такого рода просто не было.

Павлов стал первым исследователем, поставившим перед собой специальную задачу найти источники о музыке и музыкальной культуре чувашей в трудах ученых, начиная с XVIII века. Своими заботами он поделился в специальной статье «Библиографине катартакан кёнеке», объясняя неискушенному читателю, что представляет собой библиографический справочник и какая от него польза: «Если посмотреть все книги, журналы и газеты за триста лет, то наберется не менее тысячи работ о чувашах, — говорил Федор. — ...В настоящее время неизбежно испытываешь затруднения, принимаясь за работу о чувашах. Не знаешь, где, о чем написано раньше. Начинаешь разыскивать, едешь в Казань, проходит два-три месяца, а ты все еще не отыскал того, что нужно. Имея же библиографический справочник, можно на месте, дома, найти за неделю все необходимое, а если придется ехать в Казань или Москву, то легко ориентироваться, работая в библиотеке»³⁹.

В поисках крупиц знания он «перевернул» целую гору этнографической литературы и в течение нескольких лет сумел составить несколько библиографических указателей публикаций, содержащих сведения о музыкальной культуре чувашей. В том числе в 1922 году он выявил 25 источников, в 1923-м — 51, в книге 1926 года — 80 названий. По подсчетам редактора его Собрания сочинений, только в последних двух указателях 1927 и 1928 годов Павловым были описаны 134 источника⁴⁰.

Перелистывая страницы сотен статей и книг по этнографии и культуре народов России, Федор находил нужные сведения. Например, о книге В.И. Михайлова «Обряды и обычаи у чуваш» (СПб., 1891) отметил: «Есть одна историческая песня». О книге А.Л. Маслова «Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве» (М., 1909) записал: «В этой книге имеются сведения о чувашских гусях, коротко сказано о шăпăр'е».

В музыкально-этнографических очерках «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество» Федор выделил наиболее значительные источники. О них высказывался уже основательнее, создав на каждый фактически самостоятельную музыкально-этнографическую *рецензию* объемом в одну-две-три страницы. Имея собственную точку зрения по вопросам чувашеведения, он не ограничивается пересказом содержания источника, но, как правило, определяет в содержании книги или статьи наиболее

ценные места и нередко находит слабые, дающие повод для критики. Он знаком и с дискуссиями по этим вопросам, соглашаясь или опровергая аргументы разных сторон.

В частности, Федором отрецензирован один из самых ранних трудов о быте и культуре народов Поволжья «Описание живущих в Казанской губернии языческих народов» Г.Ф. Миллера (1791). О книге Федор отзывается весьма критически, указывая, что Миллер, как писал еще в XIX веке В.И. Сбоев, «без разбора вносил в нее все, что слышал от толмачей, данных ему из местной губернской канцелярии. Результатов личных наблюдений автора здесь почти не видно». Поэтому и сведениям, сообщаемым им о чувашах, доверять можно с большой осторожностью.

По-другому характеризуется книга «Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии» А.А. Фукс (1840). Федор приводит мнение современника, с иронией отозвавшегося о ее сочинении: «Описать костюм чувашский, потолковать с апайкою о разных житейских мелочах, рассказать, как чувашаи принимают и потчуют своих гостей, — это г-жа Фукс, пожалуй, исполнит ловко, грациозно и даже верно, если только известная по Заволжью поэтическая муза не подбросит ей под перо красного словечка. А красные словеса у г-жи Фукс нипочем». Но Павлов — непредвзятый читатель, находит другие моменты в ее сочинении, выгодно отличающие его от труда Миллера: «Если Фукс умела верно описать чувашский костюм, если она умела подойти настолько близко к чувашской женщине, что могла расспросить ее о разных житейских мелочах, и если успела настолько близко изучить повседневный быт чувашина, что умела рассказать о том, как чувашаи “принимают и потчуют своих гостей”, — то это несомненно свидетельствует о некоторых положительных сторонах ее исследовательской работы, потому что тут уже видно личное наблюдение автора над жизнью и бытом описываемой среды».

Павлов пишет, что гораздо большего внимания заслуживают статьи С.М. Михайлова, помещенные в «Казанских Губернских Ведомостях» за 1852—1853 годы. Прежде всего, это статья «О музыке чуваш». В ней говорится о музыкантах и музыкальных инструментах. Павлов не соглашается только с предположением, что чувашаи переняли гусли через русских от немцев. «Мнение это едва ли может считаться правильным», — говорит он (предполагая, как мы знаем, вернуться к этому вопросу в специальной работе). Тем не менее, «в общем, статья Михайлова очень оригинальна и читается с большим интересом».

Обратившись к «Материалам для этнографии России» (1870) А.Ф. Риттиха, Федор не соглашается с его критиками и находит в книге «очень ценные заметки о чувашских поминальных попойках, о посиделках, о любимых развлечениях и играх чуваш, о музыкальных инструментах, о пузырьниках, о музыкальных способностях чуваш, о песнях и свадебных обычаях и обрядах». По поводу высказывания Риттиха, что «церковное пение в некоторых чувашских приходах идет очень успешно и по справедливости им могут гордиться те лица, которые занимаются этим делом

столь добросовестно», Федор демонстративно заявляет: «В наше время едва ли кто стал бы гордиться добросовестными занятиями по обучению чуваш церковному пению в приходах». Сказывается негативный опыт семинарской науки и усвоение марксистского тезиса «религия — опиум для народа!» И тут же продолжает: «Но мы высказанное замечание Риттиха считаем ценным в другом отношении, подходя к данному вопросу с точки зрения музыканта-этнографа».

Особенное внимание Федор уделяет труду Валентина Мошкова «Музыка чувашских песен», посвящая ему целых три страницы. При ознакомлении с нотными записями Мошкова, говорит он, «остается впечатление, что собиратель старался быть фонографически точным». Отмечает, что собиратель «записал 77 мелодий, из них 66 песенных, 7 инструментальных и 4 мелодии без слов (халапсар юра). В его коллекцию вошли мелодии свадебных, рекрутских, праздничных, хороводных песен и одна колыбельная песня». Это больше, чем собрал любой другой исследователь до него. Но еще недостаточно, «чтобы ознакомиться со всеми особенностями, встречающимися в чувашской музыке». Кроме того, «труд Мошкова страдает некоторыми недостатками, неизбежными для него, как человека, незнакомого с чувашским языком и духом чувашской поэзии». В частности, неточно записаны песенные тексты.

При этом чувашский исследователь ценит музыкальную эрудицию Мошкова, благодаря которой он «сделал несколько весьма ценных теоретических выводов». У Федора не вызвали возражений ни объяснение ладовой основы чувашской музыки как пентатоники, ни многие другие суждения Мошкова. Зато он вступает в дискуссию по поводу ритмики. Мошков пытался проникнуть в причины ее необычных свойств через анализ триольных групп. Он предположил, что «принятое в нашей музыкальной системе обозначение триолей, когда две последние доли соединены вместе, всегда предполагает ударение на первой, короткой доле, тогда как у чуваш это ударение ложится всегда на две последние доли, слитые вместе». Такое предположение чувашскому музыканту показалось неубедительным. Не находя в современной науке других аргументов, он попытался найти объяснение в учете высоты и долготы тонов.

На этом основании Федор критикует и способ записи ритма, принятый русским исследователем. «При изучении материала Мошкова, — говорит он, — надо учесть неверности в передаче мелодии, которые вызваны применением неправильной системы».

Таким образом, Мошков побудил чувашского музыканта искать ответы на вопросы, в его время остававшиеся вне поля зрения теории музыки. Федор обещает дать этому вопросу подробное объяснение в запланированном им седьмом очерке своей монографии, при исследовании ритмики чувашской музыки. К сожалению, этот очерк им не был написан, сохранилось лишь эскизное изложение представлений Павлова о свойствах музыкального ритма в трактате 1922 года. Дискуссия с Мошковым там еще не упоминалась.

* * *

Познав вкус знания и добросовестного научного метода, Федор не считает нужным оставить без внимания и современные суждения, задевающие вопросы истории художественной культуры поверхностно-легкомысленно. Возможно, он с досадой вспоминает, как вынужден был молча выслушивать невежественные речи уездных представителей в 1920 году на съезде работников искусств. Теперь он считает себя вправе прямо высказываться в подобной ситуации.

Так, в отчете о деятельности Общества ИМК Чувашской области за 1923 год о брошюре «Заметки к вопросу по истории мелких национальностей Поволжья и Приуралья», вышедшей из-под пера председателя Облесполкома ЧАО С.А. Коричева, он говорит: «...автор... урывками, между делом, набросал свои “Заметки”. Нужно признать, что это — работа компилятивная... это работа советского практика, для которого нет времени тонко вдаваться в разрешение научных проблем, но который в повседневной своей деятельности во все входит, все учитывает... Не входя в подробную оценку работы в настоящем кратком отчете, нельзя не указать, что в ней, кроме стилистических промахов, есть некоторые шероховатости и смыслового порядка. Например, на 15 стр. читаем: “В то время, когда мелкие национальности находились вне зависимости от русского государства, у русских не было ни искусства, ни литературы, ни поэзии”... По-видимому, здесь имеется налицо недостаточная уточненность мысли, что можно отнести к категории т.н. ляпсусов. Однако у автора подобные скользкие утверждения встречаются и в других местах»⁴¹.

Наоборот, подчеркнуто уважительно Федор относится к деятельности авторов оригинальных исследований. Таким в его глазах являлся и Степан Максимов. К моменту появления в Чебоксарах он уже издал в Центральном издательстве народов СССР (Москва) две книги под названием «Чаваш кёввисем» (Чувашские мелодии). Особенно высоко Федор оценивает первую. Сравнивая ее с лучшими изданиями дореволюционного времени, он перечисляет многочисленные преимущества издания Максимова: «Для науки музыкальной этнографии очень важны следующие условия, которые старался соблюдать собиратель. Мелодии песен записывались в том же тоне, в каком исполнял их сам воспроизводитель народной песни; записывались и варианты мелодий, как разнообразность народного музыкального творчества в пределах одного и того же песенного напева. Тексты песен собиратель записывал, не придерживаясь законов принятой литературной формы речи там, где исполнитель делал отступления от этой формы, т.е. записывал слова в том виде, в каком произносил их сам исполнитель. Темпы мотивов указаны по метроному... Особенно отрадное впечатление производит применение линейной (итальянской) нотной системы. Совершенно справедливо указывает С.М. Максимов, что цифровую нотную систему следует давно заменить линейной. Сборник С.М. Максимова — первая попытка в этом направлении».

Кроме песен, в сборнике Максимова есть специальный отдел, в котором представлены танцевальные мотивы, исполняемые чувашами-музыкантами на скрипке. Федор об этом говорит: «Отдел этот представляет исключительный интерес, потому что чувашские танцевальные мотивы до сих пор в нотной печати для широкого распространения не появились».

Столь же высоко оценивает Федор последнюю новинку С.М. Максимова — рукописный сборник «Тури чăваш юррисем» (Песни вирьяльских чуваш). Он стал результатом последних экспедиций Степана, о которых он докладывал в ОИМК. «Мотивы записаны С.М. Максимовым со свойственной ему фонографической точностью, — говорится в рецензии. — В некоторых мотивах зафиксированы своеобразные полутоны, совершенно не укладывающиеся в рамки темперированного строя. Собирателем найдена известная закономерность в последовательности этих полутонов, в виду чего они едва ли могут быть отнесены к случайным явлениям. Ритм во многих мелодиях смешанный, цветистый... Все, что было сказано о значении сборника С.М. Максимова “Чăваш кĕввисем”, относится и к настоящему его сборнику».

Все это лежит в основе общей оценки, которую публично дал Федор Павлов: «...заслуги С.М. Максимова, как собирателя, перед наукой чувашской музыкальной этнографии вообще огромны. В настоящее время С.М. Максимов является одним из самых видных и самых энергичных собирателей памятников песенно-музыкального материала. Изданный сборник составляет лишь часть его собранных материалов. Но тут, что мелодия — то красота, что мотив — шедевр. Записи сделаны опытной рукой глубокого знатока чувашской народной музыки: каждый изгиб мелодии, каждый гротеск мотива, каждый тончайший нюанс звука учтен при делении тактов. Это чрезвычайно трудное обстоятельство при записях чувашских народных песен и мотивов преодолено собирателем блестяще. Вот почему сборник С.М. Максимова особенно дорог для чувашского музыканта-этнографа, особенно ценен для истории и науки чувашской музыкальной этнографии, особенно полезен для культурно-музыкальных целей в деле поднятия художественно-музыкального образования среди чуваш».

* * *

«...Вовсе не безразличен тот несомненный факт, — писал Федор, — что на долю первых исследователей, как это случается, падает неблагодарная участь проделать черновую, подготовительную работу»⁴². Прodelывая ее, он, конечно, мечтал о большем.

К середине 1920-х годов чувашский музыкант уже прекрасно ориентировался в этнографической литературе и понял, сколь мало ученый мир знает о музыкальной культуре его родного народа. Пришло понимание, что добытые им знания уникальны. «Автор, начинающий свою работу в этой области, — говорит он, — рискует оказаться в положении одинокого путника в голой пустыне, где нет ни пути, ни следов, где

только без конца простирается неведомая страна — terra incognita науки [...] В изданиях и архивах русских ученых обществ почти нет ни одной книги о чувашской музыке. Мы говорим: “почти нет” — потому что, если и есть что-нибудь, то едва ли это “что-нибудь” можно считать за удовлетворительный материал, вполне достаточный для фольклориста, интересующегося вопросами чувашской музыкальной этнографии»⁴³.

Трактат, опубликованный им в альманахе «Чувашский календарь на 1923 год», был предварительным эскизом будущего большого исследования. Наметив таким образом план, Федор не остановился и сразу сделал следующие шаги к созданию по возможности целостной картины исторического пути чувашской музыки и теоретического описания ее особенностей. Вдохновляемый открывшимися перспективами и обилием материала, он извещал в печати («Канаш» от 3 сентября 1922 г.), что работает над большой научной монографией «Чуваши и их музыка» из двадцати пяти разделов. «Написано более половины книги, — говорит Федор, — до нового года работа будет завершена».

Скоро выяснилось, что реальную сложность задачи, будучи еще недостаточно опытным исследователем, он недооценил. Уже через полгода название труда и его план выглядят иначе. 22 июля 1923 года на собрании членов ОИМК Павлов выступил с докладом «Чуваши, их песенное и музыкальное творчество» и сообщил, что под таким названием им задумано обширное сочинение. Оно состоит из двух частей, заключающих в себе 10 очерков⁴⁴.

Издать Федор успел только первый очерк, который был им подготовлен к печати в 1925 году и опубликован через год. Он содержал обзор этнографической литературы о песенном и музыкальном творчестве чувашей, а также и обзор сборников чувашских песен.

О содержании остальных очерков, запланированных им, судить можно только по тезисным текстам трактата 1922 года и нескольким статьям, публиковавшимся в периодической печати в последующие годы. К сожалению, научные рукописи Павлова не сохранились. Но об их существовании знал и Н.В. Никольский. Он перечислял рукописные работы Павлова в статье «Краткий обзор работ по этнографии чуваш». В их числе:

- а) чувашские народные песни по их видам, содержанию;
- б) опыт исследования стихосложения чувашской народной песни, (метрика и ритмика народного стиха, его эвфония и строфика);
- в) опыт исследования ритма музыкального (ритма песни, танцевального мотива и самого танца, такты, их размеры, дробление и различные виды ритма;
- г) мелодическое строение чувашской народной песни и танцевальной музыки;
- д) музыкальные инструменты, их происхождение, история;
- е) происхождение, характер и развитие чувашской музыки (отношение к китайской, тюркской, индоевропейской музыке);
- ж) чувашские народные песни, собранные и записанные автором в разное время (179 мотивов и 1700 куплетов)⁴⁵.

* * *

Второй из объявленных очерков Федор назвал «Кратким историческим обзором о чувашах». Готовясь к его написанию, он тщательно изучал материалы по истории народа. Впервые заговорив об истории специального музыкального искусства, Павлов обозначил в ней «гуннский, болгарский и собственно чувашский периоды»⁴⁶. Здесь он воспроизвел историческую канву из работ современных исследователей. Одним из них был М.П. Петров, которому Федор подарил экземпляр своей книги с надписью: «Дорогому Михаилу Петровичу, морально поддерживавшему при составлении очерков, с глубокой признательностью от автора. 22/III-27. Ф. Павлов».

Так сложилась его статья «Умолкнувшие звуки: По следам исчезнувших основ чувашской музыки», посвященная древнейшему периоду музыкальной культуры. Федор задается вопросом: «...Интересно знать, имели ли предки чувашей музыку, песню. Ответить на этот вопрос отрицательно, пожалуй, нет оснований, потому что у каждого народа, пусть он даже находится в периоде дикости, есть свое искусство. [...] Ничего не поделаешь: эта музыка не дожила до нашего века. Исчезли с лица земли носители этой музыки, умолкли и звуки ее. Письмена на камне сохраняются на протяжении многих столетий, а умолкнувшие звуки нельзя более услышать».

Не имея документальных свидетельств о музыкальной культуре предков чувашей тысячелетней давности, Павлов прибег к методу исследователей музыкальной культуры древнего мира, извлекающих информацию из косвенных источников и из сопоставлений однотипных явлений. Он исходит из данных историков, согласно которым предки чувашей находились в составе древних гуннских племен. Следовательно, надо было найти сведения о культуре гуннов. Это дало основания обратиться к трудам древнеримских историков, на основе которых Федор составил представления об их музыкальной культуре:

Вторгнувшиеся в Европу гунны совершали набеги главным образом под предводительством Атиллы, который намеревался покорить весь мир. С этой целью он начал совершать нападения на народы, обитавшие в Западной Европе. Лишь в 451 году, после битвы на Каталунских полях, он был вынужден отступить. По свидетельству римских историков, эта битва отличалась исключительной жесточечностью, и в ней погибло очень много гуннов. С наступлением ночи, когда прекратилось сражение, гунны начали хоронить своих убитых воинов. При этом они громко причитали, пели. С торжествующей радостью слушали их горестное, печальное пение в стане римского войска.

«Что можно заключить из этого? — говорит исследователь. — Напрашивается тот вывод, что у гуннов сложилась традиция печального песнопения во время обряда погребения убитых воинов». Он напоминает, что у чувашей тоже существовал обычай причитания над покойником.

В исторических трудах сложился стереотипный взгляд на Атиллу как на чрезвычайно жестокого и свирепого покорителя завоеванных народов Европы. Федора же интересуют другие свойства его личности:

...Однако он, живя в молодости в Византии, почувствовал известное влечение к культуре и кое-что понимал в ней. Поэтому, как представляется, у него находили положительный отклик вопросы обучения и образования, а также то, что является областью искусств. Сотни и тысячи художников, актеров, музыкантов бежали к Аттиле из других стран. Они существовали тем, что занимались различными видами искусства при дворе Аттилы. Гуннские племена могли преемственно унаследовать от них различные виды искусства, в том числе и музыку.

Дело этим не ограничивалось. Аттила проводил торжественные триумфы, устраивал роскошные пиры. Во время триумфов и пиров гуннские певцы, музыканты, комедианты и актеры старались демонстрировать образцы своего искусства. Это видно из следующего.[...]

Вот Аттила после торжественного триумфа отправляется в свою резиденцию. Чествовать его выходит группа молоденьких девушек в белых покрывалах. Они идут колышущимися рядами и поют торжественные песни. Выражать чувство радости подобным образом — традиция древних культурных народов. По-видимому, Аттила воспринял ее от этих народов. Однако песни и музыка гуннов, по всей вероятности, являлись их собственным достоянием.

Цитируя исторические описания, Федор «в подтексте» как бы ассоциирует их с картиной обрядовых пиров чувашей:

Аттила в тот же день устроил роскошный пир. Ночью зажгли факелы. Затем два гунна стали перед Аттилой исполнять песни. Певцы восхваляли Аттилу, пели, чествуя его за победы над другими народами, за то, что он показал себя великим героем на полях брани. Между тем одни из слушателей восхищались, радовались, другие, вспоминая походы и битвы, возбуждались, горячились, а старики, теперь уже лишенные силы, не выдержав, плакали, перебирая в памяти свои ратные дела. Так тронуло всех пение.

Разумеется, Федор не отождествляет культуру древних и современных людей, указывая существенные отличия: «Все же не следует забывать, что это не традиции, присущие трудовому народу, так как они возникли в среде военных захватчиков. Их песни и музыка — воинственные мелодии, торжественные триумфальные мотивы, прославляющая героев поэзия, богатырские напевы».

И, наконец, он обобщает: «По таким отрывочным сведениям можно судить, что у древних предков чувашей сложились традиции в области музыки... Можно рассуждать так: у древних предков чувашей, гуннов, существовал героический, богатырский эпос, в котором синкретически сливались музыка и поэзия. Отголоски этой поэзии следовало бы искать в современных нам обычаях. Может быть, искания увенчались бы успехом. Для познания иногда дорога каждая крупница».

* * *

После *гуннского* в истории чувашской музыкальной культуры Павлов выделял *болгарский* период, предшествовавший периоду собственно чувашскому. Единственный автор, рискнувший до него заговорить на эту тему, был этнограф Николай Никольский, составивший «Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья» (1920). Не находя данных о собственно музыке, он мог лишь указать на проникновение

арабских влияний в культуру Волжской Болгарии⁴⁷. Убедившись в полном отсутствии иных источников о музыке этой эпохи, освещение периода, следующего за древнейшим (гуннским), Федор отложил на будущее.

Он не комментировал свое решение. Возможно, на Федора угнетающе подействовала скандальная история вокруг спектакля по исторической драме М.Ф. Юрьева «Последние дни Болгарского государства», поставленного в 1925 году. В январе 1926 года бюро Чувашского обкома ВКП(б) обсуждало его и постановило закрыть постановку и отрешить автора от работы в Чувашском театре в связи с обвинением в националистических ошибках⁴⁸. Само обсуждение исторических связей народа с волжскими болгарами стало трактоваться как проявление «великодержавнических претензий чувашского национализма»⁴⁹.

Это был лишь один из симптомов нарастающего идеологического давления на культуру и науку, в начале следующего десятилетия приведшего к прямым репрессиям против ОИМК. Обнажилась и внутривластная борьба с так называемыми «троцкистами». С ним сочеталось и нарастание бюрократизма на всех уровнях власти. Если о политических делах Федор не высказывался, то по поводу бюрократизма, касающегося простых людей, он написал несколько фельетонов.

Эта же идеологема осеняла размышления о собственно чувашском периоде. Например, уважаемый им М.П. Петров об этом писал: «Период подневольного существования, хронологически обнимающий большой промежуток времени от 1236 по 1917 год, характеризующийся как эпоха материального и морального оскудения чуваш...»

Вслед за современными историками Павлов связал его с «проклятым временем» истории народа в составе Казанского ханства и Российской империи⁵⁰. «Уже много веков чуваша жили в тяжелом угнетении. Беспросветное было время... — цитировал Федор слова Анания Михайлова, тогда председателя СНК ЧАССР, — грустные песни чувашских девушек слышались только по ночам и, надрывая сердце, терялись где-то в оврагах».

Из цитаты родился заголовок его статьи «Сырмари юрă» (Овражная песня), впоследствии подхваченный идеологами от культуры, которые наследие народной культуры, реально богатейшее, описывали в русле этого неудачного выражения в унизительно скромных категориях. Следует отметить, что, ухватившись за удобную для советской мифологии метафору, они игнорировали не только продолжение мысли Павлова («так было ко времени рождения Ивана Яковлевича», т.е. в первой половине XIX в.), но и дальнейшие его рассуждения о том, что уже в Симбирской чувашской школе началось собирание и издание народных песен, развивалось музыкально-исполнительское искусство. Здесь начинается новая история чувашской музыки⁵¹.

Фраза о *новой истории* выражала понимание Павловым реальной истории как процесса, начавшегося в результате многолетних усилий многих музыкантов и музыкально подготовленных учителей.

* * *

В девятом очерке он предполагал рассмотреть музыкальные инструменты чувашей в связи с историческим происхождением инструментов и отношением их к музыкальным орудиям других народов.

Представляя читателю фундаментальные монографии А.С. Фаминцына о народных музыкальных инструментах: «Гусли. Русский народный музыкальный инструмент» (СПб., 1890) и «Домра и сродные ей музыкальные инструменты» (СПб., 1891), чувашский музыкант констатирует, что, по мнению автора, изготавливать гусли *кёсле* и балалайку *тăмра* чуваша научились у русских. Он не считал возможным полемизировать со столь авторитетным ученым на страницах *библиографического* труда. Но, несомненно, размышлял: неужели мы, чуваша, имея не менее чем тысячелетнюю историю и создав богатое музыкальное наследие, настолько примитивны, что существование такого красивого и ценного инструмента как *кёсле* можно объяснить только поздними заимствованиями — у немцев (через русских, по Спиридону Михайлову) или просто у русских, по Фаминцыну?

«...Как появились гусли? От какого соседствующего народа чуваша научились играть на них? — ставит он вопрос в специальной статье. — Какое место занимают гусли в жизни чувашского народа? Нужно ли и впредь воздавать этому инструменту должное или, может быть, просто забросить его? Эти вопросы стоят того, чтобы их обсудили в наше время — неуклонного культурного роста. К тому же среди чувашского народа гусли получили распространение издавна»⁵².

Одно из ранних описаний чувашских народных музыкальных инструментов он нашел в отчете о Московской этнографической выставке 1867 года, сыгравшей большую роль в истории отечественной науки о музыкальном фольклоре: «Волынок здесь вы видите несколько экземпляров: чувашская волынка представляет собою самую простую форму; она состоит из бычачьего пузыря, к которому прикреплена одна трубка, служащая для вдвухания в пузырь воздуха, и другая с язычком и звуковыми отверстиями, имеющая некоторое сходство с кларнетом». «На [...] резонансном ящике натянуты струны в чувашских гусях, доставленных из Ядринского уезда Казанской губернии; струны на нем кишечные, и их 34, они расположены так же как струны фортепиано, длина их тем более, чем ниже тон»⁵³. В экземпляре этого отчета, имеющегося в современной Российской государственной библиотеке, бывшей Ленинской, на странице 163 некий читатель слегка, но достаточно заметно, провел карандашом под словами «в чувашских гусях». Вполне вероятно, что этот карандаш был в руке Федора Павлова, готовившегося писать статью об этом инструменте. Вначале он излагает все, что удалось узнать из разных источников, потом обобщает:

Судя по этим высказываниям, впервые научились делать гусли жившие в прошлые века народы Востока. Из Азии гусли перешли в Византию, отсюда распространились среди славян, а тогда их научились делать и русские. Однако в те времена гусли не имели современной формы, а напоминали лиру. Подобную

форму можно встретить на обложках книг XIII века («Труды Московск[ого] археологическ[ого] общ[ества]», т. III). Таким образом, гусли перекочевали к нам из Восточной Азии через Византию.

Видя условность всех существующих объяснений истории гуслей, опирающихся только на косвенные аргументы, Федор считает возможным высказать и собственную гипотезу, связывая путь инструмента с древними этапами этногенеза чувашей:

Однако, по нашему мнению, гусли могли попасть в Европу и иным путем. Этот путь — из Китая через гуннов. Нельзя утверждать, что у древних китайцев были гусли, но все же музыкальный инструмент наподобие гуслей у них имелся. Это так называемое тче или ше. Немецкий ученый Э. Науман пишет: тче напоминает гусли, его делают из дощечки в 9 футов длины и натягивают струны на 25 колков («Всеобщая история музыки». СПб., 1897). О том, что у китайского народа в древности были гусли, свидетельствует и народная музыка народности таранчи. Эта народность была изгнана китайцами со своей территории, но таранчинцы вывезли с собой из Китая музыкальный инструмент калун. Это — инструмент того же рода, что и гусли (Н. Пантусов. «Таранчинские песни». СПб., 1890). Китайский народ в культурном отношении был гораздо выше гуннов. Поэтому гунны могли воспринять от китайцев и музыкальную культуру. Может быть, предки чувашей, как и таранчинцы, вывезли из Азии гусли наподобие калуна. По переселении их в Европу этот инструмент мог получить распространение среди европейских народов.

Он осторожно говорит о распространенности гуслей «наподобие калуна» и у финнов:

Придание гуслиям современной формы, т.е. формы калуна, а не лиры, идет от финнов. В финском эпосе «Калевала» есть упоминание о музыкальном инструменте наподобие гуслей. Этот инструмент назван кантеле. Форму инструмента кантеле можно считать родоначальницей формы гуслей, но он не похож на лиру, а напоминает калун («Сборн[ик] антропологическ[их] и этнограф[ических] статей о России» изд. Дашковым. 1868 г., т. I, стр. 103). Современная форма гуслей восходит к кантеле, иначе говоря к куокле.

Далее Федор сопоставляет хронологию появления в России гуслей современной формы:

У русских гусли новой формы начинают появляться в XVII веке. О том, когда именно они стали распространяться среди чувашей, письменных материалов встречать не приходилось. Все же, как об этом пишут Г. Миллер (1791) и И. Георги (1799), в XVIII веке гусли являлись у чувашей любимым музыкальным инструментом. Если это так, то, можно думать, гусли получили распространение у чувашей еще раньше. Когда началось усиленное проникновение европейской немецкой музыки, гусли у русских стали забываться, получила распространение «гармошка» и т.д. В то же время среди чувашей, марийцев и удмуртов все более и более распространяются гусли.

И, наконец, обобщает историю развития гуслей у чувашей:

Размер гуслей чуваша увеличили, научились придавать им изящную, красивую форму: если раньше гусли имели 18—20 струн, то на гуслия увеличенного размера уже 36—40 струн.

Чувашские гусли новой формы прославились в прошлом XIX веке. В 1865 году их можно было видеть в московских музеях («Изв[е]стия Русского геогр[афического] общ[ества]», 1865, т. I, стр. 151). В 1867 году чувашские гусли

экспонировались на этнографической выставке в Москве (упомянутый «Сборник антропологическ[их] и этнограф[ических] статей»). С 1868 года о чувашских гусях начинают писать в книгах (А. Владимирский. «О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах»). В 1896 году чувашские гусли показывались на выставке в Нижнем Новгороде. Экспонаты представил чувашский мастер из Синьял-Оринина П. Волков (И. Липаев. «Музыка на Всероссийской выставке в Н. Новгороде в 1896 г.»). До войны чувашские гусли начали продаваться в больших музыкальных магазинах Москвы (у Циммермана) и Казани (у Брюно). Однако эти владельцы магазинов, дабы не терять своего «доброего имени», пустились на обман, называя чувашские гусли «иностранными, заграничными гусями».

Завершается статья предложениями по сохранению этого ценного инструмента в современной культуре. Они актуальны и спустя столетие:

В заключение нужно сказать следующее. Как бы то ни было, можно утверждать, что гусли имели распространение среди чувашей в XVII—XVIII веках. С той поры вплоть до настоящего времени чувашаи не забрасывают игру на гусях. Чувашаи постоянно совершенствовали гусли, увеличивая их размеры, делая инструмент все более красивым, полнозвучным. Поэтому среди трудовых масс чувашей гусли занимают столь значительное место. Гусли допускают возможность сольной игры, а также игры вместе со скрипкой, домрой и т.д. Гусли необходимо вводить в обиход клубов, народных домов, школ. Нужно практиковать конкурсы гусяров. Мастеров по изготовлению гуслей нужно привлекать к организации выставок, поощрять их вручением похвальных свидетельств, лучшие экспонаты предоставлять музеям. Можно бы организовать и кустарные артели по изготовлению гуслей. Спрос на гусли несомненно будет. Труд по изготовлению гуслей может оказаться более выгодным, чем кулеткачество.

Доброго пути чувашским гусям.

* * *

Как и многие народы Евразии, чувашаи издревле умели играть на варгане — простейшем шипковом музыкальном инструменте, который мог изготовить любой кузнец. В трактате 1922 года Федор, не находя подходящего словесного обозначения в родном языке, называл его и по-чувашски *варкан*. Позже, познакомившись с источниками XVIII века, где этот инструмент назывался *губным органом*, Федор Павлов использовал кальку со старинного выражения и назвал его по-чувашски *тутапа каламалли орган* (буквально: *орган для игры губами*), на всякий случай поясняя: «Ана “варган”, — тенё» (т.е. его называют «варган»)⁵⁴. По воспоминаниям непосредственного ученика Павлова, в будущем — композитора Григория Хирбю (учился в музыкальной школе с 1927 года), Федор Павлович однажды услышал чувашское название варгана от игравшего на нем пастуха. Так в библиографических списках 1928 года появилось словосочетание «тутапа каламалли орган (палнай. — Ф.П.)»⁵⁵. Тогда же это слово было использовано Павловым и в названии произведения для симфонического оркестра «Сърнайпа палнай» (Сърнай и палнай). А сам варган тогда уже из музыкального обихода практически исчез⁵⁶.



ВОЗВРАЩЕНИЕ. ПОСЛЕДНИЕ ОПУСЫ



Капитолина Максимова, бывшая Эсливанова, в советские годы дважды встречалась с Федором. Один раз мельком, в 1918 году в Казани, второй раз — в 1927 или 1928 году. «Я тогда преподавала в Ульяновске в Совпартшколе русский язык, — рассказывала она. — Как-то в перемену мне сказали, что в вестибюле меня спрашивает какой-то мужчина. Я спустилась и увидела Ф.П. Я была смущена и обрадована. Мы с ним сговорились встретиться после работы у меня на квартире. Когда я пришла домой, то Ф.П. сидел у меня и держал на руках мою младшую дочку Веру. Я видела, с какой лаской он смотрел и разговаривал с ней. Ф.П. спрашивал меня, как я живу. Сожалел, что я осталась одна с четырьмя детьми, и говорил, как недостойно и вероломно поступил со мной Максимов. Ф.П. просил меня отдать ему мою младшую дочь, говорил, что, ведь, мне очень трудно с такой семьей, что ему очень понравилась моя девочка. Милый Федор Павлович, какой он был добрый и чуткий. Мы долго с ним проговорили, вспоминали прошлое. Это у нас была последняя встреча»⁵⁷.

Из рассказа Капитолины следует: ничто не прошло бесследно. Взаимоотношения Федора Павлова и Степана Максимова как тенью окрашивались воспоминаниями: у первого — о несостоявшейся когда-то женитьбе, у второго — о женщине, недавно брошенной им, той самой, из-за которой они с Федором еще в Симбирске оказались в размолвке.

В Чебоксарах Степан и Федор почти не встречались, поскольку служили в разных ведомствах. В отличие от последнего, уже теряющего вкус к общественной активности, Степан полон энергии. Чувствует, что именно в Чувашии может раскрыть свой потенциал, включиться в важные процессы. Он возглавляет отдел профессионального образования в Наркомпросе. После одного из общественно значимых концертов 22 октября 1925 года, для делегатов Съезда деятелей просвещения ЧАССР, видя запущенность национального направления в работе музыкальной школы, он садится писать статью «Музыкальная школа должна служить чувашам». Она выйдет в газете «Канаш» 15 ноября. Вскоре Степан переходит на работу в музыкальную школу, а через три года под его руководством она превратится в Чувашский музыкальный техникум.

Федор с интересом наблюдает за происходящим. Его, несомненно, подкупает энергия и целеустремленность нового заведующего музыкальной школой. Поэтому положительные высказывания Федора о трудах коллеги — ни в коем случае не формальные комплименты удачливому сопернику, Павлов признает незаурядность дарований Максимова. В других условиях они могли бы быть соратниками.

Степан тоже прекрасно помнит, что старый школьный товарищ — уникальный талант, прирожденный дирижер, теперь почему-то отказавшийся от выступлений. В 1928 году на Всечувашском краеведческом съезде Максимов прямо заявит, что только три человека в республике создают новую музыку⁵⁸. Фамилий не называет, но понятно: подразумеваются Павлов, он сам, а также Василий Воробьев, недавно включившийся в композиторскую работу.

При этом Федор — натура поэтическая, автор не только музыкальных, но и литературных произведений. В высказываниях не скупится на рассуждения, выражается метафорично, порой изысканно. В музыковедческих работах Павлов доверяет собственной интуиции, самостоятельно оценивает суждения предшественников, опираясь на знание материала, ранее науке неизвестного. Он ищет в музыке родного народа свойства, делающие ее достоянием мировой культуры. Его стихия — публичные выступления, поэтому нынешний отказ от сцены для него, по большому счету, противоестествен. Уходя из художественной жизни, Павлов подавил в себе поэта и артиста. Шаг этот дался ему нелегко: достигнув общественного признания в музыкальном, литературном, научном творчестве, Федор столкнулся с жестокой дисгармонией мечты о «горе золотой» и обстоятельств, много раз обманувших надежды.

Степан же, его ровесник, стихами не увлекался. Он неплохо играл на скрипке и дирижировал, но голоса у него не было, искусство пения ему не давалось. Секрет его успехов — во внутренней музыкальности, сочетающейся с дисциплинированностью и пунктуальностью. К тому же Максимов — член ВКП(б) с 1919 года и в общении «по-большевистски» прост. Он строгий педагог, требовательный руководитель. В отличие от Федора, скуп на похвалы. Отдавшись организационной и общественной работе, в творческой сфере он ограничивает себя фольклористикой и композицией. Отказ от выступлений на сцене для него не столь труден, как для артистичного Федора. Суждения Степана деловиты и лаконичны, порой прямолинейны. Он верит в аксиомы науки, не пытаясь подвергнуть их сомнению и заявить какую-то собственную позицию. По воспоминаниям учеников, например, в свете представлений своего времени в 1913 году отрицал возможность соединения пентатоники с гармонией, утверждая, что «чувашские мелодии, как и китайские, не поддаются гармонизации, что нам можно пользоваться только квинтой в конце песни, как пользуются чуваша при игре на скрипке»⁵⁹. Лишь через несколько лет Степан на практике убедился в такой возможности и достиг в композиции выдающихся результатов, создал несколько шедевров в жанре хоровой обработки, высоко ценимых и Федором.

В строительство современной музыкальной культуры Чувашии Максимов включился во второй половине 1920-х годов, когда обстановка в республике стала меняться. С 1926 года высший партийный пост в Автономной республике занял прибывший из Самары уроженец Чувашии Сергей Петров. Осенью началась волна кадровых перемен в руководстве республики. Не допуская к ключевым постам во власти опасных соперников, Петров обеспечил собственную несменяемость на ближайшие одиннадцать лет. В частности, начал кампанию по дискредитации Даниила Эльменя. После двухлетней дискуссии Эльмень был исключен из ВКП(б). Травля продолжалась, и он скончался в 46-летнем возрасте.

Тогда же под критику партийного руководства попали и участники празднования 60-летия Симбирской чувашской учительской школы и 80-летия ее основателя И.Я. Яковлева. В обстановке наметившегося отрицания его заслуг Федор Павлов был одним из тех, кто публично защищал создателя Симбирской школы. В статье, опубликованной в № 10 журнала «Сунтал» за 1928 год «Овражная песня. Симбирская школа, И.Я. Яковлев и пути чувашского музыкального искусства» он впервые осветил роль Симбирской школы в создании условий для развития будущего профессионального музыкального искусства Чувашии. С точки зрения пресловутого «классового подхода», Павлов не отрицал компромиссов в действиях Ивана Яковлевича, но не считал их ошибками и зывал к объективности в оценке конечных результатов:

Казалось бы, никто не может похвалить Ивана Яковлевича за его дружбу с дворянами и архиереями. Однако не в порядке похвалы можно утверждать, что выступления хора чувашской школы перед миссионерами давали Ивану Яковлевичу возможность показать художественное творчество трудового чувашского народа... Если раньше различные баре издевательски смеялись над чувашской песней, то теперь эти насмешки сами же воздавали ей почет и хвалу. В политике Ивана Яковлевича это имело свою полезную сторону, облегчая его трудное дело, давая возможность вздохнуть свободнее в удушающих условиях...

Порицая Ивана Яковлевича за выступления хора на [дворянских и архиерейских] собраниях, — это было его слабостью, недугом, — не нужно забывать, что 50 лет он боролся со злой и жестокой силой. Эти факты правильно освещают деятельность Ивана Яковлевича. Они представляют собою реальные события в истории Симбирской чувашской школы. Пользуясь подобными методами, Иван Яковлевич ради трудового чувашского народа выводил на путь культурного развития чувашскую песню, которая звенела, замирая, в мрачных оврагах по ночам, защищал и оберегал ее вплоть до нашей революционной эпохи.

Разумеется, эти «интеллигентские» рассуждения не могли переубедить партийную критику, которая к самому искусству относилась с равнодушием (в чем Федор убедился, уходя со сцены), а то и с предубеждением. 30 июля 1929 года на 14-й областной партконференции Сергей Петров говорил о праздновании юбилея ульяновской школы как проявлении «национального шовинизма». Он призывал разоблачать попытки «провозгласить И.Я. Яковлева национальным героем...»⁶⁰.

Ошеломленный таким поворотом, Федор, естественно, молчал. Тем более, что в июле, накануне открытия партконференции, в Чувашии

Пурге (Все)

Эй, хă вăрт_рах, хă вăрт_рах, хă вăрт_рах!

Ой_ та, ха_ рăс_рах, ха_ рăс та харс!

Ой, та_ вай, ха_ рăс_рах, ха_ рăс та харс!

В следующих куплетах повторяется припевная часть, а запевала подбадривает артель напоминаниями о трапезе и прочих удовольствиях во время предстоящего отдыха...

Федор не отказывается и от прямого отклика на «социальный заказ». Сочиняет песни, по словам Гурия Комиссарова, «и по тексту, и по мелодии соответствующие воспитательным целям социалистического общества». Для этого он подбирает стихи из сборника современных поэтов «Самана» (Эпоха) и создает песню под названием «Ѕёнё юрă» (Новая песня). Эти стихи по образному содержанию напоминают веселую гостевую песню, где пирующие выражают довольство жизнью. В четырех строках перечисляются приметы счастья, дарованного советской эпохой: добрый конь, бодро скачущий оттого, что вдоволь накормлен овсом; обилие овса связано с тучностью полей, хорошо удобренных и возделываемых с применением железных орудий, беднякам ранее недоступных. Оригинальна изобретенная композитором структура мелодии. Где-то ему удалось «подсмотреть» достаточно такой редкий для песенной мелодики прием как форшлаг — с них начинаются все фразы и у запевалы-солиста, и у хора, причем каждый звук с форшлагом акцентируется. Отклонение в параллельную тональность *fis-moll* в третьей музыкальной фразе — признак ладогармонического мышления, не ограниченного традиционной пентатоникой — притом, что сам напев не имеет полутонов, т.е. чисто пентатоничен. Стиховые строки из одиннадцати слогов композитор воплощает в ритмической структуре с дроблением — — — — / ~~~~~ —, напоминающей динамичное начало веселой игровой песенки «Олту».

Маршла (В темпе марша)

Пёччен (Один)

Ман_ тар ла_ ша, ман_ тар ла_ ша, тур ла_ ша,

Ѕав тур ла_ ша, ѕав тур ла_ ша ма си_ кет?

Хор

У та сё лё, у та сё лё сик те рет,
Са ван па вал сик ке лет.

Самый большой успех сопутствовал песне Павлова «Малалла утар» (Дружно, в ногу). Она стала первым удачным образцом национальной массовой песни, жанра, рожденного советской эпохой. В ней сплавлены интонации традиционной национальной и маршевой революционной песни, чувствовалось влияние песенно-хорового творчества современных русских композиторов молодого поколения, и прежде всего — популярного в то время «пролетарского» композитора Александра Давиденко. Характерен одnogолосный запев и, затем, в кульминации, терцовое двухголосие хора с отклонениями в параллельную или субдоминантовую тональность, что народной чувашской песне вовсе не присуще. Особенно примечателен звук *ми-бемоль* в четвертом такте напева, придающий напеву диатонический ладовый колорит.

Маршла (В темпе марша)

Ма лал ла у тар, ха рас пу сар,
Пёр леш се ёс ре ыр ку рар.
Тул лит - тул лит, ы ра ку рар
Хёр лё я лав, хёр лё я лав а йён че.

Таким образом, условие для участия в сборнике было выполнено. Содержание опубликованных в 1927 году песен Павлова отвечало теме юбилея революции. Эти произведения воплощали тенденцию к интонационному обновлению музыкального мышления, свойственную всей советской музыке, приведшую к подлинной «интонационной революции»,

воздействие которой продолжалось и впоследствии. Но по форме и художественным средствам песни этого сборника не выходили за рамки простой куплетной формы. Она не предусматривала ни развития вокальной линии, ни, хотя бы, присутствия инструментальной части. Задание было срочным, и авторы сборника не могли позволить себе экспериментировать.

Одновременно внимание Павлова обратилось также к новому явлению художественной жизни, посвященному тому же юбилею. 6 ноября в Чебоксарах была открыта первая в истории Чувашии выставка произведений художников Чувашского филиала АХРР (Ассоциации художников революционной России). Федор сумел оценить ее значение по «горячим следам». В 11 номере журнала «Сунтал» он опубликовал свои размышления, где в описания разнообразных впечатлений от отдельных картин вкрапливались общеэстетические суждения. Это придавало статье признаки искусствоведческого трактата — в духе его просветительских публикаций первых послереволюционных лет. Взгляд автора, как всегда, охватывал широкое культурно-историческое пространство:

В свободной стране Советов уверенно набирает силы Чувашская республика. Вместе с тем обогащается, становясь все более красивым, и чувашский язык. Если его раньше презирали, то теперь растет, как лесная поросль, молодая чувашская литература. Облик чуваша... Если его всячески оскверняли в прошлом, то сейчас он занимает достойное место среди других народов.

Отмечая беспрецедентность события, Федор возвращается к проблеме рождения и перспектив национальной профессиональной художественной культуры. Это подводит его к одной из главных идей современной социологии искусства, которую он излагает своими словами:

Испокон веков жизненной закономерностью стало следующее: если какой-либо народ или его господствующий класс выходят на историческую арену, то они стремятся оставить памятники своей истории. Этого не может не заметить даровитый художник. Он старается запечатлеть в образах облик народа, его жизнь, обычаи, среду. Такими были античные скульпторы Фидий и Проклитель, у итальянцев — Микеланджело и Рафаэль, у нидерландцев (голландцев) — Рубенс.

Федор не придерживается цехового шаблона: называя ряд имен великих художников, прибавляет в него имя музыканта, служащего ему самому путеводной звездой: «То же можно сказать и о русском композиторе Глинке». А мысль о том, что народ, созревший до появления на исторической арене, желает оставить свои памятники и получить собственный портрет в искусстве, наверняка звучала в лекциях казанских профессоров. Чувашский просветитель мог почерпнуть ее и непосредственно из первоисточников, например, из статьи «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» Г.В. Плеханова. Экстраполируя ее на художественную культуру чувашского народа, в условиях национальной республики обозначающую себя как культуру *национальную*, Федор обсуждает проблему самого возникновения в ней изобразительного искусства:

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.

В первых робких ростках искусства автор статьи старается усмотреть признаки будущего развития. Это дает ему основание отвести опасения неверующих и национальных нигилистов:

Могут найтись те, которые будут охаивать выставку, утверждая, что она плоха, что художников мало, а творчество их убого. Это неверно. Выставка производит хорошее впечатление, о чем можно сказать без всяких колебаний. Правда, картин маловато, но это объясняется тем, что многие из них были отправлены на выставку в Москву.

Большое внимание уделено творчеству наиболее активно работающего в республике Моисея Спиридонова. За его творческим ростом Федор наблюдает уже несколько лет (обзор его произведений он опубликовал еще в 1924 году):

Возьмем первые (1918—1921) картины М. Спиридонова — «Весна», «Митинг на Красной площади», «Плетущий лапти». Краски на этих картинах тускловаты. Недостает в них воздуха. Однако далее (1921—1924) краски изменяются, становятся более живописными. Воздуха уже больше. Таковы картины «У станка», «У очага», «Огородные работы», «Базар в Норусове» и др. За последние годы (1924—1927) колорит расцветает, хорошеет. Краски как бы просвечивают. Это можно заключить по картинам «Чувашская девушка», «Весной в Канаше», «Пахарь», «Жнецы», «ЗАГС», «Октябрята» и др. Написанная после открытия выставки картина «Пузырист» свидетельствует о значительном изменении стиля. Раньше он был немного суховат, академичен, сейчас мягче, ласкает взгляд своей манерой.

...Прежде всего нам хочется уяснить, что именно привлекало взгляд художника Спиридонова более всего. Ответ напрашивается сам: это целиком чувашский трудовой народ, его жизнь и среда, жилища, облик, обычаи... Художник изображает трудовые массы чуваш в этнографическом плане.

Последнее обстоятельство приводит к необходимости определить отношение к этнографизму, т.е. прямому подражанию приемам и формам народного искусства и быта. Эта проблема существует на начальном этапе становления любой национальной школы профессионального искусства. Павлов справедливо считает этнографичность свидетельством незрелости. И тем не менее:

Мы констатировали, что Спиридонов является художником-этнографом. Однако и в этом случае он должен быть отнесен к числу больших художников. Это вовсе не означает, что кто-то хочет сравнить его с Рафаэлем или Рубенсом. Они занимают совершенно особое место. Они не относятся к нашим художникам, творили не в наше время, иной мерой измеряется и их талант. Спиридонов ценен в ином отношении, в ином заключается его значение. Он наш художник. С сердечным расположением он обратил свой зоркий взгляд на жизнь трудового чувашского народа, стал отображать его жизнь. Свой талант, свое художественное мастерство он не намеревался разбрасывать по чужим землям.

Автор статьи пытается установить критерии оценки художественного произведения и, как он говорит, «измерения таланта». Выделяя худож-

ников, связанных с чувашским миром, он опирается не на их этнические корни, а на содержание произведений и творческий метод художника.

В этом отношении Федор проводит принципиально важное сравнение позиции Моисея Спиридонова и талантливого выходца из Чувашии Алексея Кокеля, известного вне своей малой родины: «Его, вероятно, знает вся Россия. Однако он забыл свою родину и предпочитает приобретать известность в других местах. На его картинах не нашли места чувашские образы. Как же мы можем судить о его полезности как чувашского художника? Никак. Художник Кокель не наш*. М. Спиридонов — художник чувашского трудового народа. В этом его ценность, его слава. В этом же и его метод».

Павлов замечает и индивидуальные особенности стиля художника, иной раз используя излюбленные музыкальные ассоциации и попутно по разным поводам высказывая замечания:

Чисты, видны насквозь краски Г. Данилова. Его «На Волге» блестит и переливается, как оконное стекло. Впечатление некоторой незрелости производит картина «Умыкание девушки». Хороша «Комсомолка». Стиль Г. Данилова отличается своими особенностями. Художник пишет излишне сглаженно. В музыке такой стиль называется «хоральным» или «церковным».

[...] К. Поляков впадает в плакатность. Хорош его «Чувашский хоровод». Однако чувашские девушки вышли в хоровод в слишком разных платьях, и создается впечатление, что здесь собрались и низовые, и верховые чуваша. Но может ли так быть?

Он внимателен и к признакам современных художественных направлений. Например, о произведениях Федора Лаврентьева:

По творческому складу он лирик («Дача»), и в то же время в нем чувствуется тяготение к натурализму («На берегу Волги»). У него наблюдается также значительная склонность к импрессионизму («Чебоксарские церкви»). Поэтому он стремится изобразить прежде всего не истинный вид предмета, а то, каким он в данное время представляется. Так, белое здание церкви, если посмотреть на него издали против солнечного заката, кажется голубым. Понятно, почему Ф. Лаврентьев, изображая церковь, явно сгустил голубые краски.

Подразумевалось, что члены АХРР стоят на позициях «пролетарского искусства». Павлов, естественно, вводит в оценку произведений этот аспект. Он еще раз возвращается к картине «Чебоксарские церкви»:

Этой картиной художник выражает ненависть и отвращение к национальному и классовому гнету. Двойным гнетом и религиозным дурманом очень долго был опутан чувашский народ. Много было церквей и в Чебоксарах. Однако сейчас религия идет к своему закату. Поэтому отвратительные формы [киревсёр кёлеткисем] церковных зданий кажутся синеющими на закате солнца.

* Уроженец с. Тарханы Буинского уезда (ныне Батыревский район) Алексей Кокель (1880—1956) из чувашей первым получил высшее академическое художественное образование. Жил и работал в Харькове. Среди его произведений имелось несколько на национальную тему. Но до 1930-х годов в выставках чувашского искусства он почти не участвовал. В 1935 году по заказу Совнаркома Чувашской АССР написал картину «Ликбез». Поэтому при сравнении с деятельностью Моисея Спиридонова в 1920-е годы утверждение Павлова, несмотря на излишнюю категоричность, было справедливо. — М.К.

При этом главной для Павлова остается эстетическая сторона. Социальная или национальная важность темы не оправдывает дилетантизма, которым отмечены произведения художников, не овладевших профессиональным мастерством:

Хорошо задумана картина «Куланай» В. Мочалова. В прошлом куланай был сущим бедствием, мог оставить крестьянина без лошади, без коровы. Однако картина не лишена многих недостатков. Об этом можно сказать следующее. Если бы изображения людей на картине ожили и в качестве живых существ появились среди нас, то у одного из них мы увидели бы непомерно большую голову, у другого — одну руку короче другой или какие-либо другие недостатки. В. Мочалов — художник-самоучка.

Статья «Картина выставкинче» — уникальное явление своего времени, первая попытка многоаспектного искусствоведческого анализа национального изобразительного искусства. «Что же, однако, сказать о выставке в заключение? Похаять ли [хурламалла-и] ее? — возвращается в концовке к исходному размышлению автор. — Нет, похаять ее мы не можем. Если привередничать, то и мед покажется горьким, однако привередливость не означает правды. Выставка хорошая. Мы ожидаем дальнейшего развития чувашской живописи».

Совсем иначе выглядит отношение Федора к советской современности в небольших литературных опусах, печатавшихся в новом национальном сатирическом журнале «Капкан». Так, в 1927 году в сентябрьском номере за подписью *Ф.П.* появился фельетон-шутка «Ялсоветла выляни» (Игра в сельсовет). Как в прежние времена, текст Павлова предельно лаконичен. В фельетоне всего три реплики: детские вопрос и ответ, затем — ключевая по смыслу итоговая сентенция, воспроизводящая знаковые фразы взрослых:

— Педэр, сыграем в сельсовет?

— Я не умею.

— А чего тут не уметь? Садись вот сюда. Пусть это будет стол. Я, будто, к тебе пришел. После каждого моего слова ты мне говори: «Завтра приходи».

Взрослые, чьим повадкам подражали дети, стали персонажами фельетона «Ханара» (В гостях), появившегося в октябре. Текст его состоит сплошь из поговорок с обновленной лексикой — упоминаются *потребилловка, печать, анкета*; в устах сельских начальников из них складываются настоящие афоризмы:

Однажды все сельское начальство сидело за выпивкой.

— Подбавь-ка, хозяйюшка, мне пирожков, — обратился председатель кооператива к хозяйке дома. — Живот, знать, не потребилловка, пустым оставаться не любит.

— А я попрошу сдобрить их маслицем, — добавил лесник, — в нашем деле без масла не обойдешься. Сухая ложка рот дерет.

— Кушайте-ка на здоровье! Я вам еще наложу, — лебезит хозяйка, заискивая перед председателем сельского Совета.

— Можно и покушать, — отвечает ей председатель. — Пирожки кушать — не печать прикладывать. Эту работу можно делать в любое время.

В разговорах и еде проходит с полчаса.

Федор Павлов и
Степан Максимов
на весеннем
празднике Акатуй
в Красноармейском
районе.
Местные жители
вышли
навстречу оркестру
и хору
из Чебоксар.
1930 г.



— Дивное диво — человечья утроба! Ели-ели, пили-пили, а все живот не полный, — сказал кто-то.

— Живот, что анкета, скоро не заполнишь, — добавил агроном.

Эти миниатюры появились после долгого литературного молчания Федора. В них, в противоположность заказным музыкальным поделкам, он позволял себе высказывать накопившееся раздражение, не без желчи, на повадки расплодившейся советской бюрократии. На страницах журнала «Капкан» появились все последние его литературные публикации — столь же лаконичный, сколь и острый фельетон-шутка «Задачи», а также сатирический рассказ «Охотник за женщинами». Преданный идеям большой культуры, тонко чувствующий интеллигент с недоумением взирал на плоды социалистических преобразований, вполне созревшие за десять лет. Чувство юмора служило ему спасением.

Максимов читает литературные опусы Павлова, возможно — с любопытством, но убежден, что Федор расточает интеллектуальную энергию не в том направлении, где он больше всего нужен и незаменим.

* * *

Предметом особой заботы Максимова становится преемник павловского Национального хора — хор музыкальной школы. Несмотря на старания его нынешнего руководителя Василия Воробьева, хор числится учебной единицей, т.е. профессиональные певчие в нем могут участвовать только по разовым приглашениям. В 1926 году Степан составляет проект сметы на его постоянное содержание в качестве единственного государственного исполнительского коллектива республики. Не дожидаясь решения вопроса, Максимов находит другую возможность активизировать его работу. Он организует так называемые «этнографические концерты» (по образцу этнографических концертов научно-художествен-

ного характера, проводившихся в дореволюционной России) через Общество по изучению местного края. Быстро выдвигаясь, Степан Максимов становится, как прежде Федор, заместителем председателя ОИМК, а с 10 марта 1929 года его возглавляет. «Этнографические концерты», проводившиеся ежегодно с 1926 года, вылились в вечера чувашской музыки, «приправляемые» несколькими экзотическими инонациональными номерами.

Первый такой концерт прошел в январе 1926 года. После него следующий ожидался уже как событие, попасть на него стремились многие. Второй раз его провели в марте 1927 года. А в сентябре Степан вновь поставил вопрос о развитии национального направления в исполнительстве, о необходимости выделить государственные средства и укрепить коллектив чувашами с хорошими голосами. Наркомпросу республики, наконец, удалось изыскать их для постоянного содержания хора. С октября 1927 года хор получил официальное наименование Чувашской государственной хоровой капеллы (в обиходе и на афишах сохранялось и прежнее наименование — Чувашский государственный хор). Наступает момент, когда Степан переступает межличностные недомолвки и предлагает Федору вернуться в культуру.

Мысль: не напрасно ли он стоит в стороне, «наступив на горло собственной песне», все эти годы подспудно беспокоившая Федора, заставляет его преодолеть старые обиды и согласиться с доводами заведующего музыкальной школой. Наркомпросу пришлось прибегнуть к «соломонову» решению, чтобы привлечь его, не умаляя роли В.П. Воробьева. Им было предложено разделить поровну как работу, так и зарплату. С 15 октября 1928 года Федор Павлов зачислен дирижером Чувашской государственной капеллы (Государственного хора).

Был учрежден совет капеллы под председательством самого С.М. Максимова, заказаны и в течение 1928 года изготовлены первые за всю историю чувашской культуры специальные концертные платья. Они не копировали музейные образцы, но кроились и украшались с учетом национальных традиций. Уже весной на четвертом этнографическом концерте «обновки» демонстрировались чебоксарской публике.

Возросло и число выступлений, например, в сезоне 1927/28 года состоялись 24 концерта. Для участия в них стали регулярно приглашаться лучшие профессиональные певцы Чувашии А.И. Токсина, И.В. Васильев. И сама капелла в эти годы славилась прекрасными голосами. Тон задавали басы-октависты Михаил Солдатченков, Михаил Измайлов, Андрей Ямбиков, Андрей Ванюков, Федор Нагасов. Постоянно участвовали в концертах также тенора Георгий Алексеев, Федор Трофимов, сопрано Анна Казакова, Мария Симулина.

Павлов становится любимцем и хора, и зрителей. По отзывам современников, он считался лучшим из дирижеров. Своим воодушевлением он умел зажечь исполнителей. И в следующем десятилетии, когда его уже не стало, ветераны хора вспоминали о Павлове, сравнивая с ним как эталоном других дирижеров. Будущий композитор Филипп Лукин,



Новые концертные платья Чувашской государственной хоровой капеллы.
 Слева во втором ряду — С.М. Максимов. Справа в третьем ряду — Ф.П. Павлов.
 Среди хористов будущие композиторы, ученики Павлова — Филипп Лукин
 (стоит за Павловым слева) и Григорий Хирбю (в последнем ряду справа). Фото 1929 г.

успевший у него поучиться — год в школе, и еще год — в техникуме, вспоминал: «...Главными были оба дирижера. Но рядом — небо и земля. Мы с Хирбю пели в хоре дискантами (стояли вдвоем среди сопрано). Немного баловались, дергали девушек за косички... Но при Федоре Павловиче боялись, занимались музыкой. Сильнее его дирижера не видел. Какой аппарат дирижерский! Как отработывал детали! Он работал над всем — обработками русских песен Кастаньского, классикой. Дирижировал произведениями Глиэра, Степана Максимова. Репетировали мы по вечерам, не каждый день.

Федор Павлович меня любил, помнил брата Льва, с которым они работали в Казани в 1918—1919 годах. В 1930 году, когда состоялась первая большая поездка Государственного хора по республике, а меня не взяли, я плакал. А он меня утешал»⁶³.

Восторженные строки посвятил Павлову-дирижеру тонкий ценитель музыки Тимофей Парамонов в статье с красноречивым заголовком «Концертсем ҫакна калаттарасҫё» (буквально: «Концерты заставляют выска-

заться): «...Завороженные, затаив дыхание, сидим, готовые запеть вместе с хором. Он ведет хор, буквально “говоря” руками. Вот я в мыслях отделил пение от его дирижирования. После этого, сколь бы ни была прекрасна сама песня, хор не сможет передать глубину ее мысли, завладеть душой. С другой стороны, гляжу на дирижирование Павлова, мысленно “убрав” 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. О чем Павлов мыслит, и хор мыслит, поет, играет. Хор — оратор, Павлов — его мозг»⁶⁴.

* * *

Без постоянных контактов со специалистами и при отсутствии взаимных связей с большими культурными центрами, что бы ни делалось «на местах», вне республики практически не замечалось или высокомерно не принималось во внимание. Показательно, что на крупнейшей Всероссийской музыкальной конференции, проходившей в июне 1929 года в Ленинграде с участием наркома Луначарского, москвич, представлявший Главискусство, ничтоже сумняшеся утверждал, что «на Урале и Среднем Поволжье не существует ни одной нацменовской музыкальной организации. Ни для кого не секрет, что музыкально-творческая работа и массовая самодеятельность как в городе, так и в деревне среди национальных меньшинств до сих пор не нашла своих организованных форм и методов, до сих пор не имеет твердой установки и минимально выдержанного руководства. Отсутствует достаточная забота о создании подходящего репертуара для национальных музыкально-самодеятельных кружков, не говоря уж о профессиональных ансамблях»⁶⁵.

Между тем, в те же дни в Москве шли концерты одной из таких «нацменовских музыкальных организаций» — Чувашской государственной капеллы. На этот раз инициатором гастролей выступил Степан Максимов.

Сразу после очередного — по счету третьего — этнографического концерта 6 апреля 1928 года он представил Наркому просвещения республики докладную записку. «У работников в области чувашской музыки имеется мысль совершить с хором и солистами небольшое концертное турне в целях пропаганды чувашской музыки, демонстрации ее достижений», — говорилось в ней. Идея музыкантов получила поддержку правительства.

Если в своей республике капелла выступала проводником музыкальной культуры вообще, уделяя много внимания современной музыке, революционным песням и хорам советских композиторов, то в предстоящей поездке она брала на себя миссию пропагандиста нового искусства Чувашии. Поэтому гастрольный репертуар включал в себя почти исключительно сочинения чувашских авторов и обработки народных песен, старинных и современных. Украшением его стали такие произведения,

как «Туй юрри», «Туттёл», «Сёне улах юрри» («Свадебная», «Тютель», «Песня новых посиделок») Федора Павлова, «Килмен те курман Шупашкарне», «Кай, кай Ивана» («Мы в Чебоксарах побывали», «Выйди, выйди за Ивана») Василия Воробьева, «Ака-суха юрри», «Ан аван, шёшкё», «Мулкач юрри» («Обрядовая застольная», «Не гнись, орешник», «Песня зайца») Степана Максимова. Дирижировали все три руководителя Павлов, Воробьев и Максимов — каждый своими произведениями.

Павлов отчитался перед общественностью республики статьей «Экскурсия Чувашского хора в Москву»⁶⁶. Главным результатом поездки он считал широкий резонанс выступлений капеллы среди посетителей концертов и общение с коллегами-музыкантами:

Появление хора в нарядных национальных костюмах, особенно выигрывавших своей белизной на ярко освещенной эстраде, каждый раз приветствовалось горячими аплодисментами. После выступления обычно кто-нибудь из публики являлся за кулисы, чтобы ближе осмотреть костюмы, расспросить о чувашах, побеседовать с руководителями хора о чувашской музыке и т.д. Из таких посетителей можно указать на дирижера Украинской хоровой студии в Москве тов. Богдашева, который в беседе сказал: «Я не знаю вашего языка, но как специалист хорового дела могу подтвердить, что хор звучит прекрасно, дикция у него образцовая, исполнение не может не оставить удовлетворенным самого тонкого ценителя искусства. Желательно внести в репертуар Украинской капеллы несколько чувашских номеров». Приблизительно то же самое сказал другой украинский дирижер тов. Чернецкий, работающий в Конотопе. Ученики из композиторского класса Московской консерватории выражали удивление, что такая оригинальная и красивая музыка, как чувашская, до сих пор не известна музыкальному миру. Свое удовлетворение по поводу выступления хора особо выразили: известная исполнительница русских народных песен О.В. Ковалева и музыкальный руководитель Парка заслуженный артист Г.П. Любимов.

Памятным событием в истории Чувашской капеллы стала встреча с Хором русской песни им. М.Е. Пятницкого, делегация которого после концерта в Парке культуры и отдыха им. М. Горького, как пишет Павлов, «выразив удовлетворение по поводу исполненных песен, пригласила сняться в фото, и два крестьянских хора — русский и чувашский — зафиксировали эту редкую “смычку”». По воспоминаниям участницы поездки Марии Сорокиной, через несколько дней представители чувашского коллектива — Федор Павлов с тремя хористками — нанесли ответный визит в музей народной песни, созданный М.Е. Пятницким. На память о посещении маленький ансамбль напел на фонограф чувашскую песню⁶⁷.

Познакомившись на концертах с исполнительскими возможностями чувашского коллектива, специалисты из Радиокomiteта и Музтреста пригласили его в студии. Несмотря на ежедневные выступления в парке хору удалось выкроить время и дважды выйти в эфир через Радиостанцию им. Коминтерна — в передачах «Час народной музыки» 21 июня и «Деревенский утренник» 23 июня. Это были первые выступления Чувашского государственного хора перед микрофоном. В студии грамзаписи на Кузнецком Мосту была осуществлена запись десяти грампластинок



(в их числе две условные)⁶⁸. На них уместилось одиннадцать хоровых и два сольных номера. Первой записывалась «Чувашская народная свадебная песня» (Туй юрри) Федора Павлова. Хор пел в сопровождении рояля. Аккомпанировала Галина Максимова, дочь Степана, учившаяся в Москве в Музыкальном техникуме им. Гнесиных.

На страницах «Известий» музыкальный критик Сергей Бугославский отзывался о чувашском коллективе: «Это — отличный профессиональный хор, не потерявший в то же время свежести народно-бытового исполнения». Музыкальный обозреватель «Правды» Георгий Поляновский в своей статье написал: «Нельзя пройти мимо этого своеобразного и культурного музыкального явления. Гостивший в течение двух недель в Москве Чувашский государственный хор показал в Парке культуры и отдыха и по радио замечательные по звучности и необычайной мелодике



Коллектив Чувашской
государственной капеллы
после репетиции
в зале музыкального техникума.
Слева — председатель совета
капеллы С.М. Максимов. Справа
у стены стоят дирижеры
В.П. Воробьев и Ф.П. Павлов.
1929 г.

чувашские песни. Хор отлично построен, звучит стройно, дает хорошие оттенки, гибок и податлив воле дирижеров. Хор имеет все данные к дальнейшему усовершенствованию. Его значение для пропаганды народной чувашской песни велико».

Капелла уже готовилась выехать из Москвы, как неожиданно получила приглашение от женотдела ЦК партии и ЦК комсомола выступить в Большом театре СССР на торжественном заседании, посвященном «Дошкольному походу». Выступление чувашских артистов слушали члены правительства Луначарский, выступавший с докладом, начальник Главискусства Свиерский, присутствовал в зале и сам Сталин. В программу концерта, ставшего для чувашских артистов кульминацией их признания в столице, были включены четыре произведения, в том числе «Ака-суха юрри» С.М. Максимова и «Туй» Ф.П. Павлова.

«После первого же выступления в Парке культуры и отдыха явилась делегация от Крестьянского хора им. М.Е. Пятницкого и, выразив удовлетворение по поводу исполненных песен, пригласила сняться в фото, и два крестьянских хора — русский и чувашский — зафиксировали эту редкую “смычку”». Слева (за волынщиком) стоит Ф.П. Павлов.

За гуслиаром — В.П. Воробьев.

В центре в окружении хористок сидит руководитель русского хора П.М. Казмин. Москва. 1929 г.



На обратном пути из Москвы, в Нижнем Новгороде капелла выступила в Канавинском дворце культуры. А самый последний концерт стал импровизацией прямо на пароходе. Среди пассажиров находились семь зарубежных деятелей культуры, следовавших в Сталинград — среди них секретарь президента Гувера и председатель театрального объединения писателей США. Узнав о присутствии чувашских артистов, заинтересовавшиеся иностранцы просили их показать искусство своего народа. Федор писал:

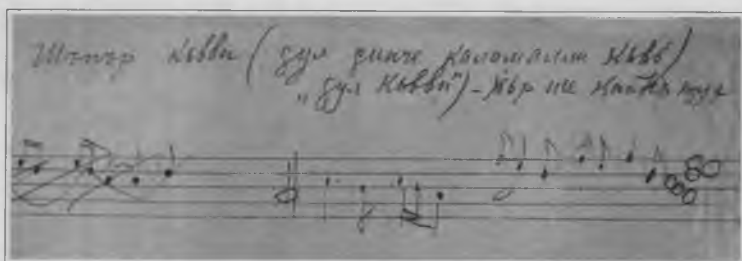
Ярко освещенный зал-столовая битком набит публикой. Все окна раскрыты для публики, находящейся на палубе. С капитанской палубы в верхние окна просунулись матросы и парходная детвора. Американцы чинно наблюдают. Но вот хор запел. Слова чужие, но музыка понятна всем. Широко раскрыты глаза любопытных иностранцев. После каждого исполняемого номера что-то восклицают на своем языке, горячо аплодируют. Довольной улыбкой светятся лица русских слушателей. В заключение хор исполнил русскую революционную песню «Рассвет», музыка Шехтера. Но публика не уходила: и американцы, и русские



просили продолжать концерт. Пришлось исполнить еще несколько номеров. После концерта состоялся импровизированный митинг, на котором американцы в благодарность преподнесли хору американский флаг из шелка и обещали прислать американские журналы, в которых они опубликуют свои впечатления о чувашском концерте.

* * *

В 1928 году у Федора одно за другим появляются сочинения, создаваемые не по заказу, а по велению души. Он реализует музыкальные идеи, зарождавшиеся в его голове в предыдущие годы. В них преодолевается этнографичность форм, уже не удовлетворяющая автора. Несмотря ни на что, эта музыка светилась жизнелюбием, природным свойством его личности. С другой стороны, на непроторенных путях музыкальной композиции он придерживался убеждения, высказанного еще в начале 1920-х годов, «чтобы чувашин понимал произведение искусства и через это оценил значение искусства в его жизни. Если этот критерий



Запись наигрыша на волынке, ставшая темой его симфонической фантазии. Автограф Ф.П. Павлова.

не соблюдается, то не следует показывать народу искусство. В противном случае искусство развращает у народа его эстетический вкус или, что хуже, вызывает раздражение против спектаклей, концертов»⁶⁹. В таких самоограничительных рамках жизни Федору Павлову удалось создать для своего времени самые оригинальные и смелые по выразительным средствам музыкальные сочинения.

Он, наконец, решился обратиться к чисто инструментальному жанру, абсолютно новому для чувашской художественной культуры, и именно — симфоническому. В Чувашии еще не было симфонического исполнительского коллектива. Но Федор имел достаточный опыт игры и дирижирования в школьном оркестре, и, кроме того, старался не пропускать концерты и оперные спектакли в городе. То есть будущий композитор воспитывался на живом звучании классических партитур. Толчок его творческой фантазии, думается, могли дать произведения любимого им основоположника русской композиторской школы Михаила Ивановича Глинки, и, прежде всего, хорошо знакомая ему «Камаринская». В ней в оркестровом изложении и вариациях русский композитор представил миру песенно-танцевальную культуру своего народа. Первоначально его произведение так и называлось «Свадебная и плясовая».

В оркестровой партитуре «Сърнайпа палнай» (Сърнай и палнай) Павлова тоже зазвучали темы, по жанру родственные глинкинским: свадебный наигрыш волынки *сърнай* (в черновом наброске темы Павлов называет его «шәпәр кёвви»^{*}; там же помечено: «Хёр исе кайна чух», т.е. исполняется при увозе невесты из родительского дома) и две плясовые мелодии, условно связанные с инструментом *палнай*.

На титуле Павлов поставил подзаголовок «балетная фантазия», говорящий об общем замысле сочинения как картинках народной танцевальной стихии. Вряд ли произведение предназначалось непосредственно для хореографической постановки. Но, возможно, появление подзаголовка было как-то связано с давнишней мечтой создания музыкально-театрального произведения. Гурий Комиссаров рассказывал о разговоре 1926 года: «На мой вопрос: “Не пора ли нам, чувашам, создать свою оперу?” — Федор Павлович сообщил, что [...] теперь, по его словам, над оперой

^{*} То есть он слышал наигрыш в исполнении на волынке-пузыре *шәпәр*, более известной в его родной местности. Волынка *сърнай* к XX веку сохранилась только у низовых чувашей. В печати зафиксировано первое появление в Чебоксарах исполнителя на сърнае только в 1929 году.

работает Степан Максимович, написавший отрывки оперы [“Нарспи”]. Федор Павлович говорил, что ему тоже хочется писать оперу, но на героическую тему»⁷⁰. Понятное, особенно в обстановке тех лет, нежелание Федора в любой форме соперничать с напористым коллегой, возможно, привело его не только к поиску иного сюжета, но и в ином музыкально-театральном жанре.

Тема волынки положена в основу развернутого вступления (Allegro):

Allegro

Вторая тема, Presto, в интерпретации музыковеда Юрия Илюхина — веселый удалой наигрыш палная⁷¹. Второй элемент темы (т. 5—8) напоминает скорее гармошечный отыгрыш:

Presto

Средний раздел фантазии (в целом она имеет трехчастную форму со вступлением и кодой) — строится на теме небыстрого темпа (*Moderato*). Федор использовал мелодию собственной песни из юбилейного сборника («Новые частушки»), чуть изменив ее. Прерывистым ритмом с мелкими паузами он придал ей характер игривой кокетливости, свойственной танцевальным движениям девушек:



Такие темы навевают слушателям программные ассоциации. Актрисе Ульяне Тимофеевой, встречавшейся с Павловым в Ленинграде в январе 1931 года, он проигрывал отдельные эпизоды из этого произведения. Она написала: «...У меня зарождались образы чувашской девушки и парня, а Павлов говорил, что здесь героями являются чувашские старинные музыкальные инструменты, которые веками служили народу»⁷².

После варьированных проведений «девичьей» темы резким контрастом врывается унисонно изложенная тема сьрная, предвещающая репризу и коду на материале последних вариаций частушечной темы средней части.

В последних тактах коды обращает на себя внимание ход басов, образующий фрагмент нисходящей хроматической гаммы: *g—fis—f—e—es—d—des—c*. Подчеркнутый ремаркой *marcatissimo* — он еще раз возвращает нас к музыке Глинки. В концовке увертюры к «Руслану и Людмиле» в оркестре столь же мощно проводится аналогичный нисходящий хроматизм и еще более характерная нисходящая целотоновая гамма.

Реального оркестра в Чувашии для исполнения симфонической музыки при жизни Федора не было. В этом, видимо, причина, что Фантазия Павлова исполнялась в виде четырехручного переложения. Партитура ее, не будучи востребованной, к сожалению, не сохранилась.

* * *

В хоровых сочинениях Павлова значение инструментальной партии также резко возрастает. Павлов создает первые образцы выразительного и достаточно виртуозного фортепианного аккомпанемента к своим пес-

Программа концерта музыкальной школы
 24 декабря 1928 г.
 (фрагмент).
 Балетную фантазию «Сярнайпа палнай» исполняют на рояле в четыре руки преподаватели Н.А. Зеленецкая и Н.В. Будникова.

ПРОГРАММА

КОНЦЕРТА МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ З. ГОУ Ч. А. С. Т. Р. Е.
 24 ДЕКАБРЯ 1928 ГОДА.

Отделение 1.

<p>1. а/ „Октябрь сүлб“ муз. Воробьева. б/ „Эпир тичёрсом“ муз. Дульникова, Беревод Максимова. в/ „Улэхре кёту“ гарм. Максимова. -/ „В. Дурба“ гарм. Павлова. д/ „Т у В“ гарм. Павлова.</p>	<p>Исполнит Государственный Чувацкий хор.</p>
<p>2. „Сярнайпа Палнай“. Балетная фантазия на чувашские темы. муз. Павлова, на рояле в 4 р. исп. Зеленецкая и Будникова.</p>	
<p>3. „Эй кавеза мене мати“ на сюжеты „Корожец за Дунаем“ муз. Ладомозского псп. уч.-ца Смижклиной.</p>	

ням. В этом отношении среди них выделяются хоры «Сёрен» (Обрядовая), «Туй» (Свадебная), «Савă» (Хороводная).

Последний хор стал новым вариантом акапельной обработки акулевского периода. Теперь он приобрел признаки концертной пьесы. Благодаря богато разработанной инструментальной партии и введению повторов строк простейшая куплетная форма развернулась в сложную вокально-инструментальную композицию в 80 тактов, повторяемую несколько раз — пока не исчерпывается поэтический текст. Ее моторно-возбужденная фактура, построенная на фигурированных мажорных созвучиях, возможно, навеяна знаменитой песней Франца Шуберта «В путь». Некоторое сходство, конечно, не буквальное, имеет и рисунок мелодических фраз в началах строф. Октавный подъем от доминанты с возвращением и фиксацией основного тона дважды повторяется в вокальной партии:

Хавасланса (Оживленно) $\text{♩} = 112$

Сыр_ма хёр_не ан_сас_сан та ку_ли у_ра йё_пен_мест.

Федор Павлов. «Савă».

Mässig geschwind

Das Wan_dern ist des Mü_l_ers Lust, das Wan_dern! Das

Франц Шуберт. «В путь».

Фортепианная партия хора «Сёрен» носит следы изучения сборника «30 песен русского народа» (1900) в гармонизации М.А. Балакирева. Внимание Павлова привлек прием имитации народного инструмента. Так, пометка «шәхличё (рожок)» имеет аналог у Балакирева в песнях «Братья разбойники и сестра», «По морю, морю». Примечательно, что Павлов повторил вслед за Балакиревым русское название пастушьего инструмента «рожок», хотя при более строгом словоупотреблении рожок по-чувашски называется *тутут*, *түт* или *түттөл*, в то время как *шәхлич* представляет собой флейту, сопель, т.е. иной тип инструмента. Совпадает и тональность наигрышей у Балакирева и у Павлова — *ре минор*:

Allegro pastorale $\text{♩} = 116$ (Хәвәртрах мар, чух юхәмпа)

шәхличё (рожок)

Вступление к хору «Сёрен» с имитацией наигрыша шәхлич (рожок).

(Умеренно, скандируя говорком)

Рожок

Вступление к обработке «Братья разбойники и сестра».

Также узнаваема на слух «балакиревская» фактура акцентированных удвоенных параллельных терций в низком регистре фортепьяно. Ср. фактурно-гармонический колорит 27–29 тактов «Сёрен» и 4–5 тактов духовного стиха «Страшный суд» у Балакирева:

[Adagio. Питё вараххан (Спокойно, медленно)]



Фрагмент фортепианной партии в хоре «Сёрен» Ф.П. Павлова.

[Умеренно, энергично, скандируя напевно]



Фрагмент фортепианной партии в духовном стихе «Страшный суд» М.А. Балакирева.

Подобные интонационные и технические «касания» классической музыки свидетельствуют о продолжающихся попытках Федора расширить интонационный и технический арсенал чувашской музыки. Об углублении его в технологию музыкального ремесла свидетельствуют также итальянские и французские музыкальные термины, употреблявшиеся Павловым в позднем периоде творчества наряду с чувашскими. Среди них встречаются и достаточно редкие, свидетельствующие о специальных поисках терминов для более точного выражения характера музыки, вроде: *vivente* (ит. живой), *deciso* (ит. решительно), *un peu presser* (фр. несколько ускоряя), *a la musette* (фр. как волынка) и т.д.

3 апреля 1929 года Федор закончил работу над партитурой «Түттёл» (букв.: «Рожок») для смешанного хора без сопровождения. Основана она на фольклорной теме, записанной собирателем чувашских народных песен, певчим Государственного хора М.И. Ильиным. В этой хоровой миниатюре мы еще раз встречаемся с одиннадцатислоговым (4+7) зачином из «Олту», воплощающим народную игровую стихию. Природная энергетика «разгоняющегося» движения обострена синкопированным ритмом начального оборота, поддержанным фактурой средних голосов:

Хаварт (Весело, живо) $\text{♩} = 152$

Тут_ тел - тут_ тёл, ту_ ли ва ре ве сён че
 pp ту_ ли_ ли, ту_ ли_ ли, ту_ ли_ ли, ту_ ли_ ли,
 pp ту_ ли, ту_ ли

Хоп пич ке пе, хоп пич ке пе пыл пы рать

Второй период, продолжая стремительный вихрь задорного танца в субдоминантовой тональности, строится на измененной мелодической основе. Его «изюминкой» становятся терпкие секундаккорды*. Разрешаемые лишь на краткий миг звучания последней восьмушки фраз, они подводят к промежуточной каденции на доминанте:

[Хаварт]

Аш не ке мел я на тет те тол не пор сан торг на тет те

Третий период с кодой частично использует одну из попевок второго и разрешает накопившуюся гармоническую неустойчивость многократным утверждением оборота D—T в главной тональности До мажор. Эта виртуозная пьеса имеет сквозную форму, отличается стремительным «скороговорочным» темпом, гармоническими находками, уникальными для чувашской музыки того периода. Заканчивается она неожиданным и эффектным глиссандирующим «разлетом» всех четырех голосов на пятую ступень главной тональности после знакомого нам диссонирующего секундаккорда. Заключительная каденция музыкального произведения на неустойчивом созвучии — изобретение композиторов эпохи декаданса. Павлов уверенно применяет ее:

[Хаварт]

Тү ли тү ли, тү ли тү ли, тү ли тү ли, тү ли ли! Эх!

* Еще одно напоминание о «Камаринской»: такой же секундаккорд, акцентированный тембром труб, звучит в т. 4—11 цифры 14 партитуры Глинки. Совпадают и тонально-гармонические функции $D_2 \rightarrow S_6$.

В поздних гармонизациях и обработках народных песен композиторское мастерство Павлова обнаруживается в умении минимальными средствами создать индивидуально-неповторимый и колоритный художественный образ. В них заметен опыт, обогащенный самостоятельными поисками и изучением классических образцов. К тому же теперь Федор мог рассчитывать не только на музыкантов-любителей, но и на исполнителей, постепенно обретающих профессиональное мастерство.

* * *

Несмотря на возвращение к творчеству, обрести душевное равновесие Федор уже не мог. Слишком многое пережито, передумано, перегорело в душе. Ему только немного за тридцать, а уже позади несколько внешних и внутренних «преображений»: русоволосый мальчик Хветёк из «инородческой» крестьянской глубинки вдруг предстал романтическим поэтом и музыкантом, потом — интеллигентом—учителем—псаломщиком—мировым, потом — деятелем искусства и просветителем национального масштаба. Потом он скрылся от художественной среды, ушел в себя...

Радикально менялась и вся страна. Перемены то манили радужными надеждами и необыкновенными перспективами, то жестоко отрезвляли, лишая иллюзий. За редким исключением, мало радовало и новое поколение творческой интеллигенции — в нем, как дерзко писал уже оперяющийся молодой поэт Хузангай, —

Имен много,
Хоть составляй словарь,
Но польза —
Расточаем лишь бюджет.
<...>
Ну а другие —
Не стоит тратить слов,
У них единственная лишь фирма — «литлохань»⁷³.

В конце 1920-х годов Педэр Хузангай учился в Восточном педагогическом институте — бывшем Северо-Восточном институте, куда, видимо, наведывался по старой памяти и Павлов. Им было о чем поговорить. Пытливый молодой поэт с интересом воспринимал суждения старшего товарища, внимательного и к его творчеству. В разговорах затрагивались важные вопросы культуры и искусства. «...Мы плыли на пароходе из Чебоксар в Казань со знаменитым чувашским композитором и драматургом Федором Павловым, — вспоминал Хузангай. — Я прочитал Павлову с черновика свою небольшую поэму о Константине Иванове. Он вспомнил Симбирск, Чувашскую школу Яковлева, своего друга-поэта. Сначала в этих воспоминаниях сквозила какая-то тихая грусть. Потом глаза его вдруг загорелись. Он заговорил оживленно, приподнято. Я вспомнил один из его псевдонимов: Аллегро... Он говорил об искусстве, о силе родного языка, о всепокоряющей красоте поэзии, о том, что он давно вынашивает заветную мечту — создать оперу “Нарспи”»⁷⁴. Хузангай учился

у Павлова умению связывать явления мирового искусства с проблемами национальной культуры. В статье «Тёлпулусем» (Встречи) он рассказывал, как они побывали на концерте: «Казанский университет. Небольшой концерт. Какой-то виртуоз-музыкант на баяне исполняет бетховенский “Турецкий марш”. На мой взгляд, надо сказать, неплохо исполняет. Однако Федор Павлов сидит, как обычно наклонив набок голову, уставившись в пол, вздрагивая...

— Удивляюсь этим немцам! — сказал он во время антракта, — взял в качестве основы народную мелодию турков и пошел, прицепив европейские бубенцы. Смешано — наподобие знаменитому “Западно-Восточному дивану” Вольфганга Гете: и не Хафиз, и не Гете. И здесь так же: то ли бетховенский дух, то ли сердечный пульс какого-нибудь анатолийского пастушка... Убежденно утверждая, говорит об использовании народного творчества, о чистоте чувашского звучания»⁷⁵.

В том же Восточном педагогическом институте Федор мог познакомиться и с другим молодым поэтом, поступившим туда учиться в 1928 году. Судя по строчкам неопубликованного стихотворения, он возлагал надежды на Виктора Рзая:

Итле, Рсай, эсё паттār саракран
Тата ўссе хаватланса пыратан.

Перевод:

Послушай, Рзай, ты отважен с молодости,
И, взрослея, все крепче становишься⁷⁶.

Похоже, что жизненные силы Федора Павлова поддерживались главным образом музыкальными занятиями и непрерывным интеллектуальным напряжением. Ум тридцатилетнего практика и теоретика национального искусства все время впитывал современные идеи, формировавшие его представления о мире, истории, общественном прогрессе и современности. Объяснение противоречий собственной судьбы и судьбы родного народа он искал не в речах местных идеологов, а в научных экскурсах классиков обществоведения.

Так, он много размышлял над местом из знаменитого «Манифеста Коммунистической партии» с оценкой деревенского бытия как духовного рабства: «Буржуазия подчинила деревню господству города. Она создала огромные города, в высокой степени увеличила численность городского населения по сравнению с сельским и вырвала таким образом значительную часть населения из идиотизма деревенской жизни». Заключительная фраза безжалостно стирала с образа деревни привычный флер красоты пейзажей, духовной цельности, фольклорной поэтичности и т.п. В свое время эти слова называли «обидными» отечественные либералы-народники, за что их с ядовитым сарказмом высмеивал симбирский земляк Павлова Ульянов-Ленин. Федора, скорее всего, они тоже неприятно поразили. Недаром в Автобиографии он делает собственный социально-экономический экскурс и как бы сопротивляется моральному унижению деревни: «Страна наша земледельческая. Но она уже захваче-

на щупальцами капитализма. Эти щупальцы пробираются к ней главным образом с трех сторон: по Волге от Нижнего и Казани, и по железной дороге со стороны Алатыря от центрального промышленного района. При таком географическом положении через наш край проходит полоса мертвой экономической зоны. Вот моя родина. Бедный край. <...> Но я люблю мою родину, как свою родную бабушку, которая преждевременно постарела от тяжелой невзгодами жизни».

Разумеется, Федор не думал оспаривать аксиомы исторического материализма. Он верил в них и лишь пытался увязать с ними реалии собственного бытия, вкладывая мысли о выпавшей ему и его соплеменникам доле в поэтические строфы, которые набрасывал, видимо, исключительно для себя на отдельных листочках, найденных вместе с другими документами в конце 1950-х годов при подготовке двухтомного собрания сочинений*. Автор не дал им ни заголовка, ни комментариев. Стихотворение начиналось с традиционной метафоры фольклорного типа:

Аслә уя тухрәм ула йытәпа,
Йыгити вёшле — кайәксене тытмашкән,
Вәрман витёр тухсан вёшле сүхалчә —
Ахәр, кайәк хыҗсан чупса кайрә пуль.

Перевод:

В широкое поле я вышел с пестрой собакой,
Собака гончая — для ловли зайцев,
Когда за лес вышел, гончая пропала —
Должно быть, за зайцем погналась.

Но далее следовали исповедальные строфы, какие еще не встречались у Павлова-поэта. В них не было характерной для его ранних стихов легкости или игривости. Они буквально кровоточили безысходностью и подавленностью, отражающими состояние депрессии, из которого Федор не смог вырваться до конца жизни:

Ачаранпа ял хуттинче уснеччә,
Чёрем паттәр — хура уйра тёрмешме.
Хула енне ухсан чёре улшанчә —
Ахәр, хула сёткен юна сәпрә пуль.

Перевод:

С детства под сенью деревни рос,
Сердце мое сильное — (чтобы) в черном поле копаться.
Когда в город подался, сердце изменилось —
Должно быть, дух города в кровь ударил.

Корень проблемы Федор усматривал в неразрешимости трагического противоречия «сильного сердца», рожденного для вековой крестьян-

* Датировано стихотворение редактором его первой публикации в первом томе Собрания сочинений (1962) 1920—1921 годом. Возможно, первые строфы были положены на бумагу в начале 1920-х годов. Но следует обратить внимание на имеющиеся в черновиках зачеркнутые в рукописях строки, где упоминается «друг мой Рзай». Виктор Рзай — поэт, начавший публиковаться в 1926 году и знакомый Павлову, по-видимому, после начала его учебы в Казани в 1928 году, т.е. Федор работал над стихотворением до конца 1920-х годов.

ской судьбы, и «хула сёткен юна сапрё», т.е., буквально, «городского сока, ударившего в кровь». Этот самобытный фразеологизм по-русски можно передать используя иные фразеологизмы: «городского духа, ударившего в голову»⁷⁷. В строфах, выношенных автором в течение ряда лет, были мобилизованы ресурсы родного языка для выражения сложных смыслов и состояний духа.

В «преображениях», постигших его самого и многих представителей его поколения, Павлов видит, прежде всего, *восхождение по ступеням культуры*, без которого народ был бы обречен на гибель. С другой стороны, Федор переживал слишком быстрое восхождение как своего рода *болезнь*: ударивший в голову «сок города» отравлял его, рвал естественный ход вещей. В глубине души, как признается он в Автобиографии, «бунтовала» мужицкая натура. Это о ней говорится в начале стихотворения.

Просторечный глагол *тёрмешме* (копаться, ковыряться, возиться), появляющийся во второй строке строфы, сразу исключает возможность декоративной красоты образа крестьянского труда; соответственно, в последующих строфах намеренно акцентируются грубо прозаические стороны деревенской жизни — грязь, косность, бедность, изувеченность от непосильного труда:

Пёчикренпе ўснэ пылча́к а́шёнче,
 Сукпа нуша ялан пулна́ юлташсем...
 (...)
 Самра́к кунсем — ялта путса пура́нни
 Тётём са́тсан кулса ха́сна еве́рлэ.
 Айван пу́спа хам вайа́ма пётерни —
 Мёскён хала се́мерет ун се́рёмё.

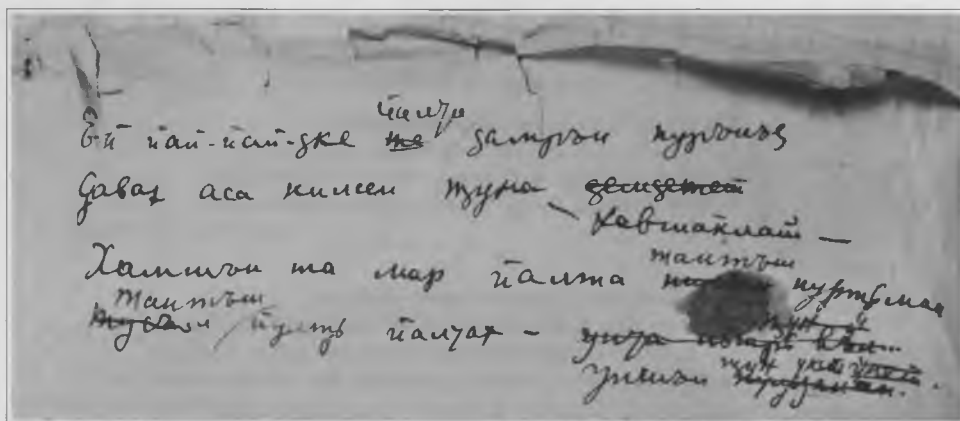
Перевод:

У сызмала росшего посреди грязи
 Бедность и нужда были друзьями...
 (...)
 Дни молодости — в деревне увязнувшее житие,
 Словно тошнотворный смех от глотания гари,
 Из-за наивности ума растрачивание
 собственных сил —
 Мой жалкий дух разрушает его угар.

Поэтому автор называет себя рабом с изломанным телом и заскорузлыми руками-ногами, неспособным свободно слагать стихи, петь, танцевать:

Анчах са́ва хуса са́ва калама —
 Ўснэ чухнех чура — ха́сан ве́ренне?
 Ума сиксе тухса вайра ташлама
 Ёспе ванна ша́м-шак — а́стан пулта́р ку?

Тарпа-шурпа ала́м-ура хы́тна́ран
 Хура уйша́н са́ва хума хала́м су́к —
 Хура яла ке́рсен че́рем ыратать
 Самра́к яша́ ёмри унта путна́ран.



Последняя строфа в одном из черновых автографов стихотворения
«Уя тухрам...».

Перевод:

Только как, стихи слагая, петь мне,
Если сызмала раб — когда же научился?
Как пред тобою, выйдя, в хороводе плясать,
Коли работой изломано тело — откуда быть этому?

Из-за заскорузлых в поту-бледности рук-ног
О черном поле стих сложить не в состоянии.
В черную деревню* когда войдешь — сердце ноет
Оттого, что молодости время там увяло.

Другой поворот темы: преображенный, т.е. порвавший с «идиотизмом деревенской жизни», автор преодолел собственную изначальную косность. Но расплачивается за это утратой связи с близким человеком (в черновых вариантах это *тусам* — мой друг, *тантайш* — ровесник), оставшимся в путях «черной деревни» и вязкого «черного поля»; ему движения отравленной «соком города» души непонятны:

Хула сёткен юна витёр çапнаран
Манан сáмах сана пүлём пулмё-ши?
Эсё манан сáвва тытса вуласан
Санан ялти кáмал кутсе каймё-ши?

Перевод:

Оттого, что городской дух в кровь ударил,
Мои мысли для тебя преградой не станут ли?
Когда мои стихи станешь читать,
Твое настроение, что было в деревне, в ожесточение
не перейдет ли?

* И поле, и деревню сопровождает эпитет *хура* (черный). Следует учесть, что в чувашском контексте «хура ял» — «черная деревня» не обязательно несет негативные коннотации, почти однозначно свойственные переводу. «Черный» может значить «простой, простонародный» — ср. *хура халах* — простые люди (букв.: черный народ).

Более того, в последней строфе одного из черновиков говорилось не только о взаимном охлаждении или разрыве отношений с деревенским другом-ровесником, но и о его *полной гибели*:

Эй яй-яй-ске ялти самрак пуранаҫ
 Савах аса килсен чуна ~~семсетет~~ хавшаклать —
 Хамшан та мар ялта ~~тусам~~ танташ пурчѐ ман
 Тусам Танташ юлчѐ ялтах — унта ~~пѐтрѐ вал...~~
 уншан чун кулянатъ.

Перевод:

Ай-яй-яй ведь, деревенская юность
 Все же, как вспомнится, душу ~~смягчает~~ изнуряет,
 Не о себе — в деревне ~~друг~~ ровесник был у меня
 Друг Ровесник остался в деревне же — там ~~погиб он...~~
 о нем душа скорбит⁷⁸.

Таким образом, метафора сверкающей и недостижимой «горы золотой» из юношеского стихотворения в последние годы жизни замещается образами «черного поля» и «черной деревни», цепко державших героя стихотворения в путях, где свершается гибель его ровесника. Пессимистичность содержания, видимо, послужила причиной того, что Федор не предполагал публиковать эти строки. В его наследии нигде не обнаруживаются подобные мысли. Проживи Федор немного дольше, такие мысли могли бы стать темой литературных или театральных опусов.



ПОСЛЕДНЕЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ



Поставившись с Лидией, Федор предпринял еще одну попытку уйти от одиночества и устроить личную жизнь. Через два-три года он сблизился с некоей Енафой Лисичкиной и женился на ней. Похоже, Федор повторял опыт, однажды уже им проделанный: не находя подругу в своем кругу, надеялся ввести в него и сделать единомышленницей приглянувшуюся симпатичную девушку, ответившую на его чувства. У них скоро родился сын⁷⁹.

Но и разочарование наступило еще быстрее. В этом браке уже не могло быть романтических чувств с поэтическими признаниями, какие Федор испытывал в юности. Они развелись 31 марта 1930 года. В свидетельстве указано, что Енафа Матвеевна Павлова после прекращения брака возвращает себе девичью фамилию. То есть она не пожелала сохранить память о замужестве⁸⁰. Возможно, это было связано и с решением Федора уехать в консерваторию, т.е. покинуть Чебоксары на несколько лет — он, конечно, не мог забыть, чем закончилась история с отъездом на учебу его первой жены.

Пережитое за годы накладывало отпечаток скепсиса на его взгляды. Размышления по этому поводу придали определенную окраску последнему рассказу Павлова, не случайно названному «Майра ухатникё» (Охотник за женщинами). Место любви в нем замещает лишенная возвышенного ореола пошлая слабость современного городского бездельника, то, что психоаналитики называют *либидо*.

Стрелы литературной сатиры Павлова летели в бюрократов новой формации. Герой произведения — «главный спец» некоего учреждения Иван Петрович — явный «родственник» персонажам сатирической прозы 1920-х годов, выходившей из-под пера знаменитых Зошенко, Булгакова или Ильфа с Петровым.

В чувашской литературной традиции можно усмотреть параллели в некоторых фельетонах «Капкана», в рассказах Ивана Мучи, Ильи Тхти. В известном смысле предшественниками персонажа были и открытые Константином Ивановым «образованцы»-карьеристы из стихотворения «Наше время».

Смысл существования героя сюжета раскрыт в начальном абзаце:



Е.М. Лисичкина,
вторая жена Федора Павлова.
Фото 1920-х гг.

...По чебоксарским улицам важно прохаживаются нарядные девицы. В раскрытое настежь окно влетает разноголосый гомон, шум. Этот шум и гомон будоражат сердце Ивана Петровича, точно музыка. Сиди-ка день-деньской в душном кабинете, хоть кому захочется на свежий воздух.

— К черту! Дело не медведь, в лес не уйдет...

Встречей с медведем, кстати, рассказ завершится. А в завязке сюжета Иван Петрович, маясь от жары и безделья, отправляется на улицу, заявив сослуживцам, что у него дело в Госплане. Сам же, в поисках удовольствий, завернул на чебоксарскую пристань:

Стоит большой пароход. Не пароход — дворец. Дает первый гудок, собирается отходить.

...Вышла на палубу женщина — чистая картинка, сама царица красоты! Увидя ее, пораженный Иван Петрович чуть слюной не подавился — комом застряла она у него в горле. Не замечая окружающих, торопливо расталкивая их локтями, он высунулся вперед.

Тут в тексте возникает образ *пчелки*, заимствованный из фольклора и когда-то воспетый Павловым в качестве любовно-эротического символа в стихах и музыке:

Разве пролетит пчела мимо благоухающего цветка, не воздав чести его красоте? Будто лихорадка забила нашу парочку. Лучами прожекторов скрещиваются взгляды. Начинается немой разговор. Без слов радируют друг другу.

Радиоволны Ивана Петровича:
— Душечка... душечка... душечка...

Красавица ему в ответ:

— А? Что? Ах, ты, сумасшедший! Ах, ты...

— Ту-у! Тут! Тут! Тут!

Пароход, чтобы его собаки съели! Спешит, бродяга! Не дает вдосталь наговориться молодой парочке. Уплывает красавица.

Полное моральное изничтожение героя свершается в гиперболически описанной сцене охоты в заволжском лесу, куда, вместо своего кабинета, подался с друзьями огорченный Иван Петрович:

Как говорится, на ловца и зверь бежит: много ли, мало ли прошло времени — прямо на Ивана Петровича краем поляны идет медведь.

...У того волосы дыбом. Сами собой приподнялись на голове. Ходуном заходили колени и начали выплясывать чарльстон. ...У «пляшущего» Ивана Петровича уж и медвежья болезнь началась.

Осмотрел тут медведь Ивана Петровича со всех сторон, обнюхал.

— Фу-у! — брезгливо повел он носом, учуяв запах. Потому, видно, и разломал медведь двустволку Ивана Петровича в щепы. Потом посмотрел ему с издевкой в лицо, плюнул, повернулся и ушел восвояси.

В таких произведениях обозначилось и стало очевидным еще одно, последнее, преобразование личности автора. На его поздних фотографиях вместо «приятного огонька» в глазах или утонченности облика поэта-художника улавливается усталость и внутреннее напряжение. Сошла на нет примечательная шевелюра, о которой говорил когда-то его соученик по СЧУШ, обострились скулы.

* * *

Мечта о создании национального профессионального искусства, чтобы приблизить культуру своего народа к современности, жила в душе Федора Павлова независимо от обстоятельств. Вновь пробудившаяся творческая энергия ежеминутно напоминала ему о пробелах образования; он страдал от отсутствия профессиональной среды и общения с мастерами композиции.

Музыкальная атмосфера Чебоксар все еще не могла возвыситься до уровня, чтобы «подпитывать» и формировать сильный талант — она сама питалась творчеством таких самородков, как Федор Павлов, Степан Максимов, Василий Воробьев — выше их профессионалов здесь не было... Чтобы подняться над уровнем провинциального самоучки, надо было пройти школу современных мастеров. Предстояло также организовать специальное музыкальное образование в республике, ибо без него положение становилось совершенно нетерпимым.

Это прекрасно понимал не только Федор. Первый профессиональный певец из чувашей, тогда директор Чувашского театра, Иван Васильевич Васильев вспоминал: «...В конце лета 1929 года мы — композиторы С.М. Максимов, Ф.П. Павлов и пишущий эти записки, детально и обстоятельно обсудив положение, решили обратиться в СНК Республики с просьбой о настоятельной необходимости и своевременности организации Театрально-музыкального техникума. При этом поручили С.М. Максиму — написать в виде докладной записки — подробно, глубоко аргументированно изложив в ней существо вопроса и подать ее в Совнарком ЧАССР. Так, в ноябре 1929 года соответствующим [решением] Правительства Республики был организован в Чебоксарах Театрально-музыкальный техникум»⁸¹. Максимов успешно реализовал задуманное — он готовил открытие техникума уже несколько лет. В 1929 году Чувашский музыкальный техникум принял первых учащихся. Через год в него пришли также питомцы театральной студии Чувашского драмтеатра, и его стали именовать музыкально-театральным. В новом учебном заведении Федор Павлов взялся преподавать теоретические дисциплины.



Одна из последних фотографий Ф.П. Павлова. Приложена к документам, представленным для поступления в консерваторию в августе 1930 г.

Вне учебного плана он организовал также творческий кружок, в котором вел занятия по музыкальной композиции, среди посещавших его юношей были и будущие профессионалы — Филипп Лукин и Григорий Хирбю.

В 1930 году сюда приехали работать военный дирижер Сигизмунд Габер и выпускники Московской консерватории Владимир Кривоносов и Иосиф Люблин. Теперь, когда техникум оказался в надежных руках хорошо подготовленных молодых специалистов, и Федор Павлов, и Степан Максимов, понимая, что уже не смогут работать наравне с ними, несмотря на далеко не студенческий возраст, одновременно подали заявления на поступление в столичные консерватории — Павлов в Ленинградскую, Максимов — в Московскую.

15 июля 1930 года Наркомпрос ЧАССР выдал Павлову удостоверение для представления в Ленинградскую консерваторию. В нем говорилось: «В настоящее время в Чувашской республике имеются: Чувашский музыкальный техникум, Чувашская государственная капелла, Правительственный духовой оркестр, создается Чувашский симфонический оркестр. Все эти организации нуждаются в национальных работников с высшим музыкальным образованием, в композиторах, которые могли бы постепенно создавать чувашскую музыкальную литературу. Таковых работников может подготовить лишь консерватория, а потому Наркомпрос и командирует тов. Павлова для прохождения полного учебного курса».

В августе Федор приехал в Ленинград. Он еще никогда здесь не бывал. Город всем своим обликом воплощал высочайшую культуру, которая представлялась чувашскому музыканту идеалом. Познать ее и через нее приобщить к ценностям европейской культуры целый народ Павлов мечтал всю свою сознательную жизнь. Рядом с консерваторией на Театральной площади он с волнением увидел памятник Михаилу Ивановичу Глинке, своему музыкальному кумиру.

Приемные экзамены Федор сдавал вместе с юными выпускниками музыкальных школ и училищ. Великовозрастному абитуриенту из Поволжской республики многие задания оказались не по силам. Но к нему весьма благожелательно отнесся декан композиторского отделения Максимилиан Осевич Штейнберг. Видимо, опытному педагогу (среди его учеников, уже окончивших консерваторию, был, между прочим, и Дмитрий Шостакович) самобытные сочинения из неизвестного музыкального мира Поволжья показались заслуживающими внимания, несмотря на несоответствие некоторых деталей обычным академическим нормам.

Имея превосходные природные способности и практические навыки дирижера, Федор, безусловно, уступал в теоретической подготовке выпускникам специальных учебных заведений, которым экзаменаторы, не задумываясь, выставляли высокие оценки. Испытанного на экзаменах морального дискомфорта, думается, Павлов еще не знал. По сдаче экзаменов Федор решил переговорить о своем будущем с ректором консерватории. Недавно занявший эту должность Александр Иванович Маширов не был склонен искать индивидуальный подход к необычному

абитуриенту из провинции и, между прочим, как сразу же написал Федор в письме профессору Штейнбергу, «обронил мысль о возможности принятия меня в рабфак. Последнее несколько меня беспокоит...»⁸².

Для Федора предложение ректора стало неожиданным ударом. «Меня воодушевляла мысль учиться в консерватории и непременно быть Вашим учеником, — говорилось далее в его письме. — Поэтому я просил бы Вас оставаться при Вашем мнении, которое Вы мне сообщили, а, в крайнем случае, ввиду моей неподготовленности по роляю, я не страдал бы особенно и в этом случае, если меня оставят практикантом, не зачисляя в студенты, это было бы лучше»⁸³.

Штейнберг, видимо, походатайствовал за чувашского музыканта, чьи способности он уже успел оценить. Павлов был зачислен в число студентов композиторского отделения Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Характер отношений Павлова с профессором дополняет свидетельство позднее учившегося в Ленинграде Григория Хирбю. Его передал Алексей Иванов-Ехвет: «Максимилиан Осеевич Штейнберг хорошо знал Ф.П. Павлова, сожалел, что он так рано скончался, восхищался его способностями и дарованиями. Г.Я. Хирбю рассказал мне, что во время войны, когда консерватория была в эвакуации в г. Ташкенте, что однажды на сборе хлопка они с М.О. Штейнбергом завели разговор о Ф.П. Павлове, и что, по рассказам М.О. Штейнберга, Ф.П. Павлов занимался тогда гармонизацией песен, что он написал хороший марш»⁸⁴. Сам Федор упоминал о Максимилиане Осеевиче при встрече с актрисой Ульяной Тимофеевой. Работая в московском театре «ГОСТИМ» (Государственный театр им. Мейерхольда) она дважды побывала в сезон 1930—1931 года на гастролях в Ленинграде. «...Я оставила на адрес Павлова записку о своем пребывании в стенах консерватории. В Москве я быстро получила ответ на свою записку, где Павлов просил заранее известить, если паче чаяния, опять приеду в Ленинград. Вскоре, кажется, в январе 1931 года, я опять поехала с этим же театром в Ленинград. ...На первый же спектакль Павлов явился за кулисы. Я стояла, готовая выйти на сцену, над головой держала большой венок цветов. Я танцевала. Освободившись, я вышла к нему, он мне сказал, что должен идти к профессору и после обязательно придет. Он пришел. Меня пригласил к себе на квартиру. Познакомил меня со своей последней [вещью] “Сърнайпа Палнай”... Он говорил, что его учитель — профессор ему очень помогает советами и указаниями»⁸⁵. Под руководством педагога Федор, кроме гармонизации



Профессор Ленинградской консерватории композитор Максимилиан Осеевич Штейнберг (1883—1946).

народных песен, начал работать над крупной оркестровой формой — симфонией, задумал музыкальную комедию⁸⁶.

На лекциях и индивидуальных занятиях, на концертах и спектаклях Федор день за днем открывал для себя множество таких явлений искусства, которые были абсолютно недоступны вне стен консерватории и вне культуры Ленинграда. Думается, у него кружилась голова от самой атмосферы, царившей вокруг: стены консерватории и расположенного на той же площади Мариинского театра были буквально пропитаны музыкой, звучащей в исполнении выдающихся мастеров. В двадцатые годы многие западные музыканты еще бывали в Советской России, их концерты в Ленинграде не были редкостью. Студенты консерватории были погружены в обстановку, в которой, наряду с звучащей повсюду классикой зарубежной и отечественной музыки, они встречались с новейшими произведениями Игоря Стравинского, Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека, Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича и других выдающихся современников.

Чувашский музыкант воочию видел, сколь многого лишены музыканты и любители музыки на его малой родине, и сколь велики задачи, которые предстояло решать там для развития профессионального искусства. Это мобилизовывало силы, и Федор упорно вникал в секреты консерваторской науки. Не оставляла его и забота о чувашской культуре в северной столице — с 1 октября Федор возглавил хоровой кружок (возможно, он его и создал) чувашской секции при Доме просвещения народов Востока.

Стремление первокурсника к овладению профессией оценил в воспоминаниях 1957 года преподаватель (в будущем — профессор, один из выдающихся ленинградских теоретиков-музыковедов) Юрий Николаевич Тюлин. «Среди моих многочисленных учеников я хорошо помню Ф.П. Павлова, учившегося у меня в классе специальной гармонии в 1930/31 годах, — написал он. — Немолодой (ему было тогда 39 лет), он имел уже большие заслуги, как крупнейший деятель музыкальной культуры Чувашии и автор драматических произведений. Но мы тогда не знали о его деятельности, так как Федор Павлович, человек исключительной скромности, никогда и никому о ней не говорил ...Дорвавшись до учебы, Федор Павлович, к сожалению, не щадил себя, не оберегал своего, очевидно, уже подорванного здоровья. Этому, конечно, не следует подражать, но его беззаветное служение искусству, отношение к делу и к людям достойно всяческого преклонения»⁸⁷.

* * *

Никакие успехи последних лет не могли искупить проблем с ухудшающимся здоровьем — перипетии творческой и личной жизни Федора даром не прошли, ресурсы его организма с очевидностью исчерпывались. Еще в 1929 году по направлению чебоксарских врачей Федор целый месяц лечился в Кисловодске с диагнозом *заболевание нервной системы*. Климат Ленинграда напомнил и о болезни легких, от которой он

страдал уже много лет. Это заметила Ульяна Тимофеева во время январской встречи с Федором; в конце цитированной рукописи она добавила: «А дыхание у него уже было короткое. Туберкулез».

Ю.Н. Тюлин вспоминал, что студент Павлов «стал приходить в класс совершенно больной, не желая пропустить ни одного урока. Я, наконец, обратил внимание на его плохой вид и спросил его, что с ним? В этот день он особенно казался больным; но все еще держался бодро и был, как всегда, очень внимателен к тому, что происходит в классе. Оказалось, что у него ни более, ни менее, как температура 39! Мы его свели в медпункт и отправили домой. Это было началом конца. Он уже не оправился...»

Весной 1931 года на основании нового медицинского обследования Павлову была немедленно предоставлена путевка для лечения в санатории Уч-Дере (г. Сочи).

Выехал он в начале апреля. По пути на Черноморское побережье Кавказа Федор заехал к И.В. Васильеву, в это время жившему в Казани. Последний вспоминал: «Он объяснил, что в течение нескольких дней задержится в Казани. Хотя он занял номер в гостинице, но будет приходить туда лишь несколько отдохнуть, а по вечерам — ночевать, причем попросил оставить у нас свой ручной багаж — в видах сохранности. В свободные часы днем и вечерами он приходил к нам посидеть и поговорить и, разумеется, попытаться “чем бог послал”. В течение этих дней Федор Павлович рассказал нам о событиях из периода всей своей сознательной жизни, хотя мы и раньше знали немало из его жизни. Знали, что личная жизнь его не совсем удалась. Вспоминая и рассказывая, Федор Павлович явно волновался. Чувствовалось, что он хочет излить перед нами всю горечь, накопившуюся у него на душе, ту горечь, которая ему в течение долгих лет мешала всецело отдаваться творческой работе; при этом из глаз его неизменно лились слезы. Федор Павлович ясно сознавал, что он очень серьезно болен, и, видимо, чувствовал свою обреченность.

...При прощании с нами Федор Павлович — со слезами на глазах — сказал, что видится с нами в последний раз»⁸⁸.

* * *

Самочувствие Федора ухудшалось день ото дня. Врачи санатория обследовали состояние здоровья пациента и, по-видимому, сразу определили, что болезнь легких уже спровоцировала развитие туберкулезного менингита — острой формы заболевания, в те годы неизлечимого⁸⁹.



Профессор Ленинградской консерватории, музыковед Юрий Николаевич Тюлин (1893—1978).



Ему объявили, что болезнь запущена и требует длительного лечения. 2 мая Павлов направил декану М.О. Штейнбергу заявление, в котором просил продлить отпуск и литер до 15 июня. «Срок литер просил бы не ограничивать, т.к. указывают, что я едва ли к тому времени должным образом поправлюсь». Дирекция Ленинградской консерватории продлила ему отпуск до июня месяца; литер — до 1 сентября 1931 года⁹⁰.

Умер он 2 июня. Поэт, певец Государственной капеллы и будущий составитель первого собрания сочинений Федора Павлова Никифор Васянка рассказывал: «Неожиданно мы получили такую телеграмму. В 6 часов 18 минут вечера скончался Ф.П. Павлов. На похороны высылайте последнюю стипендию. Санаторий г. Сочи»⁹¹. Срочное сообще-



Ф.П. Павлов с участниками Чувашского хора студентов при Доме просвещения народов Востока. Ленинград. Май 1931 г.

ние получил и Степан Максимов в Москве. Об этом написал Педэр Хузангай:

В комнату редакции “Чаваш хресченё” вошел, опустив голову, необычно печальный Ст. М.<...>

— Вы, наверно, не знаете очень тяжелую новость, — сказал музыкант.

— Что же случилось?

— Федор Павлович умер... я срочно вылетаю на аэроплане в Сочи, может, успею...⁹²

Авиационное сообщение столицы с регионами в те времена не было достаточно частым, и Степан не успел отдать последний долг своему товарищу на похоронах. По воспоминаниям М.С. Максимовой (его второй

жены), он посетил кладбище и договорился со сторожем Павлом Кулуа, чтобы тот ухаживал за могилой чувашского композитора. Вплоть до 1937 года (до своего ареста) Максимов поддерживал с Кулуа контакт, высылая ему небольшие деньги⁹³.

Смерть знаменитого музыканта и литератора Чувашии оказалась неожиданностью и потрясла всех, кто, так или иначе, интересовался национальным искусством. Гурий Комиссаров предположил, что скорая кончина была неожиданна и для самого Федора — потому что, умирая вдали от родины, когда около него не было близких людей, он не оставил завещания и своевременно не передал в надежные руки свой архив⁹⁴. О судьбе музыканта и драматурга, о его личной жизни не утихали разговоры. Так, Гурий Комиссаров сообщил, что, как ему сказали, «на похороны из Еревани приезжала Лидия Николаевна»⁹⁵.

Из этих рассказов, видимо, выросла и апокрифическая легенда — настоящая фольклорная мелодраматическая «баллада», передаваемая из уст в уста. Так, Е.Е. Ефремова (Львова), певшая в свое время в Акулевском хоре, слышала, будто бы Федор Павлович попал в санаторий прямо «в то место, где была его жена Лидия Николаевна. Явился он к тому врачу курортному, где жила Лида... Ф. Павлов является к врачу, ни о чем не подозревая, и показывает документы. Тот читает: «Из Чувашии, Федор Павлович» и т.д. В этот момент выходит из кабинета жена Ф. Павлова, которую он потерял без вести. Увидя ее, он как закричит: «Ой, Лидюша!» А она в ответ ему: «Федя! Федя!» — успела сказать. Он упал на пол и в объятиях жены умер от неожиданной встречи»⁹⁶.

Он ушел одиноким, оторванный от родных и друзей, и некому было развеять фантастические домыслы о его последних днях. Даже могила исчезла с лица земли. В 1957 году его земляк, молодой историк Алексей Иванов-Ехвет предпринял поездку, чтобы разыскать ее. Кладбище уже было заброшено и следов могилы выдающегося сына чувашского народа найти не удалось⁹⁷. Позднее стало известно, что через территорию бывшего городского кладбища г. Сочи, где похоронен прах Федора Павлова, пролегло шоссе.



СЛУЖИТЕЛЬ МУЗ

Послесловие



Осенью 1931 года студент этнографического отделения Московской консерватории Степан Максимов обратился в ректорат с просьбой перевести его на отделение музыкальной композиции. В письме чебоксарскому коллеге Василию Воробьеву объяснил: «Если бы был жив Ф.П., я спокойно ушел бы в теоретическую и музыкально-этнографическую специальность, и мне было бы много легче»¹. Особая значимость творчества Федора в чувашской культуре ему, как и адресату письма, была очевидна. Поэтому специализироваться в композиции Максимов счел необходимым только после ухода Павлова. Степан принял на себя ответственность за будущее композиторского искусства.

Целью и смыслом существования Федора до последних дней жизни — несмотря на разочарования и ошутимо прорезавшийся в его литературном творчестве скепсис — оставалось создание современного национального искусства, такого, чтобы было востребовано народом и уважаемо в большом мире. Вместе с развитием художественного творчества росла и культура его родного народа. Педэр Хузангай сохранил для потомков восклицание Федора Павлова, прозвучавшее в их разговоре: «Что стало бы с нами, если бы не была написана “Нарспи”?! Это какое-то чудо. Как будто разверзлось темное небо нашей истории, и мы, словно в зеркале, вдруг увидели себя, свой народ, свою душу...»².

Вопреки всевозможным препятствиям — историческим, личным, конъюнктурным, ситуационным — в глубине души Федор чувствовал неисчерпанность своего дарования и был уверен, что впереди его ждут новые творческие высоты. Иначе тридцативосьмилетний музыкант не рискнул бы, невзирая на возраст и физические недуги, отказаться от относительно благополучного существования в родной республике в качестве признанного драматурга, непревзойденного дирижера, композитора и вернуться на стезю ученичества. В отсутствии профессиональной школы и развитой художественной среды он нутром чувствовал опасность дилетантской самоудовлетворенности и провинциализма. Нечастые непосредственные встречи с практикой современного искусства крупных культурных центров, несомненно, томили и мучили его требова-

тельное и чуткое сознание несопоставимостью с результатами собственных усилий. Был очевиден ненасытный интерес чувашского музыканта и к истории искусства, и к современным его достижениям. Для Федора многое становилось открытием. Вспомним его реплику после одного из московских концертов: «Я в жизни ничего подобного не представлял!»

При этом Павлов обладал собственной сильной творческой фантазией и волей к ее реализации. Чувствуя природное богатство и своеобразие культуры взрастившего его народа, Федор изучал и практически осваивал ее, искал способы развить. На рубеже 1920—1930-х годов все шире раздвигающиеся горизонты вновь стали манить его чудными дарами сияющей где-то впереди «горы золотой»... Увы, последней и непреодолимой преградой на пути к ней встала безвременная смерть.

* * *

Жизнь Федора Павлова протекала в эпоху революций и войн. Вместе с рождающимися в муках Страной Советов и, внутри нее, государственной Автономией родного народа он сам стремительно эволюционировал. Радикальные трансформации его собственной духовно-интеллектуальной сущности в книге названы «преображениями» — первым, вторым, третьим... Давались они нелегко, их болезненные последствия отразились в глубоко интимном стихотворении, не предназначавшемся для посторонних глаз. От природы улыбчивый, непринужденно легкий в общении, одаренный талантом оригинальности, изящного юмора в творчестве, Федор доверил этим строфам внутреннюю тревожность и растерянность перед неодолимостью противоречий мира. В зрелые годы Федор Павлов представлял и суровым трагиком, и саркастическим фельетонистом. Не имея за спиной ни специального образования, ни опытного руководителя, в научных сочинениях он вырабатывал собственный взгляд на сущность национальной культуры и способы ее развития. Самостоятельным Павлов был и в музыкальном творчестве — постепенно обогащая арсенал выразительных средств, раздвигал горизонты возможного для национального искусства. Он сформировал основы «интонационного словаря» будущей чувашской композиторской музыки: используя песенную мелодику разных жанров и диалектов, ввел в него гармоническую вертикаль, разнообразные формы, инструментальную фактуру, оркестровую ткань. Технология создания крупных музыкальных композиций в условиях отсутствия профессиональной среды и традиций оказалась наиболее сложной областью его творческих интересов. И он без колебаний отправился в культурную столицу России — учиться, чтобы углубиться в новые художественные пространства.

Когда Федор только начал входить в сознательную жизнь, культура чувашского народа уже прошла достаточно большой путь навстречу современным формам, воспринятым из русской и мировой художественной практики. Это был выбор цивилизационного уровня, сделанный в XIX столетии просветителями чувашского народа. Идеалом для Павлова-просветителя стало искусство эпох Античности, Ренессанса, Просвеще-

ния. В той или иной степени он был знаком с шедеврами мировой архитектуры и изобразительного искусства. Свои эстетические и просветительские суждения он подкреплял ссылками на произведения Фидия, Праксителя, Микеланджело, Рафаэля, Рубенса, при случае мог вспомнить искусство восточных деспотий — фараонов и македонских владык. Из музыкантов в качестве образца он нередко вспоминал имена Глюка, Гайдна, Моцарта, Чайковского, Римского-Корсакова. Наиболее близким ему казалось искусство создателя национальной классической школы в русской музыке Михаила Глинки. Эти имена он ввел в понятийное поле чувашской культуры, приближая ее саму к пространству культуры мировой. Говоря об истории, Федор даже к деятельности гуннского царя Аттилы подходил с небанальной стороны — выделяя черты художественной культуры его эпохи.

Его аудиторией стал весь народ, потребности которого Федор стремился облагородить через художественную деятельность в области театра и музыки, осветить светом знания о высокой культуре и красоте. Павлов не только декларировал приверженность цивилизационному выбору своих предшественников и учителей, но практически реализовывал методы синтеза интонационных основ народной музыки и приемов тональной гармонии и современных композиционных форм. Это констатировали современники, заметившие «западноевропейский уклон» в музыке Павлова. По этому пути пошли — каждый по-своему — и Степан Максимов, и Василий Воробьев. Масштабных результатов на этом пути достиг уже представитель следующего поколения — Геннадий Воробьев. Продолжая намеченное поколением Павлова, он осуществил прорыв на высший уровень, став в чувашском композиторском искусстве чистым представителем европейского искусства большого стиля.

История жизни Федора Павлова, до сих пор описывавшаяся в отдельных статьях и на страницах о нем в трудах исследователей литературы, театра и музыки, в предлагаемой читателю книге изложена в опоре на всю совокупность собранных к настоящему времени документов, воспоминаний и публикаций. Заново проанализированы его основные литературные, научные и музыкальные произведения. Это позволило многое уточнить и попутно развеять некоторые мифы о творчестве героя повествования и о его времени, накопившиеся за целое столетие.

Главная трудность воссоздания целостной творческой биографии Федора Павлова состояла, наверное, в том, что *он был служителем сразу многих муз, известных с античных времен*. Уже в юности он без церемоний, даже «панибратски» обращался одновременно к *Евтерпе*, покровительнице лирической поэзии и музыки, и к *Эрато*, музе любовной поэзии. Своим дыханием слегка коснулись его *Полигимния*, муза торжественных гимнов, и *Каллиона*, муза эпической поэзии. Потом, в связи с обращением к драматургии, он в полной мере воздал должное *Талии*, музе комедии и легкой поэзии, и *Мельпомене*, музе трагедии. Занимаясь музыковедческими исследованиями, он сдружился с *Клио*, музой истории. Наконец, Федор создал балетную фантазию для оркестра, т.е.

услужил и *Терпсихоре*, музе танца. Вне круга его служения осталась только муза астрономии *Урания*.

В совокупности разнообразных деяний героя нашей книги вырисовывается широта масштаба его фигуры, интеллектуальным уровнем выделяющаяся среди современников. В год столетия Федора Павлова драматург Николай Терентьев охарактеризовал его личность: «При жизни он, вероятно, был меньше знаменит, чем сейчас. Времена были другие. Скромный, не падкий на славу и удивительно талантливый человек, он нес в себе лучшие черты своего народа. Через его ум и сердце проходили мудрость и нежность, доброта и терпение, трудолюбие и душевная чистота чувашской нации»³. Ныне имя Федора Павлова известно любому жителю Чувашии. Его драма «Ялта» имеет почти вековую сценическую историю и не выходит из репертуара современных театров. Его музыкальные сочинения и сегодня звучат в исполнении профессионалов и любителей. Имя Федора Павлова носит Чебоксарское музыкальное училище, присвоено одной из улиц в столице Чувашии. Ежегодно проводится музыкальный фестиваль «Павловские дни», где выступают молодые музыканты всех специальностей. Марш Федора Павлова «Вперед, Красная Чувашия» удостоился быть включенным в «Каталог патриотической музыки», составленный в 2016 году Министерством культуры России.

* * *

Настоящей книгой автор завершает трилогию об основоположниках современного музыкального искусства Чувашии. Предыдущие две книги были посвящены современникам и, по большому счету, единомышленникам Павлова Степану Максиму, Василию и Геннадию Воробьевым. Эпоха социальных революций открыла пути к строительству современной национальной культуры, пробудив дремлющее до того самосознание народа. И благодаря талантливости вышедших из него музыкантов, преданности творчеству, ради которого они жертвовали многим, в отечественной художественной культуре первой половины XX века обозначилось самобытное чувашское профессиональное музыкальное искусство. Ныне его история вступает во второе столетие своего существования. В постепенно густеющей дымке вековой перспективы фигура Федора Павлова не теряет ясности своих очертаний, ибо возвышается уникальностью и многогранностью дарований, видов деятельности, масштабностью и оригинальностью замыслов, реализованных; к сожалению, только отчасти.

Январь 2014 — сентябрь 2016 гг.



ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

ЭТАЖИ КУЛЬТУРЫ

¹ Луначарский А.В. Литература нового мира: Обзоры. Очерки. Теория. М.: Советская Россия, 1982. С. 16—17.

² Павлов Ф.П. Собрание сочинений в 2 т. Т. 1. Чебоксары, 1962. С. 166.

³ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: ГИХЛ, 1951. С. 127—128.

⁴ Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук (НА ЧГИГН). Отд. V. Ед. хр. 184. Инв. № 1063. Л. 6—7.

⁵ М. Горький и А. Чехов. Переписка... С. 142.

⁶ Яковлев И.Я. Из переписки. Ч. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. С. 183. 1903 год.

⁷ Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 554.

⁸ По поводу своего романа и о трагической неизбежности «грядущего “обновленного мира”» Достоевский писал и в «Дневнике писателя»: «Все эти убеждения о безнравственности самых оснований (христианских) современного общества, о безнравственности религии, семейства; о безнравственности права собственности... и проч., и проч. — все это были такие влияния, которых мы преодолеть не могли и которые захватывали, напротив, наши сердца и умы...» — Достоевский Ф.М. О русской литературе. М.: 1987. С. 200.

⁹ Краснов Н.Г. Иван Яковлев и его потомки. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1998. С. 107.

¹⁰ Артемьев Ю.М. Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. С.177.

¹¹ Этнографический концерт. Сборник народных песен русских и инородческих, переложенных для одного, двух и четырех голосов с фортепиано Н. Кленовским. М., 1894. С. 12.

¹² Мошков В.А. Мелодии Волго-Камья. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. С. 102.

¹³ Павлов Ф.П. Собрание сочинений в 2 т. Т. 2. Чебоксары, 1971. С. 186.

¹⁴ Павлов Ф. 2-й Областной Съезд работников просвещения. Из доклада художественного отдела Облполитпросвета // Известия Облсполкома АЧО. 1921. 22 дек.

¹⁵ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 167, 168.

¹⁶ Там же. С. 187. Решение мог принимать либо Нарком просвещения Ефрем Чернов, либо директор Музыкально-театрального техникума (как именовалось тогда училище) Григорий Лисков.

¹⁷ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 203. ЧНИИ, Научно-исследовательский институт при Совете министров Чувашской АССР, ныне Чувашский государственный институт гуманитарных наук, ЧГИГН.

¹⁸ Юмарт Г.Ф. Лирика Федора Павлова // Федор Павлов — композитор и драматург. Чебоксары, 1984. С. 36—46.

¹⁹ Павлов Н.С. Первое произведение чувашской советской драматургии (комедия «На суде» Ф.П. Павлова) // Ученые записки ЧГПИ им. И.Я. Яковлева. 1960. Вып. IX. С. 136—160; *его же*. Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне» (Ялта) // Вопросы чувашского языка: литературы и искусства. Чебоксары: 1960. С. 127—147; *его же*. Реалистические тенденции ранней чувашской драматургии // Вопросы чувашского языкознания и литературоведения. Ученые записки ЧНИИ. Вып. XXVI. Чебоксары, 1963. С. 169—194; *его же*. Эстетические взгляды Ф.П. Павлова (к 75-летию со дня рождения Ф.П. Павлова) // Ученые записки ЧНИИ. Чебоксары, 1967. Вып. XXXIV. С. 163—184; Илюхин Ю.А. Симфоническая фантазия Ф.П. Павлова «Сарнай и палнай» // Вопросы чувашского языка, литературы и искусства. Чебоксары, 1960. С. 148—174; Илюхин Ю.А., Павлов Н.С. Федор Павлов (критико-биографический очерк) // Павлов Ф.П. Т. 1. С. 9—22.

²⁰ Родионов В.Г., Кириллов К.Д. К тайнам народной стихии // Павлов Ф. Сырнисен пуххи / Собрание сочинений: поэзи, драматурги, проза, очерксем, статьясем, рецензисем, сырусемпе асаилу, асархаттарусем. 2-мёш хушса тўрлетнё каларам. Шупашкар: Чаваш кёнеке изд-ви, 1992. С. 8—34; Родионов В.Г. К тайнам народной стихии // Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. С. 402—418; *его же*. Ф. Павлован «Сутра» пьеси // Самах. Слово: 2009. Материалы конференций. Исследования. Из архивных материалов. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. 227—235 с.

²¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 350. Л. 62.

²² НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445, 446.

²³ [Парамонов Т.П.] Концертсем сакна калаттарасё // Канаш. 1928. Январь, 10.

²⁴ Основоположник чувашской профессиональной музыки // Федор Павлович Павлов — композитор и драматург / ЧНИИ. Чебоксары, 1984. С. 3—20; Кунсул сән-пичёсем // Хыпар. 1992. Аван, 26. [«Хыпар» кёнеки. 3 № :12—14]; «Двигать искусство вперед...» // Советская музыка. 1987. № 11. С. 71—76; Сборники обработок чувашских народных песен 1918—1919 гг. и их историческое значение // Чувашское искусство: История и художественное наследие / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1988. С. 22—39.

²⁵ Иванов-Ехвет А.И. По следам находок. К истории русско-чувашских культурных связей. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1977. С. 56. См.: Григорьев А.Г. К.В. Иванов и художники Чувашии // Классик чувашской поэзии. Чебоксары, 1966. С. 136.

²⁶ См. в нашей статье «У истоков чувашской композиторской песни» // Вопросы истории чувашского искусства. Чебоксары, 1987. С. 5—25.

²⁷ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 257.

²⁸ Волков Г.Н. Судьба патриарха. Роман-эссе. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1998. С. 12.

²⁹ См.: Яковлев И.Я. Поездка воспитанников Симбирской чувашской учительской школы и воспитанниц женского при ней училища в Казань, Нижний Новгород, Кострому, Ярославль, Сергиеву лавру и Москву летом 1896 года в сопровождении инспектора И.Я. Яковлева и др. // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Октябрь, 1896. № 10. Год тридцать второй. С. 494—509.

³⁰ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 192, 196. Отдельной «повестью» впоследствии стало обозначение Федором Павловым последнего из названных инструментов как пал-ная. Это слово им было введено в обиход в 1928 году. Мы вернемся к этому вопросу в четвертой части книги.

³¹ В оригинале: «Пётём тёнчери патшасене пётеретпёр». См.: Павлов Ф.П. Т. 1. С. 104, 121; *его же*. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 221, 250, 259.

³² Павлов Ф.П. Т. 2. С. 195, 199.

Часть первая

¹ Павлов Ф.П. Памятник моей юности // НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 12. Инв. № 107. Л. 15 об. — 16.

ДЕТСКОЕ СЧАСТЬЕ

² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1975. С. 80.

³ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 163—168.

⁴ См.: Павлов Ф.П. Т. 1. С. 161. Так он подписывается и в статье в сборнике 1921 г.

⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 3 об.

⁶ Там же. Инв. № 381. Л. 1. А.И. Ельмаков.

⁷ Там же. Инв. № 380. Л. 1. Л.А. Анисимов.

⁸ Там же. Инв. № 369. Л. 3.

⁹ Там же. Л. 6—7. В современной русской транскрипции чувашское уменьшительное имя принято писать: Федюк. Именами в подобной же форме — Ванюк, Елюк (Иван, Елена) — Павлов наделит молодых героев своей пьесы «В деревне».

¹⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 370. Л. 1—2.

¹¹ Там же. Инв. № 381. Л. 1.

¹² Там же. Инв. № 370. Л. 1—2.

¹³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 350. Л. 63.

¹⁴ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 4. Я.А. Обухов.

¹⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 5 об.

¹⁶ Там же. Ед. хр. 88. Инв. № 351. Л. 1.

¹⁷ Там же. Ед. хр. 90. Инв. № 370. Л. 1—2.

¹⁸ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 421.

¹⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 370. Л. 4 об.

²⁰ Гурий Комиссаров — краевед и просветитель. Уфа: Изд-во ТГТ, 1999. С. 77.

²¹ Комиссаров Г.И. О чувашах: Исследования. Воспоминания. Дневники, письма. Чебоксары: Изд-во Чуваш. гос. ун-та им. И.Н. Ульянова, 2003. С. 457.

²² История Чувашской АССР. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1983. Т. I. С. 217.

²³ Александров Г.А. Чувашская интеллигенция: истоки. Чебоксары: Чувашия, 1997. С. 117, 118.

²⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 390. Л. 2—3.

²⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 370. Л. 1—2.

²⁶ *Москвин-Миронов*. Праздник свободы // Чебоксарская правда. 1917. 19 мая (по ст. ст.).

²⁷ *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 421.

²⁸ Там же. Перевод цитируемого места мой. — *М.К.* В оригинале: «Н.В. нотасем сырса партитурасем (юрә кёнекисем) суткалатчё». Перевод, опубликованный в Собрании сочинений Ф.П. Павлова, неточен: «Н.В. писал ноты и составлял партитуры, продавая их». Это одно из неточно изложенных по-русски мест, провоцирующих рождение мифов в национальной музыкальной истории: создается представление, что Н.В. мог быть *автором* неких партитур, т.е. композитором или аранжировщиком. Такого уровня музыкальной грамотности в Иккове, разумеется, еще не могло быть, и сам Шубоссинни не давал повода для подобных представлений. Федор Павлович же именует нотные записи двух-трехголосных пьес «партитурами» из любви к освоению и закреплению в обиходе специальных понятий мировой художественной культуры.

²⁹ Эта черта личности Н.В. Шубоссинни получила развитие в советское время. Биограф Н.В. Шубоссинни считает, что лишь из-за недостаточного изучения его многогранной деятельности Николай Васильевич остался в памяти чувашского народа в основном как писатель. На деле его следует также характеризовать и как ответственного работника, администратора. Шубоссинни работал в потребительской кооперации, в аппарате обкома ВКП(б), Народного комиссариата земледелия СССР. Работая директором НИИ культуры Чувашии в 1937 году был репрессирован и умер в заключении в 1942 году. См.: *Матвеев П.П.* По гребням жизни // Их имена останутся в истории. Чебоксары, 1993. Вып. 1. С. 202—206.

³⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 390. Л. 2.

³¹ Там же. Инв. № 369. Л. 7.

³² *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 13.

³³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 381. Л. 5.

³⁴ Там же. Ед. хр. 87. Инв. № 350. Л. 65.

³⁵ Там же. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 5—7.

В СИМБИРСКОЙ ШКОЛЕ: «УРАГАН ВООБРАЖЕНЬЯ...»

³⁶ *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 421.

³⁷ *Александров Г.А.* Иван Яковлевич Яковлев: фрагменты жизни. Чебоксары: Чувашия, 1997. Л. 40.

³⁸ На память о сорокалетию Симбирской чувашской школы. Симбирск, 1910. С. 35.

³⁹ *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 427.

⁴⁰ Гурий Комиссаров — краевед и просветитель... С. 27.

⁴¹ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 1.

⁴² *Павлов Ф.П.* Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. С. 45.

⁴³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 8.

⁴⁴ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 2.

⁴⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 389. Л. 2.

⁴⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 8—9.

⁴⁷ Государственный исторический архив (ГИА) ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 249. Л. 11. Следует внести ясность в разночтение с книгой «Музы ищут приют» А.И. Иванова-Ехвета (1987). На с. 83 в ней говорится: «В начале [18]80-х годов, когда усилились гонения на светское со стороны Синода, Симбирская чувашская школа добивается нововведений во внеклассных мероприятиях. Решением педагогического совета в школе стали устраивать музыкально-литературные вечера». На с. 319 дается ссылка на источник: ЦГА ЧАССР. Ф. 205. Ед. хр. 792. Здесь две опечатки: фонд СЧУШ — 207, а не 205, а протокол, откуда взята цитата имеется в деле 249, а не 792. Цитируемый протокол датирован 18 февраля 1899 г., но не началом 1880-х годов.

⁴⁸ ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 249. Л. 11. Курсив в цитате мой. — М.К.

⁴⁹ Гурий Комиссаров — краевед и просветитель... С. 28—29.

⁵⁰ И.Я. Яковлев и проблемы яковлеведения. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С. 131, 133.

⁵¹ Гурий Комиссаров — краевед и просветитель... С. 28.

⁵² Комиссаров Г.И. О чувашах / Чăвашсем çинчен: Исследования. Воспоминания. Дневники, письма [Сост. и авт. примеч. В.Г. Родионов]. Чебоксары: Изд-во Чуваш. гос. ун-та им. И.Н. Ульянова, 2003. С. 466.

⁵³ Революциченхи чăваш литератури. Куçарусемпе вырăсла сырнисем. Текстсем. II том. 2-мёш кёнеке. Шупашкар: Чăваш кёнеке изд-ви, 2001. С. 421—422.

⁵⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 184. Инв. № 1063. Л. 15 об.

⁵⁵ Артемьев Ю.М. Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. С. 129.

⁵⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 184. Инв. № 1063. Л. 5—6.

⁵⁷ Там же. Л. 17 об.—18.

⁵⁸ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 391. Л. 12.

⁵⁹ Там же. Ед. хр. 74. Инв. № 234. Л. 83. Автор воспоминаний — однокурсник Федора по Симбирской школе Н.С. Сергеев. Вставка сделана рукой Н.Ф. Данилова, также учившегося в этой школе, но в более поздние годы. Он изучал воспоминания Сергеева при подготовке к изданию собрания сочинений К.В. Иванова 1957 г.

⁶⁰ Артемьев Ю.М. Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие... С. 134. В анкете 1922 года Ф.П. сообщает, что «вопросами о чувашской музыке начал интересоваться с 1913 года»; НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Л. 17.

⁶¹ Мошков В.А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен // ИОАИЭ. 1893. Т. XI. Вып. 1. С. 53.

⁶² Там же. С. 33.

⁶³ Цит. по: Краснов Н.Г. Иван Яковлев и его потомки. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1998. С. 101.

⁶⁴ Дмитриев И.В. Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Ч. 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 103.

⁶⁵ ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 734. Л. 7 об.—8.

⁶⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 12. Инв. № 107. Л. 15.

⁶⁷ Родионов В.Г. Чувашский стих: Проблемы становления и развития. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 166.

⁶⁸ Юмарт Г.Ф. Лирика Федора Павлова // Федор Павлов — композитор и драматург. Чебоксары, 1984. С. 40.

⁶⁹ Чувашские народные песни в исполнении воспитанников Симбирской чувашской учительской школы // Циркуляр по Казанскому учебному округу. Приложения. Январь, 1909. № 1. С. 5—7.

⁷⁰ Хусанкай П. Тёлпулусем. Композиттар Павал Хветёрё синчен // Сунтал. 1931. № 7—8. С. 23—24.

⁷¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 12. Инв. № 107. Л. 22 об.; Фет А.А. Стихотворения. Проза. Письма / вступ. ст. А.Е. Тархова. М.: Советская Россия, 1988. С. 28.

⁷² НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 486. Инв. № 1311. Л. 37.

⁷³ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 16—17.

⁷⁴ Там же. Л. 17. Рукопись этого произведения автором была уничтожена.

⁷⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 9 об.—10. Эта поэма, как и многие другие рукописи Павлова, не сохранилась.

⁷⁶ Сеспель Мишши обосновал правила ударения в чувашском стихосложении в статье 1920 года. «Она активно содействовала укреплению в чувашской поэзии силлабо-тоники», — говорится в комментариях составителей (*Сеспель М.К. Собрание сочинений: Поэзия, проза, драматургия, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. С. 461*). Характерной особенностью силлабо-тонического стиха считается наличие в нем своеобразной ритмической инерции. Она возникает в результате того, что основная схема распределения ударных и безударных слогов, лежащая в основе силлабо-тонического ритма, позволяет в общих чертах наперед определять ритмическое движение стиха (А. Карпов).

⁷⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 372. Л. 36. Можно предположить, что отсутствие посвящения в рукописи «Памятника...» связано с тем, что в августе 1913 года, когда стихи заносились в тетрадь, Капитолина уже вышла замуж за С.М. Максимова, отказав Федору.

⁷⁸ Егоров В.Г. Чувашско-русский словарь. Изд. 2-е. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1954. С. 197.

⁷⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 381. Л. 3 об.

⁸⁰ Там же. Инв. № 391. Л. 8 об.

⁸¹ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 427.

⁸² Артемьев Ю.М. Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие. С. 81.

⁸³ Там же. С. 101. Двумя десятилетиями позже будущий классик чувашской поэзии Педер Хузангай запишет и прокомментирует суждения Федора Павлова о необходимости осваивать сложный мир большого русского поэта: «Поэзи синчен тапратсан: Фет-Шеншшэна вуласа-и?.. Питё нумай парать. Сёнетёп». Т.е.: «Касаясь поэзии: Фета-Шеншина читал?.. Очень много дает. Советую». [*Хусанкай П. Тёлпулусем. Композитор Павал Хветёрё синчен // Сунтал. 1931. № 7—8. С. 23.*]

⁸⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 384. Л. 2 об. Это описание уникально (если память не подвела автора воспоминаний) — Федор, видимо, быстро отказался от «шевелюры». На фотографиях 1911—1913 гг. он коротко пострижен.

⁸⁵ Юмарт Г.Ф. Лирика Федора Павлова... С. 43.

⁸⁶ Революичченхи чаваш литератури... С. 413.

⁸⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 384. Л. 3 об.

⁸⁸ Павлов Н.С. Эстетические взгляды Ф.П. Павлова (к 75-летию со дня рождения Ф.П. Павлова) // Ученые записки ЧНИИ. Чебоксары, 1967. Вып. XXXIV. С. 181.

⁸⁹ Родионов В. Г., Кириллов К. Д. К тайнам народной стихии // Павлов Ф. П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 10.

⁹⁰ Юмарт Г. Ф. Лирика Федора Павлова.

⁹¹ Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют. К истории дореволюционных русско-чувашишких культурных взаимосвязей. Музыка. Театр. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987. С. 258.

⁹² НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 2.

⁹³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 381. Л. 4 об.

⁹⁴ ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 734. Л. 36 об.—37. Список воспитанников III класса Симбирской Чувашской Учительской Школы, подвергавшихся выпускному испытанию в конце 1910/11 учебного года с обозначением их успехов и поведения.

⁹⁵ Яковлев И. Я. С думой о народном просвещении: Из переписки. Ч. 2. Чебоксары, 1998. С. 293.

⁹⁶ ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 922. Л. 50.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Дмитриев И. В. Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Ч. 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 89. С. М. Максимов принял управление церковным хором, когда Павлов поступил в Духовную семинарию, оставив службу в Чувашской школе.

⁹⁹ Яковлев И. Я. С думой о народном просвещении... С. 292—293. Письмо от 9 июля 1912 г.

¹⁰⁰ Там же. С. 294. 31 июля 1912 г.

¹⁰¹ Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют... С. 261. Поскольку с 1910 года в Синодальном училище были утверждены новые программы музыкальных предметов в объеме курса высшего учебного заведения, можно предположить, что и по формальным требованиям выпускник СЧУШ не мог быть принят в него. Самого С. В. Смоленского, благоволившего к ученикам Яковлевской школы, уже не было в живых.

¹⁰² НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Инв. № 351. Л. 9.

МУЗЫКАНТ: НАДЕЖДЫ, ОЖИДАНИЯ

¹⁰³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 9. «Курсантами» Гурий Иванович называл молодых людей, которым, находясь летом в Богатыреве, он помогал готовиться к экзаменам на звание учителя или на аттестат зрелости (там же. Л. 8).

¹⁰⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 12. Инв. № 107. Л. 10.

¹⁰⁵ Иванов-Ехвет А. И. Музы ищут приют... С. 224.

¹⁰⁶ Ульяновская-Симбирская энциклопедия Т. 1. А—М / ред. и сост. В. Н. Егоров. Ульяновск: Симбирская книга, 2000.

¹⁰⁷ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 3.

¹⁰⁸ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 200. Инв. № 653. Л. 41. Лисков Григорий Григорьевич [1890 (или 1895) — 1963] — композитор, фольклорист, педагог. Окончил СЧУШ (1915), экстерном регентские классы в г. Казань (1917), Центральный заочный музыкально-педагогический институт в Москве (1941). Работал учителем в разных учебных заведениях. В 1921 г. из-за голода в Поволжье выехал в Томскую губ., затем — в Казахстан. В 1931—1935 гг. — заведующий Чебоксарским музыкально-театральным техникумом.

¹⁰⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 380. Л. 9.

¹¹⁰ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 3.

¹¹¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 392. Л. 3 об.

¹¹² НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 4.

¹¹³ Константин Иванова аса илессё. Шупашкар: Чăваш кенеке изд-ви, 1990. С. 119. «Ивановпа Павлов юнашар пӗлӗмсенче пуранатчӗс; Федор Павлович, кунӗн-сӗрӗн сӗрме купас калама юратаканскер, Константин Васильевича ёсleme чармантарна-мӗн».

¹¹⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 386. Л. 2 об.

¹¹⁵ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 2308. Инв. № 8745. Л. 2.

¹¹⁶ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 200. Инв. № 653. Л. 33—34.

¹¹⁷ К.Г. Опера у чуваш. К юбилейным празднованиям в Симбирске // Симбирянин. 1913. 26 февр. Этот отзыв породил еще одну из легенд. О том, Федор Павлов якобы «обладает уникальными способностями в вокале» можно прочесть в монографии Ю.М. Артемьева «Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие» (2013. С. 172).

¹¹⁸ Ренессанс Поволжья: Конец XIX — нач. XX вв. — период духовного возрождения народов. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 237—238.

¹¹⁹ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 451.

¹²⁰ Константин Иванова аса илессё... 135 с.

¹²¹ П[арамонов Т.П]. Концертсем ҫакна калаттараҫҫё // Канаш. Карлач, 10.

¹²² НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 392. Л. 3.

¹²³ Там же. Л. 2.

¹²⁴ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 36. Произведение это дважды публиковалось С.М. Максимовым в сборниках 1918 и 1926 гг. с указанием «гармонизация И.М. Дмитриева». История этой обработки изложена в нашей книге «Степан Максимов: музыкант-просветитель» (2010. С. 41).

¹²⁵ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 36.

¹²⁶ Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. Симбирск, 1908. С. 22, 65.

¹²⁷ Павлов Ф.П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. С. 48.

¹²⁸ Илюхин Ю.А. Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 42. Чебоксары, 1969. С. 115.

¹²⁹ Максимов-Кошкинский И.С. Пьесаҫем. Шупашкар: Чăвашгосиздат, 1954. 32 с. Перевод наш. — М.К. Под упоминаемым Григорием, видимо, подразумевается реально существующий музыкант Г.Г. Лисков. Однако в воспоминаниях самого Лискова подобный эпизод отсутствует.

¹³⁰ Сироткин М.Я. Очерки дореволюционной чувашской литературы. 2-е доп. изд. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1967. С. 13.

¹³¹ Илюхин Ю.А. Музыкальное воспитание и обучение в Симбирской чувашской школе... С.115.

¹³² НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 184. Инв. № 1063. Л. 19 об.

¹³³ Революичченхи чăваш литератури... С. 446—447.

¹³⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 389. Л. 2 об.

¹³⁵ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 732.

¹³⁶ Там же.

В ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ

¹³⁷ *Леонтьев А.П.* «Хыпар»: минувшее и настоящее. Факты. События. Личности. Судьбы. Чебоксары: Изд. дом «Хыпар», 2011. С. 305.

¹³⁸ Государственный архив Ульяновской области (ГАУО). Ф. 81. Оп. 1. Ед. хр. 1964. Л. 5.

¹³⁹ Там же. Ед. хр. 1998.

¹⁴⁰ Там же. Ед. хр. 1940.

¹⁴¹ *Дмитриев И.В.* Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Ч. 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 103.

¹⁴² К этому выводу приводит изучение документов Государственного архива Ульяновской области. Они опровергают предположение, что «учеба в духовной семинарии позволила Павлову еще более усовершенствоваться в регентском деле», высказанное в нашей статье «Основоположник чувашской профессиональной музыки», опубликованной в 1984 г.

¹⁴³ ГАУО. Ф. 81. Оп. 1. Д. 1964. Л. 12 об. То есть срок действительной службы, равный в мирное время трем годам, для него несколько сокращался.

¹⁴⁴ *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 539.

¹⁴⁵ *Дмитриев И.В.* Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти... С. 105.

¹⁴⁶ Там же. С. 104.

¹⁴⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 381. Л. 3 об.

¹⁴⁸ Там же. Инв. № 381. Л. 3 об—4.

¹⁴⁹ Там же. Инв. № 386. Л. 3—4.

¹⁵⁰ ГАУО. Ф. 81. Оп. 1. Ед. хр. 2044. Л. 109.

¹⁵¹ Там же. Ед. хр. 2019. Л. 16.

¹⁵² В «Летописи жизни и деятельности Ф.П. Павлова» из 1 тома Собрания сочинений (1962) сообщается, что он окончил полный курс Симбирской духовной семинарии «со всеми правами, присвоенными студентам духовных семинарий для поступления в высшее учебное заведение». К сожалению, нам не удалось найти документального подтверждения этому. По другим источникам окончание «без причисления к разрядам» означало неполноту прав выпускника, которому позволялось идти в священники или учителя начальной школы. Например, С.Н. Николаев, окончивший Симбирскую духовную семинарию в 1906 году, писал: «...по правам я был вне разряда... был бесправным, кроме права идти во священники». [Цит. по: *Леонтьев А.П.* «Хыпар»: минувшее и настоящее... С. 310.]

¹⁵³ ГАУО. Ф. 81. Оп. 1. Ед. хр. 2044. Л. 109—109 об.

¹⁵⁴ *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 484.

¹⁵⁵ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 46—49.

Часть вторая

В ДЕРЕВНЕ: СМУТНОЕ ВРЕМЯ

¹ *Парамонов Т.П.* Чувашские народные песни. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. С. 358.

² Культурное строительство в Чувашской АССР (сборник документов). Кн. 1. 1917—1937. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965. С. 39.

³ Электронный ресурс <http://www.belussia.ru/forum/viewtopic.php>. 2015 г.

⁴ Эренбург И. Люди, годы, жизнь: Воспоминания. В 3 т. Т. 1. М.: СПб., 1990. С. 227. В 1921 году Эренбург, не принявший идеологию большевиков, вновь уехал в Европу. И лишь потом он начал сотрудничать с новой властью.

⁵ Комиссаров Г.И. Чаваш халахё малалла кайё-ши, каймё-ши? (Может ли чувашский народ иметь свое будущее?). Уфа: Издание Уфимского Чуваш. Нац. О-ва, 1918.

⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 324. Л. 21.

⁷ Чувашские народные песни, гармонизированные С.М. Максимовым, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии. 1918. 2—3 страницы обложки.

⁸ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 209.

⁹ Терентьев Н. Звезда первой величины // Советская Чувашия. 1992. 24 октября. Этот вопрос, видимо, занимал и первого биографа Федора Павлова — Н.Т. Васянку. В примечаниях к собранию сочинений 1941 г. он высказал предположение, что Павлов в 1917 г. окончил юридические курсы в Казани (см.: Павлов Ф.П. Сочиненисем. Шупашкар: Чавашгосиздат, 1941. 203 с.). Однако документальных подтверждений этому нет.

¹⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 333. Л. 29.

¹¹ НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 585. Л. 91 об.

¹² ГИА ЧР. Ф. 225. Оп. 11. Д. 6. Л. 42 об.

¹³ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 741. Инв. № 2303. Л. 3. Образование, в том числе музыкальное, Т.Д. Алексеев (1896—1969) получил в Казанской духовной семинарии (1912—1917), по регентскому делу практиковался у известного в Казани дирижера И.С. Морева (регента архиерейского хора и преподавателя духовной семинарии). Позднее он окончил юридический факультет МГУ. В октябре 1917 г. Т.Д. Алексеев организовал из учащихся-чувашей Казани хор, который принимал участие в первых выступлениях национальной театральной труппы (превратившейся потом в профессиональный драматический театр). После службы в Красной Армии Т.Д. Алексеев едет в Чувашию. Занимая должность заведующего отделом искусств отдела народного образования, он на общественных началах создает Областной русский хор. Под его непосредственным руководством принимаются все важные решения, в том числе по открытию первого в области учебного заведения искусства — Чебоксарской музыкальной школы.

¹⁴ Там же. Л. 9.

¹⁵ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 196.

¹⁶ Ашмарин Н.И. Очерк народной поэзии у чуваш // Этнографическое обозрение. 1892. № 2—3. С. 45.

¹⁷ Кара Парнаш. Тукаш вуласё. Апашри спектакльпе концерт // Канаш. 1919. Пуш, 9.

¹⁸ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 373. Л. 40—41.

¹⁹ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 196.

²⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 383. Л. 3 об.—4.

²¹ Там же. Инв. № 388. Л. 3.

²² Павлов Ф.П. Т. 2. С. 189.

²³ Перевод текста песни выполнен М.Я. Сироткиным для двухтомного Собрания сочинений. Согласно русскому варианту названия в сознании слушателей возникает представление, что речь идет о деревянном мосте, украшенном резьбой. Вместе с тем, в быту выражение *чётёрлэ кёпер* относится к подвесному

мосту — подразумевается мост, висящий на дубовых сваях с красиво сплетенной подвеской. Для оригинального фольклорного текста это не имеет значения, однако в переводе было бы точнее говорить о мосте ажурном, а не резном. См. о подвесных мостах: *Наумов Н.Е.* Кулленхи пелӱ кӑнеки. Шупашкар, 2002. 53 с.

²⁴ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 11, 196.

²⁵ Цит. по: *Иванов-Ехвет А.И.* Музы ищут приют. К истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей. Музыка. Театр. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987. С. 183.

²⁶ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 196.

²⁷ Там же. С. 11.

²⁸ Шупашкар уесӗ // Канаш. 1918. июль, 30(17).

²⁹ *Романова Ф.А.* Роль Ф.П. Павлова и И.И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1969. Вып. 45. С. 60. Отметим неточность, проникающую в историю чувашской литературы. К ней привело совпадение названия пьесы З.Б. Осетрова и одной из знаменитых «Повестей Белкина». В книге В.Г. Родионова «Чувашская литература 1909—1917 годов» (Чебоксары, 2012. С. 98) говорится, что «[Акулевцы] ...в первую очередь перевели бытовую комедию “Порченая” и инсценировку по мотивам повести А. Пушкина “Метель”». Отсюда выводится предположение, что «фабула последней ...легла в основу народной легенды о смерти Ф.П. Павлова». К упоминаемой здесь легенде мы вернемся в конце книги.

³⁰ Декрет СНК РСФСР № 1 «О суде» от 24 ноября 1917 г. упразднил все буржуазно-помещичьи судебные учреждения, упразднил и адвокатуру.

³¹ *Леонтьев А.П.* «Хыпар»: минувшее и настоящее. Факты. События. Личности. Судьбы. Чебоксары: Изд. дом «Хыпар», 2011. С. 634.

³² Цит. по: *Романова Ф.А.* Чувашский драматический театр в 1918—1925 гг. // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1967. Вып. 35 (Искусствоведение). С. 8.

³³ Там же. С. 9.

³⁴ Национальный архив Республики Татарстан (НА РТ). Ф. 1339. Оп. 4 л.

³⁵ Там же. Оп. 1. Д. 19. Л. 32, 33.

³⁶ *Бречкевич М.В.* Северо-восточный археологический и этнографический институт в Казани // ИОАИЭ. 1919. Т. 30. Вып. 1. С. 85—86.

³⁷ НА РТ. Ф. 1339. Оп. 1. Д. 19. Л. 15.

³⁸ *Леонтьева А.М.* К истории высшего специального этнографического образования // Советская этнография. 1978. № 2. С. 59.

³⁹ Цит. по: *Романова Ф.А.* Роль Ф.П. Павлова и И.И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства. С. 59.

⁴⁰ ГИА РТ. Ф. 1339. Оп. 3 л. Ед. хр. 22. Л. 29.

⁴¹ Там же. Ед. хр. 8. Л. 3, 18, 27.

⁴² *Павлов Н.С.* Первое произведение чувашской советской драматургии (комедия «На суде» Ф.П. Павлова) // Ученые записки ЧГПИ им. И.Я. Яковлева. 1960. Вып. IX. С. 144.

⁴³ Автограф Павлова не сохранился. Дата стоит на копии, переписанной рукой исполнителя роли Ухтерке К.Е. Егорова. НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 89. Инв. № 359 а.

⁴⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 373. Л. 41—42.

⁴⁵ *Васянка Н.Т.* Композитор, драматург. Редакторё асархаттарнисем // *Павлов Ф.П.* Сочиненнисем. Шупашкар: Чăвашгосиздат, 1941. 206 с.; *Павлов Н.С.* Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне» (Ялта) // Вопросы чувашского языка: литературы и искусства. Чебоксары, 1960. С. 139.

⁴⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 382. Л. 2.

⁴⁷ Связанный с театром самыми тесными узами, он и в Чебоксарах не отказывался от участия в спектаклях. В рецензии на первый спектакль «Нарспи», который состоялся 28 января 1922 года, С. Чегесь писал: «Роль гусяра на свадьбе Павлов провел очень хорошо». — *Романова Ф.А.* 1969. С. 63—64.

⁴⁸ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 390.

⁴⁹ Цит. по: *Павлов Н.С.* Эстетические взгляды Ф.П. Павлова (к 75-летию со дня рождения Ф.П. Павлова) // Ученые записки ЧНИИ. Чебоксары, 1967. Вып. XXXIV. С. 173.

⁵⁰ *Павлов Н.С.* Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне»... С. 142, 145.

⁵¹ *Кириллов К.Д.* Особенности становления и развития чувашской драматургии в контексте тюркских литератур Урало-Поволжья (20-е годы). Дисс. ... к-та филол. наук. М., 1991. Л. 60.

⁵² Культурное строительство в Чувашской АССР (сборник документов). Кн. 1. 1917—1937. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965. С. 43.

⁵³ *Владимиров Е.В.* А.П. Чехов и чувашская литература // Вопросы чувашского языкознания и литературоведения. Ученые записки ЧНИИ. Вып. XXVI. Чебоксары, 1963. С. 204.

⁵⁴ *Комиссаров Г.И.* О чувашах / Чăвашсем сĕнчен: Исследования. Воспоминания. Дневники, письма. Чебоксары: Изд-во Чуваш. гос. ун-та им. И.Н. Ульянова, 2003. С. 457.

⁵⁵ *Кириллов К.Д.* Особенности становления и развития чувашской драматургии... Л. 60.

⁵⁶ *Павлов Н.С.* Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне»... С. 141—142.

⁵⁷ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: ГИХЛ, 1951. С. 132—133.

⁵⁸ *Максимов-Кошкинский И.С.* Большой путь чувашской драматургии. Доклад. [Чебоксары, 1958.] С. 4. [Материалы пятого съезда чувашских советских писателей.]

⁵⁹ *Кара Пярнаш.* Шемшерти спектакль // Канаш. 1919. Март, 18; *вĕлах.* Юртукассинчи маттур спектакль-концерт // Канаш. 1919. Март, 4; *вĕлах.* Апаши спектакльпе концерт // Канаш. 1919. Март, 9; *Сапкаланчăк.* Хыркассинчи спектакльпе концерт // Канаш. 1919. Март, 26.

⁶⁰ *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом. Очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова (1918—1988). Изд. 2-е. Чебоксары, 1988. С. 33.

⁶¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 16.

⁶² На этот псевдоним в связи с Федором Павловым обратила внимание театровед Ф.А. Романова. В статье «Чăваш тĕп театрĕ», подписанной *Сăрнай* (Канаш. 1922. Ута, 27) «ряд положений... перекликается, а порой и совпадает с высказываниями Ф. Павлова об искусстве театра...» [*Романова Ф.А.* 1969. С. 65]. На этом основании данная статья впервые включена в Собрание сочинений Ф.П. (1992 года).

Вместе с тем, начиная с 1923 года, за подписью «Сăрнай» в печати появлялись публикации, о принадлежности которых Павлову (и вообще одному лицу)

можно сомневаться. Слово *сърнай* привлекало разных авторов, по-видимому, не только буквальным значением 'волынка'. В переносном значении слово *сърнай* употребляется и как прозвище со значением 'болтун' [Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Чебоксары, 1936. Т. XI. С. 278].

Например, в номере газеты «Канаш» от 27 мая 1923 года в рубрике, посвященной проблеме детской беспризорности, рядом размещены две близкие по содержанию и объему статьи на эту тему: «Пахман ача — преступник» и «Кам айăплă?» Первая подписана *Аллекрă*, вторая — *Сърнай*. Предполагать единое авторство параллельно публикуемых однотипных текстов, очевидно, нелогично, если не бессмысленно. Другая публикация *Сърнай*'я «Вăрлăхсене тасатса акăр!» («Сейте чистые семена»). Капкăн. 1923. Ҫу, 3) — абсолютно не связана с темами, к которым обращался Ф.П. — ни по личному интересу, ни по служебному долгу. Она написана человеком, хорошо разбирающемся в агрономии и дающем практические рекомендации хлеборобам.

Наконец, рассказ *Сърнай*'я «Каялла чакмасть» (Капкăн. 1930. № 13. С. 12) — образец прозы: тема *ликбез*, *комсомол* — не вписывается в художественный и понятийный мир Ф.П. Сюжет весьма неизобретателен. Образы девушек-комсомолок безличны и плоско положительны, учителей — примитивны и плоско отрицательны. И все очень серьезно, без намека на озорство или иронию, без которой Федор, кажется, никогда не обходился в своих фельетонах.

⁶³ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 104.

⁶⁴ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 185.

⁶⁵ Там же. С. 185, 187.

⁶⁶ Там же. С. 187.

⁶⁷ Павлов Н.С. Первое произведение чувашской советской драматургии (комедия «На суде» Ф.П. Павлова). Чебоксары: Чувашгиз, 1960. С. 12—13.

⁶⁸ Поспелов Г.Г. Новые течения в станковой живописи и рисунке // Русская художественная культура конца XIX — нач. XX века (1908—1917). Кн. 4. Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. М.: Наука, 1980. С. 101.

⁶⁹ Павлов Н.С. Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне»... С. 137.

ВТОРОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ

⁷⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 313. Л. 10; Инв. № 328. Л. 25. Сятракасы — чувашская деревня Чебоксарской волости.

⁷¹ Там же. Инв. № 311. Л. 8.

⁷² Там же. Инв. № 344. Л. 44.

⁷³ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 157.

⁷⁴ Чăвашла спектакльпе концерт // Канаш. 1919. Ҫу, 29.

⁷⁵ Спектакль и концерт на чувашском языке // Знамя революции. 1919. 31 мая.

⁷⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 390. Л. 4.

⁷⁷ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 197.

⁷⁸ И.И. Чувашский хор // Известия Автономной Чувашской области. 1921. 4 июня.

⁷⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 390. Л. 4; Чувашия в годы Гражданской войны. Образование Чувашской автономной области (сборник документов). Чебоксары, 1960. С. 651.

⁸⁰ См.: Павлов Ф.П. Т. 1. С. 210.

⁸¹ Чавашла спектакльпе концерт // Канаш. 1919. Су, 29.

⁸² «Вспомните прошлогодние лекции профессора [А.М.] Миронова на общеобразовательных курсах», — говорил он делегатам-учителям. Павлов Ф.П. Т. 1. С. 157.

⁸³ Любимов В. «Рассказывала... о настроении чувашей» // Советская Чувашия. 1989. 26 февр.

⁸⁴ Крупская Н.К. По градам и весям Советской республики // Новый мир. 1960. № 11. С. 119.

⁸⁵ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 189—190.

⁸⁶ Там же. Т. 2. С. 195.

⁸⁷ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 273.

⁸⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1975. С. 90. Патагония — поздно колонизованная часть Южной Америки, индейское население которой из-за тяжелых природных условий отставало в развитии не только от европейцев, но и от других индейских племен.

⁸⁹ Причем, это не было какой-то местной особенностью. О том, что искусства живописи и скульптуры «совсем не знакомы нашему земледельцу-крестьянину», говорится и в связи с русской крестьянской культурой. (Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1978. С. 255.)

⁹⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Инв. № 352. Л. 23.

⁹¹ По кн.: Ёдике Ю. История современной архитектуры. М.: Искусство, 1972. С. 29.

⁹² Культурное строительство в Чувашской АССР (сборник документов). Кн. 1. 1917—1937. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965. С. 69. Отчет о деятельности Чувашского передвижного театра за декабрь 1919 г. и январь 1920 г. Это же отмечалось и в информации о спектакле по пьесе Семенова «Чужой каравай»: «Мы, темные крестьяне, начинаем понимать теперь, какое громадное значение имеет театр, и желаем Акулевскому передвижному театру процвести и приносить желанные плоды» (Газ. «Знамя революции». 1919. 16 декабря).

⁹³ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. В 5 т. Т. 5. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. С. 285.

⁹⁴ Платон. Сочинения в 3 т. Т. 1 / под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1968. С. 161. У Миронова текст цитируется по другому переводу.

⁹⁵ Например, в статье: Павлов Н.С. Эстетические взгляды Ф.П. Павлова // Ученые записки ЧНИИ. Вып. XXXIV. Чебоксары, 1967.

⁹⁶ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. С. 50.

⁹⁷ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 187.

⁹⁸ Хусанкай П. Телпулусем. Композитор Павал Хветёрё сиччен // Сунтал. 1931. № 7—8. 24 с.

⁹⁹ Из стенограммы заседания Государственной комиссии по просвещению 3 июля 1919 г. // Художественная культура Чувашии: 20-е годы XX в. Чебоксары: ЧГИГН, 2005. С. 172.

¹⁰⁰ Там же. С. 177.

¹⁰¹ Там же. С. 174—175. Курсив в цитате мой. — М.К.

¹⁰² Там же. С. 175.

¹⁰³ Там же. С. 184.

¹⁰⁴ Художественная культура Чувашии... С. 177, 187.

¹⁰⁵ Там же. С. 186, 187.

¹⁰⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Инв. № 352. Л. 22—23.

¹⁰⁷ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 156—157.

¹⁰⁸ НА РТ. Ф. 1339. Оп. 3 л. Д. 8. Л. 18; Д. 25. Л. 12 об.

¹⁰⁹ НА РТ. Ф. 1339. Оп. 3 л. Д. 25. Л. 5, 6 об., 7 об., 12 об.; Д. 26. Л. 16.

«НАРОДУ НУЖЕН ТЕАТР»

¹¹⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Инв. № 355. Л. 78.

¹¹¹ Спиридонов М.С. Крылья памяти: Воспоминания художника. Документы. Статьи. Письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. С. 171—172.

¹¹² Павлов Ф.П. Т. 1. С. 211.

¹¹³ Спиридонов М.С. Крылья памяти... С. 77.

¹¹⁴ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 156.

¹¹⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Инв. № 352. Л. 22—23.

¹¹⁶ Там же. Л. 36—37.

¹¹⁷ Там же. Л. 25. Здесь и далее высказывания Ф.П. Павлова на съезде приводятся по рукописи протоколов, а также по опубликованным текстам доклада и тезисов. См.: Павлов Ф.П. Т. 1. С. 156, 158.

¹¹⁸ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 156—157.

¹¹⁹ Эльмень Д.С. Слово за интеллигенцией // Известия ЧАО. 1920. 25 июля.

¹²⁰ Художественная культура Чувашии: 20-е годы XX в. Чебоксары: ЧГИГН, 2005. С. 203.

¹²¹ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 196.

¹²² Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 274.

¹²³ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 188. Статья «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» опубликована 5 января 1921 г.

¹²⁴ Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. С. 411. Эта точка зрения поддерживается и авторами новейшей коллективной монографии: История чувашской литературы XX века. Ч. 1. 1900—1955. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2015. С. 212.

¹²⁵ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 311.

¹²⁶ См.: Ренессанс Поволжья: Конец XIX — нач. XX вв. — период духовного возрождения народов. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 231—232.

¹²⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Инв. № 352. Л. 25.

¹²⁸ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 15.

¹²⁹ Мысль об этом приходит, когда познакомишься с рассказами современников, близко знавших Павлова. Актриса чувашского театра Ульяна Тимофеева посвятила истории любви Федора к Капитолине несколько страниц воспоминаний, уже цитированных нами в 3-й главе. Спустя десятилетие она наблюдала и ее продолжение (к ней мы вернемся в четвертой части книги). Капитолина Никитична Эсливанова признавалась в 1958 году, что в ее памяти несмотря ни на что Федор «остался как светлый образ на всю жизнь — музыкально одаренный, благородный, честный, добрый, мягкий, но очень вспыльчивый. Мы с ним работали два года. Я долго впоследствии сожалела, что ему предпочла человека жесткого, эгоистичного, легко увлекающегося. Ф.П. меня любил. Когда я ему

отказала на его предложение стать его женой, он очень переживал, как мне передавали близкие к нему люди. Но я была молода и наивна и совершенно не умела разбираться в людях. Ф.П. мне тогда сказал, что счастья с Максимовым я не увижу. И он оказался прав. Можно было, конечно, умолчать о личных чувствах, но я горжусь, что такой замечательный и незаурядный человек любил меня» (НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 391. Л. 8—9).

¹³⁰ *Иванов-Ехвет А.И.* Музы ищут приют... С. 264.

¹³¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 17 об.—18.

¹³² Цит. по: *Павлов Н.С.* Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне»... С. 127.

¹³³ *Кириллов К.Д.* Особенности становления и развития чувашской драматургии... Л. 86.

¹³⁴ Там же. Л. 87.

¹³⁵ *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом. Очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова (1918—1988). Изд. 2-е. Чебоксары, 1988. С. 51. Ырзем Ольга — одна из ведущих актрис, народная артистка Чувашии.

¹³⁶ *Кириллов К.Д.* Особенности становления и развития чувашской драматургии... С. 86.

¹³⁷ *Павлов Н.С.* Заметки о драме Ф.П. Павлова «В деревне»... С. 138—139.

¹³⁸ *Данилов Д.* Павлов Федор Павлович // Литературная энциклопедия. Т. 8. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. С. 395.

¹³⁹ *Миронов А.М.* История эстетических учений. Казань, 1913. С. 84.

¹⁴⁰ *Павлов Ф.П.* Ылта. Сутра. Пйесӑсем. Шупашкар: Чӑвашсен патшалӑх изд-ви, 1933. 62—63 с. (Редактор асархаттарнисем.)

¹⁴¹ Цит. по: История чувашской литературы XX века. Ч. 1. (1900—1955 годы.) Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2015. С. 204.

¹⁴² Там же. С. 206.

¹⁴³ *Васянка Н.Т.* Композитор, драматург // *Павлов Ф.П.* Сочиненисем. Шупашкар: Чӑвашгосиздат, 1941. С. 18.

¹⁴⁴ *Кириллов К.Д.* Особенности становления и развития чувашской драматургии... С. 93—94.

¹⁴⁵ *Павлов Ф.П.* Т. 2. С. 186.

¹⁴⁶ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 158.

¹⁴⁷ Там же. С. 196.

Часть третья

В СЕКЦИИ МУЗЫКИ: «ДЕЛО СТРОИМ ЗАНОВО»

¹ *Шахназарова Н.Г.* Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001. С. 39—40.

² *Сеспель М.К.* Собрание сочинений: Поэзия, проза, драматургия, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. С. 166.

³ Там же. С. 399, 402.

⁴ *Терентьев Н.Т.* Звезда первой величины // Советская Чувашия. 1992. 24 октября. В статье добавлено еще одно имя — драматурга Петра Осипова (1900—1984), который проявил себя в искусстве несколько позже.

⁵ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 162. Письмо от 13 сентября 1921.

⁶ Сеспель М.К. Собрание сочинений. 1989. С. 390. Письмо от 22 марта 1921 года.

⁷ Там же. С. 106—108.

⁸ Павлов Ф. 2-й Областной Съезд работников просвещения. Из доклада художественного отдела Облполитпросвета // Известия Облсполкома АЧО. 1921. 22 дек.

⁹ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 140; Т. 2. С. 188, 189.

¹⁰ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 158.

¹¹ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 451.

¹² Тезисы к докладу художественного подотдела Облполитпросвета. ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 146. Л. 46 об. (Рукопись, автограф Ф.П. Павлова.) Его мысль использована в «Докладе о фактической работе подотдела искусств...».

¹³ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 257. Курсив в цитате мой. — М.К.

¹⁴ Художественная культура Чувашии: 20-е годы XX века. Чебоксары: ЧГИГН, 2005. С. 202—203.

¹⁵ Культурное строительство в РСФСР. 1917—1927 гг. Т. 1. Ч. 2. Документы и материалы. 1921—1927. М.: Советская Россия, 1984. С. 17. Принято 23 декабря 1922 года.

¹⁶ В частности, в сборниках «В.И. Ленин о литературе и искусстве» он не упоминался. Требуются определенные усилия, чтобы понять суть дела в виртуозно запутанном изложении официальной хроники: «12 января [1922 г.] Москва. Политбюро ЦК РКП(б) поручает Президиуму ВЦИК отменить постановление СНК о сохранении Большой оперы и балета, учтя предложение В.И. Ленина оставить на Москву и Петроград несколько десятков артистов на хозрасчете, а сэкономленные средства отдать на ликвидацию неграмотности и на школы... Политбюро, СНК, В.И. Ленин на протяжении 1922 г. неоднократно возвращались к вопросу о Большом и Мариинском театрах...» [Культурная жизнь в СССР. 1917—1927. Хроника. М.: Наука, 1975. С. 320].

¹⁷ Культурное строительство в Чувашской АССР (сборник документов). Кн. 1. 1917—1937. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965. С. 89. Курсив в цитате мой. — М.К.

¹⁸ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 157. Написано 11 июня 1920 года. В угловых скобках — слова, зачеркнутые в рукописи.

¹⁹ Иванов М.И. Даниил Эльмень: острые грани судьбы. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 73.

²⁰ Элкер С.В. Хурапа шура. Тёрлĕ вахăтра сырнисем. Проза, поэзи, асаилусем, кун кĕнекинчен, сырусем, хаклавсем. Шупашкар: Чаваш кĕнеке изд-ви, 1994. С. 388.

²¹ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 160.

²² ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 68. Л. 84. Козьмодемьянск, один из бывших уездных городов губернии, в переходный период формирования новых территориальных единиц временно примкнул к Нижегородской губернии (потом он станет частью Марийской АО). *Каррота* — караульная рота. Первые упоминания о духовом оркестре в Чебоксарах относятся к 1925 году.

²³ Известия Революционного комитета Автономной Чувашской Области. 1920. 29 августа; Николаев В.Н., Лялина Л.В. Д.С. Эльмень (Семенов). Его роль в становлении и развитии Чувашской национальной государственности. Чебоксары, 2008. С. 49; Иванов М.И. Даниил Эльмень: острые грани судьбы... С. 67.

²⁴ Известия Революционного комитета Автономной Чувашской Области. 1920. 25 сент.

²⁵ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 159. Всерабис (Всероссийский союз работников искусств) — профессиональная организация, отделение которой открылось в Чебоксарах 15 сентября 1920 года. Объединяла артистов, певцов, музыкантов, работников фото-кино, драматургов, переводчиков драмы, писателей, поэтов, художников, композиторов и всех служащих, связанных с искусством органов Оботнароба. В Чебоксарах в состав Рабис вошло свыше 60 работников театра и музыкантов. См.: Союз работников искусств // Известия Ревкома ЧАО. 1920. 3 ноября.

²⁶ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 68. Л. 24—25.

²⁷ Известия Ревкома ЧАО. 1920. 8 дек.; Павлов Ф.П. Т. 1. С. 159.

²⁸ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 159.

²⁹ Иванов М. «Знакомьтесь: мы из Чувашии». По следам старой фотографии // Советская Чувашия. 1994. 5 февр.

³⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 388. Л. 2.

³¹ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 66. Л. 3.

³² О многочисленных попытках решить эти вопросы см.: Культурное строительство в Чувашской АССР. Кн. 1. Чебоксары, 1965. С. 84; ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 348. Л. 19; Романова Ф.А. Чувашский драматический театр в 1918—1925 гг. // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1967. Вып. 35. С. 44.

³³ Иванов Семен Федорович (1871—1957) окончил Порецкую учительскую семинарию, регентско-учительские курсы в Петрограде (1911/12). Преподавал пение в школе (Ардатовский у., 1888—1891). С 1894 г. певец и регент церковных хоров в Симбирске, Казани (регент архиерейского хора в Спасском монастыре). С 1898 г. в Чебоксарах, учитель школ (до конца жизни) и псаломщик Благовещенской церкви (с 1916 г. — дьякон). От духовного звания отказался в 1921 г. В 1913 и 1916 гг. силами любителей в сопровождении фортепиано ставил отрывки из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, в 1924/25 — на сцене Чувашского государственного театра были показаны оперы «Русалка» А. Даргомыжского и «Демон» А. Рубинштейна. В Чебоксарской музыкальной школе вел хоровой класс и сольфеджио (1920—1935), в 1922—1926 гг. был заведующим. В 1945/46 преподавал в музыкальном училище г. Сухуми.

³⁴ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 159.

³⁵ ЦГА РФ. Ф. 296. Оп. 1. Д. 16. Л. 71.

³⁶ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 11. Л. 50.

³⁷ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 161.

³⁸ Этот эпизод упомянут в мемуарах И.В. Дмитриева: «Степан Максимович [Максимов] достал для чувашской школы несколько инструментов: роялей и пианино» (Дмитриев И.В. Воспоминания о прошлой жизни, сохранившиеся в памяти. Ч. 1. Проза. Стихотворения. Чебоксары: Руссика, 2000. С. 147). До этого воспитанников СЧУШ обучали только игре на скрипках. В школе была также фисгармония.

³⁹ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 68. Л. 63.

⁴⁰ Декреты Советской власти. М.: Политиздат, 1986. Т. XII. Декабрь 1920 — январь 1921 г. С. 127.

⁴¹ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 59. Л. 43; Д. 3. Л. 78.

⁴² Павлов Ф.П. Т. 1. С. 160.

⁴³ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 3. Л. 77.

⁴⁴ Там же. Д. 59. Л. 43 об.

⁴⁵ Там же. Д. 68. Л. 225.

⁴⁶ Там же. Д. 362.

⁴⁷ Цит по: *Иванов М.И.* Даниил Эльмень: острые грани судьбы... С. 80.

⁴⁸ *И.И. Чуваший хор* // Известия Автономной Чувашской области. 1921, 4 июня.

⁴⁹ Этот снимок публиковался несколько раз. Существуют проблемы с его атрибуцией. Так, во втором томе собрания сочинений сообщается, что на снимке представлен хор Чебоксарского педтехникума в 1923 году, а присутствие в нем Д.С. Эльменя не отмечено. В статье М.И. Иванова «Знакомьтесь: мы из Чувашии: По следам старой фотографии» (СЧ. 1994. 5 февраля) цитируются воспоминания, где утверждается, что «снимок сделан после первого выступления хора, которое состоялось при открытии Народного дома». Точнее сообщается в журнале за 1923 год: «1920 ç. Ъькён 14-мёшёнче, Шупашкарта Ъаваш Ахтономла Оплăфёнĕи Хресĕнсемпе Ёслекенсен Канашĕсен Сĕсенĕи телекатсемшён контсерт туса йурланă» (Ъаваш калентарĕ. 1923. 123—124 стлб.).

⁵⁰ *Иванов М.* «Знакомьтесь: мы из Чувашии»...

⁵¹ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 213; ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 349. Л. 42.

⁵² *Павлов Ф.П.* Т. 2. С. 189.

⁵³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 383. Л. 3 об., 4.

⁵⁴ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 362. Л. 3.

⁵⁵ *Павлов Ф.П.* Т. 2. С. 190.

ПОТРЯСЕНИЯ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

⁵⁶ ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 58. Л. 3. Воробьев был простым псаломщиком и не был рукоположен в священники.

⁵⁷ Крестьянское восстание 1921 года в Чувашии: Сб. документов / сост. Е.В. Касимов. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. С. 60.

⁵⁸ История Чувашии новейшего времени. Кн. 1. 1917—1945. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С. 82.

⁵⁹ Воспоминания Г.К. Кузьмина (брата поэта), цитируемые в книге В.Г. Родионова «Сеспель — цветок Земли и Неба». Чебоксары: Новое Время, 2009. С. 176.

⁶⁰ Крестьянское восстание 1921 года в Чувашии... С. 251—254.

⁶¹ Чувашская областная организация КПСС. Хроника. 1898—1990. В 2 кн. Кн. 1 (1898—1955). Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989. С. 51.

⁶² *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом. Очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова (1918—1988). Изд. 2-е. Чебоксары, 1988. С. 43.

⁶³ *Спиридонов М.С.* Крылья памяти... С. 77.

⁶⁴ *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 313.

⁶⁵ Общество изучения местного края (ОИМК) организовано в феврале 1921 г. для изучения местного края, распространения научных сведений о нем, ознакомления чувашского населения с жизнью и культурой народов страны. В первый год в обществе состоял 51 чел. Функционировали секции: естественно-историческая, историко-археологическая, этнографическая, общественно-политическая,

художественно-литературная, научно-просветительская, организационно-инструкторская, информационная. Общество поддерживало контакты с научными учреждениями, а также с известными учеными. В 1930-е гг. активные члены общества были обвинены в буржуазном национализме и репрессированы, общество прекратило свое существование.

⁶⁶ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 142. Григорий Спиридонов — родной брат художника Моисея Спиридонова.

⁶⁷ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 153. Инв. № 297. Л. 67.

⁶⁸ Там же. Л. 68; ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 296. Л. 25, 27.

⁶⁹ Романова Ф.А. Чувашский драматический театр в 1918—1925 гг. С. 35—36.

⁷⁰ Десятый съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1963. С. 595.

⁷¹ Спиридонов М.С. Крылья памяти... С. 76.

⁷² ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 3. Л. 113 об. Это он, И.Н. Яштайкин, через год назначенный ректором Чувашского практического института образования (бывшей СЧУШ) в Симбирске, уволил Степана Максимова за участие в съезде Чувашского национального общества в 1917 г. Тогда же он создал обстановку, когда И.Я. Яковлев, уже отстраненный от работы в созданной им школе, навсегда покинул Симбирск. Впрочем, и сам Яштайкин продержался в этой должности недолго.

⁷³ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 190. А.С. Калинина — представитель Московского губернского комитета помощи голодающим.

⁷⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 16.

⁷⁵ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 263. Опубликовано 6 июля 1923 г. Подпись «Хветке».

⁷⁶ Там же. С. 397. Опубликовано 27 мая 1923 г. В газете подписано по-чувашски «Аллекрӑ».

⁷⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 16 об.

⁷⁸ См., например, ГИА ЧР. Ф. Р-123. Оп. 1. Д. 349. Л. 34, 35 об., 41 об.

⁷⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 381. Л. 5.

⁸⁰ Там же. Инв. № 377. Л. 4.

⁸¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 89. Инв. № 357. Л. 2. См. также: НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 371. Л. 15. Новый муж Л.Н. Павловой оказался перспективной фигурой — стал профессором и дослужился до должности заместителя директора Ереванского зооветинститута. Возможно, это повлияло и на успех ее собственной карьеры: согласно официальной справке, Л.Н. Павлова работала в том же институте, сначала ассистентом, затем доцентом кафедры биохимии. Умерла в 1942 году. Детей у них не было. — НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 377.

⁸² НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 383. Л. 3, 4. В тексте Р.Г. Золотовой добавлено в скобках: «Это я говорю из личных высказываний [Ф.П.] в минуту открытий».

⁸³ ГИА ЧР. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 21; там же. Д. 10. Л. 11. Следует добавить, что на иждивении Ф.П. находилась и родная сестра Лидии Клавдия Фадеева, проживавшая в Чебоксарах вместе с Павловыми (НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 89. Л. 25).

⁸⁴ Коричев Сергей Андреевич (1890—1961) — государственный деятель. Окончил Псковскую школу прапорщиков (1916), курсы марксизма при ЦИК СССР (1930). В 1918—1921 гг. — заместитель заведующего Чувашским отделом при Народном комиссариате по делам национальностей, зав. чувашской секцией при

политическом отделе Реввоенсовета 2-й армии Восточного фронта, зам. председателя, с июля 1921 по июнь 1924 гг. — председатель областного исполкома ЧАО. С ноября 1925 по июль 1926 гг. — председатель Совета Народных Комиссаров ЧАССР.

⁸⁵ Это подтверждают и современные публикации документальных материалов, например: Крестьянское восстание 1921 года в Чувашии: Сб. документов / сост. Е.В. Касимов. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. 416 с. На документальной основе исследована его политическая биография, см.: Николаев В.Н., Лялина Л.В. Д.С. Эльмень (Семенов). Его роль в становлении и развитии чувашской национальной государственности. Чебоксары: Изд-во Чуваш. гос. ун-та, 2008; Иванов М.И. Даниил Эльмень: острые грани судьбы. 255 с.; *его же*. Д.С. Эльмень — организатор Чувашской автономии, журналист и публицист. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2012. 214 с.

⁸⁶ Очерки истории Чувашской областной организации КПСС. Чебоксары: Чуваш кн. изд-во, 1974. С. 133. В период с 1920 по 1926 гг. на посту ответственного секретаря РКП(б) в Чувашии работали Л.М. Лукин, Г.С. Савандеев, А.Т. Ласточкин, Г.М. Михайлов, Д.С. Эльмень, М.Т. Томасов, В.А. Алексеев.

⁸⁷ *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 162. Имеются в виду кончина 7 августа 1921 года сорокалетнего поэта Александра Блока, которому было отказано в разрешении выехать на лечение за границу, и, почти сразу после этого — расстрел тридцатипятилетнего Николая Гумилева 26 августа 1921 года, обвиненного в участии в антисоветском заговоре.

⁸⁸ *Спирidonов М.С.* Крылья памяти... С. 81.

⁸⁹ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 163.

⁹⁰ Там же. С. 307, 315.

⁹¹ *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом... С. 53. В мае 1923 года театр переводится, наконец, в ведение отдела народного образования. Как пишет Романова, «по решению бюро ОК РКП(б)... принимаются меры к изысканию средств на содержание артистов и театра, на создание постоянной труппы. Дотация в 400 руб. в месяц, конечно, была минимальна. Театр все так же не мог работать в нормальных условиях» [*Романова Ф.А.* Чувашский драматический театр в 1918—1925 гг. // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1967. Вып. 35 (Искусствоведение). С. 43]. В стиле традиционной большевистской критики современник писал: «Обком ВКП(б) до смены руководства в 1926 г. никак не реагировал на состояние этого участка национально-культурного строительства Чувашии... В результате коллектив артистов распался (весной 1926 г.). Руководитель труппы главный режиссер т. Максимов-Кошкинский перешел на работу в кино, работа театра приостановилась. И только при новом руководстве обкома ВКП(б) Государственный театр Чувашии вновь становится на ноги и значительно укрепляется» [*Данилов Д.Д.* Чувашская художественная литература. Основные моменты в развитии чувашского театра // Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. М.: Соцэкгиз, 1933. С. 220].

⁹² *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 106. Цит. по переводу Н.С. Павлова.

⁹³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 305. Л. 4; *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 163.

⁹⁴ Архив Чебоксарской ДМШ им. С.М. Максимова. Оп. 2. Д. 1. Л. 13.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ

⁹⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 14.

⁹⁶ Там же. Ед. хр. 89. Инв. № 359. Л. 28.

⁹⁷ Отчет о деятельности Общества изучения местного края Чувашской Автономной Области за 1921—1923 годы. Чебоксары, 1924. С. 21.

⁹⁸ *Плеханов Г.В.* Избранные философские произведения. В 5 т. Т. 5. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. С. 38.

⁹⁹ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 196.

¹⁰⁰ По данным историков, «к 1917 году на территории нынешней Чувашии имелось около 40 фабрик и заводов... В промышленности и на транспорте... было занято 6 тысяч рабочих, из них около одной тысячи составляли чувашаи... многие из них сохраняли связи с деревней» // Очерки истории Чувашской областной организации КПСС. Чебоксары: Чуваш кн. изд-во, 1974. С. 16.

¹⁰¹ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 196.

¹⁰² Там же. С. 157.

¹⁰³ *Павлов Ф.П.* Т. 2. С. 191.

¹⁰⁴ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 158; ГИА ЧР. Ф. 333. Оп. 1. Д. 1. Л. 22.

¹⁰⁵ Цит. по: *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 214.

¹⁰⁶ *Павлов Ф.П.* Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. С. 62.

¹⁰⁷ См. программу по музыке СЧУШ, опубликованную в кн. «И.Я. Яковлев и проблемы яковлеведения». Чебоксары, 2001. С. 138—140. Курс был рассчитан на шесть лет. 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 поражаюсь, 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.

¹⁰⁸ *Павлов Ф.П.* Т. 2. С. 212.

¹⁰⁹ Там же. С. 214.

¹¹⁰ *Михайлов С.М.* Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972. С. 42. Статья Михайлова написана в 1852 г.

¹¹¹ «Назовете ли вы чувашские стихи метрическими, вы будете иметь для этого некоторое основание, потому что в чувашском языке есть слоги длинные и краткие...» (*Комиссаров Г.И.* Чуваши Казанского Заволжья. Казань, 1911. С. 397).

¹¹² *Мошков В.А.* Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен // ИОАИЭ. 1893. Т. 11. Вып. 1. С. 36.

¹¹³ Это понятие Павлов заимствовал из книги Ю.Н. Мельгунова «Элементарный учебник музыкальной ритмики» (1907).

¹¹⁴ *Павлов Ф.П.* Т. 2. С. 197, 219. Оправданность этого прови'дения Павлова показана в нашей монографии «О ритме чувашской народной песни: К проблеме количественности в народной музыке» (1990).

¹¹⁵ См. нашу статью «Об одной разновидности ангемитоники в чувашских народных песнях», опубликованную в журнале «Советская музыка» (1979. № 5).

¹¹⁶ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 197.

¹¹⁷ Сокальский П.П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. С. 41.

¹¹⁸ Мошков В.А. Мелодии Волго-Камья / под ред. М.Г. Кондратьева и Н.Ю. Альмеевой. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. С. 34, 35.

¹¹⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Л. 17.

¹²⁰ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 199. Пер. Н.С. Павлова.

¹²¹ Chuvash Folksongs by La 'szlo' Vika 'r and Ga 'bor Bereczki. Akade 'miai Kiado'. Budapest, 1979. P. 17. Золтан Кодай (1882—1967) — выдающийся венгерский композитор, музыковед-фольклорист, педагог и общественный деятель. Создал систему музыкального воспитания в школах. Автор учебника «Пентатоническая музыка», 4-я часть которого — «140 чувашских мелодий» — полностью посвящена чувашской музыке.

¹²² Павлов Н.С. Эстетические взгляды Ф.П. Павлова... С. 165.

¹²³ Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. М.: Искусство, 1973. С. 72, 77.

¹²⁴ Ашмарин Н.И. Очерк народной поэзии у чуваш // Этнографическое обозрение. 1892. № 2—3. С. 60.

¹²⁵ Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения... С. 75.

¹²⁶ Там же. С. 72.

¹²⁷ Там же.

ОТКРЫТИЕ МИРА

¹²⁸ «Накануне» — центральный печатный орган сменовеховцев. Газета активно распространяла идеи «возвращенчества» в Советскую Россию и была инструментом внешнеполитической пропаганды Советской России. «Накануне» была единственной эмигрантской газетой, разрешенной к ввозу в Советскую Россию. По воспоминаниям, «целую неделю Михаил Афанасьевич с редкостной добросовестностью ездил на выставку и проводил на ней помногу часов».

¹²⁹ Булгаков М. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М.: Худож. литература, 1992. С. 339. По договору с редакцией «Накануне» М.А. Булгаков написал цикл из тринадцати очерков под названием «Золотистый город», в которых рассказывал о Первой сельскохозяйственной выставке в СССР. По воспоминаниям, «целую неделю Михаил Афанасьевич с редкостной добросовестностью ездил на выставку и проводил на ней помногу часов».

¹³⁰ Федорова М.И. Первая всесоюзная сельскохозяйственная выставка. М.: Изд-во МГУ, 1953. С. 40—41.

¹³¹ А.П. Милли (Прокопьев) в 1917—1920 гг. редактировал возрожденную газету «Хыпар» и фронтовую газету «Чухансен сасси». В предшествующий открытию выставки период в 1922—1923 гг. по плану Общества изучения местного края и Чувашского центрального музея Милли вел исследовательско-собираТЕЛЬскую работу в Цивильском и Чебоксарском уездах. Он собрал ценные материалы по чувашскому фольклору и этнографии, однако подготовленные им для публикации рукописи впоследствии бесследно исчезли (в 1938 г. он был обвинен в национализме и «идеализации старины»). Чувашский мастер-токарь по дереву К.К. Матьков, который экспонировал свои токарные изделия, был награжден «Дипломом признательности». Полагаем, что была отмечена подобной наградой и вышиваль-

щица (список награжденных имеется, хотя не каждый раз указаны сведения о них). А.П. Милли также получил почетный диплом III степени «За собрание предметов быта и организацию чувашской усадьбы».

Таким образом, Чувашия выступала на выставке на нескольких площадках: сельскохозяйственной, кустарно-промышленной, концертной, этнографической. На всех она имела успех, благодаря активной деятельности Чувашского выставкома, ряда правительственных и культурных учреждений, талантливых организаторов Федора Павлова и Алексея Милли, поддержки руководителя Автономной области Даниила Эльменя.

¹³² Правда. 1923. 14 сент.

¹³³ Рисунок был сделан автором настоящей книги, собиравшим тогда материалы к книге об истории Чувашского государственного хора (ныне Государственного ансамбля песни и танца). В таком виде павильон сохранялся до начала 1980-х гг. В 1983 г. его уже не было.

¹³⁴ Известия. 1923. 5 авг.; Смычка. 1923. 25 авг.

¹³⁵ И. Чăваш искусствине — выставкăна! // Канаш. 1923. Çурла, 5.

¹³⁶ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 200. Марийский хор, действительно, успешно выступал на выставке. Об участии татарского коллектива в средствах массовой информации сообщений не было. На плане выставки павильон Татарской Республики отмечен под номером 44, павильон Марийской автономной области не обозначен.

¹³⁷ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 168.

¹³⁸ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 89. Л. 21.

¹³⁹ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 201. В воспоминаниях Г.А. Алексеева (НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 240. Л. 4) говорится, что вопрос кого послать в Москву обсуждался в обкоме партии и заведующему Облполитпросветом «было предложению готовить хор к отprawке в Москву». Не исключено, что решение принималось при участии Даниила Эльменя, который в конце 1922 года вновь был избран ответственным секретарем Чувашского обкома РКП(б) и не оставлял без внимания гуманитарные вопросы. Так, известно, что в ноябре 1923 года «в здании театра Эльмень выступил с докладом “Жизнь и искусство”». — Николаев, Лялина. 2008. С. 68.

¹⁴⁰ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 201.

¹⁴¹ Канаш. 1923. Сент. 9.

¹⁴² Хорист. Чăваш хорĕ. Пĕтĕм Раççейри ял хуçалăх выставкинче // Ёслекенсен сасси. 1924. № 1—2. С. 60—65. Приводится с небольшими сокращениями в переводе Н.С. Павлова. Тексты песен даны без перевода, поскольку исполнялись на выставке на чувашском языке.

¹⁴³ Орленко А. На первой сельскохозяйственной // Советская Чувашия. 1973. 7 сент.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Г.А. Алексеев — впоследствии солист Чувашского государственного хора, гуслир. В его воспоминаниях говорится: «Весною 1923 года я из Совпартшколы был направлен в город Москву на курсы по переподготовке групповодов для совпартшкол при университете им. Я.М. Свердлова и как-то в трамвае случайно увидел своих земляков студентов из хора Педтехникума. Они были в вышитых национальных платях, рубашках и в лаптях, что меня весьма удивило, да и

люди разглядывали их с большим любопытством. Вместе с ними был и Федор Павлов. Из рассказов хористов я узнал, что приехали они на сельскохозяйственную выставку и будут выступать с концертами. В составе хора Педтехникума находился и руководитель хорового кружка Совпартишколы Иван Петров. Он и Ф.П. Павлов приглашали меня на свой концерт выступать вместе с ними, но я был занят учебой. Тем не менее я отпросился на один день, когда производилась первая грамофонная запись чувашских песен на фабрике звукозаписи». НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 240. Л. 5.

¹⁴⁷ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 254. В опубликованном русском переводе на с. 257 неточность, вместо «Этот хор записал четыре пластинки для проигрывания на граммофоне», говорится: «Четыре песни этого хора были записаны на грамофонные пластинки».

¹⁴⁸ Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 321. Д. 619. Л. 2 об.

¹⁴⁹ Углов Антон. Всесоюзная выставка и музыка // Известия. 1923. 26 сент.

¹⁵⁰ Садко. Концерты народов Союза // Правда. 1923. 7 сент.

¹⁵¹ Орленко А. На первой сельскохозяйственной // Советская Чувашия. 1973. 7 сент.

¹⁵² Павлов Ф.П. Т. 2. С. 209.

Часть четвертая

КАРЬЕРА ЮРИСТА. «УМНЫЕ МЫШИ»

¹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 89. Л. 11. Спиридонов Матвей Филиппович [1895—1942] работал зам. председателя, председателем революционного трибунала ЧАО (1921—1923). С образованием Областного суда ЧАО — его председатель (1923—1925), первый председатель Главсуда ЧАССР (1925—1926). Переход Ф.П. на должность юрисконсульта Наркомзема, возможно, был связан с тем, что в 1927—1928 годы Спиридонов был народным комиссаром земледелия ЧАССР.

² В.В. Икё хор // Канаш. 1924. Ута, 18.

³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 305. Л. 5; там же. Отд. V. Ед. хр. 89. Л. 3; 16.

⁴ НА РТ. Ф. 350. Оп. 1. Д. 4. Л. 34; там же. Ф. 3870. Оп. 13. Д. 5. Л. 44 об., 59.

⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 320. Л. 17; Павлов Ф.П. Т. 1. С. 217.

⁶ Романова Ф.А. Чувашский драматический театр 1926—1932 годов // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1969. Вып. 41 (Искусствоведение). С. 62.

⁷ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: Поэзия, драматургия... С. 307.

⁸ Романова Ф.А. Чувашский драматический театр 1926—1932 годов... С. 63; Отчет о деятельности Общества изучения местного края ЧАО за 1921—1923 годы. Чебоксары, 1924. С. 25.

⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 305. Л. 6.

¹⁰ ГИА ЧР. Ф. 196. Оп. 1. Д. 700, 888.

¹¹ Хветке. Тата вәрман ёсё сӳнчен (Етрухин юлташа хирёс) // Канаш. 1925. Кярлач, 30.

¹² Иртен Сӳрен. Саштитникёсене тасатса тухрёс // Канаш. 1930. Нарӳс, 27.

¹³ Тимофеева У.Т. Воспоминания о трех старших моих товарищах: Павлове, Максимове и Эсливановой. НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 732. 6 л. (1961).

ОСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

¹⁴ Ильин М.И. Манан асаилусем // Сунтал. 1934. 8 №. 30 с.

¹⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 371. Л. 1 об.

¹⁶ ГИА ЧР. Ф. Р-221. Оп. 1. Д. 76. Л. 106.

¹⁷ Иванов-Ехвет А.И. Музы ищут приют... С. 258.

¹⁸ Павлов Ф. 2-й Областной Съезд работников просвещения. Из доклада художественного отдела Облполитпросвета // Известия Облсполкома АЧО. 1921. 22 дек.

¹⁹ Из ответов секретаря Чувашского Общества изучения местного края К.В. Элле на вопросы анкеты Государственной Академии наук. 1926 г. НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Л. 72. В таком различии «западного» и «национального» путей развития музыкального искусства слышны отголоски дискуссий, шедших тогда во многих национальных республиках страны.

²⁰ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 199.

²¹ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 172.

²² Павлов Ф.П. Т. 2. С. 286. По-видимому, это Николай Иванович Суворов, преподаватель пения Казанской инородческой семинарии, собиравший народные песни в конце XIX века. См.: Иванов-Ехвет. 1987. С. 175.

²³ Русские писатели о чувашах. Чебоксары, 1946. С. 112.

²⁴ Чăваш халăх юрисем. Г. Федоровран сыrsa илнĕ 620 юра-кĕвĕ. Ю.А. Илюхин пухса хатĕрленĕ. Шупашкар, 1969. 413 №.

НАУЧНЫЕ ЗАНЯТИЯ: «ОДИНОКИЙ ПУТНИК В ГОЛОЙ ПУСТЫНЕ»

²⁵ Павлов Ф.П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. С. 7. Год издания приводится по данным на титуле. То есть книга была напечатана, но выход ее по каким-то причинам задержался, и на обложке, изготовленной в последний момент, стоит дата «1927».

²⁶ Отчет о деятельности Общества изучения местного края ЧАО за 1921—1923 годы. Чебоксары, 1924. С. 26, 28.

²⁷ Отчеты о деятельности Общества изучения местного края Чувашской Автономной Социалистической Советской Республики за 1924—1926 годы. Чебоксары: Об-во изучения местного края, 1927. С. 6. Центральное бюро краеведения — общественная организация, координировавшая краеведческую работу в СССР и существовавшая с 1922 по 1937 г.

²⁸ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 216; Отчеты о деятельности Общества изучения местного края Чувашской Автономной Социалистической Советской Республики за 1924—1926 годы. Чебоксары: Об-во изучения местного края, 1927. С. 9, 10.

²⁹ Смолин В. Предисловие // Павлов Ф.П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. Чебоксары, 1926. С. 5—6.

³⁰ Никольский Н. [Отзыв о кн. Ф.П. Павлова] // Печать и Революция. Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. М., 1927. Кн. шестая. С. 243—244.

³¹ Отчеты о деятельности Общества изучения местного края Чувашской Автономной Социалистической Советской Республики за 1924—1926 годы... С. 11, 13, 18, 28.

³² НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 372. Л. 24.

³³ Там же. Ед. хр. 89. Инв. № 358. Л. 23, 19, 18.

³⁴ Там же. Ед. хр. 88. Инв. № 351. Л. 18, 19.

³⁵ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 126—127.

³⁶ Отчеты о деятельности Общества изучения местного края Чувашской Автономной Социалистической Советской Республики за 1924—1926 годы... С. 32.

³⁷ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 215; Отчет о деятельности Общества изучения местного края ЧАО за 1921—1923 годы. Чебоксары, 1924. С. 29. И.К. Лукьянов (1889—1952) — активный деятель Общества изучения местного края, заведующий областным отделом здравоохранения ЧАО (1921—1925). Румянцевский музей (1828—1924) долгое время был единственным в Москве общедоступным музеем. В 1924 г. здание музея и его библиотека были переданы созданной на ее основе Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина. Полотна художников были переданы в ГМИИ им. А. С. Пушкина и Третьяковскую галерею, а этнографические экспонаты — в Музей народов СССР.

³⁸ Сунтал. 1929. 1 №. С. 22.

³⁹ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 136.

⁴⁰ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 307.

⁴¹ Отчеты о деятельности Общества изучения местного края Чувашской Автономной Области за 1921—1923 годы. Чебоксары, 1924. С. 46—47.

⁴² Павлов Ф.П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество... С. 11—12.

⁴³ Там же. С. 11.

⁴⁴ Отчеты о деятельности Общества изучения местного края ЧАО за 1921—1923 годы... С. 33.

⁴⁵ Первый всечувашский краеведческий съезд. Чебоксары: Издание ОИМК, 1929. С. 125.

⁴⁶ Павлов Ф.П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество... С. 8.

⁴⁷ Никольский Н.В. Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. Казань, 1920. С. 34—35.

⁴⁸ История чувашской литературы XX века. Часть 1 (1900—1955 годы): коллективная монография. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2015. С. 276.

⁴⁹ Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. М.: Соцэкгиз, 1933. С. 122. Михаил Федорович Юрьев (1899—1962) — драматург, прозаик. Окончил историко-филологический факультет Казанского университета. В 1925—1926 гг. работал главным режиссером Чувашского драматического театра. Его обвиняли и в следовании принципу, что «в чувашскую литературную организацию должны входить только “мастера слова”... [который был направлен] против пролетарского молодняка... товарищей, приходящих в литературу из армии рабселькоров» (Там же. С. 150).

⁵⁰ Первый всечувашский краеведческий съезд. С. 65.

⁵¹ Павлов Ф.П. Т. 2. С. 257.

⁵² Павлов Ф.П. Чаваш кёсли // Сунтал. 1928. 8 №. 21—22 с.

⁵³ Владимирский А.С. О законах музыкальной гармонии и национальных

музыкальных инструментах, доставленных на этнографическую выставку. Сборник антропологии и этнографических статей о России и прилегающих ей странах. М., 1868. С. 163, 165.

⁵⁴ Павлов Ф. Чаваш мусакё синчен сырн кёнекесем // Сунтал. 1928. 1 №. Хуплашкин 3-мёш с. О книге Н.И. Привалова «Ударные музыкальные инструменты русского народа (СПб., 1903).

⁵⁵ Там же. О книге И.Г. Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов». Ч. 1—3. СПб., 1776—1777; о книге К. Мильковича «Быт и верования чуваш Симбирской губернии» // Известия ОАИЭ при Казанском ун-те, 1906. Т. 22. Вып. 1; о книге А. Вышеславцева «Похоронные и поминальные обычаи некрещеных чуваш Симбирской губернии во второй половине XVIII в.» // Известия РГО. Т. XX. Вып. 3. 1884.

⁵⁶ Благодаря популярности симфонического произведения Федора Павлова, выдвигались разные предположения, что это за инструмент. Ю.А. Илюхин писал: «Слово... “палнай”, — как объясняет его сам композитор, — это “губной органичик”», губная гармоника, также получившая распространение в чувашском быту» (Вопросы чувашского языка, литературы и искусства. Чебоксары, 1960. С. 150). В период подъема фольклорного движения 1970—1980-х гг. описательное выражение Павлова «орган для игры губами (палнай)» было интерпретировано возрождавшими народные музыкальные инструменты энтузиастами как многоствольная флейта (так называемая «флейта Пана»). Ранее в музыкальной культуре чувашей бытование многоствольной флейты не фиксировалось. В этом качестве «палнай» стал изготавливаться мастерами и звучать в концертах фольклорных ансамблей. Тогда же на это слово обратили внимание языковеды и впервые включили в словарь (Чувашско-русский словарь / под ред. М.И. Скворцова. М.: Русский язык, 1982). Автор словаря не указал род инструмента, поскольку его просто уже никто не мог объяснить...

ВОЗВРАЩЕНИЕ. ПОСЛЕДНИЕ ОПУСЫ

⁵⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 391. Л. 13.

⁵⁸ Первый всечувашский съезд. С. 74.

⁵⁹ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 36.

⁶⁰ Иванов М.И. Даниил Эльмень: острые грани судьбы... С. 14, 18.

⁶¹ Там же. С. 18, 20.

⁶² Павлов Ф.П. Т. 1. С. 151.

⁶³ Запись беседы с Ф.М. Лукиным. 22 июля 1983 г. Личный архив автора.

⁶⁴ П[арамонов Т.П]. Концертсем ҫакна калаттараҫҫё // Канаш. Карлач, 10.

⁶⁵ Наш музыкальный фронт: Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.). М.: Музсектор гос. изд-ва, 1929. С. 137.

⁶⁶ Трудовая газета. 1929. 9 авг. С октября 1929 года эта газета получила название «Красная Чувашия», ныне «Советская Чувашия».

⁶⁷ Запись беседы с М.Н. Сорокиной. Личный архив автора. 1982 г.

⁶⁸ К сожалению, грампластинки 1929 г., как и 1923 г., не сохранились.

⁶⁹ Известия Облисполкома АЧО. 1921. 22 дек.

⁷⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 19. Максимов свой план не реализовал, хотя отдельные номера будущей оперы им были созданы. Там же сообщается о сюжете оперы «Чапаев».

⁷¹ То есть «губного органчика» палнай (варган; см. о нем в предыдущей главе). Вопросы чувашского языка... С. 158.

⁷² НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 732.

⁷³ Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. С. 195, 196.

⁷⁴ *Хусанкай П.П.* *Ҫырнисен пуххи*. 5 т. Публицистикапа критика статийсем. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 2005. С. 390.

⁷⁵ *Хусанкай П.* Пин-пин чĕре. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1977. С. 202.

⁷⁶ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Это обращение содержится в черновике стихотворения «Аслă уя тухрăм...».

⁷⁷ И следующие строки (относительно завершённый вариант стихотворения состоит из восьми четверостиший) в силу своеобразия поэтической образности и лексики трудны для передачи их смысла в переводе. Перевод М.Я. Сироткина, опубликованный в Собрании сочинений, был выполнен в «некрасовском» духе. Поэтические штампы фольклоризованной по-русски речи — «тоска-печаль», «поле чистое», «гусельки звончатые» — вуалируют жесткие смысловые повороты оригинала, акцентирующие горе и грязь деревни. К тому же звончатые гусли — другой инструмент, только по названию имеющий общность с чувашским *кĕсле* (т.е. шлемовидными гуслиями).

⁷⁸ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87.

ПОСЛЕДНЕЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ

⁷⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 378. Л. 1 об.; Там же А.И. Иванов-Ехвет сообщает: «Сын Федора Павловича Павлова Павлов Николай Федорович после окончания геологического факультета Казанского университета работает научным сотрудником в Институте геологии при Академии наук Киргизской ССР».

⁸⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 87. Инв. № 348. Тем не менее, по сведениям А.И. Иванова-Ехвета, после кончины Ф.П. Енафа Матвеевна «оформляла документы для получения авторских денег. Об авторских она говорила, что изредка получала [их] через Никифора Васянку, и за что-то она была обижена на него». Кроме того, они судились с Лидией Николаевной о правах наследования. — НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 378. Л. 1 об.—2. 13 февраля 1948 г. Совет Министров Чувашской АССР принял постановление о назначении персональной пенсии семье композитора Павлова — Павловой Енафе Матвеевне, жене 150 рублей, и сыну Николаю до его совершеннолетия 150 рублей.

⁸¹ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 231. Л. 89.

⁸² Там же. Ед. хр. 90. Инв. № 366. Л. 4.

⁸³ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 171.

⁸⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 375. Л. 4.

⁸⁵ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 732. Л. 2.

⁸⁶ *Павлов Ф.П.* Т. 1. С. 13.

⁸⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 367. Л. 1.

⁸⁸ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 231. Л. 90.

⁸⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 366. Л. 2. «При туберкулезном менингите наблюдаются упорные головные боли, рвота, судороги, потеря сознания. Эта форма [туберкулеза] раньше приводила к неизбежному смертельному исходу...» — Популярная медицинская энциклопедия. Изд. 2-е. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 614.

⁹⁰ Павлов Ф.П. Т. 1. С. 13; НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 366. Л. 3. Литер — документ на право бесплатного или льготного проезда.

⁹¹ Васянка Н. Ф.П. Павлов пурнаҫёпе ёҫёсем // Сунтал. 1931. № 9. С. 36. Ф.П. получал стипендию от Наркомпроса ЧАССР в размере 175 руб.

⁹² Хусанкай П. Тёлпулусем. Композитор Павал Хветёреҫ синчен // Сунтал. 1931. № 7—8. С. 23. «Чаваш хресченё» — центральная газета на чувашском языке (Москва). Издавалась вместо журнала «Ёҫлекенсен сасси».

⁹³ Чаваш календарё. 1967. 133 с.

⁹⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 2.

⁹⁵ Там же. Л. 22 об.

⁹⁶ Там же. Инв. № 373. Л. 3.

⁹⁷ Там же. Инв. № 393. Л. 4.

СЛУЖИТЕЛЬ МУЗ

¹ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 92. Инв. № 191.

² Хусанкай П.П. Ҫырнисен пуххи. 5 т. Публицистикапа критика статийсем. Шупашкар: Чаваш кёнеке изд-ви, 2005. С. 390.

³ Терентьев Н. Звезда первой величины // Советская Чувашия. 1992. 24 октября.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Этажи культуры	5
Часть I. «...Он художник, поэт, музыкант»	
Детское счастье	19
В Симбирской школе: «Ураган воображенья...»	35
Музыкант: надежды, ожидания	73
В духовной семинарии	93
Часть II. «Чарующая сказка»	
В деревне: смутное время	109
Второе преобразование	155
«Народу нужен театр»	177
Часть III. Конец сказки	
В секции музыки: «Дело строим заново»	203
Потрясения и разочарования	229
Интеллектуальные занятия	247
Открытие мира	267
Часть IV. «Сок города»	
Карьера юриста. «Умные мыши»	283
Освоение музыкального пространства	291
Научные занятия: «Одинокый путник в голой пустыне»	307
Возвращение. Последние опусы	323
Последнее преобразование	355
Служитель муз. <i>Послесловие</i>	365
Литература и примечания	369

Научно-популярное издание

Кондратьев Михаил Григорьевич

**«ГОРА ЗОЛОТАЯ...»
ФЕДОР ПАВЛОВ И ЕГО ВРЕМЯ**

**Библиографическая серия
«Замечательные люди Чувашии»**

**Художественное оформление серии
разработано Э.М. Юрьевым**

Нотная графика А.М. Кузнецова

*Использованы фотографии
из собраний Научного архива ЧГИГН,
Национального музея ЧР,*

*Чувашского государственного художественного музея,
Чувашского государственного театра оперы и балета,
личного архива автора.*

Редактор Е.П. Семенова

*На фронтисписе портрет Ф.П. Павлова
работы Ф.С. Быкова, 1934 г.*

Художественный редактор И.Е. Калентьева

Технический редактор Л.К. Егорова

Корректоры Н.Г. Герасимова, Е.П. Казакова, О.П. Рубцова

Компьютерная верстка Е.В. Васильевой

Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—95 3000. Подписано к печати 18.11.16. Формат 70х100 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Тип Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 32,25+2,58 вкл. Тираж 1300 экз. Заказ № К-7377.

Изд. № 98.

ГУП Чувашской Республики «Чувашское книжное издательство»

Мининформполитики Чувашии,

428019, Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13.

www.chuvbook.ru, e-mail: chuvbook@mail.ru, chuvbook@cap.ru

Тел. / факс (8352) 28-85-51.

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия», 428019, Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13.

ISBN 978-5-7670-2565-7





480. 2

ЧӐВАШСЕН
ЧАПЛА СЫННИСЕМ



ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ
ЧУВАШИИ

