

Н. С. ПАВЛОВ

**ПЕРВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
ЧУВАШСКОЙ
СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

ЧУВАШГИЗ — 1960

г. Чебоксары

Н. С. ПАВЛОВ

**Первое произведение Чувашской
советской драматургии**

(Ученые записки, вып. IX)

Редактор доц. А. С. Уськин.

Тех. редактор А. П. Петров.

НТ 00644 Сдано в набор 25/II-1960 г. Подписано к печати 1/III-1960 г.
Формат 60×92/16. Объем 1,75 печ. л. Уч. изд. 1,6. Заказ № 66. Тираж 100 экз.

Типография № 1 Министерства культуры Чуваш. АССР

гор. Чебоксары, Володарского, 5.

ПЕРВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЧУВАШСКОЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

(комедия «На суде» Ф. П. Павлова)

Чувашская драматургия, если даже взять во внимание ее первые произведения, дошедшие до нас в незавершённом виде или не полностью, насчитывает всего около полувека своего существования, так как предпосылки для ее успешного развития были созданы только Великой Октябрьской социалистической революцией. Вскоре после установления советской власти возник и чувашский театр.

В условиях, когда чувашский национальный театр только начинал свою деятельность, а чувашская драматургия была в зачаточном состоянии, важнейшую роль сыграло драматургическое творчество Федора Павловича Павлова (1892—1931). Наследство его в этой области невелико: комедия «На суде» и драма «В деревне» — вот всё, что оставил Павлов как драматург. Однако совершенство и зрелость этих произведений воспринимаются как явление выдающееся. Они представляют собою драгоценный вклад в чувашскую советскую драматурию на заре ее развития и до сих пор сохраняют свою нравственно-воспитательную силу и художественное очарование.

Комедия «На суде» — первое по времени произведение чувашской советской драматургии. Ее значение становится понятным прежде всего в связи с теми задачами, которые диктовались необходимостью создания национального репертуара для чувашского театра.



Днем рождения чувашского театрального искусства является 27 января 1918 года. В этот день в Казани, в только что открытом чувашском профессиональном передвижном театре

состоялся первый спектакль на чувашском языке: была поставлена пьеса «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского¹.

В репертуаре чувашского театра в начальный период его существования ведущая роль принадлежала русской и зарубежной классической драматургии. Это видно уже из того, какое большое место занимали пьесы во всей переводной литературе 1918—1920 годов. Количество переводных пьес резко увеличилось с 1919 года, что было связано с запросами Чувашиского театра². На чувашском языке появляются такие произведения драматургов-классиков, как «Недоросль» Фон-визина, «Горе от ума» Грибоедова, «Власть тьмы» Л. Толстого, многие драмы и комедии Островского, «Скупой», «Мнимый больной» и «Жорж Данден» Мольера, «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Коварство и любовь» Шиллера и т. д. Следует отметить, что работа над переводами пьес оказала положительное влияние и на развитие оригинальной чувашской драматургии: так, она послужила хорошей школой для талантливого поэта и драматурга Талмурзы (Г. Зайцева), который перевел свыше сорока пьес.

Утверждение в чувашском передвижном театре классического репертуара направляло всю деятельность труппы по пути реализма, способствовало восприятию передовых демократических идей русской драматургии, ставило преграды проникновению чуждых влияний. Следовательно, в поисках национального содержания сценического искусства театр стоял на правильном пути. Обращает на себя внимание тот факт, что в переводном репертуаре театра совершенно не было пьес, которые выражали различные течения, возникшие еще до революции и связанные с процессом распада буржуазно-дворянского искусства в России¹.

Отдавая должное классическому наследию, первые деятели чувашского театра хорошо понимали необходимость создания национального репертуара. В решении этой задачи деятельное участие приняли они сами. По мотивам народных песен ими была коллективно подготовлена музыкальная картина «Чувашская свадьба». Вскоре после этого на сцене театра начали ставиться и оригинальные чувашские пьесы, авторами которых являлись или артисты труппы, или близкие

¹ Под заглавием «Хăв пуранас тенĕ пек ан пура» пьеса была переведена на чувашский язык группой участников спектакля — Максимовым-Кошкинским, Васильевым и Макаровой.

² В большинстве случаев переводчиками пьес являлись сами артисты чувашского театра. Однако многие переводы были выполнены весьма примитивно, что объясняется не только недостаточной квалификацией переводчиков, но и спешкой.

¹ Частично засоренным декадентскими пьесами (или пьесами для т. н. «народных театров») оказался и рекомендательный список ТЕО Наркомпроса (например, в него были включены пьесы «Жареный гвоздь» и «Дедушка домовый» А. Погосского).

к ней лица. Гордостью чувашского театра стала комедия «На суде», сразу завоевавшая широкое признание и любовь зрителей.



Впервые комедия «На суде» была напечатана в ноябре 1919 года, в № 5 журнала «Шурӑмпуш» (Заря), издававшегося в Казани. Однако первая ее редакция, рукопись которой до сих пор обнаружить не удалось, была составлена значительно раньше.

Легко устанавливается, что не только наброски комедии, но и весь текст ее первоначальной редакции относятся к концу 1917 года: копия с этой редакции была снята в начале января 1918 года К. Е. Егоровым¹. К сожалению, сама копия, включавшая и пролог-фельетон, утеряна, и мы не располагаем почти никакими материалами о первой редакции комедии. Таким образом, восстановить текстуальную историю пьесы в должной мере пока не представляется возможным.

Вся работа Ф. П. Павлова над текстом комедии проходила в творческом содружестве с исключительно спаянной самодеятельной группой — акулевским драматическим кружком. О том, насколько тесным было это содружество, можно судить по воспоминаниям В. П. Прокопьева, который пишет: «Мне кажется, при работе над этой комедией Павлов все время имел перед собою некоторых «артистов» акулевского драматического коллектива, главным образом Егорова, который должен был играть роль Ухтерке»².

Наброски комедии автор читал членам драматического кружка, а во время репетиций вносил в ее текст изменения и давал указания исполнителям ролей. Эти наброски легли в основу утерянного первого автографа пьесы, который отличался более значительным местным колоритом, сохраняя даже названия находящихся в окрестностях Акулева населенных пунктов. Вот что отмечает в приведенных уже «Воспоминаниях о Павлове Ф. П.» В. Прокопьев: «Надо сказать, в первой редакции пьеса имела больший местный колорит. Так, в 8-ой картине в последнем издании комедии Ухтерке на замечание мирового: «Калатӑп сана, Ухтеркке, аяккалла ан пӑрӑн» — говорит: «Ҫаплах, ара... Ҫавал арманӑнче, пӗлтӑр, хуҫа мельникӗ пӑрӑс ҫинчен аяккалла»... В первоначальной

¹ Точную дату снятия копии приводит Н. Т. Васянка: «Заслуженный артист Чувашской АССР товарищ К. Е. Егоров списал текст этой комедии с рукописи Ф. П. Павлова в 1918 году, 3 января» (См. «Примечания редактора» в кн.: Ф. П. Павлов. Сочинения. Госиздат Чувашской АССР, Чебоксары, 1941, стр. 203). О времени работы над пьесой Васянка пишет: «Повидимому, комедию он (т. е. Ф. П. Павлов. — Н. П.) написал непосредственно после Октябрьской революции» (см. там же).

² В. П. Прокопьев. Воспоминания о Павлове Ф. П. (в рукописи).

редакции после слов «Савал арманёнче» было добавлено «Вурнири» (Вороново от Акулева в 4 км)».

Вторым автографом нужно считать тот, который был представлен для опубликования в журнале «Шурӓмпӓс». Обнаружить его тоже не удалось. Чисто местного колорита, о котором пишет В. Прокопьев, в нём уже не было, что ясно из напечатанного в журнале текста. Есть достаточные основания полагать, что автор все же не считал этот текст окончательным: сохранился автограф, относящийся к более позднему времени и имеющий ряд разночтений с первым печатным изданием. Этот автограф помечен датой 12 декабря 1919 года. Более пяти лет он хранился у кого-то из членов акулевского драматического кружка, возвращен Ф. П. Павлову в феврале 1925 года и передан им Центральному Чувашскому музею, где находится до сих пор. Мотивы передачи указаны в сопроводительной надписи:

«Ввиду того, что чувашская печать признала мою пьеску достойною для издания, кроме того, настоящая тетрадь сохранилась как единственный экземпляр авторского оригинала, который мне в феврале с/г доставили акулевцы, нахожу достаточно смелости передать эту рукопись Центр. Чувашскому музею. Автор, 11/IV-25 г., г. Чебоксары».

Безусловно, к моменту передачи текст комедии был фиксирован в художественном сознании драматурга в окончательном виде. Тем не менее в музейном автографе, во-первых, сохранены разночтения с печатным изданием в журнале «Шурӓмпӓс», во-вторых, часть этих разночтений является результатом собственноручных исправлений автора. Количество разночтений в общем невелико (не считая подзаголовка и вводной ремарки, их всего 19), но характер их таков, что не может быть сомнений в намерении автора внести в печатный текст комедии отдельные исправления.

Ниже приводятся наиболее существенные из разночтений лексического порядка.

В первом печатном издании:

1) Секретарь Эсё-и
Степанида Ухтеркина?

2) Ухтерке. Крахъян,
кунтарах кил, хёрём¹...

3) Миравай. Ав!..

4) Катӓк Ъӓвар. Мы!

В музейном автографе:

1) Секретарь. Эсё
штоль Степанида Ухтер-
кина?

2) Ухтерке. Крахъян,
кунтарах кил.

3) Миравай. Ан!..

4) Катӓк Ъӓвар. Я!

¹ Это слово в музейном автографе зачеркнуто.

Нетрудно видеть, что:

а) слово **штоль** (что ли) типично для того коверканья чувашского языка, которым отличаются мировой и секретарь вообще;

б) неестественно звучит обращение Ухтерки **хёрём** (дочка) к женщине, на которой он собирается жениться;

в) частица **ав** (употребляемая для указания чего-либо вдали) вместо отрицательной частицы **ан** (не) в окрике судьи — грубая опечатка;

г) в речи Криворотова, когда он откликается на обращение к нему, естественнее звучит **я**, а не **мы**, так как в царской военной казарме он мог усвоить только то, что относится к лексикону «нижних чинов».

В ряде случаев в музейном автографе помечены удлинения гласных или согласных для придания эмоциональных оттенков (**ка-ап, тў-ўнк, шата-арт, не разговаривать** и т. д.). — Просмотр и правку переданной в музей рукописи комедии нужно считать окончательной авторской редакцией, которая относится, таким образом, к периоду февраль—апрель 1925 года¹. Следовательно, над текстом пьесы Ф. П. Павлов работал в общей сложности около семи с половиной лет.

Первые же постановки комедии «На суде», состоявшиеся в Акулеве в начале 1919 года, вызвали шумный успех. О теплой встрече, оказанной автору после постановки пьесы 9 января 1919 года², мы читаем в заметке «Спектакль в Акулеве» (Шемшerti спектакль), напечатанной (под псевдонимом «Кара-пърнаш») в чувашской областной газете: «Пьеса прошла очень хорошо, и Ф. П. Павлова вызвали на сцену и приветствовали аплодисментами».³ С. И. Иванов, работавший тогда руководителем акулевского драматического кружка, вспоминает: «Эта комедия была впервые показана населению на сцене Акулевской школы любительским драматическим коллективом учителей и произвела большое впечатление на зрителей. Драматическим кружком руководил тогда я, и помню, что ко мне приходили из многих деревень целые делегации с просьбой приехать к ним и провести постановку комедии «На суде» и концерт чувашских песен из произведений Ф. П. Павлова.»⁴

В марте 1919 года комедия была поставлена в Чебоксарах для делегатов 5-го уездного съезда Советов и тоже заслужила единодушное одобрение. Учитель Ф. Ф. Филиппов,⁵ присутст-

¹ А не к 12 декабря, 1924 г., как ошибочно считает Н. Т. Васянка (см. «Примечания редактора» в приведенном собрании сочинений Ф. П. Павлова, стр. 204).

² Несомненно, это дата одной из первых постановок комедии.

³ Газета «Канаш», № 18(108) от 25 января 1919 года.

⁴ С. И в а н о в. Воспоминания о Федоре Павловиче Павлове (в рукописи).

⁵ Один из воспитанников Симбирской чувашской школы. Ум. в 1942 г.

вовавший на спектакле, впоследствии рассказывал: «Мне показалось даже странным: как это удалось создать такое прекрасное произведение искусства, взяв те стороны человеческих отношений, которые можно назвать отбросами из мира жизненных явлений? Я смотрел пьесу и удивлялся. Потом стало немного грустно от той мысли, что так искособолены люди, которых изобразили артисты, заставив нас смеяться до слез»...

В том же году пьеса начала ставиться в Казани труппой первого чувашского театра, а затем обошла буквально всю Чувашию, и, пожалуй, нет в этой приволжской республике ни одной деревни, ни одной даже начальной школы, где не смешил бы зрителей чудной Ухтерке.

* * *

Для истории создания и сценической жизни комедии «На суде» интересен вопрос о прологе-фельетоне, который не включен ни в одно из ее печатных изданий³. Кружками самодеятельности и вообще на сцене комедия исполнялась с ним только первое время¹. В дальнейшем пролог перестал быть обязательной частью комедии, перепечатываясь в качестве приложения к ней или упоминаясь в обзорах жизни и творчества ее автора, в предисловиях к изданиям его произведений и т. д. Не настаивал на обязательности пролога и сам автор, пусть он и подтвердил его право на существование в составе пьесы, что ясно из ремарок в окончательно выправленной акулевской рукописи:

«Если перед пьеской будет сыгран фельетон, то его исполнителями являются те же». И дальше (после слов: «Во время разговора из двери налево выходит секретарь»): «Если будет сыгран фельетон, то выходит по его окончанию».

Чем оже объясняется то, что пролог-фельетон не включен и в последнюю авторскую редакцию? В уяснении этого вопроса нужно исходить из самого содержания пролога.

Во-первых, пролог устанавливает, что время действия комедии — период керенщины, скорее всего — весна 1917 года, когда уже и в деревнях начали функционировать судебные органы Временного правительства (на это потребовалось некоторое время, охарактеризованное персонажами пролога как своеобразное юридическое «безвременье»: «Только и твердят: «Суда нет, суда нет»...») Точно отображает время и ироническое «наротнай правъ» («народное право») — из арсенала

³ Впервые пролог-фельетон отпечатан в газете «Канаш», в № 70 от 1 декабря 1918 г. за подписью «Фе-Па».

¹ И то не всегда: по свидетельству М. Я. Сироткина, в 1919 г. комедия ставилась без пролога в с. Яндашеве, Мариинско-Посадского района Чувашской АССР, в 1920 г. автор работы смотрел ее постановку без пролога в с. Матаки Татарской АССР.

профанировавших народовластие меньшевиков и эсеров. Разговор о самогоне, получившем в чувашской деревне распространение именно во время керенщины, и упоминание о хлебной спекуляции (слово «спекуляция» вошло в деревенский обиход в этот же период) дополняют картину.

Во-вторых, пролог вводит в ту атмосферу, в которой господствует старая, изуродованная веками материального и духовного угнетения деревня: суесловие и сплетни, склоки, пьянство, драки и т. д. — вот чем характеризуются или сами «пришедшие на суд» или те, о ком они говорят. Другое дело, что все это выступает в как бы нанизанных одна на другую и замечательных по мастерству диалогических сценах, художественная основа которых — неиссякаемый источник народного юмора.

Наконец, в прологе упоминается герой комедии Ухтерке, и мы уже узнаём как о его бестолковой жизни, в которой часто на него «все шишки валятся», так и о том, что он вовсе не украшен добродетелями. Вот эта часть пролога:

— В суд-то я и ногой не ступал. Мне суда и не надо. Я и без суда хорошо проживу... Горькую запретили — вот беда.

— Что ты? Из-за этого добра тужить не будем... Приходи, я тебе первача по восемьдесят уступлю. Заходили ко мне Ухтерке с Сидором, выпили... Ухтерке, как хлебнул раза два, так и глаза в потолок уставил да песни запел.

— Ухтерке-то тогда голову проломили, говорят.

— Кто?

— Кто их знает...¹

Можно полагать, что эта и подобные сценки, составляющие пролог-фельетоны, списаны прямо с натуры, и, найдя их типическими, автор отвел им роль экспозиции, которая, с одной стороны, характеризовала время действия и социальную среду, с другой — предваряла выведенные в комедии характеры. Однако впоследствии, когда пьеса «На суде» прошла многократную проверку в живом сценическом исполнении, автор не мог не увидеть, что пролог, если считать его обязательной частью комедии, мало оправдан в композиционном отношении. В самом деле:

1) представление о времени событий легко составить на основе материала самой комедии, если, например, соотнести спесивое заявление Криворотова о том, что он «слопотный гражданин» к его же обращению к судьям — «хоспода причашнайё»; к тому же «мировые суды» прекратили свое существование после Октябрьской революции;

2) те слои деревни, которые изображены в комедии, исчерпывающе охарактеризованы в своих положительных и отрицательных свойствах помимо пролога;

¹ Здесь и дальше — перевод автора статьи.

3) нет особой нужды в предварении образа Ухтерке, потому что в самой комедии он выступает в тех же или подобных свойствах и аналогичных ситуациях;

4) помимо пролога в комедии есть другая экспозиция, основная часть которой — пространный монолог секретаря;

5) наконец, шумный пролог-фельетон не гармонирует с той видимостью серьезности предстоящего суда, которая служит одним из элементов комического несоответствия и достигается очень выразительной немой сценой, указанной вводной ремаркой¹:

«Четверо из пришедших на суд, сидят, разговаривая, на диване. Разговора их зрителям не слышно. Один курит трубку, другой ест хлеб с луком. Во время разговора из двери налево выходит секретарь».

То, что автор не счел пролог обязательной частью комедии, не снижает его художественной ценности: он прочно вошел в чувашскую литературу как шедевр драматизированной комической миниатюры.

* *
*

Уже из пролога-фельетона комедии ясно, что в основе ее содержания — быт и нравы чувашской деревни кануна Октябрьской революции. Это не дает права считать драматурга «бытописателем», который не смог подняться выше наблюдения над житейским укладом чувашского крестьянства: глубокий знаток быта, он всегда искал возможности социальных обобщений.

Принцип показа общественно-исторических условий через «мозаику быта» виден даже в тех деталях комедии, которые мимоходом, но очень точно отображают массовую бедность дореволюционного крестьянства. Образцом подобной детали может служить, например, сцена сватовства Ухтерке к Аграфене, где мы узнаем о том, что именно составляет их «движимое имущество»:

«Ухтерке. И я женюсь! Крахъян! Пойдешь за меня замуж? У меня коза есть!

Аграфена. Если Степанида не против, я сторониться не буду. У меня и самой овца есть!»

Когда же Ухтерке начинает вспоминать, каким славным едоком он был в прошлом, в его рассказе фигурируют буквально хлеб да вода («пёр şакър», т. е. каравай хлеба, «виçе алтър шыв» — три ковши воды). Да и сама убогая Кереметь-Пус, в которой не живет, а кое-как существует «домохозяин

¹ Здесь нельзя согласиться с Н. Васянкой, по мнению которого пролог избавлял «пришедших на суд» от бессловесного сидения: обладая исключительным художественным чутьем, автор не мог видеть в этом «избавлении» какой-либо необходимости.

Артемий Ухтеркин», с успехом заняла бы место в списке некрасовских деревень

Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости...

Что побудило автора обратиться к комическому изображению «идиотизма деревенской жизни»? Это тем более интересно, что его драма «В деревне», работу над которой он прервал, обратившись к комедии «На суде», тоже является широкой картиной быта чувашского крестьянства. Ответить на поставленный вопрос можно единственно в свете суждений К. Маркса и Ф. Энгельса о сущности трагического и комического в искусстве и действительности.

К драме «В деревне» Ф. П. Павлов приступил осенью 1916 года, как только начал работать сельским учителем (сначала в Кошлаушской, а затем Балдаевской начальной школе б. Ядринского уезда Казанской губернии). Принимаясь за драму, он, конечно, хорошо представлял, что определяющий ее содержание конфликт нужно рассматривать как одно из проявлений социального неравенства, ставшего особенно ошутительным в губительной обстановке мировой войны 1914 — 1918 гг. Это доказывается как характером конфликта, так и расстановкой основных персонажей драмы: виновник горестной судьбы бедняка Ивана Кудрявцева и его жены Елюк — кулак Степан, совершенно обнаглевший во время войны и грубо попиравший все моральные устои. 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»¹.

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»². Революционный переворот не мог не вызвать коренного изменения в мироощущении драматурга, самого 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 теперь могли выступать только как комическое. Здесь невольно вспоминаются слова Маркса о природе комического в общественной жизни: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в

¹ Ф. Энгельс. Письмо к Лассалю от 18 мая 1859 года. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV, стр. 261.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 98.

могилу устарелую форму жизни. Последний фазис ее всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, однажды уже трагически раненным на смерть в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в «Разговорах» Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым»³.

Тонкое понимание быта в его социальной обусловленности и большой талант автора позволили ему безошибочно определить меру комического, соотнести оттенки смеха с характером, явлений, составляющих содержание комедии «На суде». Это выражено в мастерской обрисовке каждого ее персонажа.

* * *

С момента, когда герой комедии Ухтерке, расталкивая людей и перебраниваясь с ними, появляется на сцене, пьесу сопровождает непрерывный смех зрителей: надежды и переживания наивного 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 ни получалось, — отовсюду так и выпирают «бедность да бедность, да несовершенства нашей жизни».

Изнуряющая работа и отчаянная нужда, необходимость беречь каждый грош, каждый кусок хлеба, темнота и невежество, отсутствие общественной цели и радости жизни — все это порождает много пороков, уродует человеческие отношения. Нужна революция, уничтожающая рабство, само участие в которой перерождает духовно и которая создает предпосылки для расцвета лучших свойств человеческой личности.

Не может похвалиться достоинствами и Ухтерке. Зритель смеется над его склоками и дрызгами со снохой и соседями, безудержной болтливостью и ехидством, которые особенно неприятны из-за его неуживчивости, невероятной «простотой нравов», находящейся на грани озорного нахальства (что стоит, например, сцена, когда Ухтерке, нисколько не смущаясь, демонстрирует на суде результаты одной из домашних схваток). Весьма непрочь Ухтерке и выпить, и вряд ли Степанида особенно преувеличивает, называя его «самогонной глоткой» (самакунка карланки).

Бедны и примитивны представления Ухтерке. Он весь в плену суеверия и предрассудков. Точными штрихами подчерк-

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 389.

нута невежественность Ухтерке, например, в сценах, когда он рассказывает свой сон или рассуждает о двухвостке, которая его будто бы испортила. Еще более убедительно выступает узость его представлений в убогой ограниченности интересов и устремлений, которые не выходят за пределы быта, семейной жизни и ее неурядиц: пироги, которые будут ему перепадать после суда (по крайней мере, он на это надеется), и удачное сватство после «примирения сторон» — вот чем, в сущности, определяются нормы той жизни, которая его вполне удовлетворяет. При всем этом Ухтерке даже не мыслит, что может существовать какая-то иная жизнь, в которой он не будет «подушной единицей», объектом насмешек, презрения и зуботычин. Если бы ему сказали, что обязательно наступит время, когда старость будет окружена заботой и вниманием государства, отойдут в прошлое скандалы и драки за кусок хлеба или угол в избе, а люди, подобные ему, станут простыми, умными и добрыми, как все, то он счел бы это едва ли уместной шуткой.

Как и всякий писатель-реалист, Ф. П. Павлов видел сущность искусства в типических обобщениях, выражающих содержание и причины тех жизненных явлений, на которых остановилось внимание художника. В чем же он усматривал смысл той, по выражению Белинского, «истины поэтического вымысла», которая оставляет смешные и неприглядные стороны незадачливого героя комедии «На суде»? Это понятно прежде всего в связи с положительными свойствами характера Ухтерке, которые присущи ему как человеку труда и вызывают искренние симпатии.

С мягким юмором показана честность Ухтерке. Упрашивая на суде укротить свою сварливую сноху, он не сказал ни слова неправды, чем не могут похвастаться ни Степанида, ни Агафена, ни тем более Криворотов. Ложь же их ему совершенно непонятна: «Ну, Крахъян!» — восклицает Ухтерке, пораженный показаниями своей свидетельницы. Дважды он бросает на суде реплику «Я — старый человек! Я не вру!», и это не фраза, не увертка на судебном допросе, а жизненное правило: сам факт, что его, старика, могут подозревать во лжи, он считает оскорблением.

Глубоко привлекателен Ухтерке и своей добротой. Добр он уже потому, что никогда не согласится устраивать свое благополучие на страданиях и несчастье другого. Мировая художественная литература зафиксировала поистине бесконечное количество случаев, когда благополучие своего собственного «я» достигалось нуждой и горем других людей: подложные расписки и векселя, упекающие в тюрьму близкого знакомого, браки по расчету, грошовая работа за поруганную женскую честь и т. п. — всем этим так и пестрит жизнь в том мире, подлая сущность которого определяется известным афоризмом

«Homo homini lupus est». Но не следует этому волчьему правилу Артемий Ухтеркин, и как только судья заговаривает о том, что Степаниду можно наказать заключением в «каземат», он испуганно, но с обычным простодушием заявляет:

«Что-о? В каземат? Нет, нет, не-ет! О каземате ты и не думай! Ты ее так уйми. (Тихонько) Я у тебя в долгу не останусь, пятиалтынный пожалуйю...»

Не в обыкновении Ухтерке задумываться над хорошими или дурными свойствами своей натуры, потому что слишком исковеркала его жизнь, в которой со всех сторон так и сыплются «синяки и шишки». И тем не менее какая-то чуть грустная нотка, легкая ирония над собой проскальзывает в высказываниях этого непритязательного и болтливового чудака, приоткрывая его внутренний мир с иной стороны и позволяя видеть, что и он обижен за свою незавидную долю. Вот как, например, иронизирует над собой Ухтерке в ответ на замечание судьи, что его не следует называть «сыном»:

«Так, так. Не дураки ли мы. Грамоте нас не учили. Учили только в земле копать, вот и умрем, землю ковыряя. Умрем — и вытянемся, разинув рот».

В другом месте Ухтерке, который при случае готов показать себя человеком с достаточным кругозором и развитием (например, история о свернувшем с бруса мельнике служит, по мнению Ухтерке, свидетельством его немалого жизненного опыта, а комически претенциозное «Не расковору» — не что иное, как попытка изъясняться по-русски), сердито сетует на то, что не может даже говорить толком:

«Язык, собаки бы его съели, толком ничего не выговорит. Выходит как по-калмыцки».

На грани, где комическое может легко перейти в свою противоположность, находится сцена, когда Ухтерке начинает рассказывать о своем погибшем сыне:

«А-а... Мой сын-то... Не вернулся он домой, в солдатах сложил свою голову, бедняга... (Тихонько.) Его там за бунт, говорят, расстреляли...»

Смысл этой трудной для соблюдения самого принципа комической сцены — в выявлении того, что «потрясающая тина мелочей» не убила в Ухтерке чувства родительской любви, вынужденной обратиться в печаль воспоминаний. Однако драматург хорошо понимает, что нельзя усложнять образ Ухтерке мотивами трагического, ибо его назначение в том, чтобы «человечество смеясь расставалось со своим прошлым». Поэтому к комическому восприятию действия возвращает рассказанный «истцом» 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 включает в себе авторскую оценку изображаемого, объяснение тех причин, которые обуслови-

ли дурное в герое комедии. За нелепым и уродливым, возбуждающим только смех, автор разглядел в нем подлинно человеческое, прекрасное, что сохранилось наперекор злой судьбине живущего впроголодь и бесправного «инородца».

Жертвой уродства общественных отношений и косности быта выведена в комедии тихая и забитая Аграфена. Жизнь, ставшая для нее особенно тяжелой после того, как она оказалась на положении вдовы-солдатки (очевидно, что Кузьма Каюрин, упомянутый в одном из пространных объяснений Ухтерке, — убитый на войне муж Аграфены), приучила её страшиться всего: казенной бумаги, чиновников, пущенной по деревне сплетни и даже русской речи, которую приходилось слышать только от урядников или наезжавшего в деревню волостного начальства. В этом отношении она мало чем отличается от чеховской Мавры из рассказа «Человек в футляре», которая «во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет всё сидела за печью и только ночами выходила на улицу». Честная и правдивая от природы, Аграфена всё же не может превозмочь чувства боязни перед угрозами Криворотова и начинает неуклюже хитрить и обманывать во время судебного допроса:

«МИРОВОЙ. Аграфена, ты стояла третьего дня на улице?

АГРАФЕНА. Стояла. Мы вдвоем с Криворотовым стояли... (Криворотов с силой дергает ее за локоть).

АГРАФЕНА. Э-э, не стояла, не стояла! Третьего дня я и на улицу не выходила».

Следовательно, и в образе Аграфены подчеркнуто противоречие между зачатками положительного и теми условиями жизни и быта, которые калечили человека духовно.

С большей резкостью выступает разрушительная сила морали и традиций прошлого в образе Степаниды. Бойкая и разбитная, она уже не останавливается перед тем, чтобы открыто притеснять старика-свеkra и заранее сговаривается с Криворотовым показать на суде заведомую ложь. Своенравие и заносчивость заставляют Степаниду забыть даже чувство страха перед «мировым», и она начинает шумную потасовку со свеkром непосредственно во время допроса. Очень мало заботит Степаниду и то, что вряд ли Ухтерке найдет покой, когда она «возьмет в дом» Криворотова. Пренебрежением к старости, лишившейся опоры и кормильца (сын Ухтерке тоже погиб на войне), и эгоистическим стремлением устроить только свою жизнь, Степанида во многом напоминает сноху старика Фомы из повести «Единородный сын» Ф. Гладкова.

С оттенком иронии изображены неприглядные свойства Криворотова. Ироническая обрисовка этого «бывалого человека» оправдана тем, что для него особенно типична корысть

во всём, составляющая непреложную основу собственнической морали. С этой ведущей чертой в характере Криворотова органически связаны как презрительная спесь по отношению к слабым, так и подбострастие перед сильным. Излюбленные средства Криворотова — ложь и запугивание тех, кого он считает слабее и ниже себя. Вот одна из сцен допроса:

«МИРОВОЙ. Аграфена! Встань ближе! (Аграфена подходит ближе к столу).

КРИВОРОТОВ (когда Аграфена проходит мимо, дергает ее за локоть и шепчет на ухо). Не говори, не говори. Отпирайся, от всего отпирайся. Не будешь отпираться — я тебя на всю деревню ослаблю».

Нельзя думать, что автор не видит ничего положительного в типах, подобных Степаниде и Криворотову. В них тоже есть здоровые начала: так, сварливая Степанида, чувствуя свою вину, сочла долгом помириться со стариком, хотя тот и подавал на неё в суд, а Криворотов обращается к нему со словами: «Давайте уж дальше по-хорошему жить».

Все сказанное о типах старой деревни в комедии «На суде», о природе и характере комического в их художественном воплощении позволяет утверждать, что смех автора объективно противостоит тому зубоскальству, которое Ленин определил как «дешёвенький интеллигентский скептицизм».

Сатирически заострен образ судьи. Бездушные и бюрократизм, следование мертвой букве закона — основные черты этого «прыща самодержавия». О том, как именно он «чинит правосудие», сообщает зрителю секретарь: «Будь я судьей — никогда бы не стал столько дел зараз пропускать. Разбери семь, ну, восемь дел. А он так меньше двенадцати никогда не пропустит. Сегодня тринадцать... Чертова дюжина!.. Хе-хе-хе!». Чванный и спесивый, он не иначе, как с презрением, относится ко всем явившимся на суд, и зрителю сразу ясно, что «господину мировому», в сущности, глубоко безразлична судьба простого человека, в котором он видит лишь объект применения статей судебного кодекса (по известному принципу Фамусова: «Подписано — так с плеч долой!»). Его комически искаженная чувашская речь и постоянное употребление русских слов и фраз очень точно отражают русификаторскую политику царизма.

Прекрасно дополняют образ судьи подхалим-секретарь, который старается копировать своего начальника, и заседатели, выступающие в роли почтительного безгласия.

То, что Ф. П. Павлов положил в основу своей комедии судебное разбирательство бытового происшествия, объясняется не только его практикой народного судьи в Акулёве: избранное драматургом место действия оказалось очень подходящим для художественного заострения противоречий, порождавших духовное убожество и моральную искалеченность.

Ярко проявился талант Ф. П. Павлова в мастерстве композиции комедии «На суде».

Одноактная пьеса требует особого внимания к своей композиции, потому что здесь в гораздо большей степени проявляется та трудность, на которую указывал А. Н. Островский в письме к А. С. Шабельской (Монтвид) от 5 июня 1885 года: «Самое трудное дело для начинающих драматических писателей — это расположить пьесу; а неумело сделанный сценарий вредит успеху и губит достоинства пьесы».¹ Тем значительнее творческая победа автора комедии «На суде», которая может служить образцом композиционной завершенности.

Мастерству «расположения пьесы» чувашский драматург учился у Островского. Влиянием его комедийного творчества обусловлен прежде всего принцип построения действия в комедии «На суде», что ясно уже из характера её экспозиции. Дело, конечно, не в том, что она, как мы видим в ряде комедий Островского (например, в «Семейной картине» или во второй части знаменитой трилогии о Бальзаминоме — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»), представляет собой монолог: Ф. П. Павлов усвоил внутреннюю сущность того принципа, который создает образ в непрерывном движении и заключается в передаче интриги сначала второстепенными лицами, затем более заметными, наконец, ее непосредственными участниками. В соответствии с этим основная часть пьесы подготавливается служебными компонентами с особыми приемами драматургической техники (краткими сообщениями в форме монолога, намёками и замечаниями «между прочим» в небольшом диалоге, т. н. *lazzi*, т. е. вставными сценическими шутками, иногда даже просто песней¹ или средствами пантомимы), что находит место прежде всего в экспозиции.

Примером подобного развития интриги может служить комедия Островского «Невольницы», что можно проследить, сопоставив авторские замечания о ее замысле и само построение действия;

«Фабула: любовь жены благодетеля к его воспитаннику; все перипетии sentimentalной страсти: нежность, безумные порывы, ложь, несправедливые упреки, глупая ревность,

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XVI. Гос. изд-во художественной литературы, М., 1953, стр. 175.

¹ Как, например, в комедии Островского «Старый друг лучше новых двух», где действие открывается песней Оленьки, характеризующей ее живой, скромной, но в то же время ограниченной мещанской девушкой:

Я тиха, скромна, уединенна,
Целый день сижу одна
И сижу обнаковенно
У камина близ огня

ложное спокойствие. Все это надо сделать как можно реальнее, в этом вся суть пьесы, это ее внутреннее содержание. **Главные типы:** старик умный и по уму добрый, но по натуре нерешительный и с старыми предрассудками; женщина страстная, которую темперамент и оскорбительная подозрительность мужа доводят до пренебрежения всеми чувствами: приличием, долгом, честностью, правдой; молодой человек не глупый, но слишком полагающийся на свою ловкость, пролаз...»²

Точка отправления действия в комедии — выполняющий роль экспозиции разговор экономки богача Стырова Марфы Севастьяновны и его бывшего лакея Мирона Ипатыча. Разговор идет о том, что барин уже старик, жена у него молодая, а отсюда всевозможные неприятности в их жизни. Общий смысл диалога заключен в словах Мирона Ипатыча:

Все-таки женщина в полном своем удовольствии; а мы-то с Евдокимом Егорычем уж скоро грибы будем. Старый-то на молодой женится, думает, что сам помолодеет; а заместо того еще скорее рушится, в затхлость обращается».

В дальнейшем линия интриги передается компаньону Стырова Коблову, и только после этого драматург постепенно переходит к показу самого семейного конфликта, поднимая его на степень актуальных для того времени социальных вопросов,

Та же последовательность в развитии сценической интриги характерна и для комедии «На суде».

Из монолога секретаря, являющегося главной частью экспозиции комедии, мы узнаем, что Ухтерке затеял какое-то судебное дело, а как тип человеческого поведения он комичен уже сам по себе:

«Чье бы дело вперед пустить? Э-э... Пущу-ка Ухтеркина. Чудной это старикашка. Заявление оставлял — и то уморил со смеху».

Роль лица, раскрывающего сущность конфликта, отведена «господину мировому», который зачитывает судебный документ, и нам становятся более или менее ясными как условия существования старика, так и его вздорность и неуживчивость:

«Гражданин Артемий Ухтеркин заявил мне, мировому судье, что третьего дня сноха, Степанида, выгнала его из собственного дома, причем кинула ему в спину сухим навозным комом»...

Наконец, конфликт раскрывается уже конкретно, в виде столкновения противодействующих сил, и здесь вместе с незадачливым истцом выступают его ловкая сноха Степанида, будущая жена Аграфена Каюрина и «одножитель» Герасим Криворотов.

² А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. VIII. Гос. изд-во художественной литературы, М., 1950, стр. 388.

У Островского чувашский драматург учился и искусству тех задержек в развитии действия, которые составляют основной композиционный прием в комедии «На суде». Сам по себе этот прием сложился очень давно и использован (в форме вставных эпизодов, трюков и т. п.) многими авторами. В пьесах Островского он всегда исходит из задач реалистического изображения жизненных отношений во всей их полноте. Сам Островский в письме к Н. Я. Соловьеву так определяет характер взаимодействия приемов своего творчества с лежащим в их основе художественным методом критического реализма: «...У меня не только ни одного характера или положения, но нет и ни одной фразы, которая бы строго не вытекала из идеи. А идея моя вот такая, постарайся ее понять! Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя (во имя вечной правды) разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошliliсь и сделались фальшивыми»¹.

В комедии «На суде» задержки действия во всех случаях связаны с образом Ухтерки и имеют характерологическое значение. Композиционно они оправданы тем более, что действие представляет собой судебное разбирательство и поэтому все персонажи характеризуются почти исключительно своими речами. В выборе художественных средств, при помощи которых эти задержки получают драматическое воплощение, Ф. П. Павлов обратился к исконным традициям чувашского юмора.

Основное средство комических задержек в комедии — буквальное осмысление метафоры, что очень характерно для многих жанров устного народного творчества. В поэзии всех народов оно является лишь частным случаем комической мотивировки, построенной на непонимании вообще. В чувашском фольклоре подобные мотивировки встречаются главным образом в сказках. Так, сюжетная линия чувашской сказки «Кобылка» (Кабулка) развивается на том, что падкий на любовные утех барин не понял, к кому именно относится кличка «Кобылка».

С замечательным мастерством раскрывается образ Ухтерки через задержки в комедии «На суде». Их комический эффект неизменно исходит из противопоставления наивного невежества напыщенной серьезности судебного разбирательства. Например, мотивом одной из задержек служит то, что Ухтерке не может взять в толк замечания судьи о неуместности отклонений от судебных показаний, понимая самое обычное метафорическое выражение «Не забирай в сторону» (Аякалла ан пӑрӑн) в прямом смысле (Ухтерке рассказывает в это время о том, что сноха вырвала у него однажды кусок хлеба и бросила собаке):

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XV. Гос. изд-во художественной литературы, М., 1950, стр. 154.

«МИРОВОЙ. Не забирай в сторону.

УХТЕРКЕ. Не на стороне, господин мировой, у себя в дому вырвала. (Мировой машет рукой).

УХТЕРКЕ. Постой-ка, господин мировой, закончу... Вырвала хлеб из рук да начала ругаться: Ы-ы-ы! ненасытное горло! И есть-то не можешь по-человечески, как лошадь, хватаешь, говорит. Твою-то бы, говорит, бездонную кадку не хлебом — бардой наполнить!»

Если здесь мы узнаем о раздорах и склоках в доме Ухтерки, вызванных в конечном счете отчаянной бедностью и бескультурьем, то в продолжении этой задержки проступает его затаенная обида на постоянные насмешки и презрение:

«УХТЕРКЕ. Постой-ка, дай-ка доскажу. Собака-то потом мой хлеб хоп! — и схватила! Я хотел было хлеб-то вырвать, а она под амбар убежала. Ну, что бы ей тут не околеть, этой собаке! Даже она меня за человека не посчитала»...

Из другой задержки становится ясным, что Ухтерке всю жизнь перебивался с хлеба на квас, хотя его рассказ об этом не может не вызвать смеха (комизм задержки опять основан на буквальном понимании раздраженной реплики судьи):

«МИРОВОЙ. Чтобы с тобой говорить, старик, нужно сначала пообедать как следует. Без этого с тобой замучишься совсем.

УХТЕРКЕ. Вот-вот! На голодный-то живот кому говорить захочется. Сидим здесь сегодня, а уж смеркается, животы-то давным-давно подвело. Без обеда разве проживешь? Обед ведь он силы придает. Ты хоть много-то и не ешь, поди, господин мировой, а я-так!.. (Мировой машет рукой).

УХТЕРКЕ. Погоди-ка расскажу. Такого едока раньше по всей деревне не было. Ну, уж и ел я зато! Возьму, бывало, краюху поперек, — посмотри-ка, господин мировой, — возьму, бывало, вот так (берет со стола книгу и показывает, как он откусывал) да как откушу! (Мировой машет рукой).

УХТЕРКЕ. Постой-ка, дай доскажу! Так и съем, бывало, всю краюху. А как съем, три ковши воды выпью».

На несоответствии прямого и переносного значения фразы основана и та задержка, в которой выявляется страсть Ухтерки к болтливому морализированию:

«МИРОВОЙ. Говорю тебе, Ухтерке, не забирай в сторону. Ты мне дело говори!

УХТЕРКЕ. Ага, так, так. О деле и говорю, в сторону не забираю. В сторону забирать оно несподручно. Не помнишь ли, господин мировой, как в прошлом году мельник на Цивиле с бруса-то в сторону свернул да... (Мировой машет рукой).

УХТЕРКЕ. Постой-ка, дай закончу. С бруса-то в сторону свернул да бултых! в воду — и нырнул за мельницу. Так вот оно, господин мировой, в сторону-то забирать».

В точном соответствии характером каждого из персонажей

находятся подсказанные автором внешние движения: Ухтерке толкает Степаниду локтем, судья постоянно машет рукой или стучит кулаком по столу, Криворотов требовательно нашептывает на ухо свидетельнице, пускает в ход кулаки Степанида и т. д. Можно сказать, что в комедии нет ни одного места, ни одного жеста или движения, которое не было бы строго и придирчиво проверено автором. Не зря он так тщательно шлифовал пьесу в акулевском драматическом кружке.

* * *

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 вместе с тем 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 Ф. П. Павлов.

Отсутствие сложной, запутанной интриги и та особенность сюжетной линии комедии, что ее персонажи очень ограничены в возможности самовыявления непосредственно 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 человеческого характера, но и авторское отношение к нему, оценку его моральных качеств; с другой — в речевых характеристиках автор комедии пользуется такими элементами чувашского языка, которые откладывались тогда как общенациональные, а 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 — низового (анатри) и верхового (вирьял) — был еще далек от своего завершения и неизбежно требовал особенно тщательной работы по отбору лексического материала и упорядочению грамматических и орфоэпических норм.

Достаточно первого знакомства с текстом комедии, чтобы понять, что язык ее персонажей не является натуралистическим воспроизведением реально существующей диалектной разновидности.

Диалектизмы в комедии (все они относятся к одному из тех переходных говоров, которые сложились в пределах верхового наречия), составляют количественно очень незначительную группу:

пу пле (разговаривать)	—	ВМ.	лит.	ка ла џ
ката ра мар (невдалеке)	—	»	»	ин џ е тре мар
ан џ ё м ё р л ё р (не шумите)	—	»	»	ан ш ав л ё р
ша р ла ма ста п (молчу)	—	»	»	ч ё н ме ст ё п
к ё те х (немножко)	—	»	»	ка џ ша х
и й я (да, так)	—	»	»	ча пла
пе л ке ме (болтать)	—	»	»	па ка џ л та т ма
ан те к ке ле (не толкайся)	—	»	»	ан те рт ке ле
-ё џ (ведь)	—	»	»	-џ ке

В фонетическом отношении верховой диалект подчеркнут лишь несвойственным литературному произношению (и низовому диалекту) употреблением постпозитивной частицы **-ха** (-ка) в ее мягкой разновидности (**-хе**): **тим-хе** (постой-ка), **итле-хе** (слушай-ка), **каласа пётерем-хе** (доскажу-ка). Фонетическим диалектным вариантом является и глагол **кышлама** (грызть) вместо литературной формы **кашлама**.

Столь же скупо представлены морфологические особенности верхового диалекта. Так, в комедии нет ни одного существительного на **а** или **е** с типичным для верховых говоров аффиксом **-йән** в род падеже ед. числа,¹ равно как и глаголов и причастий с основой на **р**, при изменении которых этот звук в верховых говорах удерживается перед **т**, **м** и **н**.² Можно отметить всего два примера использования морфологических отличий верхового диалекта в комедии:

а) аффикс **-и** в глаголе **кёримарё** (не смогла войти); во всех остальных случаях отрицательная форма от глагола возможности используется со свойственными литературному языку аффиксами **-ай**, **-ей**: **сисеймерём** (я не заметил), **сийей-местён** (не сможешь поест), **тәнлаймарәм** (я не смог понять, взять в токл), **тавәрнаймарё** (он не смог возвратиться);

б) окончание **-ттёр** в глаголе **кёрлеттёр** (шумите, галдите); в литературном языке 2-ое лицо множ. числа наст. времени изъявительного наклонения имеет окончания **-тәр**, **-тёр** (напр., кёрлетёр).

Таким образом, в речи персонажей комедии «На суде» выделены лишь некоторые и притом наиболее выразительные особенности верхового диалекта, необходимые для реалистического изображения ясно очерченной диалектной группы. Во всем остальном язык комедии приближен к тем нормам, которые легли в основу общенационального чувашского литературного языка.

¹ Напр., род. падеж существительного **тута** (губа) дан в тексте комедии в форме, принятой в литературном языке: **тутан** (а не **тутайән**, как принято в верховых говорах).

² См. в тексте комедии форму глагола **патәм** (я дал).

Конечно, и язык самого Ф. П. Павлова не мог быть свободным от диалектизмов, свойственных говорам верховых чуваш, о чем свидетельствует хотя бы его раннее творчество. Например:

а) **шукăшăм** (дума моя) *вм. лит. шухăшăм* в варианте стихотворения «Пчелка», относящемся к 1912 году;

б) **хушйĕ** (притяжательная форма 3 лица им. существительного **хушă**, т. е. хозяин) *вм. хуши* в балладе «Метелица»;

в) **кăкри** (та же форма сущ-ого **кăкăр**, т. е. грудь) *вм. кăкăрĕ* в стихотворении «Красавица».

По свидетельству близких знакомых Ф. П. Павлова (например, С. П. Горского) его устная речь тоже сохранила ряд особенностей верхового диалекта. Тем значительнее его творческая работа над языком комедии «На суде», в которой с большим мастерством разрешена проблема соотношения речи персонажей с общенациональными элементами языка.

Особую лексическую категорию составляют в комедии заимствования из русского языка. Большинство их (за исключением, главным образом, входящих в ремарки: **комеди**, **миравай**, **судья**, **свидетель**, **секретарь**, **заседатель**, **сцена**, **чернильница**, **шкап**, **диван**, **картинăсем**, **кĕнекисем** (выполняет характерологическую роль и должно быть отнесено к тому типу чувашских просторечий, которые были усвоены из русского разговорно-бытового языка: **хампар** (амбар), **каттăршнай** (каторжный), **самаконкă** (самогонка), **каккуй** (какой), **швешĕ** (свежий) **то тех пор** (до тех пор), **тавай** (давай), **вăт** (вот), **кĕлевĕс** (кляузник), **прашай** (прощай) и т. д.¹

Характерологическое назначение имеют и русские слова и обороты, часть которых применена в подчеркнуто искаженном произношении: **Ну-с, все явились?**, **Та-ак, следовательно, начнем!**, **Так вот...**, **раз, страствай** (здравствуй), **не расковору** (не разговариваю), **мошне** (можно), **чево исвольте?**, **сначăт** (значит), **так точĕн** (так точно) и т. п.

Ярко проявилось художественное чутье автора комедии «На суде» в речевых характеристиках. В перечне действующих лиц нет ни одной характеристики «от автора», и тем не менее совершенно отчетливо выступает не только внутренний облик каждого из них, но и авторское отношение к нему. Достигнуто это исключительно средствами языка.

Чисто народная простота и образность, живость и остроумие — основные черты речи Ухтерки. Она целиком состоит

¹ Термин «просторечие» до сих пор остается очень расплывчатым. Нет ясности о нем и в чувашском языкознании, и поэтому некоторые исследователи склонны относить подобные заимствования из русского языка к разговорным формам вообще. На мой взгляд, они являются просторечиями уже потому, что многие из них в настоящее время имеют свои литературные эквиваленты (ср. **ричак** — рычаг, **уес** — уезд, **упус** — обоз и т. д.).

из разговорной лексики, чем и объясняется большое количество в ней подражательных слов.

Чувашский язык вообще очень богат самыми разнообразными подражательными словами. Чувственно осязаемой звуковой стороной, точностью воспроизведения явлений, способностью заменить целую описательную фразу обусловлено частое употребление их в чувашской разговорной речи.²

Именно на примере из комедии «На суде» любил подтверждать богатство чувашских подражательных слов один из виднейших туркологов мира Н. И. Ашмарин. Он имел в виду ту сцену комедии, в которой Степанида пытается умалить эффект от оскорбления Ухтерки навозным комом:

«УХТЕРКЕ... В спину или немного пониже, вот сюда, мне и попало. Сам-то я и не почувствовал бы, да слышу: хлоп!» (...Вара сурăмран, мён, кăшт аяларах, сакăнтан тиврĕ. Хам сисеймерĕм те, леп! турĕ).

СТЕПАНИДА. Врет он. Не верьте ему: всего-навсего — шлеп! (Суять вăл. Ан ёненĕр а́на. Лачч! анчах турĕ)».

Столь же выразительно рассказывает Ухтерке о другом домашнем злоключении:

«...Сноха-то как наскочит сзади да хлоп! меня по затылку. Я и загремел кувырком, а потом бултых! прямо в лужу. Ну вот, так и уселся там»... (...Кин хысран сикрĕ тухрĕ те мана ёнсерен тў-ўнн! тутарчĕ. Вара эпĕ пăлтăр-палтăр! чикеленсе кайрăм, шыв лапашкине чăпăл-чапăл! кĕрсе ўкрĕм. Мён, лартăм вара унта...)

То, как мельник упал с бруса в воду, Ухтерке передает подражательным словом **шампăлт**, храп снохи — словом **харр** и т. д.

Разговорную непринужденность речи Ухтерки оттеняют также междометия: **ы-ы, ы-ых, э-э, ай-яй, эпей** и др.

Синтаксический строй речи Ухтерки тоже целиком строится на разговорных формах. Соответственно этому:

1) в ней много обращений: сынок (ывăлăм), дочка (хĕрĕм), сношенька (кинĕм) и т. д. — вплоть до слов и выражений, представляющих собой грубость и резкость экспрессивной оценки (напр., **шăрчăк** — балаболка¹ или **суя сăмхи** — лгунья, сплетница);

2) речевая манера подчеркивается живыми интонациями восклицательных и вопросительных предложений, часто сле-

² О точности воспроизведения чувашскими подражательными словами звуковых явлений можно судить, например, по тому, что слова «шăмпăлт» и «чăмпăлт» подражают звуку падающего в воду предмета, но начальные «Ш» и «Ч» указывают на разные по объему предметы. Примером точности воспроизведения подражательными словами других (не звуковых) явлений может служить то, что выражение «ял-ял-ял» может изображать ровное пламя костра, а выражение «йăл-ял» — прерывистое.

¹ Досл. сверчок.

дующих непосредственно друг за другом (или через 1—2 повествовательных предложения):

а) «В суд, говорю, подам! А зачем она меня, старика, толкает? Или по нынешним законам снохи должны свекров по по затылку колотить?» (Сута паратап! терём. А мёншён ваймана, старике, тёксе ярать? Ай халь саккунпа кинёсен ашшёсене ёнсерен тунклеттермелле?);

б) «Кабы ты не толкнула, в лужу-то я зачем, нарочно бы что ли сел? Послушай-ка, господин мировой, отпираться уж начала, негодная. Неужто я, старый человек, врать буду? (Эсё тёксе яман пулсан, шыв лапашкине, мён, эпё, ай, юри кёрсе лараттэмччэ? Итле-хё, хэспатин миравай, тунма пусларё, усал. А эпё, вата, сын, сун суймастап-и?;

3) в целом ряде случаев речь прерывается паузами:

а) «А... и верно, сноха-то?» (Э-э... ахаль те, кин-и.);

б) «Третьего дня... Э-э... Третьего-то дня у нас не из-за хлеба, не из-за пирогов ли вышло, каторжная голова!...» (Вицёмкун пулни... Э... Вицёмкун саккар синчен мар, кукаль синчен тухса кайрё мар-и, каттаршной пуцё!...);

4) чисто разговорную специфику имеют повторения: «Так, так» (Саплах, ара, саплах), «Уйми, уйми (Чар, чар), «Суд-то устрой, суд устрой» (Сутне ту сав, сутне ту), «Зашел уж, сынок, зашел» (Ёнтё кётём, ывайам, кётём) и т. д.

Среди других приемов, характеризующих разговорную манеру речи Ухтерки, выделяется эмоциональное ударение, обозначаемое удлинением гласны:

а) «Что-о? В каземат? Нет, нет, не-ет, не-ет!». (Мё-ен? Касамата? Сук, сук, су-ук, су-ук!);

б) Воо-он! говорит, — пирога еще захотел»... Сакха-ани! терё — кукаль тата сана...).

Исcoverканная русская речь, которой щеголяет Криворотов, не только комична сама по себе, но и как нельзя лучше выражает его внутренний облик. Достаточно выделить из его ответов судье такие слова, как **тойёс** (то есть), **сначёт** (значит), **так точчён** (так точно), **чево исвольте** (чего изволите), никак нет, слушаюсь, чтобы стало ясно, что все это — «плоды просвещения» царской военщины. Однако драматург не превращает слова и выражения казарменно-солдатского обихода и речевую маску: с одной стороны, они очень точно передают подобострастное отношение Криворотова к сильным, с другой — его лживость (так, на вопрос судьи о том, не притесняет ли Степанида своего свекра, он без всякого стеснения отвечает: «Не могу знать, господа присяжные!»). Особенно смешна речь Криворотова, когда он, стремясь показать себя бывалым человеком, старается сочинять целые русские фразы (например, «Ни пасар не пывал, ни Сапани не кулял»).

Полностью обнаруживает себя Криворотов и в своих показаниях суду и репликах на родном языке. Здесь для его лексикона характерны оскорбительно-бранные слова и выражения по отношению к тем, кого он считает ниже себя. Например, для Ухтерки он находит только ругательства вроде **тёнче ухмахи** (дурак набитый), **ухмах** (дурак), **ватă сăрнай** (старый болтун) и т. д. Маскируясь же видимостью почтительной искренности, он часто прибегает к ходячим выражениям наподобие «Сущую правду говорю» (чăна-чăн калăтăп), «рта не замараю» (сăвара вараламастăп), «даже во сне не видал» (тёлёкре те курман) или ограничивается по-солдатски лаконичными ответами «Курман, илтмен», т. е. «Не видал, не слыхал» и т. д.).

Речь «господина мирового», вынужденного вести допрос на чувашском языке, пестрит русскими словами и фразами (например, «Ну», «Ну, ладно», «Так вот», «Ступай», «Не разговаривать», «Говорят тебе не разговаривать»), что связано с общим планом пародийно-сатирического изображения суда. Характерны для нее и такие неуклюжие обороты, когда чувашские предложения строятся по несвойственным им нормам русского синтаксиса: «Эсё свидетель, а свидетельсенчен кайран ыйтатпăр» (Ты свидетель, а свидетелей допросим после), «Так вот, итле эсё малтан, мён калатăп эпё сана» (Так вот, слушай сначала, что я тебе скажу), «Раз эсё свидетель, сан мён ыйтнине тёрёс калас пулатъ» (Раз ты свидетель, то тебе нужно говорить правду), «А, пёлместён-и эсё: Сăпани вăл ашшёне пăртак хёсёрлест-и?» (А не знаешь ли ты не притесняет немного Степанида своего отца?) и т. п. Характерно, что «акающее» русское произношение судьи подчеркнуто повелением «Пазвать» и окриком «Малчать», т. е. словами из речевого обихода той, по выражению Герцена, «унизительной дисциплины рабства, которая была особенно тяжела и оскорбительна для «иностранцев». Бранное чувашское «ухмах» (дурак) в адрес Ухтерки дополнительно характеризуют отношение «мирового» к пришедшим на суд.

Робость и застенчивость, боязнь нажить какую-либо беду проступают в речевой манере Аграфены, а для Степаниды типичны брань и злоязычие.

* * *

История создания комедии «На суде», ее идейно-тематическое содержание и художественная форма приводят нас к следующему, в первую очередь, обобщениям:

1) комедия отвечала насущным задачам создания национального чувашского репертуара;

2) роль ее определяется не только фактом первенства в чувашской советской драматургии, но и широким социальным содержанием, совершенством ее художественной формы;

3) написанная под живым воздействием фольклора и, следовательно, отражая талантливость народных масс Чувашии, комедия вместе с тем лишняя раз свидетельствует об огромном значении многообразных связей чувашской литературы с ее старшей сестрой и учительницей — великой русской литературой.



