

РОЛЬ Ф. П. ПАВЛОВА И И. И. ИЛЛАРИОНОВА В РАЗВИТИИ ЧУВАШСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ф. А. РОМАНОВА

Многогранная и разносторонняя деятельность Ф. П. Павлова и И. И. Илларионова (Иван Мучи) на ниве национальной культуры получила ныне самую высокую оценку. Расцвет их творчества падает на период становления и развития общественной мысли нового, социалистического строя. Это порождало в них чувство личной ответственности за идейное и культурное развитие народа, за его национальное возрождение. Они считали своим гражданским долгом применить свои знания, опыт, дарование во всех областях культуры, где только находили возможным. Эпиграфом к их творческой жизни можно было бы поставить слова самого Ф. П. Павлова: «За недостатком культурных сил приходилось браться за любое дело... По моему глубокому убеждению, сочетать служебную, научную, литературную деятельность — это не недостаток, а скорее достоинство... Будем работать, пока есть силы и здоровье»¹.

О литературном и музыкальном наследии Ф. П. Павлова, о его эстетических воззрениях и об И. И. Илларионове как писателе-сатирике, организаторе и редакторе журнала «Капкӑн», написан ряд научных и обзорных статей. Одной из последних является работа Н. С. Павлова «Эстетические взгляды Ф. П. Павлова», в которой по достоинству оцениваются его творческие труды по искусству, имеющие огромное значение в развитии чувашской эстетической мысли².

Но есть область их деятельности, до сих пор не получившая освещения и оценки в научных работах, — это их вклад в развитие чувашского театрального искусства и чувашского театроведения. Выявленные на сегодня статьи, высказывания, выступления да и сама практическая деятельность их ценны не только как документы и факты, раскрывающие положение националь-

¹ Ф. П. Павлов. Моя автобиография. Собр. соч. в 2-х томах. Чебоксары, 1962, т. 1, стр. 167—168.

² Н. С. Павлов. Эстетические взгляды Ф. П. Павлова (К 75-летию со дня рождения). «Ученые записки» НИИ при Совете Министров Чувашской АССР, вып. XXXIV. Чебоксары, 1967, стр. 163—184.

ного театра на определенном историческом этапе, но и как источник научного осмысления становления театрального искусства и театроведения Чувашии.

* * *

Причастность Ф. П. Павлова и И. И. Илларионова к театру не случайна, более того, их обращение к этому виду искусства весьма характерна для времени. В период, когда сразу после свершения Октябрьской революции Коммунистическая партия приступила к осуществлению культурной революции, большое значение придавалось искусству, как средству культурно-политического просвещения и идейного воспитания трудящихся города и деревни. Появились новые очаги культуры — клубы и избы-читальни, народные театры, красноармейские и сельские самодеятельные кружки. Особенно бурно развивается театр, в том числе национальный. В этом была своя закономерность, ибо театральное искусство — и профессиональное, и самодеятельное — занимает, особенно в те годы, большое место в духовной жизни народа как искусство, обладающее неотразимой силой эмоционального воздействия, способное духовно объединить массы, которые, в свою очередь, выражали в этом единении свои революционные порывы.

В этом виде искусства «пробивались ростки открытой, сознательной политической тенденциозности, которая затем будет важнейшей особенностью советского театра»³. Не случайно уже в феврале 1918 г. появляется обращение Наркомпроса РСФСР «Ко всем национальностям РСФСР», в котором было записано: «Признавая искусство театра по самому существу его наиболее революционным и актуальным, [ТЕО НКП]⁴ 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»⁵.

В свете сказанного становится понятным обращение Ф. П. Павлова в 1918—1920 гг., а И. И. Илларионова — и во все последующие годы своей жизни к этому виду искусства.

Еще осенью 1917 г. Ф. Павлов, работая судьей 2-го участка Чебоксарского уезда, организовал в селе Акулеве любительский драматический кружок. Активными его членами были сельские учителя. Это была своеобразная ячейка художественной, да и не только художественной, культуры на селе: в конечном счете в основе деятельности этого коллектива была борьба за новый

³ «История советского драматического театра». М., «Наука», 1966, т. I, стр. 84

⁴ Театральный отдел НКП РСФСР.

⁵ Цит. по кн. «История советского драматического театра», т. I, стр. 64.

быт, за новое сознание — через приобщение народа к искусству, через его политическое и культурное просвещение.

Несмотря на то, что время было тяжелое, население чувашских сел проявляло исключительный интерес к искусству. Популярность самодеятельного коллектива, созданного Ф. П. Павловым, в значительной степени возрастала также в связи с тем, что он одним из первых любительских театров Чувашии начал регулярно ставить спектакли на чувашском языке. Поскольку чувашских пьес еще, по существу, не было, обращались к русским пьесам. При коллективе была организована специальная переводческая комиссия. В спектаклях часто использовались народные песни, гармонизированные С. М. Максимовым и Ф. П. Павловым. Нередко выступал со своими стихами на чувашском языке сельский учитель, будущий актер Чувашского театра К. Е. Егоров. Любительским театром были поставлены пьесы Н. Гоголя, А. Островского, миниатюры А. Чехова, «бытовые» пьесы «Метель», «Порченный».

На этой же сцене в январе 1919 г. впервые была поставлена комедия Ф. П. Павлова «Сутра» (На суде), написанная специально для этого коллектива. Роль Ухтерке, главную роль пьесы, исполнял К. Е. Егоров⁶. Вполне вероятно, что когда Ф. П. Павлов писал пьесу, он видел среди членов кружка конкретных исполнителей главных ролей, например, К. Е. Егорова, ярко комедийного актера бытового плана.

Осенью 1919 г. стараниями Ф. П. Павлова, уже инструктора искусств Чувашской секции при Казанском губ. отделе народного образования, в Акулеве был создан Чувашский советский передвижной любительский театр. За сезон 1919—1920 гг. театр поставил 11 спектаклей на чувашском языке, 4 — на русском. В составе труппы было 12 человек, в основном учителя. Коллектив выезжал со своими спектаклями не только в соседние села, но и в Чебоксары, еще не имевшие своего национального театра. В городе коллектив показал спектакль «Метель» З. Осетрова и комедию Ф. П. Павлова «Сутра». Это событие было воспринято как «новое до сего времени для чебоксарцев искусство на чувашском языке»⁷.

Режиссер театра Е. Д. Римова, выступая в июне 1920 г. на I съезде деятелей искусств Чебоксарского уезда, сказала, что театр был организован «для культурного, политического, кооперативного, художественного воспитания трудящихся масс чуваш»⁸.

В октябре 1919 г. Ф. Павлов был назначен инструктором искусств Чувашской секции при Казанском губернском ОНО.

⁶ Информация. «Канаш» от 25 января 1919 г., № 16.

⁷ Информация. «Знамя революции» от 30 мая 1919 г., № 118.

⁸ ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 1, л. 5.

В марте 1920 г. на заседании Комитета Чувашской секции при Казанском губкоме РКП(б) он был утвержден заведующим театральной секцией Чувашского отдела Наркомнаца⁹.

Искусство театра находилось в центре внимания партийных органов. Об этом свидетельствует следующий факт. С 10 по 12 октября 1919 г., т. е. когда Ф. Павлов уже исполнял обязанности инструктора искусств, в Казани проходил губернский съезд по рабоче-крестьянскому театру. На съезде были поставлены доклады «О задачах рабоче-крестьянского театра в связи с текущим моментом» и «Советская власть и театр». Уже одно название докладов говорит о том значении, какое придавалось этому виду искусства в свете требований времени. Материалы съезда и решения центральных органов по театру (Наркомпроса РСФСР и др.), без сомнения, были знакомы Ф. Павлову. На своей новой должности он проявляет большую активность. Судя только по отчетам, можно предположить, что дело ему было по душе и в работе он находил удовлетворение. За довольно короткий срок пребывания в должности инструктора искусств и заведующего театральной секцией он объездил уезды губернии с чувашским населением — Ядринский, Цивильский, Чебоксарский, ознакомился с положением дел на местах. При его участии были открыты народные дома, избы-читальни, в Цивильске был узаконен «Районный Чувашский советский передвижной театр», главным режиссером которого была назначена Е. О. Осипова, были организованы двухгодичные музыкально-педагогические курсы в Чебоксарах, самодеятельные драматические и хоровые коллективы. В результате проделанного Ф. П. Павлов приходит к выводу, что молодые народные таланты должны быть под особой опекой, что им необходимо дать «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»¹⁰. Так Ф. П. Павлов связывал задачи искусства с задачами строительства новой жизни, задачами политического просвещения масс.

Как инструктор искусств, Ф. Павлов добивается организации для школьных работников — руководителей хоровых и драматических кружков — краткосрочных курсов, в программе которых, кроме специальных дисциплин, были и общеполитические. Насколько эта идея Ф. Павлова была необходима и своевременна, могут подтвердить решения этих съездов-самокурсов, организованных в Чувашии в конце 1920 г. Например, в решении съезда-самокурсов при Первочурашевском народном доме было особо подчеркнуто значение народного театра как органа,

⁹ Партийный архив Татарского ОК КПСС, ф. 868, д. 555, св. 50, л. 15.

¹⁰ ЦГА ТАССР, ф. 271, д. 225, л. 175.

«способствующего художественному развитию народа, имеющего крупное образовательное и воспитательное значение», и выразилось пожелание, чтобы ему отводилось «одно из первых мест после школы в деле народного просвещения»¹¹. Особое внимание участников съезда-самокурсов обращалось на необходимость подбора такого репертуара, который был бы доступен зрителю, чтобы художественная и идейная ценность произведения стала достоянием рядового зрителя и не оставляла его равнодушным. Съезд призывает сочетать работу театра с широкой агитационно-пропагандистской работой, спектакли — с митингами по политическим и по текущим вопросам»¹².

Еще до образования Чувашской автономии по инициативе и под председательством Ф. П. Павлова в Чебоксарах проходит I съезд работников искусств Чебоксарского уезда (11—14 июня 1920 г.). Во вступительном слове при открытии съезда Ф. Павлов определяет задачи съезда, затем выступает с основным докладом «О задачах и формах работы в области искусства в связи с текущим моментом». На заседании театральной секции выступает с докладом о деятельности Акулевского театра, а в конце съезда подытоживает его работу¹³.

С образованием Чувашской автономной области Ф. Павлов целиком посвящает себя развитию музыкальной культуры Чувашии: возглавляет музыкальную секцию областного отдела народного образования, много времени уделяет организации музыкальной школы, профессионального хора, концертного дела в Чебоксарах.

Но и в этот период, несмотря на всю свою увлеченность и занятость, Ф. П. Павлов проявляет глубокую заинтересованность в развитии национального театра. Она была вызвана не только его любовью и знанием искусства театра, но и тем критическим состоянием Чувашского театра, в котором он оказался в тяжелые 20-е гг. Коллектив театра испытывает в этот период огромные трудности. Материальные лишения, отсутствие государственной дотации, оживление в период нэпа мещанских вкусов среди зрителей — все это отражается на творческом и финансовом положении коллектива. В 1923—1926 гг. театр все время находился на грани развала. Патриотов национального театра глубоко волновала его дальнейшая судьба.

Заметно оживляется в эти годы теоретическая мысль по вопросам искусства. Одна за другой появляются статьи Ф. П. Павлова, И. И. Илларионова, И. С. Максимова-Кошкинского и других деятелей культуры. Сохранились их выступления, доклады, в которых высказывается мысль о высоком назначении искус-

¹¹ ЦГА ЧАССР, ф. 6, оп. 4, д. 566, лл. 4, 13.

¹² Там же.

¹³ Там же, ф. 333, оп. 1, д. 1, лл. 1—29.

ства в столь ответственное для народа время, о его целях и задачах, об истинном его положении. Позднее Ф. П. Павлов писал в автобиографии: «В течение первых двух лет существования области я непрерывно пропагандировал чувашское искусство на всех партийных и советских съездах и конференциях»¹⁴. Так, на заседании правления Общества изучения местного края 6 мая 1923 г. был поднят вопрос о состоянии Чувашского театра. Отмечалось, 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. Выступивший на заседании правления Ф. Павлов доказывает, что мероприятия Общества в этом направлении должны выразиться в теоретическом, научном обосновании необходимости сохранения Чувашского театра, что Общество должно повлиять на облОНО с тем, чтобы последний изыскал средства на содержание труппы¹⁵.

Но театру нужна была не только дотация, но и национальный репертуар, новые пьесы. Только при их наличии он мог сохранить интерес зрителей. И Ф. Павлов-драматург предоставляет коллективу новую пьесу, которой была суждена долгая сценическая жизнь: на сцене театра впервые была поставлена пьеса Ф. Павлова «Ялта» (В деревне). (Первая пьеса Ф. Павлова «Сутра» была поставлена театром еще в 1919 г., вслед за постановкой Акулевского коллектива.)

О Ф. П. Павлове-драматурге написана не одна глубоко научная работа. В план данной статьи не входит разбор его драматургии. Но хотелось бы отметить, что композиционная стройность его пьес, мастерство построений конфликта, яркие характеры персонажей, их самобытность и жизненность, идейно-художественная ценность его произведений — все это свидетельствует о великолепном знании Ф. Павловым сценических законов, законов театра и драматургии. Удивительно его мастерство в использовании народных песен, национальных обрядов. Они не иллюстрируют события пьесы, не выглядят вставными концертными номерами, как нередко бывает и в современных пьесах неопытных драматургов, а органично вплетаются в конфликт, усиливая напряжение, становясь неотъемлемой частью произведения. Народные песни, использованные драматургом, ярче раскрывают характеры персонажей, атмосферу времени.

Ф. П. Павлов был связан с театром самыми тесными узами. У нас нет прямых свидетельств выступлений Ф. Павлова как актера, но все говорит за то, что он не раз участвовал в спектаклях, особенно в акулевский период жизни. Во всяком случае сам он, хотя и очень скромно, свидетельствует: «Артистической

¹⁴ Ф. П. Павлов. Моя автобиография, т. 1, стр. 167.

¹⁵ ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 3, л. 56.

деятельности я отдавался постольку, поскольку это требовалось этикетом или культурной ситуацией создавшегося положения»¹⁶. Но одно из его выступлений в спектакле было все-таки зафиксировано. Так, в рецензии на первый спектакль «Нарспи», который состоялся 28 января 1922 г., автор С. Чегесь пишет: «Роль гусяра на свадьбе Павлов провел хорошо»¹⁷. Это была эпизодическая роль, но одно то, что он принимал участие в спектаклях, присутствовал на репетициях, знал сценические возможности театра, знал актеров, говорит о его глубокой связи с театром. Если бы не вторая его любовь — музыка, Ф. Павлов, конечно, обогатил бы чувашскую драматургию не одним замечательным произведением.

Пьеса «Ялта» при первом же появлении поразила своим совершенством: действенностью, ярким драматизмом, глубокой связью с народной жизнью. Один из первых рецензентов пьесы Г. Михайлов писал: «В драме «Ялта» много действия и сильных драматических моментов... Это — картины жизни, цельные куски из общественного организма»¹⁸.

1 декабря 1922 г. пьеса впервые была поставлена и горячо принята зрителями—делегатами областного съезда Советов, и с тех пор, периодически возобновляемая, она не сходит со сцены чувашского театра, обошла многие самодеятельные драматические кружки республики.

Спектакль «Ялта» 1922 г. покорила зрителей необычайной для того времени красочностью, ярким национальным колоритом — в костюмах, массовых сценах: хороводе, проводах в армию, свадьбе. Эти сцены сопровождались народными песнями, воспроизведением бытовых обрядов. Если учесть, что в тот период театру порой нелегко было подобрать актеров даже на основные роли, станет понятно, что успех спектакля в значительной степени был обеспечен увлеченностью пьесой самих актеров, которые сразу полюбили ее. В этом, по всей вероятности, проявился талант Ф. Павлова — композитора и дирижера молодого чувашского хора. Тем более, что члены хора были участниками спектакля: так же, как и в упомянутом выше спектакле «Нарспи», в «Ялта» было много музыки, и в этом заслуга Ф. П. Павлова — композитора.

Значителен был спектакль и для актеров: для многих из них «Ялта» была ступенью в совершенствовании мастерства. Особенно покорила зрителей актриса О. И. Ырзем, исполнявшая роль Елюк. Ольга Ивановна вспоминает, что Ф. П. Павлов много времени посвящал репетициям, а сцену второго действия, когда Елюк, напевая колыбельную песню, укачивает своего маленького сына, Ф. П. Павлов репетировал с ней отдельно,

¹⁶ Федор Павлов. Сочинения. Чебоксары, 1962, т. I, стр. 167.

¹⁷ С. Чегесь. Театральный отдел. «Канаш» от 1 февраля 1922 г.

¹⁸ Г. Михайлов. Новая драма. «Чувашский край» от 26 марта 1922 г.

сопровождая ее пение игрой на скрипке. Этой сцене он придавал большое значение, т. к. ее интимность, душевная теплота должны были резко контрастировать со следующей сценой — появлением Степана, его прубым домогательством. Все это придавало и сцене и всему спектаклю глубокий драматизм.

О. И. Ырзем и сейчас бережно хранит экземпляр пьесы с дарственной надписью признательного автора: «Первой исполнительнице роли Елюк премьерше чувашской труппы Ольге Ивановне Ырзем от автора. Ф. Павлов»¹⁹.

Значителен вклад Ф. П. Павлова как автора ряда теоретических выступлений по вопросам театра. Его посвященность в эту область искусства позволила ему с достаточной глубиной и профессиональностью высказать свои взгляды на его назначение.

Однако, прежде чем обратиться к его докладам и статьям, необходимо сделать некоторое отступление. Дело в том, что, кроме ряда документов и выступлений, бесспорно принадлежащих Ф. П. Павлову, имеются статьи под псевдонимами, авторство которых до сих пор точно не установлено, но по некоторым наблюдениям их можно отнести Ф. П. Павлову. Так, в 20-х гг. в областных газетах опубликован ряд статей за подписью «Сърнай». Мы считаем, что они принадлежат перу Ф. П. Павлова. На каком основании?

Во-первых, «сърнай» как образное начало довольно часто употребляемо в творчестве Ф. П. Павлова. Слово входит в название его симфонического произведения «Сърнайпа палнай». Этим же словом назван сборник его песен, изданный в 1924 г.

Во-вторых, — и это, пожалуй, главное, — ряд положений статей за подписью «Сърнай» перекликается, а порой и совпадает с высказываниями Ф. Павлова об искусстве театра, о его назначении. К примеру: тезис о том, что театр — это место духовного отдыха трудового человека, выраженный в статье «Чувашский государственный театр», совпадает с его выступлением на I съезде деятелей искусств Чебоксарского уезда. Сравним: «Въл театр.— Ф. Р.) — кунё-кунёпе ёслесе, шухайшласа ыванна сынна канмалли вырән. Пурнаё хушшинче тёрлө ёссем, асапсем, хуйхасем пулассе. Сыннан учё те, пусе те весенен япахать (...). Халь ёслё сыннан сёкён шухайшсене сирсе яраканни — театр пулмалла. Артиссем вылянине пайхса ларса въл кулать те, саванать те, нушшине те манать» [Он (театр.— Ф. Р.) — место отдыха для трудового человека. В жизни бывает всякое — страдания, несчастья. От всего этого у человека и душа и мысли истощаются (...). Сейчас для трудового человека театр должен быть мес-

¹⁹ Личный архив О. И. Ырзем.

том для освобождения от тяжелых навязчивых мыслей. Глядя на игру актера, он и смеется, и радуется, и отвлекается]²⁰.

Из выступления Ф. Павлова на съезде: «Настоящий момент характеризует война и революционное строительство (...), чувствуется общая утомленность. Необходимо народу дать такие произведения искусства, чтобы он, под их влиянием, почувствовал отдых»²¹.

В приведенной статье в газете «Канаш» «Сърнай» поднимает вопрос о необходимости оказывать всемерное содействие развитию народных театров. И, как было сказано выше, Ф. Павлов придавал большое значение развитию самодельного театрального искусства.

Эти сравнения можно было бы продолжить.

И еще на один псевдоним хотелось бы обратить внимание. В № 206 газеты «Канаш» от 22 октября 1919 г., т. е. в то время, когда Ф. Павлов был в Казани и работал, как он писал, «губернским инструктором», появилась большая статья «Театр» за подписью «Сълтикан». У нас нет прямых доказательств, что она принадлежит Ф. П. Павлову, но снова поражает совпадение темы и положений, высказанных им позднее. Автор статьи выражает глубокую заинтересованность в развитии сельского театра, подчеркивает его необходимость и значение: «Йывър самана пирки ыванса ситнӗ сынна канӑслӑх парас пулать, унӑн... чунне лӑплантарас пулать, сӗклесе ярас пулать (...). Унӑн каллех революци ирӗкӗшӗн кӗрешме хавас тапранса кайтӑрчӗ. Акӑ ӗнтӗ мӗнле пулмалла ялти театр» (В это труднейшее время утомленному человеку нужен отдых, нужна душевная разрядка, нужно успокоить его, вдохновить, поднять настроение... с тем, чтобы он снова мог выступить за дело революции. Вот таким должен быть сельский театр). Это положение также совпадает с его выступлением на съезде.

И последнее — о псевдониме Аллегро. О принадлежности его Ф. П. Павлову вскоре после его смерти писал Н. Т. Васянка, бывший с ним в близких дружеских отношениях²². За этой подписью в те годы появилось немало статей, одна из них, опубликованная в 1923 году, — «Штрихи об искусстве»²³, — представляет для нас особый интерес.

По этим статьям и тем докладам, статьям и выступлениям, которые бесспорно принадлежат Ф. П. Павлову, и хотелось бы говорить о его основных взглядах на искусство театра.

²⁰ Сърнай. Чӑваш тӗп театрӗ (Чувашский государственный театр). «Канаш» от 27 июля 1922 г., № 115.

²¹ ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 1, л. 11.

²² Н. Т. Васянка. Ф. П. Павлов пурнӑсӗпе ӗсӗсем (Жизнь и творчество Ф. П. Павлова). Журн. «Сунтал», № 9, 1931, стр. 39.

²³ Аллегро. Штрихи об искусстве. «Чувашский край» от 1 февраля 1923 г.

Главным во всех выступлениях Ф. П. Павлова по вопросам искусства театра, так же как по драматургии и музыке, был тезис: основой успешного развития искусства является связь с жизнью народа, с задачами и интересами времени. В докладе «О задачах и формах работы в области искусства в связи с текущим моментом» на I съезде работников искусств он призывает средствами искусства «открыть народу другие идеалы»²⁴, идеалы «советского устройства человеческого общества»²⁵. Еще раньше, в статье «Что дала революция искусству?» Ф. П. Павлов подчеркивал, что «искусство (впредь) тоже станет понятным и близким народу. (Уже сейчас) всюду ставятся спектакли, проводятся концерты, слышится музыка»²⁶. Все это является завоеванием революции, которая, как пишет Ф. Павлов, «обновляет искусство», продвигает его в массы. Это новое явление жизни расценивается им как великое знамение времени. В искусстве он видит могучую силу просвещения трудящихся, возможность вырвать ранее угнетенный народ из пут «прогнившей идеологии капитализма»²⁷.

Большое внимание Ф. Павлов уделяет репертуару театра. Его формирование он также связывает с требованиями общества определенной эпохи. На современном этапе, как он считает, главное внимание должно быть уделено таким пьесам, которые способствовали бы решению основных задач времени, способствовали бы политическому и культурному развитию трудящихся.

Репертуар — это главное, что дает верное направление театру. И здесь важно исходить, по мысли Ф. П. Павлова, из художественных достоинств произведения. Неоценимы в этом отношении пьесы драматургов-классиков. Не случайно в репертуаре организованного им Акулевского самостоятельного театра были произведения Островского, Гоголя, Чехова, так же как первыми учителями его самого как драматурга были писатели-классики. «В своем драматическом творчестве Ф. П. Павлов следовал многим принципам драмы А. Н. Островского»²⁸.

Активная пропаганда классического наследия в период становления советского искусства была закономерна. «Новый зритель чувствовал демократические и свободолобивые идеи, заложенные в произведениях... чувствовал он и другое: в классических произведениях ему открывался мир глубоких мыслей и переживаний, эти произведения приобщали людей к сфере

²⁴ ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 1, л. 11.

²⁵ Ф. Павлов. «День советской пропаганды» (однодневная газета, прилож. к «Известиям» Облсполкома и РКП ЧАО) от 7 сентября 1919 г.

²⁶ Ф. Павлов. Что дала революция искусству? «Канаш» от 15 августа 1919 г.

²⁷ Ф. Павлов. «День советской пропаганды» от 7 сентября 1919 г.

²⁸ Н. С. Павлов. Эстетические взгляды Ф. П. Павлова, стр. 178.

прекрасного, были начальной эстетической школой победившего народа — и в этом большая, благодарная просветительная миссия»²⁹.

Кроме того, Ф. П. Павлов считал, что классические пьесы необходимы в театре и потому, что пьесы бессодержательные, отрицательно действующие на нравы людей, не выдерживают с ними конкуренции. Так подчеркивалось, например, в решении театральной секции съезда, в работе которой он принимал участие. А для того, чтобы зритель понимал произведения классиков и постепенно осваивал специфику искусства театра, необходимо проводить перед спектаклями беседы и лекции, раскрывающие социальные мотивы и художественные достоинства пьесы³⁰. В Акулевском самодеятельном театре это всячески практиковалось. Преемница Ф. П. Павлова в этом коллективе Е. Д. Римова, выступая на съезде, говорила, что «перед спектаклем приходилось читать или лекции, или рассказывать и объяснять содержание пьесы». Здесь читались лекции о значении театра и такие, как «Драматическое искусство и Советская власть»³¹.

Формируя репертуар, как считал Ф. Павлов, необходимо учитывать те задачи, которые ставит перед театром новый, советский строй. В решении той же театральной секции записывается: «Нужно выбирать репертуар такого свойства, чтобы пьесы его совмещали в себе... (как требование) искусства, так и образовательную и политическую сторону»³². Большое значение могут иметь такие пьесы, в которых главным действующим лицом является народ, а сами произведения несут идеи героизма, возвышающие дух. «Для возвышения духа до героизма необходимо в театрах дать картины (сцены, спектакли.— Ф. П.), где участвуют массы (...). Нужны произведения, рисующие народную жизнь не только с отрицательной стороны, а также такие, которые могли бы поднять дух народный»³³. Здесь невольно вспоминаются слова Е. Б. Вахтангова, сказанные им в первые годы революции: «Надо взметнуть... надо сыграть мятежный дух народа»³⁴.

В то же время, понимая, что национальное искусство не может развиваться не основываясь на народном творчестве, национальных традициях, на жизни народа, Ф. Павлов подчеркивает, что без национальной драматургии не может быть национального театра, что в репертуаре театра должны быть пьесы из жизни родного народа, так как «искусство, не имеющее

²⁹ «История советского драматического театра», т. I, стр. 75.

³⁰ ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 1, л. 20.

³¹ Там же, лл. 7—8.

³² Там же, л. 29.

³³ Там же, л. 11.

³⁴ Е. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.—Л., 1939, стр. 127.

быто-психологической почвы народа, рано или поздно придет в упадок»³⁵. Этим высказыванием он, по существу, подтверждал мысль, высказанную в свое время еще В. Г. Белинским: «Драматическое искусство может развиваться только на почве родного быта, служа зеркалом действительности своего народа».

В чем же сила искусства, в частности искусства театра? В том, отвечает Ф. П. Павлов, что оно способно эмоционально объединять людей, заражать одним чувством одновременно сотни людей. «Действительно,— пишет он в статье о сельских театрах,— если мы хотим вывести народ к свету, к культуре, то лучше театра трудно найти что-либо. Во-первых, в театр могут прийти сразу много людей. В этом отношении с ним не могут соперничать ни книги, ни газеты. С другой стороны, зрители, воспринимая один и тот же спектакль одновременно, невольно становятся единомышленниками, невольно объединяются в мыслях, чувствах, их заражает искусство слова, действия: если один засмеется, то и другой тоже, если загрустит, то и второй поддается его настроению. Все объединены. По-русски это называется «чувством коллективизма»³⁶. В таком случае, заключает автор, для дела революции театр — большая сила, т. к. иной спектакль по силе эмоционального воздействия может превзойти другой митинг. Это происходит потому, что на митинге люди только слушают, а в театре и слушают и смотрят и в то же время переживают за героя, как за себя. Порой игра актеров так действует на зрителя, что он готов вскочить на сцену и принять участие в действии. В этом единении зрители и выражают свой душевный порыв, свое отношение. «Поэтому, можно сказать, в настоящее время, когда мы особенно стремимся к просвещению масс, (для того) чтобы масса усвоила новые идеи, искусство должно стоять не ниже чего-либо другого»,— говорил он, открывая съезд³⁷.

Выступая в 1922 г. в статье «Чувашский государственный театр»³⁸ в защиту театра, он говорил об особенностях сценического искусства: театр обладает силой раскрывать жизнь человека в ее многообразии. Перед глазами зрителей раскрываются человеческие характеры и судьбы, их нравы и обычаи. При этом театр никогда не читает нравоучения. Зритель сам, непосредственно из спектакля, делает необходимые выводы. Если он видит образы сильных, мужественных, принципиальных, деловых людей, то и в нем самом зарождается уверенность, умножаются силы. Театр придает ему энергию.

Театр может отвлечь человека от церкви, от попов, от рели-

³⁵ А Пегго. Профессиональный чувашский хор и его национальное значение. «Известия Облисполкома и РКП ЧАО» от 5 января 1921 г., № 1.

³⁶ Сялттикан. Театр. «Канаш» от 22 октября 1919 г., № 206.

³⁷ ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 1, л. 26.

³⁸ Сярнай. Чăваш теп театрĕ. «Канаш» от 27 июля 1922 г.

гии. На сцене можно разоблачить все темные дела церковников, дурман религии. С другой стороны, специфика этого искусства — сценичность, театральность — может привлечь тех, кто ходит в церковь как на зрелище.

Театр может рассказать правду о революции, продолжает Ф. Павлов. Ведь далеко не все понимают ее значение. А на сцене не могут быть выведены образы революционеров. Знакомясь с ними, зритель и сам станет сильнее и увереннее, начнет понимать, каким путем нужно идти, и от этого укрепит его вера в революцию³⁹.

Театр обладает большой силой воздействия и может смягчить нрав человека, отогреть его душу.

Все эти преимущества искусства театра весьма важны для успешного просвещения народа.

Каким должно быть искусство сцены, искусство актера? И здесь Ф. Павлов стоял на прочных позициях реализма. Он за такое искусство, которое наиболее полно связано с жизнью народа. Его требования к искусству актера исходили из необходимости быть доступным для простого народа. Если театр сумеет воспроизвести на сцене жизнь человека, искренность его чувств и переживаний, он будет понятен зрителю. «Народ очень сочувственно относится к спектаклям,— говорил он в докладе на съезде,— глубоко понимает их и сравнивает героев с односельчанами, похожими на них по характеру и поступкам. Это указывает на умение схватывать типические черты действующих лиц».

Его критерии искусства театра исходили из тех же требований, какие предъявлял к драматическому произведению А. С. Пушкин: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

В молодых актерах Акулевского театра, как говорила о них на съезде Е. Римова, прежде всего ценилась непринужденность и скромность, чистота чувств, т. к. и сам зритель очень непосредственен в восприятии, «свежая масса», и поэтому особенно опасно посягнуть на его вкус, на его понимание сценического искусства.

В статье «Штрихи об искусстве», написанной в остро саркастической, фельетонной манере, Ф. Павлов зло высмеивает пьесы типа «Псише» некоего Беляева, поставленной в Русском театре: «Василиса Мелентьева»... Да, это искусство. А «Псише»? (...) В драматургическом смысле эта пьеса безобразна⁴⁰. В этой же статье, раскрывая особенности драмы, Ф. Павлов подчеркивает необходимость психологизации характеров, драматизации действия: «Каждая сцена, каждая реплика в драме должна выте-

³⁹ С а р н а й. Чăваш тĕп театрĕ. «Канаш» от 27 июля 1922 г.

⁴⁰ А л л е г р о. Штрихи об искусстве. «Чувашский край» от 1 февраля 1923 г.

каться из характера действующего лица и из обстановки. Каждая сцена, каждая реплика должна двигать действие вперед, как клетка увеличивает своим ростом организм». Все это необходимо для того, чтобы обеспечить произведению сценичность, зрелищность, а значит вызвать истинную заинтересованность зрителя.

Оценивая статьи Ф. Павлова по театру, надо также не забывать, что они написаны в период сложной идейно-эстетической борьбы театров различных направлений и что они безоговорочно утверждают реалистическое искусство. Творческие, идейные позиции Ф. Павлова не могли не повлиять на развитие чувашского театра и драматургии, которые прочно становятся на реалистические основы и завоевывают своего зрителя через живо и правдивые и глубокие образы.



Интересный творческий путь прошел солдат и учитель, актер и режиссер, основатель и редактор журнала «Капкӑн», писатель И. И. Илларионов. Жизнь его богата событиями, встречами, увлечениями. Но самой преданной, самой верной его любовью, которую он пронес с юношеских лет до своего последнего дня, была любовь к театру. Никто из описывавших его жизнь и творчество не обходил из его биографии времен гражданской войны его участия в красноармейском драматическом коллективе художественной самодеятельности. А самой последней его работой, опубликованной через два дня после его гибели, была статья, посвященная сценической речи актеров чувашского театра.

Для его творчества — литературного и театрального — характерна высокая гражданственность и глубокая народность.

Во всех областях творчества, в сценической и литературной, проявлялась его тонкая наблюдательность художника. Она помогла ему увидеть главное, характерное в жизни, выделить новые явления, раскрыть их перед людьми, а отрицательные явления высмеять и подать таким крупным планом, с такой силой таланта писателя-сатирика или остро характерного актера, что созданный им художественный образ становился нарицательным. Все это придавало его творчеству свежесть и самобытность.

Литературное и сценическое в его творчестве своеобразно дополняли друг друга, сливались воедино. Он был великолепным мастером коротких рассказов, многие из них состояли из 15—20 строк, но каких! Они заключали в себе огромный смысл, создавали целый художественный образ, поднимали немаловажную тему: то он бичевал бюрократов, взяточников, лодырей, кулаков, подхалимов, а то в ярко комедийной манере подмечал и восхищался каким-то новым явлением жизни. Таким было и его

актерское мастерство: два-три характерных штриха, удивительно жизненных, достоверных, где-то когда-то подсмотренных, замеченных — и его сценический образ оживал на сцене, принимался зрителем.

Искусство театра вошло в жизнь И. Илларионова так, как оно входило в жизнь многих во время гражданской войны. В те годы особенно бурное развитие самодеятельного театрального творчества происходит в частях Красной Армии, сражавшихся против белогвардейцев и интервентов. Фронтовые театры выражали революционное пробуждение народа, его тягу к искусству. Они же выполняли большую агитационно-пропагандистскую работу, становясь действенным средством революционного воспитания. Репертуар их был довольно пестр, но в целом театр подчинялся задачам агитационного искусства. Среди малограмотных и неграмотных красноармейцев спектакли драматических коллективов и профессиональных театров были и учебником жизни.

С частями Красной Армии прошел красноармеец И. Илларионов от Казани до Урала, преследуя отступающих белогвардейцев и интервентов. Среди бойцов он проводил большую культурно-просветительную работу, но особенно увлекался театральным искусством. Вот как рассказывают об одном из эпизодов из жизни И. Илларионова Ф. Уяр и Н. Волков: «В одной роте коммунисты решили организовать театральную труппу из числа бойцов — любителей сцены. Во время отдыха «артисты» ставили спектакли. Однажды комиссар принес им пьесу в переводе с иностранного. «Театр» начал готовиться... Заняв одну небольшую деревню, расположившись на отдых, «артисты» решили дать представление. Спектакль начался, «артисты» играли старательно. Но когда началось второе действие, вдруг вдали раздались выстрелы и зазвучал сигнал тревоги. Бойцы высыпали на улицу. С винтовкой в руке, рядом с красноармейцами бежал «настоящий король» — в костюме короля, в длинноволосом парике... Лишь когда белогвардейцы были отогнаны, «артисты» вернулись на сцену... Из всех действующих лиц особенно выделялся «король». Эту роль исполнял боец И. И. Илларионов — будущий актер чувашского театра и известный писатель-сатирик»⁴¹.

Увлечение театром остается у него на всю жизнь, всю жизнь с искусством театра он связывал задачи большой идейно-пропагандистской работы.

Демобилизовавшись из армии, в феврале 1921 г. И. И. Илларионов поступает в театр. С первых же спектаклей он зарекомендовал себя как актер яркого самобытного таланта. По амп-

⁴¹ Ф. Уяр, Н. Волков. Иван Мучи. «Чăваш коммунё» от 9 декабря 1945 г., № 239.

луа он был характерный актер. Имея за плечами лишь опыт участия в самодеятельном коллективе, в театре он, тем не менее, сразу обратил на себя внимание. Незаурядное мастерство драматического актера, творческая свобода на сцене, эмоциональная заразительность, склонность к яркой комедийности, умение сразу устанавливать контакт со зрительным залом — все эти, во многом природные, данные очень скоро выдвигают его в число ведущих актеров. В его репертуаре имеются образы из пьес чувашских драматургов: Михедер («Нарспи»), Айдар («Айдар» П. Осипова), Микусь [«Ёмёр сакки сарлака» (Жизнь прожить — не поле перейти) П. Осипова], Хайрулла [«Авалхи» (Старина) И. С. Максимова-Кошкинского]; роли классического репертуара: Городничий («Ревизор» Н. Гоголя), Вурм («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Митрич («Власть тьмы» Л. Толстого), Муромский («Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина), Кондратий («Савва» Л. Андреева), Скотинин («Недоросль» Фонвина) и др. Эти роли требовали от него жизненной достоверности, сочетания драматизма и характерности, мастерства перевоплощения. Ему была свойственна импровизационная манера игры. В каждом спектакле он играл, как в первый раз, — эмоционально, заразительно, с наслаждением. В импровизационной манере игры актера всегда таятся богатые возможности творческого соучастия зрителей, и это привлекало его. «Постоянный экспромт, — говорил К. С. Станиславский, — это единственное, что способно всегда освежать роль, двигать ее, иначе она через несколько спектаклей поблекнет»⁴².

Не раз рецензенты с восхищением отзывались о его мастерстве, поразительном умении настолько вживаться в образ, будто он «для этой роли родился»⁴³, как писал автор рецензии о его исполнении роли Хайруллы в спектакле «Авалхи» (Старина) И. Максимова-Кошкинского. А в роли Городничего, как заметил другой рецензент, актер так понравился зрителям, так жизненно достоверны были черты героя, «что многие из публики потом повторяли его жесты, мимику»⁴⁴. Все, кто видел спектакль «Айдар» с его участием, с восхищением отзываются о его игре в роли Айдара.

Нередко он выезжал в сельские драматические коллективы, помогал им практическими советами и как актер, и как режиссер, ставил спектакли, стремился привить участникам художественной самодеятельности чувство ответственности перед зрителем, помогал увязывать содержание представления с практическими задачами того или иного колхоза.

⁴² К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, стр. 672.

⁴³ Самра́к Урхамах. «Авалхи». «Канаш» от 9 декабря 1923 г.

⁴⁴ Д - н а. «Ревизор» Гоголя. «Известия Облсполкома и РКП ЧАО» от 26 ноября 1921 г.

С огромным удовольствием выступал он перед народом. Когда в декабре 1922 г. любители сценического искусства деревни Синьялы Чебоксарского района поставили драму «Ялта», к ним на спектакль приехали автор пьесы Ф. П. Павлов, режиссер театра И. С. Максимов-Кошкинский, актеры К. Е. Егоров, И. И. Илларионов. После спектакля, который прошел с большим успехом, была поставлена миниатюра А. Чехова «Злоумышленник», которую разыграли перед самодеятельным коллективом И. Илларионов и К. Егоров, давая наглядный урок актерского мастерства.

Нередко И. Илларионов-актер инсценировал произведения Ивана Мучи-сатирика. Так, в 1933 г. на акатуе И. Илларионов выступил перед колхозниками как великолепный исполнитель своих сатирических рассказов и как своеобразный режиссер этого «театра одного актера». По описанию С. Данилова, он предстал перед зрителем как директор музея журнала «Капкән». По ходу действия, извлекая «экспонаты музея»: то бутылку самогона некоего председателя колхоза, то руку другого председателя сельсовета, который сквозь пальцы смотрит на строительство дорог и т. д., — он разыгрывал целые сцены, читая свои сатирические произведения. Остроумно, зло высмеивал он самогоноварщиков, а то какими-то еле уловимыми штрихами напоминал знакомого всем колхозникам типа, любителя спиртного, и тот, присутствуя на представлении, был готов «провалиться на месте». «Исполняя с большим мастерством свои юмористические рассказы, написанные им доступно, народным языком, Иван Мучи тем самым значительно усиливает их значение», — пишет автор ⁴⁵.

В годы нэпа, в трудное для театра время, ведущим актерам была предоставлена возможность устраивать бенефисные спектакли, от которых им выделялась часть сбора. Актеры выбирали классические или просто популярные пьесы (вроде «Генриха Наваррского») с тем, чтобы собрать большее количество зрителей. Однажды такая возможность была предоставлена И. Илларионову, и он выступил (26 августа 1923 г.) со своими сатирическими рассказами, острие которых было направлено против мещан-обывателей, нравы которых в те годы становились значительной моральной проблемой общества.

Однако, при всей популярности как актера, при всей любви к этой профессии, он покидает сцену и целиком отдается новому увлечению — литературе. Нам кажется, что здесь сыграла роль не только его любовь к литературе. Сказался, конечно, его трезвый, самокритичный взгляд на свое творчество. Он знал, что в больших, ответственных ролях, особенно классического реперту-

⁴⁵ С. Данилов. Юратнӑ писатель (Любимый писатель). Альм. «Тӑван Атӑл», кн. 2, 1946.

ара, ему недоставало актерской техники, сказывалось отсутствие школы. При всем уважении к актеру, к его таланту, авторы рецензий не раз говорили о незаконченности созданного им образа, о том, что актер исполняет свою роль неровно: одну половину слабее, другую — с подъемом и т. д. Так, например, в «Ревизоре» актер понравился рецензенту лишь в последних двух актах. Илларионов понимал это, занимался самообразованием, повышал свои знания. В 1922 г. при Чувашском театре была организована шестимесячная актерская студия для молодых актеров. Студию посещали и те, кто давно уже считался профессионалом. В их числе был И. Илларионов. И в более поздние годы он не считает для себя унижением посещать занятия по актерскому мастерству, истории и теории театра и другим дисциплинам, занимаясь рядом с юношами и девушками — учащимися студий.

Его статьи и выступления по вопросам театра говорят о том, что он хорошо знал литературу по разным вопросам театрального искусства, о творчестве того или иного знаменитого актера, режиссера. Покоряет его интерес к теории театра, к теоретическому анализу искусства. Вот круг проблем, охваченных его статьями: театр и зритель; театр и религия; значение театра в жизни народа; истоки возникновения театрального искусства. Его интересуют и такие вопросы, как история кино, организация театра на селе и др.

В статье «Истоки народного театра» И. Илларионов впервые в Чувашском театроведении пытается определить истоки театрального искусства в фольклоре, в народном творчестве⁴⁶. Небольшая по размеру (5 журнальных страниц) статья содержит множество примеров из устного народного поэтического и музыкального творчества, детских игр, которые автор приводит для демонстрации имеющихся в них элементов театрального искусства и стремится раскрыть причины древней неиссякаемой любви чуваш к театральному искусству, художественному творчеству. И. Илларионов пытается проследить зарождение любви к лицедейству у детей младшего возраста. В детских играх, говорит он, есть элементы сценического действия: играя, ребенок изображает взрослого, причем старается во всем походить на определенного человека (на мать, отца, родственника) походкой, манерой говорить, манерой одеваться и т. д. В их играх — уже маленький спектакль, содержащий диалог, элементы действия.

Истоки народного театра И. Илларионов видит непосредственно в народном творчестве. В народных песнях, примеры которых он приводит, в изобилии встречаются диалоги, в иных имеются действия. Так, песню «Хуньам хёрё» (Дочь моего тестя)

⁴⁶ И. Илларионов. Истоки народного театра. «Сунтал», 1925, № 1, стр. 28.

можно даже поставить на сцене, т. к. она имеет сюжетное построение, в ней есть действующие лица.

Среди чувашских песен много таких, которые при исполнении требуют действия, игры. Особенно богаты элементами драмы детские игры. В качестве примера автор описывает детскую игру «Уйăхпа вупăр» (Месяц и упырь), где кто-то из детей изображает месяц, кто-то — преследующего его упыря. В хороводе парни и девушки играют в игру «Мăн мулахайла» (Большой малахай), в которой имеются целые театрализованные сцены — представления ритуалов помолвки, свадьбы. Не ведая об искусстве театра, никогда не видев театральных постановок, народ создал свои произведения, во многом напоминающие спектакли. Особенно богато представлены элементы драмы в играх ряженых во время святок, когда молодежь, переодеваясь, изображает цыган, медведей и т. д., — здесь и действие, и диалог, и переодевание, и использование грима и т. д.

Раскрывая истоки народного театра, И. И. Илларионов настаивал на мысли, что профессиональный театр должен развиваться на своей национальной основе, исходя из народного творчества. «Если мы хотим развивать чувашский театр, нам нужно учитывать элементы драматического искусства народного творчества», — пишет он. И в подтверждение своих слов приводит пример из истории древнегреческого театра, подчеркивая, что он создавался усилиями всего греческого народа: драматурги писали пьесы, включая в них элементы народного творчества.

Почему народ так любит кукольный театр? — спрашивает автор. Потому, что этот вид искусства вышел из народа и особенно понятен ему.

Автор считает, что в историю развития мирового театрального искусства чувашский театр сможет внести свой вклад только развиваясь на почве своего самобытного народного творчества.

В период, когда И. Илларионов писал эту статью, вопрос о том, как, каким путем должен развиваться национальный театр, был очень злободневным и полемическим, поэтому для И. Илларионова в какой-то степени простительна недоговоренность, проявившаяся в том, что ратуя за поиски национальной формы в искусстве театра, он упускает вопрос о содержании, о необходимости сочетания национальной формы и социалистического содержания в современном театральном искусстве. Не до конца определен в статье также тезис, что такие спектакли, как «Коварство и любовь», требуют новой формы. Театровед К. И. Ванышкин расшифровывает это положение И. Илларионова как требование ставить классические произведения сообразно с задачами времени⁴⁷. Но у автора здесь ставится прямая зависи-

⁴⁷ К. И. Ванышкин. А. Н. Островский и Чувашский театр. «Ученые записки» НИИ при Совете Министров Чувашской АССР, вып. 41. Чебоксары, 1969, стр. 46.

мость успеха классических пьес от умения использовать народные истоки драмы. Нам кажется, в этом сказалась полемическая крайность И. Илларионова.

В некоторых своих статьях И. Илларионов говорит о путях возникновения и развития чувашского профессионального театра, раскрывает, как очевидец и участник, отдельные этапы его истории. Это такие статьи, как «Канаш» — чăваш искусствин шанчăкĕ хÿтлĕхĕ» («Канаш» — надежное убежище чувашского искусства)⁴⁸, «Чăваш искусствин — Октябрь чечекĕ» (Чувашское искусство — цветок Октября)⁴⁹, «Чувашское искусство» (в связи с 4-летием ЧАО)⁵⁰. Это и статьи, посвященные 5-летию, 14-летию театра⁵¹ и др. Для историков театра его статьи ценны своим фактическим материалом. Они раскрывают трудности становления национального театра и его первые успехи.

Имея самое непосредственное отношение к театру в трудный для него период, И. Илларионов всячески боролся за его сохранение, доказывая (и теоретически и историческими фактами) его необходимость. Он не уставал повторять, какое большое значение имеет театр в жизни народа и какую неопределимую помощь может оказать в подъеме культуры, в просвещении народа, в общем развитии республики.

В статье «Театр в помощь сельскому хозяйству»⁵², написанной в 1922 г., он говорил об огромной роли, которую может выполнить искусство в формировании мировоззрения, взглядов сельского труженика. И этот неопределимый вклад может внести как самодеятельный, сельский театр, так и профессиональный. Художественные образы могут выражать большие идеи, через спектакли можно показать, как преобразовывается жизнь. Важно, что все это можно подать не в митинговой форме, а образным языком. Одна из действенных форм сценического искусства — инсценированный суд над теми, кто не хочет учиться культуре земледелия (çĕр ёсне вĕренме тăрăшмансене), выводя их в знакомых и близких образах односельчан.

Отдельной темой в теоретических статьях И. Илларионова выступает проблема церковь и театр. Тема эта возникла у него не случайно. В 20-е гг., в период активной классовой борьбы в деревне, когда служители культа, используя религию, сплошь и рядом выступали в одном лагере с кулаками, когда широкий размах приобрело антирелигиозное движение, эта тема была особенно волнующей и примыкала к социальным проблемам вре-

⁴⁸ «Канаш» от 28 февраля 1928 г., № 42.

⁴⁹ «Канаш» от 7 ноября 1926 г., № 255.

⁵⁰ Илларионов артист. Чăваш искусствин. «Канаш» от 24 июня 1924 г., № 70.

⁵¹ Илларионов. К 5-летию чувашской сцены. «Чувашский край» от 27 января 1923 г., № 19; Иллариус. Театр, рожденный Октябрем. «Канаш» от 28 января 1932 г., № 22.

⁵² «Канаш» от 20 июля 1922 г.

мени. Так, в статье «Церковь и театр» на вопрос, чем привлекательна церковь для людей, Илларионов отвечает: искусством⁵³. Здесь есть все элементы драмы: поп переодевается в другой костюм и изображает из себя другого человека; он разыгрывает то горе, то радость, а иные из них мастерски входят в образ. Хоровое пение, диалог (попа, дьякона, дьячка, солистов хора), действия во время причащения и т. д.— все здесь напоминает театр. И для тех, кто еще не знаком с театром, не знает силы его воздействия,— для них церковь заменяет искусство театра: они идут туда, как на зрелище.

Когда же у нас расширится сеть театров, заключает И. Илларионов, когда к народу придут красивые новые праздники, тогда резко сократится количество посещающих церковь, и театр станет настоящим врагом религии. Ведь не случайно издревле повелось, что церковь борется с лицедеями, скоморохами, актерами. «Придет время — и церковь падет. А театр, развивая свое искусство, дойдет во всем своем богатстве до каждого».

Огромное значение придавал И. Илларионов самодеятельным сельским театрам. В их деятельности, в их искусстве он видел неисчерпаемые возможности. В одной из статей он говорит о значении драматического искусства в деле просвещения неграмотных женщин-чувашек, видит в нем силу, с помощью которой можно вовлечь их в общественную работу⁵⁴. В другой он ставит вопрос о необходимости организации театра для детей⁵⁵, в третьей — о школьных кукольных театрах⁵⁶.

Для развития театрального искусства на селе он издает книгу «Как организовать театр в колхозе»⁵⁷, где просто и обстоятельно рассказывает, как недорого и доступно можно соорудить в деревне сценическую площадку, объясняет устройство занавеса, сценического освещения, рассказывает, как самим сделать декорации, приспособления для шумовых эффектов, костюмы, бутафорию, реквизит, грим. Во введении к книге говорит о значении искусства театра в жизни человека, снова и снова пропагандирует его в целях повышения культуры сельского труженика.

В ряде статей И. Илларионов дает практические рекомендации, как организовать представления на открытом воздухе⁵⁸.

⁵³ Илларионов. Церковь и театр. «Канаш» от 25 июня 1922 г.

⁵⁴ Илсарай. Драмкружок урла общества ёсне ёслеме вёрентесси (Вовлечение в общественную работу через драмкружки). «Канаш» от 13 июня 1923 г.

⁵⁵ Иллариус. Ачасемпе театр (Дети и театр). «Канаш» от 20 января 1928 г.

⁵⁶ Иллариус. Пукане театрёрсем хальхи тапхърта (Будни кукольных театров). «Пионер сасси» от 21 июля 1932 г.

⁵⁷ И. Иллариус. Колхозра театр тавасси (Как организовать театр в колхозе). Чебоксары, 1931, стр. 36.

⁵⁸ Илар-в. Уса сывлашри спектакль (Спектакли на открытом воздухе). «Канаш» от 16 апреля 1924 г.

Искусство театра можно использовать для пропаганды революционных идей (как, например, в дни празднования 20-летия первой русской революции 1905 г.⁵⁹) и т. д. Спектакли сделают еще более привлекательными массовые мероприятия.

В годы деятельности «Чувашино», когда перед сельским зрителем демонстрировались чувашские фильмы и искусство кинематографии стало популярным в народе, он выступает со статьей, в которой просто и доступно рассказывает об истории создания кино (статья была приурочена к 30-летию организации кино)⁶⁰.

Всячески поощряя развитие художественной самодеятельности, он в то же время выступает непримиримым противником всякой халтуры. В статье «Враг сельского театра» он ратует за культуру в работе над спектаклем, учит членов коллектива художественной самодеятельности, как правильно работать над ролями. При этом он не устает подчеркивать, что истинное творческое удовлетворение можно получить не только от выступления перед зрителями, но и в процессе репетиций, призывает бороться с дешевкой в искусстве, бороться с такими явлениями, когда иные актеры упрощают или искажают свою задачу, ставя своей целью лишь вызвать смех в зрительном зале, отчего порой пропадает основная мысль, главная идея произведения.

Эти положения И. Илларионова весьма перекликаются с требованиями К. С. Станиславского, который был особенно непримирим с халтурой на сцене: «Зритель так же не может быть воспитан на халтуре, как не может быть воспитан и ответственный перед этим зрителем актер»⁶¹, — писал он.

Вряд ли И. Илларионов знал это высказывание К. С. Станиславского, но тем замечательней его взгляды. Из статей И. Илларионова о значении искусства театра нам становится понятным, почему он так активно, без устали повторял свои основные тезисы, выступал в защиту чувашского профессионального театра. Всемерно заботясь о его сохранении, он доказывал, что театру нужно оказать внимание и помощь со стороны руководства, со стороны всех, от кого зависит его будущее. Одновременно он боролся за такого зрителя, который понимал бы и по достоинству ценил, уважал труд актера, труд всех, кто создает эти произведения искусства.

Возражая против тех, кто считал, что в период восстановления народного хозяйства, в годы нэпа якобы не до театра, И. Илларионов в статье «Чувашский театр» пишет: «Если мы сейчас будем работать через пень-колоду, то потом, когда вспом-

⁵⁹ Иллариус. 1905-меш сулхи революци уявэ сцена шинче. «Канаш» от 4 декабря 1925 г.

⁶⁰ Ийван пичче. Пёр-икё сáмах кино шинчен (Два слова о кино). «Канаш» от 31 декабря 1925 г.

⁶¹ К. С. Станиславский. Собр. соч. М., 1959, т. 6, стр. 297.

ним об искусстве, оно не появится, как Венера из морской пены, не возникнет само собой... Не может вопрос стоять так: «или школа, или искусство». И то и другое необходимо в равной степени»⁶².

С тревогой за состояние театра выступает он со статьей «Быть или не быть чувашскому театру»⁶³. Доказывая, что национальный театр, особенно в эти трудные годы, не может существовать без государственной поддержки, И. Илларионов по существу борется за сохранение театра высокого искусства, так как, поставив театр на самоокупаемость, его вынуждают ставить пьесы на уровне требований мещан-обывателей. В этом случае театр не обойдется без низкопробных пьес вроде «Радия в чужой постели» или «Девушки с мышкой», ведь порой кассовая выручка со спектакля не восполняет даже расходы на освещение. «Не закрывать, а укреплять надо. Пусть наш театр пока слаб,— пишет он,— но он единственный источник, откуда исходят пути, проникающие в толщу чувашского народа и приносящие плоды национального театрального искусства. Легко закрыть, но восстановить будет трудно».

О трудностях театра он не устает повторять из статьи в статью: «Пилёк сұлччен вилнэ ача» (Гибель пятилетнего ребенка)⁶⁴, «Чăваш театрӑрне ан манӑр» (Не забывайте о чувашском театре)⁶⁵, «Туппине тупайми сфинкс» (Неразгаданный)⁶⁶.

В последней из этих статей он пытается уяснить причины падения чувашского театра, говорит о трудностях финансирования, о проблеме зрителя, когда на иные спектакли приходило 14—15 человек. С оживлением мещанских вкусов некоторые поддались такому настроению, что на свое национальное искусство начали смотреть с пренебрежением. Это недостойно человека — забывать свою нацию, свой народ, свое искусство. В этом отношении совсем другая картина в деревне, пишет он. Стоило театру выехать на непродолжительные гастроли по селам республики, как почувствовалось совсем иное к нему отношение: спектакли театра ждали, принимали их доброжелательно.

Конечно, пишет он, с нэпмановской точки зрения все равно, какой спектакль давать, был бы сбор, а окупается ли он действительно пользой или приносит вред, до этого нэпмановцам дела нет. Но мы, труженики, имеем твердые нравственные критерии и имеем право спросить: когда же театр будет действительно на высоте пролетарского искусства? Когда он будет давать дей-

⁶² «Канаш» от 8 августа 1922 г.

⁶³ «Известия Облсполкома и РКП ЧАО» от 31 декабря 1921 г.

⁶⁴ Т а р н а. Пилёк сұлччен вилнэ ача. «Канаш» от 26 сентября 1922 г.

⁶⁵ И л л а р и о н о в. Чăваш театрӑрне ан манӑр. «Канаш» от 17 октября 1922 г.

⁶⁶ И л л а р и о н о в. Туппине тупайми сфинкс. «Канаш» от 10 августа 1923 г.

ствительную пищу уму и, наконец, когда просто перестанет развращать нас?.. Ведь это вопрос воспитания вкуса, эстетического чутья и степени умственного и нравственного развития субъекта.

Проблема зрителя для И. Илларионова была неотделима от решения проблемы будущего театра. Все его выступления по этому вопросу, в конечном счете, сводились к тому, что воспитание зрителя является залогом успешного развития театра. В этом вопросе, как он считает, ответственность в равной степени падает и на самого зрителя, который должен искать в искусстве не бездумное развлечение, и на театр, который ответственен за воспитание своего зрителя, ибо наличие требовательной, воспитанной, взыскательной аудитории — залог его собственного развития.

В эти годы в периодической печати выходило немало статей, и публицистических и сатирических, фельетонов, эпиграмм, в которых высказывалось и негодование по поводу омещанившейся публики театра, и злое, остроумное высмеивание ее нравов. Но, пожалуй, громче всех звучал голос И. Илларионова, громче и убедительнее всех, т. к. эти выступления являлись не только констатацией фактов, но в них была попытка теоретически обосновать свои взгляды.

В статье «5-я годовщина Чувтеатра» И. Илларионов пишет, что если театр хочет добиться хотя бы того уровня, с какого он начинал свою деятельность, он должен, обязан найти свою аудиторию, он должен быть там, где нужно истинное искусство⁶⁷. «Артисты — без публики», что может быть губительнее для театра? И определенный выход из положения автор видит в гастрольях коллектива. Театр должен найти свою аудиторию, своего зрителя со здоровым, неиспорченным вкусом, с непосредственностью и нравственной чистотой. Выезды в села подскажут театру пути его дальнейшего развития: «Злаки чувашского искусства произрастут и дадут пышные всходы только в деревне. Только там атмосфера зрительного зала не пропитана отравленным дыханием воспитанной на буржуазном мещанском искусстве гнилой, старой интеллигенции». «Как старики, старухи, женщины и дети благодарили актеров за спектакль! До сих пор артисты получают письма из деревень. В них зрители спрашивают, приедем ли мы к ним снова», — пишет он в другой статье⁶⁸. А ведь для актеров гастролы по деревням были в те годы делом очень нелегким. И. Илларионов в одной из статей рассказывает, какие трудности приходилось им преодолевать во время поездок: без выходных дней, с переездом по 15—20 верст сразу после спектакля. Актеры сооружали сцены, устанавливали декорации. В свободные часы беседовали с крестьянами «о текущем момен-

⁶⁷ И. Илларионов. 5-я годовщина Чувтеатра. «Чувашский край» от 11 февраля 1923 г.

⁶⁸ Илларионов. Театр. «Канаш» от 17 октября 1923 г.

те, о сельхозналоге»⁶⁹. В связи с тем, что после тяжелых неурожайных лет крестьяне обнищали, спектакли большей частью ставились бесплатно. В одной из поездок за 25 дней было дано 18 спектаклей. Это был гражданский подвиг артистов, и Илларионов по достоинству воздает им.

Большое значение придавал И. Илларионов воспитанию актера, повышению его профессиональной подготовленности. Как говорилось выше, он не считал для себя унижением уже будучи профессиональным актером заниматься рядом с молодежью. Он не раз повторял: «Чтобы постигнуть искусство театра, нужно много учиться»⁷⁰, — и называл открывшуюся при театре студию мастерской артистов. Дальнейшее развитие театра, считал он, возможно лишь через повышение мастерства актеров. А это возможно только при всестороннем развитии актера, его профессионального мастерства⁷¹.

И, действительно, только дальнейшая профессиональная учеба дала чувашскому театру новое пополнение молодых актеров, сыгравших в 30-х гг. большую роль в его дальнейшем развитии.

Свою последнюю статью И. Илларионов написал накануне своей гибели, а опубликована она была через два дня после трагического события. Она была посвящена злободневному до сегодняшнего дня вопросу о чистоте сценической речи⁷². В статье говорится, что со сцены национальных театров часто звучит речь, характерная для многих районов республики, что театр, актеры не заботятся о чистоте сценической речи, о выработке единого литературного языка. Автор приводит весьма характерный для истории дореволюционного русского театра пример: немало людей восторгались чистотой русского языка в речи актера Малого театра П. М. Садовского, этот факт должен стать примером для чувашских актеров.

Велико значение Ф. П. Павлова и И. И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства. Личным участием, примером и выступлениями на съездах, совещаниях и в печати они боролись за высокую идейность, народность искусства, за мастерство, художественное совершенство творчества актеров и режиссеров, театра в целом, подсказывая пути его дальнейшего развития. Не случайно современники И. Илларионова называли его первым чувашским театроведом. Творчество и деятельность Ф. Павлова и И. Илларионова составляют одну из важных глав в истории Чувашского драматического театра.

⁶⁹ И. Гастроли чувашской труппы. «Чувашский край» от 2 августа 1923 г., № 111.

⁷⁰ Иллариус. Артистсен мастерскойё. «Сунтал», № 7, 1929, стр. 17—18.

⁷¹ Иллариус. Чăваш театр-студи уçăлас умён. «Канаш» от 20 октября 1927 г.

⁷² Иван Мучи. Чѣлхен йăнăш тухни, ой, юрѣччѣ. «Чăваш коммунѣ» от 30 апреля 1946 г.