

## ФЁДОР ПАВЛОВ

(Критико-биографический очерк)

Федор Павлович Павлов родился 13(25) сентября 1892 года в семье крестьянина-середняка села Богатырево Чебаевской волости Ядринского уезда Казанской губернии (ныне Цивильского района Чувашской АССР).

Федор (Хведюк, как его звали в детстве) был младшим ребенком в семье. Воспитанию и обучению его родители уделяли много внимания. Любознательный и восприимчивый, мальчик очень рано научился читать. Осенью 1901 года он был принят сразу в среднее отделение Богатыревского земского училища.

Любовь к музыке и песне пробудилась в нем очень рано. Этому немало способствовало то, что отец его, Павел Степанович, был хорошим певцом и танцором, играл на гуслях и знал много народных песен. Мальчиком-подростком Федор любил слушать старинные обрядовые песни. Еще более привлекали его весенние молодежные игры и хоры. Там звучали такие популярные песни, как «Олгу», «Сил ути», «Пирён урам анаталла», впоследствии использованные Павловым в своем творчестве. Много ярких, живых впечатлений оставалось после свадеб.

Безусловно, что насыщенный музыкой народный быт в значительной мере определил художественно-эстетический кругозор будущего композитора, укрепил в нем любовь и уважение к народному творчеству. Музыкальные способности мальчика ярко проявились и в начальной школе. Однажды он даже заменил не пришедшего на службу регента.

В годы первой русской революции Федор Павлов учится в Икковском двухклассном училище Чебоксарского уезда. Занимаясь по всем предметам весьма прилежно, он и здесь отдает предпочтение музыке. Современники отмечают, что наряду с этим Павлов обнаружил большой интерес к литературе и драматургии.

Учеником двухклассной школы Павлов впервые узнал о революционных событиях в стране, познакомился с революционными песнями — «Марсельевой», «Вы жертвою пали», «Варшавянка» и др.

По его воспоминаниям, эти песни распевались учениками «на улицах, прямо на виду у начальства». <sup>1</sup> Ныне установлены факты участия Павлова в революционном движении 1905—1907 гг. В Икковском училище тогда работали такие передовые, революционно настроенные учителя, как Н. Ф. Беляев и Ф. Н. Николаев (Сергеев), которые вели подпольную работу. Павлов не только пользовался большим доверием учителей-подпольщиков, но и помогал им распространять отпечатанные на гектографе прокламации. «Может быть, мы приобрели немного знаний, но зато приобрели немного и революционного духа», — писал об этом периоде Павлов в своей «Автобиографии».

Окончив Икковское училище, Павлов решил учиться дальше. В то время большую популярность завоевала Симбирская чувашская учительская школа, поступление в которую было почти единственной надеждой для жаждущих знаний чувашских юношей и девушек. Павлов поступил в эту школу.

Симбирская чувашская школа, в которой Павлов учился с сентября 1907 г. по май 1911 г., являлась в то же время своеобразной лабораторией, где зарождались чувашская литература и чувашское профессиональное музыкальное искусство. Недаром А. В. Луначарский, оценивая значение этой школы, говорил, что она являлась «источником возрождения всей чувашской культуры» <sup>2</sup>.

На большой высоте находилось здесь музыкальное обучение и воспитание учащихся. Школа стремилась к тому, чтобы каждый ученик не только сам умел петь и разбираться в нотах, но и научился руководить хором. Кроме того ученики обучались игре на различных музыкальных инструментах. Интересно привести здесь отзыв о выступлении хора школы в зале Симбирского дворянского собрания 19(31) января 1909 г. «Смешанный хор, состоявший из 60 участников обоего пола, отличался поразительной стройностью исполнения,

<sup>1</sup> См. его статью «Н. В. Шубоссиния».

<sup>2</sup> «Известия», 1928, 16 октября.

показавшей, что на дело обучения хоровому пению в школе обращено серьезное внимание»<sup>3</sup>.

В Симбирской школе Федор Павлов изучал элементарную теорию музыки, сольфеджио, овладел скрипичной игрой, участвовал в хоре, в струнном квартете и ученическом симфоническом оркестре. С годами любовь к музыке росла, и прежнее любительское отношение к ней постепенно приобретало творческий характер. Симбирская школа проводила большую работу по сбору чувашского фольклора — сказок, поговорок, пословиц, песен и т. д. В этой работе активное участие принимал и Павлов. В 1908 и 1912 гг. школой были изданы два сборника под названием «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним». В последний сборник вошли некоторые песни, записанные Павловым в с. Богатыреве в период 1907—1909 гг. Усердно занимаясь музыкой, Павлов в то же время проявляет большой интерес к литературе. Он читает русских и зарубежных классиков, пишет стихи на чувашском и русском языках.

В мае 1911 г. совет Симбирской чувашской школы присвоил Павлову звание учителя начального училища. Как ярко одаренного в музыкальном отношении, его оставляют в школе на преподавательскую работу, к которой он приступил 1 августа 1911 г. Назначение на эту должность было связано с желанием И. Я. Яковлева иметь при школе подготовленные кадры для собрания и изучения музыкального фольклора и создания основ чувашской профессиональной музыкальной культуры. С этой же целью на педагогическую работу в Симбирской школе были оставлены ее же воспитанники — будущие композиторы С. М. Максимов и Г. Г. Лисков, певец К. Н. Эсливанова и др. Под руководством опытных музыкантов эти лица, а вместе с ними и Павлов, прошли специальную музыкальную подготовку.

В должности преподавателя Симбирской школы Павлов проработал до сентября 1913 г. Годы 1911—1913 можно считать началом композиторской деятельности Павлова. Продолжая записывать чувашские народные песни, он приступает к их обработке. Появляются и первые оригинальные сочинения в области инструментальной и вокально-симфонической музыки: «Чүк» (Моление чуваш) и «Вайя» (Хоровод). К сожалению, ряд сочинений этого периода остался неизвестным, а некоторые из них не обнаружены до сих пор. Это обстоятельство затрудняет оценку произведений Павлова на раннем этапе его композиторской деятельности.

Знаменательным событием этого времени нужно считать постановку в Симбирской чувашской школе отдельных сцен из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», осуществленную силами воспитанников и преподавателей в феврале 1913 года.

Главные партии исполняли Ф. Павлов (Сусанин), К. Эсливанова (Антонида), В. Дубровин (Собинин). Об этой постановке газета «Симбирянин» поместила восторженные отзывы, в которых отмечается незаурядное вокальное дарование Павлова<sup>4</sup>.

Музыкальная работа доставляла Павлову огромное наслаждение и моральное удовлетворение. Самым важным результатом этой работы явилось то, что изучая теоретически и практически русскую и зарубежную музыкальную классику, он все чаще задумывался о путях создания чувашской профессиональной музыки, все ближе подходила к осуществлению своих замыслов — к созданию песен, хоров, симфонических пьес.

В стремлениях, направленных на развитие чувашской литературы и искусства, Павлов был не одинок. Он находил постоянную поддержку со стороны инспектора школы И. Я. Яковлева и русских со товарищей по работе. Творческая дружба связывала его с поэтом-демократом К. Ивановым. Глубокая связь с творчеством родного народа, сочетающаяся с учебной у русских классиков, по их убеждениям, должна была стать основой будущей чувашской литературы и музыкального искусства. Заветной мечтой обоих было создание чувашской оперы.

Стремясь повысить общее и музыкально-теоретическое образование, но не имея возможности учиться в специальном музыкально-учебном заведении, Павлов поступает в сентябре 1913 г. в Симбирскую духовную семинарию. Здесь он много времени уделяет занятиям по музыке, развивает навыки игры на фортепиано, совершенствует технику хорового письма. В то же время им были написаны на русском языке повесть «Лурский» и рассказ «Ошибка», вчерне почти был закончен роман из студенческой жизни.

В духовной семинарии Павлов оставался убежденным атеистом. О его отрицательном отношении к религии говорят многие факты. Еще будучи учеником Симбирской чувашской школы, Павлов говорил своему другу по детству Илье Михайлову, что он не верит в бога. Часто он напевал пародии на «ирмосы канона» из «Молитвенника». Тот же Михайлов рассказывает, что «Федор и о царе отзывался довольно хлестко», напевая сатирические куплеты вроде:

Ах, ты царь, ах, ты царь  
Православный хулиган...

В мае 1916 г. Павлов окончил духовную семинарию. Первое время ему пришлось служить псаломщиком. Впоследствии он работает учителем Кошлоушского, а затем — Балдаевского земских начальных училищ Ядринского уезда. 1(14) августа 1917 г. Чебоксарским уездным собранием Павлов избирается мировым судьей и переезжает с семьей в с. Акулево Чебоксарского уезда.

Великая Октябрьская социалистическая революция застала Павлова в Акулеве. Вместе с передовой интеллигенцией служить делу революции

<sup>3</sup> Чувашские народные песни в исполнении воспитанников Симбирской чувашской учительской школы. «Циркуляр по Казанскому учебному округу». Приложения, 1909, № 1, стр. 6—7

<sup>4</sup> «Симбирянин», 1913 г., 26 февраля.

пошел и Павлов. В период, когда партия развертывала в массах огромную работу по политическому и культурному просвещению, вся творческая, организаторская и художественно-пропагандистская деятельность Павлова фактически целиком была подчинена этой работе.

Осенью 1917 года с бывшим учителем Анаткасинской трудовой школы М. Н. Назаровым Павлов организует в Акулеве добровольную передвижную художественную труппу. Эта труппа, состоявшая главным образом из учителей волости, в течение ряда лет ставила для населения спектакли, устраивала концерты, вечера отдыха. Почти все участники труппы пели в хоре, они же являлись актерами, музыкантами (в струнном оркестре), чтецами. Четырехголосный хор, руководимый Павловым, состоял из двадцати пяти человек. Исполнялись революционные песни, русские и чувашские народные песни, гармонизированные самими Павловым. Наряду с драмами Н. Гоголя («Женитьба», «Ревизор»), пьесами А. Островского и инсценировками А. Чехова ставились и первые драматические произведения чувашских авторов.

Летом 1918 г., когда Казань очутилась в руках белогвардейских войск, мимо Акулева проходили многочисленные вооруженные отряды рабочих Москвы, Петрограда, Нижнего Новгорода и других городов, подвигшихся на защиту Советской власти. Нередко они останавливались на ночлег в Акулеве. Вечерами красновардейцы слушали концерты чувашских артистов. Иногда труппа организовывала в селах платные концерты и спектакли. В таких случаях весь сбор от продажи билетов шел на нужды фронта.

Продолжая работу по записи народных песен, Павлов в то же время обрабатывает их для многоголосного хора. В 1917—1918 гг. появляются гармонизации и обработки, написанные для хора учителями Акулевской волости: «Шупашкар туйи», «Хайматах юрри», «Олту», «Чентёрлэ келер», «Варман витёр», «Сап-сар кёрёк» и др. В эти же годы Павлов создает одну из лучших своих песен «Вёлле хурчэ» (Пчелка) на собственный текст, написанный еще в Симбирске. В Акулеве была создана также одна из первых чувашских песен на советскую тему — «Чухансен юрри» (Песня бедняков) — также на собственный текст.

В 1919 г. Павлов опубликовал первую оригинальную чувашскую комедию «Сутра» (На суде). Законченная в первой редакции в 1918 г., комедия впервые была исполнена Акулевской передвижной труппой.

С марта 1919 г. Павлов некоторое время работает учителем Сятракасинской школы I ступени, затем переводится в уездный отдел народного образования заместителем заведующего отделом. В октябре того же года он был назначен инструктором искусств Чувашской секции. С образованием Чувашской автономной области (1920 г.) он переезжает из Казани в Чебоксары. Начинается новый этап его жизненного и творческого пути.

В эти годы культура чувашского народа уверенно идет вперед. Резко увеличивается сеть школ, больниц, клубов, библиотек, создаются научно-исследовательские учреждения, театры, профессиональные музыкальные коллективы, массовым тиражом выпускаются чувашские газеты, журналы и книги. В благородном деле подъема культуры чувашского народа деятельность Павлова имела немаловажное значение. Много времени он уделял вопросам организации в Чувашии системы музыкального образования. Весной 1919 г., когда к Волге приблизилась армия Колчака, в Чебоксары прибыла Н. К. Крупская. Узнав об этом, музыкальные работники города решили направить к ней своего представителя с тем, чтобы поговорить с ней относительно организации в Чебоксарах музыкальной школы. Этим представителем был Павлов. Н. К. Крупская обещала помочь чувашским товарищам открыть музыкальную школу в Чебоксарах, и 14 ноября 1920 г. школа была открыта. Ф. П. Павлов, В. П. Воробьев, С. Ф. Иванов, Е. М. Сиверс были в ней первыми преподавателями.

Одновременно Павлов возглавляет музыкальную секцию областного отдела народного образования, работает преподавателем пения и музыки на педагогических курсах, принимает активное участие в работе научно-исследовательских учреждений Чувашии и г. Москвы в качестве члена Общества изучения местного края и члена-корреспондента Центрального бюро краеведения при Российской Академии наук.

Большую роль в музыкальной жизни Чувашии сыграла музыкальная секция областного отдела народного образования, руководимая Ф. П. Павловым. Секция принимала самое активное участие в организации аналогичных секций в уездах и волостях, школ музыкального просвещения (открытие музыкальной школы в Чебоксарах, музыкальных классов в Ядрине и Цивильске). Ф. Павлов сам ездил в Казань для покупки нот и инструментов, необходимых Чебоксарской музыкальной школе, лично руководил укомплектованием школы опытными специалистами и организацией мастерской по починке музыкальных инструментов.

При непосредственном участии Ф. Павлова в городах и селах Чувашии открывались культурно-просветительные учреждения, народные дома, организовывались самостоятельные хоровые коллективы. Учитывая острый недостаток музыкальных инструментов и непродуктивное использование имеющегося инвентаря, секция под руководством Ф. Павлова провела учет музыкальных инструментов по Чувашской автономной области. Путем национализации народу были переданы музыкальные инструменты, принадлежавшие богачам.

Много сил положил Ф. Павлов на организацию концертного дела в г. Чебоксарах. Под его личным руководством были сформированы чувашский хор, концертная группа и салонный оркестр при Чувашском театре, выступления которых заметно оживили

музыкальную жизнь столицы Чувашской автономной области (Ф. Павлов лично принимал участие в концертах как дирижер и скрипач-солист). По инициативе Ф. Павлова подготавливались к изданию первые сборники чувашских народных песен. Наконец, в эти годы Ф. Павлов ведет активную литературную и публицистическую деятельность.

Сколько нужно было иметь энергии, чтобы вести такую разностороннюю кипучую работу!

«Я прежде всего культурный работник. Свою служебную деятельность в силу этого не могу ограничивать исключительно служебными рамками...

По моему глубокому убеждению, сочетать служебную, научную, литературную и общественную деятельность — это не недостаток, а скорее достоинство. Конечно, об этом я заявляю с сознанием своих чрезвычайно скромных способностей. Будем работать, пока есть силы и здоровье», — писал об этом периоде Ф. Павлов в своей «Автобиографии».

В 1921 г. издается отпечатанный шапирографом сборник детских песен и игр — «Ача-пача сасси» (Голос детворы). В него вошли народные песни (всего 21), записанные в основном самим Павловым.

Несколько позднее (в 1924 г.) были изданы его многочисленные гармонизации и обработки народных песен в отдельном сборнике под названием «Сарнай». В сборник, состоящий из четырех разделов, вошли тридцать одногласных, двадцать две двухголосных, шесть трехголосных и десять четырехголосных песен. Наряду с новыми здесь фигурируют гармонизации периода 1917—1918 гг., написанные для хора учителя Акулевской волости.

«Сарнай» Павлова явился первым сборником гармонизированных и обработанных чувашских народных песен, появившимся в печатном виде. Научно-методическим советом при наркомпросе Чувашской республики он был рекомендован как руководство и пособие для преподавания пения в чувашских школах.

В 1920 г. при Центральном педтехникуме Павлов организовал хоровой коллектив, получивший наименование «Чувашский национальный хор». Этот коллектив, совместно с хором, руководимым композитором В. П. Воробьевым, послужил базой для создания в 1924 г. Чувашского государственного хора. Знаменательным событием в деятельности хора Павлова явилась поездка в 1923 г. в Москву. В течение полутора месяцев (с 15 августа по 1 октября) хор с большим успехом выступал на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке и по результатам занял на выставке третье место после украинского и белорусского. Кроме того хор выступал в ряде учебных заведений и культурно-просветительных учреждений г. Москвы — в Первом Московском государственном университете, в Академии социального воспитания, Государственном институте

музыкальных наук и др. В числе других лучших национальных коллективов чувашский хор удостоился чести выступить в Свердловском зале Кремля. В официальном отзыве Управления делами ВЦИК от 21 сентября 1923 г. говорится: «Клубный Отдел ВЦИК приносит глубокую благодарность Чувашскому хору и его организатору тов. Ф. П. Павлову за концерт, данный 9 сентября для гражданского и военного населения Кремля в зале имени Я. М. Свердлова. Концерт был весьма удачный, и рабочие и красноармейцы с громадным удовольствием слушали незнакомые мелодии и слова чувашской песни». В репертуаре хора, выступавшего в Москве, в основном были представлены гармонизации и обработки народных песен и песни самого Павлова.

В 1922 г. вышло в свет второе драматическое произведение Федора Павлова «Ялта» (В деревне), а в следующем году он опубликовал свои первые музыкально-теоретические и научно-популярные работы: «Речитативы в чувашской народной музыке», «Чаваш музыки» (Чувашская музыка), «Хитре» (Прекрасное).

В конце 20-х гг. в творчестве композиторов Чувашии намечается значительный поворот к современной советской тематике, что было обусловлено прежде всего успешным строительством социализма в СССР, приведшим к победе социалистической индустриализации страны и началу массового колхозного движения. Коренные изменения в экономике и культурной жизни страны находят отклик в песенном творчестве Павлова. Композитор стремится к отображению новой, советской действительности. Таковы, например, песни «Малалаа утар» («Вперед под красным знаменем»), «Сенё частушкасем» (Новые частушки), «Колхоз юрри» (Колхозная), «Ай, ули» (Эх, яблочко). Среди новых песен Павлова можно найти сатирические, например, «Капкан чичотки» (Сатирические чечотки), живо и остроумно бичующая спекулянтов, юмористические, например, «Вёскен» (Хвастун), высмеивающая самоуверенных хвастунов, и др.

Лучшие сочинения Ф. Павлова этого периода — «Гуй юрри» (Свадебная) и «Түттёл» («Тютель») — до сих пор остаются в чувашской музыке непревзойденными образцами обработки народной песни для хора. Композитором был подготовлен к печати сборник чувашских народных песен в собственной записи, в который были включены сто семьдесят три названия с 1760 куплетами. Сборник не был напечатан: Павлов хотел пополнить некоторые отделы его новыми песнями, появившимися после Октябрьской социалистической революции, но не успел этого сделать. После же смерти автора сборник утерян.

Павлов не прекращает работу и по теоретическому исследованию чувашской музыки. Им было завершено составление библиографии по чувашской

музыке, напечатаны статьи «Чăваш кĕсли» (Чувашские гусли), «Чарăннă сасă» (Замолкнувший голос) и др.

Обобщением музыкально-теоретических исследований Ф. Павлова явились очерки под общим названием «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество». Это объемистое сочинение, написанное на чувашском языке, состояло из десяти очерков. В дальнейшем автор перевел его на русский язык и подготовил к печати. Первый очерк (источники и материалы) издан в 1926 году. В те же годы в газетах и журналах регулярно появлялись его статьи и рецензии по вопросам музыки, литературы, театра, живописи. Большой интерес представляет его статья «Сырмари юрă» (Овражная песня)—о путях развития чувашской музыки, написанная в 1928 г. по поводу 60-летия Симбирской чувашской школы.

В связи с десятилетием празднования Великой Октябрьской социалистической революции в 1927 г. Павлов написал марш для духового оркестра (издан после смерти композитора в 1935 г. под названием «Вперед, красная Чувашия!»). Через год он заканчивает фантазию «Сарнай и паланай»—первое крупное произведение чувашской симфонической музыки.

Разносторонний художник, музыкально-общественный деятель и педагог, Павлов в то же время продолжает работу в системе юстиции. Он выбирается членом Президиума Чувашского областного Совнарсуда, членом Гражданского отдела и коллегии защитников при Главзаге ЧАССР, работает юристконсультком Наркомзема и ЦИК Чувашской республики.

В 1929 году в Чебоксарах открывается музыкальный техникум (ныне музыкальное училище им. Ф. П. Павлова). Павлов был одним из первых педагогов училища. Многие из его учеников впоследствии стали видными работниками чувашского музыкального искусства.

В годы, когда в стране происходили огромные социально-экономические преобразования, когда литература и искусство становились боевым оружием строительства социализма, Павлов особенно остро ощущал недостаточность своего музыкально-теоретического образования. Несмотря на возраст—ему шел тогда тридцать восьмой год—он решил пойти учиться. С этой целью в 1930 г. он поступает на композиторское отделение Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Здесь он создает новые песни, работает над симфонией, задумывает музыкальную комедию.

Однако тяжелая болезнь (туберкулезный менингит) оборвала жизнь замечательного композитора и писателя. В самом расцвете творческих сил, в возрасте 39 лет, 2 июня 1931 года в одном из сочинских санаториев Павлов скончался. Похоронили его на городском кладбище в Сочи. Смерть Федора Павловича Павлова явилась тяжелой утратой для чувашской литературы и искусства, для всего чувашского народа.

\*

В историю чувашской литературы Павлов вошел как драматург, лирик и прозаик, обогатив ее многими выдающимися по своим достоинствам произведениями.

Начало литературно-художественного творчества Павлова относится к капуну первой мировой войны. Его литературное наследие этого периода представлено балладой «Ясăрка» (Метелица), стихотворениями «Вĕлле хурчĕ» (Пчелка), «Экс-проит», «Савнă хĕр...» («Милая...») и тетрадью стихов на русском языке «Памятник моей юности».

В балладе «Метелица» автор еще не идет дальше тех образцов, которые сложились в предшествующей чувашской литературе. Образы этого произведения навеяны балладой «Леший» М. Федорова. В обоих случаях главным приемом раскрытия характера является изображение злой зимней вьюги, преследующей одинокого путника.

Стихотворения на чувашском языке, общая тема которых—грусть неразделенной любви, замечательны силой и искренностью выражения чувства и должны быть отнесены к лучшим образцам чувашской лирики. Однако стихи тетради «Памятник моей юности» слабы как в идейном, так и в художественном отношении: написаны они в манере камерной лирики, далекой от актуальных общественных вопросов, и в целом ряде случаев юный автор обнаруживает еще недостаточное для поэтического творчества знание русского языка.

Таким образом, в первый период своего литературного творчества Павлов начинает оформляться как поэт-лирик. Между тем в нем все настойчивее укрепляется мысль о том, что чувашский народ должен иметь свою драматургию. В значительной степени этому способствовала его дружба с К. В. Ивановым.

Склонность к театру и драматургии зарождается у Павлова рано, уже в годы учения в Икковском двухклассном училище. Первыми художественными образцами, к которым он обратился в своем еще отроческом влечении к сценическому искусству, были крыловские басни, которые часто разыгрывались им в лицах. В творчестве великого русского баснописца подросток-чуваши нашел те элементы, которые не только соответствовали его художественным склонностям, но и вызвали стремление творить самому. В дальнейшем развитии его интереса к драматическому искусству важное значение приобрела чувашская народная поэзия. Еще летом 1907 г. Павлов вместе со своим близким другом по Икковскому училищу П. М. Матвеевым и учителем Г. И. Комиссаровым пробует разыгрывать чувашский свадебный обряд. Следовательно, у Павлова уже в ранней юности, на первой ступени формирования драматурга начинает определяться склонность к использованию образов и мотивов родной поэзии и опыта русского искусства.

Естественно, что творческим устремлениям Павлова импонировали в первую очередь те произведения искусства, которые представляли собой син-

тез слова, музыки и действия. В связи с этим понятно, почему он отдал так много времени изучению оперы М. Глинки «Иван Сусанин».

Работа Павлова над драматическими произведениями начинается в период первой мировой войны когда осенью 1916 г. он находился в с. Кошлауши в качестве сельского учителя. Здесь он приступает к драме «В деревне». Однако работу над ней он завершает уже в годы Советской власти, и его первым вышедшим в свет драматическим произведением оказывается законченная в 1918 г. бытовая комедия «На суде».

Что побудило автора обратиться к комическому изображению деревенской жизни? Это тем более интересно, что его драма «В деревне», работу над которой он прервал, обратившись к комедии «На суде», — тоже широкая картина быта чувашского крестьянства. Ответить на это можно в свете высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса о трагическом и комическом в искусстве и действительности. Принимаясь за драму, Павлов, конечно, хорошо представлял, что определяющий ее содержание конфликт нужно рассматривать как одно из проявлений социального неравенства, обостренного войной. Тем трагичнее выглядело положение чувашского крестьянства, жизнь которого изображена в драме хотя и в бытовом плане, но как «коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»<sup>6</sup>.

Но вот отгремела очистительная гроза Октябрьской революции. Рухнул общественный порядок, веками угнетавший трудящиеся массы, и для них наступила пора той, по выражению Маркса, «радостности», которую он же назвал «существенной формой духа»<sup>7</sup>. Революционный переворот не мог не вызвать коренного изменения в мироощущении драматурга, восприятия им жизненных отношений. В то же время он видел, что тяжелое прошлое давало о себе знать не только судорожными попытками утвердиться вновь, но и пережитками, которые могли теперь выступать как комическое. Здесь невольно вспоминается суждение Маркса о комедии как последнем фазисе истории, которая «несет в могилу устаревшую форму жизни». «Зачем так движется история?» — спрашивает Маркс и поясняет далее: «Затем, чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым»<sup>8</sup>.

Комедия «На суде», тема которой — быт и нравы чувашского крестьянства накануне Октября представляет собой классический образец произведения, в которой тонкое понимание быта в его социальной обусловленности позволило автору безоспительно определить меру комического, соотнести оттенки смеха с характером и причинной связью явлений. С момента, когда герой комедии Ухтерке, растапливая людей и перебранываясь с ними, появляется на сцене, пьесе сопровождается непрерывным смехом зрителей: надежды и переживания нав-

ного в своем невежестве «истца», его радости и печали, манера поведения и сентенции — все это комически оживает под пером замечательного юмориста. Но сквозь комические суждения Ухтерке и нелепость его поступков проглядывает хмурая действительность дореволюционной деревни, судьба той массы, которая, по выражению Ленина, была ободрана до нищеты. О каких бы сторонах своей жизни ни рассказывал Ухтерке, как бы наивно и смешно это не получалось, — отовсюду так и выпирают «бедность да бедность, да несовершенство нашей жизни» (Гоголь). Изнуряющая работа и отчаянная нужда, темнота и невежество, отсутствие общественной цели и радости жизни — все это порождает пороки, уродует человеческие отношения.

Не украшен добродетелями и Ухтерке. Зритель смеется над его скалоками и дрязгами со снохой и соседями, безудержной болтливостью и схиством, неуживчивостью и невероятной «простотой нравов», находящейся на грани озорного нахальства. Ко всему этому вряд ли преувеличивает Степанидя называя его «самогоной глоткой». Бедны и примитивны представления Ухтерке. Он весь в плену суеверия и предрассудков. Убедительно выступает узоусть его представлений в убогой ограниченности интересов, которые не выходят за пределы быта, семейной жизни и ее неурядиц: пироги, которые ему будут перепадать после суда (по крайней мере, он на это надеется), и удачное сватовство после «примирения сторон» — вот чем, в сущности, определяются нормы той жизни, которая его вполне устраивает. При этом Ухтерке даже не мыслит, что может существовать иная жизнь, в которой он не будет «подушной единицей», объектом насмешек, пресрения и зуботычин.

В чем же усматривал Павлов сущность типичных обобщений в своей комедии, которые составляют смешные и неприглядные свойства Ухтерке? Это понятно прежде всего в связи с положительными свойствами героя комедии, присущими ему как человеку труда и вызывающим искренние симпатии. С мягким юмором показана честность Ухтерке. Упрашивая на суде укротить свою сварливую сноху, он не сказал ни слова неправды. Глубоко привлекателен Ухтерке и своей добротой, тем, что он не следует волчьему закону, подлая сущность которого выражена известным афоризмом «Человек человеку волк». Как только судья заговаривает, что сноху Ухтерке можно наказать заключением в каземат, он испуганно, но с обычным простодушием заявляет: «Что-о? В каземат? Нет, нет, не-ет!». Ты ее так уйми. (Тихонько.) Я у тебя в долгу не останусь, пятиалтынный пожалую...». Не в обыкновенном Ухтерке задумываться над свойствами своей природы. И тем не менее какая-то чуть грустная нотка, ирония над собой проскальзывает в высказываниях этого болтливого и несприятельного чудака, позволяя видеть, что и он обижен за свою незавидную долю. Вот как, например, иронизирует Ухтерке в ответ на одно из замечаний судьи: «...Не дураки ли мы

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV, стр. 261.

<sup>7</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 98.

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, стр. 389.

Грамоте нас не учили. Учили только в земле копать, вот и умрем, землю ковыряя. Умрем — и вытнемся, разинув рот». На грани, где комическое легко может перейти в свою противоположность, находится сцена, когда Ухтерке рассказывает о своем погибшем сыне. Смысл этой трудной для соблюдения самого принципа комического сцены в том, что «потрясающая тина мелочей» не убила в Ухтерке чувства родительской любви, вынужденной обратиться в печаль воспоминаний. Однако драматург хорошо понимает, что нельзя усложнить образ Ухтерке мотивами трагического, и к комическому восприятию действия возвращает рассказанный «истором» сон, такой же сумбурный, как он сам.

Таким образом, целый ряд высказываний Ухтерке основан на скрытом, едва уловимом подтексте. Это второе, не произносимое вслух содержание заключает в себе авторскую оценку изображаемого, объяснение тех причин, которые обусловили дурное в герое комедии. За нелепым и уродливым, возбуждающим только смех, автор разглядел подлинно человеческое, прекрасное, что сохранилось наперекор злой судьbine живущего впроголодь и бесправного «инородца».

Жертвами уродства общественных отношений и косности быта выведены тихая и забытая Аграфена, бойкая и разбитная Степанида и «однужитель» Герасим Криворотов — беззащитный лжец, подобострастно заискивающий перед «сильными мира сего» и нагло спесивый в обращении с теми, кого он считает ниже себя. Нельзя думать, что автор не видит ничего положительного в этих типах: в них тоже есть здоровые начала. Таким образом, можно заключить, что смех автора объективно противостоит тому зубоскалству, которое Ленин определил как «дешевенький интеллигентский скептицизм».

Одноактная комедия требует особого внимания к своей композиции, потому что здесь в гораздо большей степени должно проявиться умение автора «расположить пьесу» (А. Н. Островский), т. е. привести в строгое соответствие все ее компоненты. Несомненно, что мастерству «расположения пьесы» Павлов учился у отца русской реалистической драмы Островского. Конечно, дело здесь не в механическом заимствовании, а в том, что Павлов усвоил внутреннюю сущность принципа, создающего образ в непрерывном движении. В ряде пьес Островского этот принцип заключается в передаче интриги сначала второстепенными лицами, затем более заметными и, наконец, ее непосредственными участниками. Та же последовательность в развитии сценической интриги характерна и для комедии «На суде».

Тщательное изучение пьес Островского в немалой степени способствовало и тому, что Павлов драматург с исключительным мастерством пользуется задержками в развитии действия для более полного раскрытия характеров. Эти задержки составляют основной композиционный прием в комедии «На суде» и во всех случаях имеют характере

рологическое назначение. Композиционно они оправданы тем более, что действие представляет судебное разбирательство, и поэтому все персонажи характеризуются почти целиком своими речами. Основное средство комических задержек в пьесе — буквальное осмысление метафоры, что типично для народной поэзии. Всестороннее раскрытие образа Ухтерке через задержки (например, в сценах, когда он рассказывает об упавшем с бруса мельнике, о том, как сноха вырвала у него однажды кусок хлеба, и т. д.) может служить образцом композиционной завершенности.

Широчайшая популярность комедии «На суде» обусловлена не только типичностью выведенных в ней характеров, но и классическим мастерством ее языка. Органически связанный со стихией живой разговорной речи и чуждый всякой искусственности, он отличается редкой гибкостью и богатством. Никто из позднейших чувашских драматургов еще не доказал, что владеет инструментом речевого языка с таким совершенством, как Павлов.

Отсутствие сложной, запутанной интриги и та особенность сюжетной линии комедии, что ее персонажи очень ограничены в возможности самовыявления действием, потребовали от драматурга привлечения самых разнообразных средств языка. При этом необходимо учесть прежде всего два следующих обстоятельства: с одной стороны, речь каждого из персонажей выражает не только индивидуальные черты характера, но и авторское отношение к нему, оценку его моральных качеств; с другой — в речевых характеристиках автор комедии пользуется такими элементами чувашского языка, которые отклонялись тогда как общенациональные. Все отступления от этого выдержаны с замечательным чувством художественной меры. Последнее тем более важно, что в период, когда создавалась комедия «На суде», процесс формирования чувашского литературного языка на основе двух его главных диалектов был еще далек от своего завершения и неизбежно требовал особенно тщательной работы по отбору лексического материала и упорядочению грамматических и орфоэпических норм.

Язык персонажей комедии не является натуралистическим воспроизведением реально существующей диалектной разновидности языка. Диалектизмы в комедии составляют количественно очень незначительную группу и использованы автором лишь для реалистического изображения «богатыревского уголка».

Замечательно проявилось художественное чутье автора и в речевых характеристиках. В пьесе нет ни одной характеристики «от автора», и тем не менее совершенно отчетливо выступает не только внутренний облик каждого из них, но и авторская оценка его. Чисто народная простота и образность, живость и остроумие речи Ухтерке, исковерканная русская речь, которой щеголяет «бызальный человек» Криворотов, построенные по нормам русского синтаксиса чувашские фразы «господина мирового», брань и злоязычие Степаниды — все это соз-

дает верную картину быта и нравов чувашской бедноты, которую веками калечили духовно в условиях «унизительной дисциплины рабства» (Герцен).

Драма «В деревне», над которой драматург работал, с перерывами, около пяти лет, закончив её к началу 1922 г.—суровое обличение первой империалистической войны, вошедшей в историю как одно из самых страшных порождений буржуазно-капиталистической системы.

Драматург вводит зрителя в далекую от фронта чувашскую деревню, в которой бесчинствует отсиживающийся в тылу кулак. Таким образом, с темой войны в драме органически сливается тема разоблачения кулачества. Об актуальности произведения можно судить хотя бы по тому, что оно было задумано как отповедь шовинистической литературе того времени. Тесная связь с трудовым крестьянством, близость к революционному подполью уже в юности и накопленный жизненный опыт помогли драматургу правильно понять истинную сущность империалистической войны.

В драме «В деревне» на первом плане стоят бытовые отношения. Однако ее тематический охват нельзя ограничивать одним изображением быта. Война разоблачается драматургом не только в бытовом плане. Пьеса отражает характерный процесс периода империалистической войны — рост ненависти к царскому строю. В. И. Ленин указывал, что война, общественные противоречия будут способствовать пробуждению революционного сознания в народных массах, что «ужасы войны будут не только запугивать и забивать, но и просвещать, учить, будить, организовать, закалять и подготавливать к войне против буржуазии и «своей» страны и «чужих стран».<sup>9</sup> Это выражено в драме образом фронтовика Палла. Сам быт выступает в драме как социальная категория, совокупность тех норм, которые обусловлены общественным положением и определяют поведение человека. Это ясно как из характера драматического конфликта, так и расстановки персонажей драмы: виновник горестной судьбы бедняка Ивана Кудряшова и его жены Елюк — кулак Степан, совершенно обнаглевший во время войны и нагло попиравший все моральные устои.

В момент завершения драмы и война, и сам царизм стали уже вчерашним днем для трудящихся России. Оставалась ли общественная необходимость в подобных произведениях? Безусловно, драма «В деревне» сохранила и сейчас сохраняет большое познавательное и воспитательное значение. Реалистически воплощая жизнь дореволюционной деревни, отсталость и жестокость ее уклада, она воспитывает ненависть к миру собственничества и насилия, к пережиткам прошлого в быту, стремление уничтожить все это во имя новой жизни. Провикутная любовью и уважением к народу,

пьеса является его союзницей в борьбе за счастье и благо.

Каждый образ драмы задуман как осуждение общественного строя, угнетавшего народные массы и обрушившего на них войну. Группируя образы, драматург показывает, с одной стороны, высокие моральные качества народа-труженика, его духовную красоту, с другой — удушающую обстановку, которая не только закабаляла, но и уродовала человеческую личность. В центре внимания драматурга — крестьянская беднота, главным типом которой выведен Ванюк. В обрисовке этого образа выступают лучшие черты чувашского крестьянства. Драматург подчеркивает в нем трудолюбие и ту серьезность взглядов на жизнь, которая рано выработывалась у чувашской молодежи, с детства занятой трудом часто наравне со взрослыми. Именно этой серьезностью взглядов объясняется то, что Елюк привлекает его не только своей красотой, но и нравственной чистотой, честностью.

Всегда честен и правдив Ванюк сам. Любуясь глазами красавицы Елюк, он вспоминает наставления отца. «Отец раньше говорил: «Человека узнавай по глазам—если его глаза не спрячутся от тебя, как мышь, то это твой человек». Нерушимо пронес Ванюк сквозь лишения и ужасы войны свою горячую, искреннюю любовь к Елюк.

«Сильный драматизм» (А. Н. Стровский) образа Ванюка достигается противопоставлением глубокой человечности его натуры той мере социального зла и жизнеотрицающего начала, которая в конце концов приводит его к убийству Елюк.

Для правильной оценки образа Ванюка необходимо ясное понимание причин, породивших его и подняв руку на самое дорогое для него существо. В анализе этих причин нужно принять во внимание два главных обстоятельства. Прежде всего, в убийстве любимого существа Ванюк сам стал жертвой социально-исторических условий периода войны. Долгие месяцы он провёл на фронте, в грязных окопах, ежеминутно рискуя жизнью за чуждое ему дело. Вернувшись же домой, он с ужасом узнает, что та самая сила, которая угнетала его родную деревню и с которой ему пришлось столкнуться в самоотверженной борьбе с Елюк еще раньше, лишает его счастья. Поэтому первое побуждение Ванюка — воздать должное именно Степану, покарать его собственноручно: «Ванюк (выхватив револьвер). Ни с кем стал! (Медленно поднимая руку, начинает делить я в Степана). Я тебя женить хочу, Степан...» Однако события разрешаются по-иному. Психологически это подготовлено отказом Елюк вернуться к Ванюку. Через несколько мгновений она падает мертвой, сраженная выстрелом Ванюка.

Вторая причина, обусловившая непоправимую ошибку Ванюка,—незрелость его мировоззрения и отсутствие того жизненного опыта, который выработывается в сознательной классовой борьбе. Он не видит, что ложный шаг Елюк обусловлен вековыми предрассудками, всей той системой, которая старалась привить чувашской женщине смирение

<sup>9</sup> В. И. Ленин. Соч., т. XXI, стр. 24.

и покорность. Поэтому тяжести общественного неравенства и невзгодам перенесенной войны он противопоставляет лишь чувство оскорбленной любви. Так или иначе, но Ванюк еще не возвысился до революционного протеста.

Человечности и чистоты исполнен нравственный облик Елюк. В ее образе с замечательной глубиной раскрыт трагизм положения чувашской женщины, в которой подавлялось всякое чувство протеста против общественного неравенства. Трагедия Елюк — прежде всего социальная.

Силой и чистотой любви противопоставлена Елюк миру насилия и чистогана. Она даже не задумывается над тем, чтобы предпочесть Ванюку жизнь у состоятельной мачехи. Гневное возмущение вызывают у нее советы сводни Ескар забыть Ванюку и жить, торгуя своей красотой.

Решение Елюк выйти замуж за Степана нельзя рассматривать как сделку с совестью или измену чувству: беда обманутой женщины в том, что она опутана патриархальными предрассудками, веками суверения и невежества. Елюк выведена в драме жертвой войны. У нее отнят любимый человек и кормилец, а Степан, воспользовавшись обстановкой, нагадо обманул ее. Однако в ее отказе вернуться к Ванюку после того, как он бежал из плена, повинно другое: это та фаталистическая убежденность в предопределении свыше, которая на протяжении многих столетий вдалбливалась в сознание трудящейся женщины, оправдывая и освящая рабство. Елюк не может преступить рабской морали, выраженной в одной из старинных формул благословения невесты родителями: «Не нами заведено, а богом положено». Предначертаем какой-то высшей силы, свидетельством того, что человек предполагает, а бог располагает», воспринимает она обманное извещение о смерти Ванюка, что и заставляет ее безвольно отдаться Степану. Предательскую роль сыграло вспыхнувшее в ней чувство жалости к Степану, который изображал из себя несчастного страдальца и способного на беззаветную любовь человека.

Итак, образ Елюк не был задуман как выражение активного протеста чувашской женщины против насилия и произвола: его смысл в том, чтобы во весь рост показать бесчеловечную сущность жизненного уклада, который соответствовал системе общественных отношений и, превращая в раба, иссушал духовно.

Ненависть бедняцко-средняцких масс чувашского крестьянства к коштанам-кулакам выразил драматург в показе образа Степана<sup>10</sup>. Лучше всего это выражено в словах Ванюка, который кричит Степану, намеревавшемуся однажды вступить с ним в драку: «Эй, ты кровосос мирской, комар! Смотри!» Наглый и самоуверенный от сознания своего богатства, Степан считает, что за деньги он сможет купить и батрачку Елюк, которая

<sup>10</sup> Чувашский народ с самим словом «коштан» связывал не лучшее, о чем свидетельствуют дополнительные значения слова: гордец; придира; занайка; недобрый; злой, черствый и т. д.

живет впроголодь. При всем он очень хитро пользуется слабостью людей, палких на деньги, что превосходно показано в одной из сцен с Ескар:

«Степан (сунув руку в карман и поглядывая на Ескар, звенит монетами).

Ескар (обернувшись, смотрит на Степана).

Степан (продолжает звенеть).

Ескар (протянув руку). Дай уж, чего задорить?

Степан (достает деньги) Когда Елюк будет моей?..»

Существенное свойство характера Степана — зверская жестокость, которая проявляется и в его отношении к жене, и во взаимоотношениях с Прчкан, вынужденной терпеть постоянные побесы любовника.

Вся жизнь Степана исполнена обмана, мошенничества и лжи. Особо выделена в нем развращенность, животное отношение к женщине. О неизменности его страсти к Елюк можно судить по тому, что он пытается изнасиловать ее.

Большая заслуга драматурга в том, что он впервые в чувашской литературе показал звериную мораль кулачества во всей его неприглядности с такой разносторонностью.

Рядом свойств, присущих Степану, наделена Прчкан, что объясняется ее социальной близостью к коштанству. Вдова зажиточного арендатора, она так же, как и Степан, презирает бедноту, так же властолюбива, своенравна и эгоистична, а в своем бессердечии доходит до жестокости. То, что Прчкан ищет в любви лишь удовлетворение своей чувственности, еще более приближает ее к людям вроде Степана.

В юмористическом плане выведен образ старика Мусси. Что именно этот, в первую очередь, образ определяет пьесу «В деревне» как «особый вид драматической поэзии, занимающей середину между трагедией и комедией», не случайно: в Муссе показаны, наряду с отрицательным, такие свойства, которые нужно считать выражением народного облика. С несомненной симпатией он относится к Ванюку, в котором чутьем угадывает близкого себе человека. Важно, что у этого невежественного и слабовольного завсегда деревенских пирушек все же постепенно нарастает глухой протест против бесчинств деревенских заправил, и в конце концов он открыто выражает это Степану.

Иной характер приобретает комическое в образе старухи-сводни Ескар. В ней тоже есть проблески человеческого. Но слишком сильна в Ескар жадность, тысячами нитей она связана с тем, что можно назвать «темным царством» кулацкого коштанства. Всем этим легко объясняется, почему смех автора, когда он изображает плутни выдавшей виды Ескар, находится на грани сатиры.

Собирательный образ народа, включая сюда и играющих в лошадки детей, выполняет двойную

<sup>11</sup> В. Г. Белаяцкий. Избранные сочинения. Гослитиздат, М.-Л., 1949, стр. 253.

роль: с одной стороны, он нужен автору для массовых сцен, с другой — поведение деревенского люда доказывает, как цепко держало коштанство в своих руках чувашское крестьянство (например, многие безропотно выполняют все распоряжения Степана).

В соотношении сюжетных элементов драмы Павлов следует тому принципу, что главная интрига пьесы должна развиваться с максимальной динамичностью. Это видно прежде всего в развернутости и полноте экспозиции, позволяющей уже до завязки раскрыть многие черты персонажей, вслед за которой события следуют буквально одно за другим.

В широкой национально-бытовой картине драмы различаются в первую очередь те особенно облюбованные автором компоненты, которые связаны с его практикой собирателя народных песен и композитора. Одной из основ национального своеобразия драмы является именно народно-песенный материал.

Всего в драме «В деревне» десять песен, которые можно разбить на три группы: лирические бытовые, игровые и обрядовые. Лирические бытовые песни, с одной стороны, служат выражением настроений и переживаний персонажей драмы, с другой — через них (непосредственно или по принципу контраста) показывается бесчеловечность войны, лишающей человека счастья. Об их композиционной роли можно судить по тому, что они отражают наиболее важные моменты жизни героини драмы Елюк. Хороводную игровую песню «Крошка-перепелка» нельзя рассматривать как простой этнографический материал: светлым, радостным тоном, чистотой выражения чувства любви она претивостоит грязным притязаниям Степана к Елюк.

Особое место занимают в драме обрядовые песни. Все они относятся к свадебному фольклору, художественные достоинства которого Павлов ценит очень высоко. Введя в пьесу свадебные песни, драматург, во-первых, осуществил свою давнюю мечту — показать на сцене образцы чувашской народной поэзии, во-вторых, эти песни представляют тот контрастный тон, на котором разыгрывается трагедия Ванюка и Елюк. В свадебных же песнях драматург раскрывает постепенное нарастание трагического: песни образуют как бы «подводное течение» всего четвертого действия пьесы, выполняя основную роль. Диалогу отведено в данном случае второстепенное место. Так, песня «У семи больших оврагов» представляет собой художественную фиксацию разлуки Ванюка и Елюк, песня посаженого отца («Выйдет няль не выйдет к нам»), под которую вышедшую замуж девушку увозили в дом мужа, введена непосредственно перед появлением Ванюка и т. д.

В целом композиция драмы являет собою мастерский образец использования в художественной драме народного искусства.

Создавая драму, автор с той же тщательностью, которая характеризовала работу над комедией «На суде», шлифовал язык персонажей. Два прин-

ципа были положены им в основу работы над языком драмы — это чистота и краткость.

Нельзя обойти вопроса об отдельных сценических условностях в драме, придающих ей некоторую искусственность. Недостаточно естественна, например, сцена поджога. Однако подобная неестественность частного искупается правдоподобием целого, и это делает ее мало ощутимой.

Анализ комедии «На суде» и драмы «В деревне» показывает, что они созданы на основе критического реализма. Однако своей социальной содержательностью, правдой отображаемой жизни, любовью к трудовому народу, стремлением искоренить все мешающее новому и прекрасной художественной формой они представляют собой ближайшие подступы к чувашскому драматическому искусству социалистического реализма.

Кроме произведений драмы и лирики, перу Павлова принадлежит ряд произведений малой эпической формы. Некоторые из них, например, «Охотник за женщинами», развернуты до сравнительно большого рассказа, другие же являются фельетонами комического характера («Игра в сельсовет», «Задачи» и т. д.). Их общая тема — обличение общественных пороков, всего того, что является пережитками прошлого. Так, в рассказе «Охотник за женщинами» выведен падкий на любовные утехы Форсун и пустозвон, «Адвокат» — сатирическое осмеяние взяточника-адвоката, ловко использующего невежество и темноту, и т. п. Мастерством комического и филигранностью отдалки выделяются фельетоны, бичующие бюрократизм, мздоимство, пренебрежение работой и другие пороки.

Большое место в литературном наследстве Павлова занимают публицистические статьи и очерки. Все они связаны с борьбой за новый быт и пропагандой чувашского искусства. В волнующем горячим выражением любви к детворе очерке «Беспризорник — преступник» автор обращается к читателям с просьбой уделять как можно больше внимания детям, не допуская беспризорности. Эстетической теме посвящены такие статьи, как «На выставке картин» и «Прекрасное». В первой из них Павлов с глубоким знанием вопроса разбирает картины чувашских художников, а вторая статья по существу представляет собой исследование о том, как складывались в чувашском народе национально-самобытные категории прекрасного. Отдельные статьи посвящены чувашским писателям (Зайцеву-Тал-Мрае и Шубосинни).

\*

Федор Павлов принадлежит к тому поколению деятелей чувашской музыки, которые явились зачинателями профессионального музыкального творчества и исполнительства, организаторами массовой музыкальной самодеятельности, первыми пропагандистами чувашской советской песни.

Кровная связь с народом, песенным и музыкальным фольклором сделала творчество Павлова подлинным достоянием народных масс. Источником

его творческого вдохновения явилась чувашская народная песня — старинная и современная. Павловым записано около трехсот народных песен. Десятки народных песен любовно обработаны им для хорового и сольного исполнения. Среди них — прекрасные образцы детских, бытовых, обрядовых, молодежных и лирических песен. Особый интерес представляют песни нового быта, возникшие в первые годы советской власти и в период социалистических преобразований чувашской деревни.

Лучшие произведения композитора написаны с глубоким знанием хорового звучания, приобретенным в результате большого опыта работы с хоровыми коллективами. Многие свои песни он создал непосредственно для этих коллективов, например, песни, написанные в 1917—1918 годы для хора учителей Акулевской волости, или сборник «Сарнай», созданный в годы работы в педтехникуме.

Большинство песен, написанных им для хора или голоса с сопровождением, является музыкальным творчеством народа. Тексты многих оригинальных произведений также взяты из фольклорного материала.

В тематическом и жанровом отношении песни композитора разнообразны. Наибольшее место в его песенном творчестве заняли темы, связанные с бытом и обрядами чувашского крестьянства (песни хороводные, игровые, плясовые, молодежные, посиделочные, свадебные и гостевые), лирика, насыщенная психологическим содержанием, и песни, воспевающие советскую власть, свободную жизнь и новый быт трудящихся. Несколько сочинений относится к жанрам трудовых, колыбельных, шуточных и сатирических песен.

Излюбленными жанрами композитора являлись хороводные и игровые песни. Не случайно, что количественно эти песни в его творчестве занимают одно из первых мест.

Некоторые из хороводных песен окрашены в минорные тона и воспроизводят плавное движение хоровода: «Тярна» (Журавль), «Пишнэ-пишмен сырлашан» (За неспелой ягодкой), «Хуран сулси» (Лист берёзовый); другие, наоборот, имеют жизнерадостный, светлый колорит и звучат бодро, четко: «Сырма хёрне анассан» (Если ходишь возле речки), «Семёрт сёски суралать» (Расцветает черемуха). Игровые песни в большинстве случаев записаны самим композитором. Из них следует отметить песню «Олту» — с веселыми задорными репликами женских и мужских голосов, — отличающуюся живостью и легкостью движения, а также знаменитую «Игровую» («Ким чечек»), представленную в различных вариантах. Особенностью построения последней песни является наличие разных по размеру перемежающихся тактов, что очень типично для чувашской песни. Быстрое движение мелодии, сочетающееся с переменностью тактовых размеров, создает впечатление большой легкости, оживленности, а в отдельных случаях даже некоторой суетливости — в противоположность протяжным и полупротяжным

песням, где такая переменность, наоборот, придает мелодии большую тягучесть.

Из молодежных песен, написанных и обработанных Павловым, наиболее популярны «Шупашкар туйи» (Чебоксарский посошок), мелодия которой пленяет исключительным оптимизмом, и чудесная, ставшая подлинно народной «Пирён урам анатала» (Вниз по нашей улице). Последняя создана на народный текст и в характере чувашского напева. Особенностью ее является то, что мелодия, имеющая четкий ритм и симметрическую структуру, развивается как частушка, исполненная в умеренном темпе.

Светлые по звучанию плясовые песни «Пёсчк сёс путене» (Крошка-перепелка), «Линкка-линкка», «Тункки-тункки» («Тунки-тунки») имеют быстрый темп и характерную структуру, складывающуюся путем сопоставления вопросо-ответных предложений по принципу парной мелодической повторности (аабб).

Высокими художественными качествами отличаются обработки обрядовых песен. Прекрасна лирико-эпическая песня «Сёрен» (Серень), приближающаяся по форме к развернутой хоровой сценке, каждый эпизод которой воплощает контрастные картины старинного чувашского весеннего праздника. Характерные эпические интонации, близкие по духу к русским былинным напевам, своеобразная структура полных внутреннего контраста мелодических построений создают волнующую музыку, рассказывающую о далеком прошлом.

Творческой удачей композитора является обработка популярной «Туй юрри» (Свадебная), отличающейся тончайшей отделкой выразительных деталей. В этой бодрой, энергичной мелодии празднично-торжественного характера использованы, как ликующие возгласы, типичные для чувашской песни восклицания припевного характера вроде «О, о, ой-я-ра-ра!». Звонкое монотонное звучание хора, как бы передающее радостно-приподнятое настроение объятый единым чувством массы, выразительный аккомпанемент фортепьянной партии, естественно вплетающийся в музыкальную ткань произведения, богатый оттенками юмора и лукавства народный стих — все это замечательно передает характерный для чувашской свадьбы художественный образ.

Тонкой поэтичностью и благородством чувства отличаются лирические песни Павлова. Близкая к народной песня на собственный текст «Вёлле хурчэ» (Пчелка) — чарующий образец лирической песни, исполненной светлой грусти. В ней теплые, взволнованные чувства, обращенные к любимому человеку, образно сочетаются с такой же выразительной, задумчивой мелодикой, развивающейся в виде неторопливого повествования.

Изязна песня «Чётёрлэ кепер» (Решетчатый мост), мелодия которой сочетает диатонические и пентатонные звукоряды со смежными полутонами. Красотой музыки выделяются миниатюра «Колыбельная», впервые использованная автором в драме «В деревне», и простая по форме народная

песня «Варман витёр хурт каять» (Летит лесом пчелка), обработанные для голоса с фортепьяно.

Песни, в которых воплощена советская тематика, также отличаются ярко национальным народным колоритом. В некоторых из них господствует маршеобразный, бодрый и четкий ритм («Малалла утар», «Сенё улах юрри», «Сенё юрә»), другие развиваются в характере лирической распевной песни («Колхоз юрри»), третьи имеют форму частушки («Ай, уми», «Сенё частушкәсем»). Из этих песен особенной популярностью пользовались песни «Малалла утар» («Вперед, под красным знаменем»), положившая начало созданию массовых советских чувашских песен, и «Колхоз юрри» (Колхозная), ставшая любимой песней колхозного крестьянства Чувашии.

Хоровая фактура обработок Павлова отличается глубоким проникновением в народный характер песни, естественностью голосоведения. Большинство песен выдержано в гомофонно-гармоническом складе. Но есть сочинения, в которых хоровые партии имеют относительную самостоятельность голосоведения (например, в песне «Журавль»).

В более развернутых по форме песнях композитор стремится использовать вариационный прием разработки тематического материала. В песнях «Выйдет иль не выйдет к нам», «Олту», «Если ходишь возле речки» налицо неоднократное вариантное изменение запева. Свежо звучат переключки мужских и женских голосов в песнях «Серень», «Олту», «Если ходишь возле речки» и «Сатирические четочки», переключки солиста и хора в песне «Хвастун». Изредка использованы имитационные приемы («Журавль»), а в некоторых случаях песня развивается в виде канона («Расцветает черемуха», «Ласточка»).

Своеобразна хоровая фактура песен «Тунки-тунки» и «Тютель». В первой из них народная танцевальная мелодия рельефно выделяется на фоне аккомпанемента инструментального характера, имеющего чисто аккордовое звучание. В начале второй песни композитор применяет в хоровой фактуре приемы звукоизобразительности, напоминающие тягучие звуки непрерывно звучащей педали бурдонных труб волынки. На этом фоне развивается подвижная, игривая мелодия с синкопированным ритмом.

Подавляющее большинство народных мелодий построено на пентатонных звукорядах, в которых, как правило, избегаются смежные полутоны. Но композитор не замыкается в рамках пентатоники: нередко он смело вводит в верхних голосах диатонические обороты и полутоновые интонации («Олту»), не нарушая при этом общего национального колорита песни. Это стремление более ярко оплутимо в оригинальных песнях, таких как «Вперед, под красным знаменем», «Эх, яблочко», «Новые частушки», «Трудовая».

Наблюдается и стремление расширить форму или структуру народных напевов. Это хорошо заметно в песне «Йас таканай» (На медных подковах). В ней после народного напева естест-

венно и выразительно звучит контрастный припев, музыка которого написана самим композитором. Есть примеры построения песни с многочисленными темповыми отклонениями («Серень»), с сопоставлением частей с медленным и быстрым движением («Песня призывников в Красную Армию»).

Вокальные сочинения Павлова в большинстве случаев написаны для хора без сопровождения (a capella). Но в тех произведениях, где имеется фортепьянное сопровождение, композитор придает аккомпанементу важное значение. Партия фортепьяно, легкая и прозрачная, изложена у него очень просто. Наиболее интересно выполнено сопровождение песен «Свадебная» и «Серень». В «Свадебной» эффектно звучат музыкально-изобразительные приемы, воспроизводящие звон колокольчиков и бой барабанов; в прелюдии и ритурнели песни «Серень» удачно применяется подражание наигрышам рожка и волынки. Таким образом, лучшие обработки Павлова приближаются к оригинальным хоровым сочинениям, в которых песня как бы возвращается народу художественно развитой, значительно обогащенной. Они исполняются многими хоровыми коллективами республики. Исключительно важную роль в пропаганде произведений композитора сыграл Чувашский государственный ансамбль песни и танца: в его репертуаре сочинения Павлова были и остаются классическими образцами чувашского песенного творчества.

Благодаря доступности исполнения песни Павлова глубоко вошли в быт и получили подлинное всенародное признание. Необходимо отметить факт, свидетельствующий об огромной популярности песенного творчества композитора — это обращение других чувашских композиторов к павловским темам. Так, некоторые темы из музыкального наследия Павлова использованы А. Асламасом (в «Чувашской рапсодии» для фортепьяно с оркестром и вокально-симфонической поэме «Памяти повта»), А. Токаревым (в «Симфонических танцах»), А. Петровым (в симфоническом цикле «Упи касман сырминчен»), И. Пустыльником (в опере «Нарспи»), в симфонии Г. Воробьева и в музыке к драме П. Осипова «Айдар» В. Кривоносова.

Кроме многочисленных обработок народных мелодий и оригинальных песен Павлов оставил балетную фантазию «Сарнай и палнай». Это произведение так же, как и вокальные сочинения, создано под прямым воздействием чувашского народного песенно-танцевального искусства<sup>12</sup>.

«Сарнай и палнай» — самобытное симфоническое произведение с красочными и выразительными музыкальными зарисовками. Основной творческий замысел ее связан с воспроизведением празднично-радостных картин народного веселья. В ней ис-

<sup>12</sup> Фантазия первоначально была написана для большого симфонического оркестра, но оригинал партитуры не обнаружен до сих пор. В настоящее время оркестровый вариант ее исполняется по партитуре для малого состава, инструментовка которой по сохранившемуся клавиру видоизменил С. И. Габаров в 1932 году.

пользованы преимущественно оригинальные мелодии, очень близкие по духу к народным.

Основанные на вариантно-мелодической повторности, эти темы получают дальнейшее развитие в последовательной цепи вариаций, объединенных в одно целое — в сложную трехчастную форму со вступлением и кодой. В каждой вариации тема подвергается тембровому, регистровому, динамическому, ладо-тональному (не всегда) и фактурному варьированию. Тем самым достигается, во-первых, разностороннее раскрытие известного образа, во-вторых — последовательное развитие его.

Во вступлении (*All[egro]*) автор передает картины прошлого из жизни чувашского народа с их характерными национальными образами. В основе его лежит минорная, с тосканво-щемящими интонациями плясовая мелодия импровизационного склада. Это — типичный наигрыш чувашского народного инструмента сарнай (типа волынки). Появляясь в первоначальном изложении как выражение чувств угнетенного в прошлом народа, тема сарнай претерпевает в своем развитии важные изменения. В ее интонационном строе происходит постепенное просветление.

Первая часть фантазии (*Presto*) как бы переносит внимание слушателя в мир образов нашей советской эпохи. Здесь господствуют мелодия жизнерадостного, празднично-приподнятого характера (темы палкая — чувашского народного инструмента типа губной гармоники). Композитор словно подтверждает в музыке сказанные им слова: «Теперь уже минула, ушла в вечность «овражная стадия», «овражная эпоха». Чувашская музыка, возникнув в мрачных оврагах, деревнях в зеленых ветлах, распространилась в больших городах»<sup>13</sup>. Яркие, рельефные темы, напоминающие частушечные припевки и гармошечные переборы, обилие разнообразных танцевальных ритмов, в которых преобладают удамые, «молодецкие» черты, стремительный темп, насыщенность фактуры — все эти элементы выразительности передают шумные праздничные картины разгулявшейся народной массы.

Во второй, средней части (*Mod[er]ato*) создается теплый, нежный, женственный образ. Это — своего рода шутивная танцевальность с характерным ритмом, напоминающим скользящую на мелком шагу чувашскую женскую и девичью пляску. Третья часть, реприза (*Presto*), в тематическом отношении повторяет музыкальный материал первой части в сокращенном варьированном виде. Кода, для которой характерны оживленная ритмика и сгущение большого эмоционального напряжения, создает яркие впечатляющие картины массовой пляски — бурной, стихийной, стремительной.

Фантазия имеет программный заголовок — «Сарнайпа палай» (Сарнай и палай). Это соответствует названиям двух чувашских народных ин-

струментов. Самобытность произведения Павлова состоит в частности, в том, что содержание его раскрывается преимущественно музыкой, основанной на сопоставлении и развитии типичных наигрышей этих двух инструментов. С другой стороны, сюжет его развивается попеременной сменой нескольких танцевальных эпизодов. Об этом говорит и характер тем: почти все они — плясовые. Вот почему в подзаголовке своего произведения автор назвал его чувашской балетной фантазией.

Создавая фантазию, Павлов не владел еще всем богатством и разнообразием средств симфонической разработки, не исчерпал также и мастерства подлинного симфонического развития. Но благодаря яркой мелодичности, живости и увлекательности основных музыкальных образов, фантазия «Сарнай и палай» остается и в настоящее время одним из популярнейших произведений чувашской симфонической музыки.

Павловым написано около двадцати статей о чувашской музыке, несколько музыкально-теоретических и этнографических работ, ряд рецензий на музыкальные темы. Из них заслуживают внимания статьи «Чаваш музыки» (Чувашская музыка), «Чаваш кёсли» (Чувашские гусли), «Чараннй саса» (Замолкнувший голос), «Хитре» (Прекрасное), «Сыромари юрă» (Овражная песня) и музыкально-этнографический очерк «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество».

В статье «Чувашская музыка» Ф. Павлов перечисляет жанровые разновидности чувашских народных песен и инструментальных мелодий, приводит данные о народных музыкальных инструментах, дает характеристику метро-ритмического и звуковысотного строения чувашской народной песни, в частности, отмечает большую роль переменных метров, наличие диатонических звукорядов и хроматических полутонов, прослеживает некоторые моменты из истории развития чувашской пентатоники.

Вместе с тем он указывает на неправильные взгляды некоторых чувашских музыкантов, придерживающихся теории неприкосновенности пентатонного лада, утверждающих, что чувашская музыка не может и не должна выходить за рамки пяти ступеней. Автор пишет, что в чувашской песне семь ступеней диатонической гаммы могут фигурировать и в результате взаимодействия различных звукорядов, что и на самом деле встречается очень часто. Завершая свою статью, Павлов дает высокую оценку народной музыке. Народные песни и инструментальные мелодии, по его словам, должны стать основой чувашской профессиональной музыки будущего. В этих песнях, как замечает он, содержится «живая энергия», «бессмертная сила».

Одной из глав предполагаемой монографии о чувашской музыке явился первый выпуск музыкально-этнографических очерков Павлова под названием «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество». В нем автор дает краткий обзор этнографической литературы о песенном и музы-

<sup>13</sup> Ф. Павлов. Овражная песня. «Судья», 1926, № 10, стр. 16.

важном творчестве чуваш, а также аннотации сборников чувашских песен. Многочисленные выводы, данные по поводу этой литературы, говорят о том, что Павлов обладал богатой эрудицией в вопросах истории, в области этнографии и в музыковедческой науке. Жаль только, что после смерти автора большая часть его неопубликованного наследия пропала без следа, и читатель не смог познакомиться с остальными очерками этой монографии.

Статьи Павлова о чувашской музыке помогали делу популяризации музыкального искусства в Чувашии, воспитывали любовь и уважение к народно-песенному и классическому наследию.

\*

В лице Ф. П. Павлова чувашская национальная культура имеет одного из своих выдающихся деятелей, именем которого по праву гордится вся чувашская общественность. Его большие заслуги перед чувашским искусством определяются в пер-

вую очередь деятельностью в области драматургии и музыки.

Драматургическое творчество Павлова составило целый самостоятельный этап в истории чувашской советской драматургии на заре ее развития, и мы с полным основанием считаем его одним из ее основоположников. Музыкально-композиторская работа Павлова определила его также как одного из зачинателей современной чувашской музыки и чувашского музыковедения.

Все лучшее, что создано Павловым, представляя собою совершенные образцы искусства, исполнено высокого значения потому, что органически связано с трудящимися народными массами. Павлов глубоко народен в самом благородном значении этого слова.

С уважением склоняемся мы перед светлой памятью неутомимого труженика, благородного гуманиста, верного сына своего народа и его талантливого представителя.

*Ю. А. ИЛЮХИН, Н. С. ПАВЛОВ*