

RU

## Становление жанров драматургии в контексте развития жанрово-родового сознания первых чувашских писателей

Родионов В. Г., Кириллова И. Ю.

**Аннотация.** Статья посвящена малоизученной проблеме фольклорных истоков драматических жанров в чувашской словесности. Цель исследования – выявить фольклорные истоки отдельных жанров национальной драмы как жанрово-родового сознания первых чувашских писателей. В качестве первоисточников чувашской драмы рассмотрены детские и молодежные ролевые игры, свадебный обряд, фольклорный жанр «пейёт», включающие в себя характерные признаки и элементы драматургии и театра. Именно они оказали влияние на формирование комедийного и трагедийного сознания первых чувашских писателей Г. Комиссарова, К. Иванова, Ф. Павлова и др. Научная новизна исследования заключается в том, что истоки драматургических форм рассмотрены в нем через призму становления жанрово-родового сознания первых чувашских писателей. Привлеченные в качестве исследуемого материала этнографические описания, термины рассматриваются как одна из основ национального драматического искусства. Полученные результаты исследования показали, что в качестве основополагающих этнических констант в развитии комедийного и трагедийного сознания в чувашской художественной словесности выступили «вэйя» (игра, кукольный театр), «камит» (комическое представление), «пейёт» (сюжетные песни), и они оказали влияние на возникновение различных жанрово-стилевых направлений в национальной драматургии, а именно на становление жанров комедии и трагедии.

EN

## Formation of drama genres in the context of genre-mode consciousness development among the first Chuvash writers

Rodionov V. G., Kirillova I. Y.

**Abstract.** The paper deals with the little-studied problem of the folklore origins of drama genres in Chuvash literature. The aim of the study is to identify the folklore origins of individual genres of national drama as the genre-mode consciousness of the first Chuvash writers. Children's and youth role-playing games, the wedding ceremony, the folklore genre "peyet", which include the characteristic features and elements of drama and theatre serve as the primary sources of Chuvash drama. It is these sources that influenced the formation of the comedic and tragic consciousness of the first Chuvash writers G. Komissarov, K. Ivanov, F. Pavlov and others. The scientific novelty of the study lies in the fact that it considers the origins of drama forms through the lens of genre-mode consciousness formation among the first Chuvash writers. Ethnographic descriptions and terms involved as the research material are considered as one of the foundations of the national dramatic art. The results of the study showed that "vëiä" (game, puppet theater), "kamit" (comic performance), "peyet" (plot songs) act as the fundamental ethnic constants in the development of comedic and tragic consciousness in Chuvash fiction. These influenced the emergence of various genre-style directions in national drama, namely the formation of the genres of comedy and tragedy.

### Введение

Актуальность темы работы обусловлена повышенным интересом современных литературоведов к многоаспектному изучению фольклорно-литературных отношений, в частности влияния устного народного творчества на формирование жанровых традиций в ранней национальной литературе (Антонов, 2010; Сарбашева, 2014; Сарбашева, Узденова, 2016). Выявление истоков конкретно чувашской драмы как жанрово-родового сознания творцов национальной словесности позволит систематизировать и углубить имеющиеся наработки по данной проблеме в чувашском литературоведении и фольклористике (Родионов, 2021). Также это предоставит более полное представление о жанровой эволюции чувашской драмы.

Для достижения цели исследования поставлены следующие задачи: определить истоки возникновения отдельных жанров национальной драмы; рассмотреть обрядовые комплексы и фольклорные жанры, содержащие драматические и театральные элементы; изучить формирование комедийного и трагедийного сознания первых чувашских писателей.

К периоду становления письменной литературы художественные формы «давно уже установились и были высокоразвитыми и древними» (Теория литературы, 2003, с. 155). Жанрово-родовое деление устного народного творчества тоже относится к самым древним его категориям. В данной работе мы в большей части будем использовать словосочетание «жанрово-родовое сознание», которое используется с целью смещения проблемы словесности с плоскости субъектно-объектных отношений в сферу литературного самосознания, сознательного и бессознательного в словесном творчестве. Движение от фольклора к литературе растянуто, как убедительно утверждает А. Л. Топорков, на тысячелетия, оно не получило своего завершения до настоящего времени (Теория литературы, 2003, с. 155). По этой причине проблему становления рода драмы и влияние жанрово-родового сознания этноса необходимо рассматривать в рамках не только отдельных сфер национальной словесности (устной и письменной), но и во всем пространстве ее существования. В данной работе мы ограничимся пунктирным обозначением основных эпох становления жанрово-родового сознания, а также периодом письменной фиксации текстов, когда начинался процесс зарождения новой формы вербального дискурса (художественной литературы). Именно тогда на основе фольклорной поэтики сложилось представление составителей письменных текстов о принадлежности их творений к определенным жанрам и родам словесности.

Методологической основой работы является принцип историзма, который способствует объективному анализу и оценке литературных явлений в процессе эволюционного развития. Среди методов исследования основными являются историко-типологический и сравнительный.

В качестве материалов исследования и справочных материалов были использованы: Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка: в 17-ти т. Чебоксары: Руссика, 1994-2000. Т. 5; Т. 17; Воронцов Г. И. Ача-пăча ваййисем: ваййисем. Шăпа сăввисем. I пайё. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1992; Иванов К. Ҫырнисен пуххи. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 2000; Михайлов С. М. Собрание сочинений. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004; Революциченхи чăваш литератури. Текстсем (XX ėмĕрччен). Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1984; Никольский Н. В. Собрание сочинений: в 3-х т. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2004. Т. 1. Труды по этнографии и фольклору чувашского народа; Трубина М. Суйласа илнисем. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 2014; Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на гласные. М.: Наука, 1974.

Теоретической базой послужили третий том «Теории литературы» (2003) «Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)», где осмыслено реальное жанровое богатство литературы в ее историческом освещении; «Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассическом периоде» И. В. Стеблевой (1976); монография по истории чувашской литературы (История чувашской литературы..., 2015).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов исследования в дальнейшем изучении взаимосвязей литературы и фольклора и подготовке монографии по истории чувашской драматургии. Полученные данные также могут быть использованы при создании спецкурсов по истории и теории национальной литературы.

## Обсуждение и результаты

Поиск начал чувашской драмы приводит исследователя к ряду истоков. Первый – это детские и молодежные ролевые игры (*ача-пăча ваййисем*), в которых слово (зачастую стихотворное) сопровождает действия участников игры. Например, в игре «*Кăшманла*» («В свеклу») присутствуют две группы персонажей: «хозяева» и посаженные ими «свеклы». Первыми начинают «петь» качающиеся на ветру «растения»: «*Каш-каш ҫил кашлатать, / Каш-каш ҫил кашлатать, / Ир те пулать, қаҫ та ҫитет, / Пире килсе шăвармаҫ.*» / «Каш-каш! ветер дует, / Каш-каш! ветер дует, / Утро прошло, вечер наступает, / Нас никто не поливает». После этой сцены приходят «хозяева» и показывают движения, производимые во время поливки растений.

Следующая сцена связана с летней прополкой, далее – с осенней уборкой: «*Кă-ăш, кă-ăш, кăш кăшман, / Кă-ăш, кă-ăш, кăш кăшман, / Ир те пулать, қаҫ та пулать, / Ҫу та пулать, кĕр те пулать, Пире ҫаплах кăлармаҫҫĕ.* // *Кă-ăш, кă-ăш, кăш кăшман, / Сывлăм та ўкет, тăм та ўкет, / Ҫумăр та ҫавать, юр та ҫавать, / Пире ҫаплах кăлармаҫ.*» / «Кы-ыш, кы-ыш, кыш! свеклы, / Кы-ыш, кы-ыш, кыш! свеклы, / Утро приходит, вечер уходит, / лето приходит, осень уходит, / Нас никто не убирает. / Кы-ыш, кы-ыш, кыш! свеклы, / Роса выпадает, заморозки наступают, / Дожди выпадают, снега покрывают, / Нас до сих пор не убирают». Полностью назревший конфликт между двумя группами персонажей к концу игры разрешается показом трудоемкой уборки свеклы (Воронцов, 1992, с. 18-20). Имеются и другие варианты конфликтов (между человеком и зверем, хищной птицей и т. д.) (Воронцов, 1992, с. 23-25, 32-34, 36-37, 42-43, 45, 47, 48-49). Во всех этих текстах наблюдается синтез действия и слова, последнее зачастую произносится как составная часть песни. В подобных текстах нет повествователя, его функцию выполняют ролевые персонажи, которые входят в диалог в форме прямой речи, мелодии и содержательных действий.

Другим источником сложения рода драмы необходимо назвать *мăн кĕрнүкер сăмахĕ* (*такмакĕ*), который традиционно переводится как «речь старшего дружки». Форма речи данного мифологического эпоса (в основном изображающая речь повествователя) максимально близка орхонским текстам древнетюркской поэзии (VIII в.)

(Стеблева, 1976, с. 320-321). Такая форма речи, как утверждает Н. Д. Тамарченко, относится к более развитой форме поэтической речи, чем в «основном изображенной речью персонажей» (Теория литературы, 2003, с. 223). Подобный исконно тюркский мифологический эпос у казанских татар со временем заменен жанром *дастан*, широко распространенным в письменной культуре восточных народов, а в чувашском фольклоре сохранен с элементами изображающей речи *ман кёрнүкер* и слушающей публики.

К отличительным чертам письменной словесной культуры в «Истории чувашской литературы XVIII-XIX веков» (2015, с. 126) мы отнесли ее фиксированность и наличие автора текста. «Письмо, – пишет А. Л. Топорков, – создало предпосылки для появления сознательного авторства со всем спектром связанных с ним понятий, в том числе и с понятием о художественном вымысле» (Теория литературы, 2003, с. 154). Опубликованный фольклорный текст, теряя свою вариативность, обретает новое качество – авторское сознание (оно в фольклоре является неосознанным). Читатель знакомится с этим текстом не в период его исполнения, а через определенный промежуток времени, быть может, и годы. Поэтому он воспринимает этот фольклорный текст как новый, созданный (записанный) конкретным человеком. Фактически текст фольклора тоже воспроизводится по памяти исполнителя, когда-то услышанного от того или иного мастера (Теория литературы, 2003, с. 138). Например, знаменитый чувашский певец Гаврил Федоров многие исполняемые песни фиксировал в своей памяти как авторские (услышанные от конкретных людей в фиксированном месте и времени). По этой причине все тексты, созданные (в том числе и опубликованные тексты фольклора) в период становления чувашской литературы (XVIII-XIX вв.), мы рассматриваем в аспекте эволюции формирования индивидуального авторского сознания (История чувашской литературы..., 2015, с. 62-64, 126-153).

Итак, третьим источником становления чувашской драмы необходимо назвать фольклорно-этнографические записи чувашских бытописателей, прежде всего описания свадебного обряда. Самым наиболее полным таким описанием следует считать записки землемера Симбирской губернии Мильковича (1783), которые были опубликованы Н. В. Никольским (2004, с. 481-507) в 1906 г. Часть описания брачной церемонии буинских чувашей можно представить как готовый сценарий спектакля под названием «Чувашская свадьба». Здесь автор-повествователь рядом с длинными ремарками помещает и русский перевод речей отдельных персонажей, вербально перечисляет свадебные и бытовые предметы, описывает акциональные и другие обрядовые тексты свадьбы (Никольский, 2004, с. 487-491).

Наиболее приближенным к сценарию свадьбы верховых чувашей является очерк С. М. Михайлова (2004, с. 67-91) (Яндуша) «Чувашские свадьбы» (1852). Здесь персонажи имеют собственные имена, их образы скопированы с родственников самого автора, а их речи подаются не в переводе, а на языке оригинала. Данный автор сочинил, как известно, шесть произведений, которые мы назвали «разговорами-диалогами». Фактически они относятся к драматическим произведениям, имеют открытые и скрытые ремарки.

В заслугу С. М. Михайлову следует поставить его описание *шилёк*, специально устраиваемых для свадебной церемонии мест «из досок, положенных на чурбашках, вышиною в аршин, с обширную в середине площадкою для плясок», точно таких, «как у фигляров в балаганах для зрителей, и со входом с одного угла на площадку, на которой ставят два стола с пивом, вином и разными кушаньями». С устройства вышеописанной сцены для исполнителей ролей свадебных персонажей (по определению автора очерка «амфитеатра») жених посылал «верхом под дружку собирать на свадьбу прочих поезжан» (Михайлов, 2004, с. 73-74).

С. М. Михайлов (2004, с. 73) в очерке сообщает, что у верховых чувашей середины XIX в. вышеописанные специальные «сцены» временно устраивались во дворе, как в родительском доме невесты, так и жениха. По представлению Н. И. Ашмарина, *шыльяк* – это «название свадебного обряда, который совершался в доме невесты (*туй* – в доме жениха)» (2000, т. 17, с. 188). Но далее перечисляются остальные семантики данного термина: «особо устроенное место для получения от молодых подарков», «место, где устраивалась свадьба у невесты», «стол, за который сажаются поезжане, приехавшие за невестой», «сиденье из досок для “*туй халях*”», «оповещающий о свадьбе мальчик» (*шилёк йыхаракан, шилкё*) (Ашмарин, 2000, т. 17, с. 188-189, 198-200).

Слово *шилёк* (варианты: *шилёх, шылёк, шыльяк, шырляк*) имеет несколько этимологических объяснений. Чувашский материал указывает на то, что этимологию данной лексемы следует искать в кругу действий свадебных церемоний. М. Р. Федотов осторожно допускает, что все тюркские и марийские варианты данного термина восходят к общетюркской основе *сый* («угощение», «подарок», «уважение» и др.) + *-лык* (аффикс). В таком случае изначальной семантикой *шилёк* следует считать «место для получения подарков и угощения [свадебных поезжан]» (Этимологический словарь..., 1974, с. 21, 466).

Более раннее значение этого термина было связано, скорее всего, с полной выплатой калыма, а затем появились остальные семантики, связанные с подарками, трапезой и общим весельем. Неслучайно выбором места и установкой *шилёк* командовал *вай килли* (< *вай килё пуçё* «глава дома игр»), который был главной фигурой действий, происходящих при встрече свадебной свиты невесты со свадебными поезжанами жениха (у низовых чувашей подобный «игровой дом» находился не в доме родителей) (Ашмарин, 2000, т. 17, с. 188). Мы полагаем, что можно реконструировать наиболее раннюю семантику названия обряда (как похода за добычей и невестой) древних предков чувашей: *суй* (< др.-тюрк. *javı* «враг» (Этимологический словарь..., 1974, с. 129)) + аффикс *-лах* «арена встречи с врагами». Не случайно свадьба в доме родителей невесты (территория «врагов») называлась, как весьма метко заметил Н. И. Ашмарин (2000, т. 17, с. 188), не *туй*, а *шилёк*. В таком случае название *вай килё* следует отнести к эпохе, когда военные походы были заменены условной игрой в эти походы. Это уже время обитания предков чувашей на Средней Волге. Дружина жениха, как описывает С. М. Михайлов

(Яндуш), называлась нукерами (воинами-товарищами) главного героя, они были вооружены, сидели на конях. Драки между двумя группами свадебных поезжан на чувашской свадьбе допускались вплоть до начала XX в. (Михайлов, 2004, с. 73-74).

Общетюркское *ойун* (> чув. *вайй*) имеет следующие семантики: 1. «Игра» (в разных значениях); «соревнование»; «развлечение», «забава, шутка»; «шалость», «баловство, потеха»; «веселье»; «пирушка»; «вечеринка»; «игра на музыкальном инструменте, пение»; «музыкальный инструмент»; «музыка»; «учение, маневры». 2. «Пляска, танец»; «игра, танцы»; «постановка, театральное представление». 3. «Шаманское моление и его части». 4. «Обман, плутовство»; «козни, интриги»; «искусство, хитрость, фокус»; «чучело, пугало». 5. «Место, изобилующее чем-либо» (Этимологический словарь..., 1974, с. 435). В чувашском языке словом *вайй* образуют такие понятия, как «цирк, балаган» (*шуйттан ваййи* «игра шайтана»), «кукольный театр» (*пукане ваййи* «игра кукол») (Ашмарин, 1994, т. 5, с. 292). Наиболее развитые семантики обнаруживаются в огузской группе языков («постановка, театральное представление»).

Итак, этимологические поиски свадебных терминов позволяют нам считать, что игровые функции чувашского свадебного обряда сложились в Средневековье. Сохранившиеся древние термины трансформировались, скорее всего, как по внешней форме, так и по семантике. Так, в 1880-е гг. чувашский исследователь и поэт Н. Ефимов обозначил цирк термином *камит* (дословно переводится как «комедия»). И. Я. Яковлев (1984, с. 383) в своей статье «О влиянии театра» (1870) видел назначение театрального искусства в служении человеку развлечением и удовольствием после обыкновенных занятий, не утомляющее и не требующее напряжения умственных способностей. Можно заключить, что тяга чувашской творческой интеллигенции к комедии возникла в те годы бессознательно, под воздействием этнических констант. В чувашском фольклоре широко были распространены различные стихотворные диалоги, в которых изобилуют игра звуков и слов, различные оттенки народно-смеховой культуры. Они же стали основой для комедий П. Осипова «Мыскара» (Потеха, 1917), Ф. Павлова «Сутра» (На суде, 1917).

Так, уже в названии пьесы «Мыскара» П. Осипов дает ей жанровое определение, которым в народно-смеховой культуре обозначались народно-зрелищные представления: «мыскара» – «забава, шутка» или другой термин «тамаша» – «зрелище, представление» и производное от него «скоморох, балагур». У чувашей и других тюркских народов в целом они означают песенно-танцевальное представление (Иванов-Ехвет, 1987, с. 16). Одну из функциональных задач в организации сюжета пьесы «Мыскара» «выполняет такой прием театральной драматизации, как переодевание, имеющий важную игровую функцию в театре и уходящий своими корнями в ритуально-мифологическую эстетику» (Кириллова, 2021, с. 175). В комедии местный парень-балагур переодевается в девичью одежду и разыгрывает богатого торговца, тем самым забавляя собравшуюся вокруг них публику. На непритязательном примере из сельской жизни автор показывает взаимоотношения бедных крестьян с богатыми купцами и торговцами.

Наряду с комическим развивается трагическое восприятие действительности. Первые пьесы Г. Комиссарова «*Чаваш туйё*» (Чувашская свадьба, 1901) и «Авлану» (Женитьба, 1903) относятся к этнографически-бытовым драмам, но имеют трагическую фабулу. В них автор развивает мотив насильно выданной замуж девушки. В пьесе «Женитьба», первоначальное название «Пулсаччĕс саванăç кунĕсем» («Бывали радостные дни»), мотив обретает более выраженный экспрессивный характер. Влюбленная в Павла Евгения мечтает о счастливой семейной жизни. Родители же решили выдать единственную дочь за богатого чебоксарского купца, который заехал в дом переночевать и приглядел для себя юную красавицу. Трагическое выражено в судьбе молодой девушки, лишенной права выбора и подчиняющейся воле родителей. Следует считать, что именно традиционное жанрово-родовое сознание привело автора к изображению чувашской свадьбы с трагическим финалом.

Этим же можно объяснить и обращение классика чувашской литературы К. Иванова (Кашкыр) к трагедийной фабуле. Будучи учеником приговорительного класса Симбирской чувашской учительской школы, он в 1904 г. написал стихотворение. По воспоминаниям одноклассницы чувашского писателя Марфы Трубиной, тогда пошли слухи, что Константин сочинил стихотворение о трагической смерти одной девушки-родственницы. Далее со слов подружек она дала такую оценку: «*Сăвви пите хитре вара. Çав тери хурлăхлă, вуласан йĕрсе ярăн терĕç*». / «Сказали, что стихотворение очень прекрасное. Элегически-трагического содержания, невозможно читать без слез» (К. В. Иванова..., 1990, с. 78).

Это было сюжетное стихотворение, по тональности и поэтике весьма близкое, скорее всего, к фольклорному жанру «пейт» (*пейт*). Прототипом главной героини этого лиро-эпического произведения К. Иванова явилась, в чем мы не сомневаемся, тетка поэта по отцу, его учительница и наставница Евгения Николаевна. Совпадение ее внезапной смены места жительства и неожиданной смерти несколько загадочно: в конце августа 1903 г. она проводила племянника и племянницу в Симбирскую учительскую школу, тогда же переехала жить из д. Кекен-Васильевка в родную деревню своей матери – *Ахлус*, а через несколько месяцев умерла в двадцатидвухлетнем возрасте. Смерть молодой учительницы родственники мотивировали какой-то внутренней болезнью («*айш чирĕ*») (К. В. Иванова..., 1990, с. 63, 66), что вызывает большое сомнение. Преждевременная смерть наставницы потрясла молодого поэта. История любви, о которой он знал, и стала основой фабульных коллизий его лиро-эпических произведений трагического содержания. Реальные события в поэме «Нарспи» скорректированы и подчинены главной идее автора-творца.

Сходное стихотворное произведение трагического содержания «Елик» (1906) было написано М. Трубиной (1974), жанр которого ею определен как *халăх халапĕ* «народное предание». Там дочь богача Елик,

насилно выданная отцом замуж за «чужого» (марийца), во время переправы через Волгу утопилась, тем самым выразила протест не только отцу, но и всему миру богатства и насилия. Подобный, но более усложненный трагедийный лейтмотив содержит и «Нарспи» К. Иванова, а также произведения ряда поэтов конца XIX – начала XX в. (История чувашской литературы..., 2015, с. 19, 64; Родионов, 2017, с. 210, 301, 302).

Главная особенность фольклорного лиро-эпического жанра *пейёт* отражена «в основном в изображенной речи персонажей» (Теория литературы, 2003, с. 223), т. е. в преобладающих в тексте монологах героев. Изображающая речь повествователя или рассказчика в данном жанре сведена до минимума. Именно такая особенность жанра *пейёт* (преобладание монологов персонажей и трагический сюжет) способствовала формированию трагедийного сознания первых чувашских поэтов. К. Иванов еще в первой половине октября 1906 г. приступил к написанию своей первой стихотворной трагедии («*Йывăр çул*» – «Трудная година»), в конце октября он изменил ее название («*Тăлăх ача*» – «Сирота») (Родионов, 2010, с. 20-21). Тогда же поэт намеревался написать комедию в одном действии («*Эрех*» – «Алкоголь»). В 1907 г. поэт приступил к написанию трагедии «*Шуйттан чури*» («Раб дьявола») (Родионов, 2010, с. 46). Все это говорит о том, что родовое сознание драматурга в тот период было сконцентрировано на двух жанрах – трагедии и комедии. Последнее его драматическое произведение, написанное в жанре комедии, к сожалению, не сохранилось, оно, скорее всего, не было завершено, а часть написанного, как мы полагаем, вошла в поэму «Нарспи» (Иванов, 2000). Последующие за классиком драматургии, как под гипнотическим воздействием поэмы-трагедии К. Иванова, разрабатывали в своих произведениях проблему «любовного треугольника» на фоне чувашской свадьбы.

Идейно-философский стержень трагедии «Раб дьявола» – борьба двух сил – Добра и Зла. Композиция построена по принципу противопоставления двух голосов, двух братьев. Характеры героев в трагедии раскрываются через их отношение к богатству, которое и является движущей силой конфликта, доводящего события до полного трагизма. Старший брат убивает младшего из-за совместно награбленных денег, преступает нормы нравственности и божественные предписания, тем самым отдает душу дьяволу и становится его рабом. Автор показывает, как страсть к деньгам губит духовный мир человека, рушит родственные связи, и еще больше – человечность в человеке. Эти два противостоящих друг другу образа также формируют жанр произведения. Они показывают вечность, безвременность, вносят в трагедию философскую глубину.

## Заключение

Истоки становления драмы как жанрово-родового сознания первых чувашских писателей уходят своими корнями в далекую древность. В статье рассмотрены некоторые из них – свадебная обрядность, ролевые игры *ваййă*, сюжетные песни *пейёт*. Этимологический анализ связанной с ними терминологии показал, что они содержат признаки драмы и театра. В чувашском письменном языке XIX в. словом *ваййă* выражали такие понятия, как «цирк, балаган» (*шуйттан ваййи* «игра шайтана»), «кукольный театр» (*пукане ваййи* «игра кукол»). В 1880-е гг. в чувашский лексикон вошел термин *камит*, которым стали называть комедийные зрелищные представления, в том числе и драматургический жанр «комедия». Преобладание монологов и наличие трагического сюжета в жанре *пейёт* способствовали формированию трагедийного сознания первых чувашских писателей.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в более детальном рассмотрении проблемы взаимодействия фольклора и литературы, а именно фольклорно-этнографических истоков драматургических форм, использование и функционирование традиционных обрядовых форм в чувашской драматургии XX в.

## Источники | References

1. Антонов Ю. Г. Элементы драматического искусства в мордовском календарно-обрядовом фольклоре // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2010. Вып. 5 (85).
2. Иванов-Ехвет А. Музы ищут приют. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1987.
3. История чувашской литературы XX века: коллективная монография: в 2-х ч. / под ред. В. Г. Родионова. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2015. Ч. 1. 1900-1955 гг.
4. К. В. Иванова аса илещё / пухса хатёрлекенё Г. Ф. Юмарт. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1990.
5. Кириллова И. Ю. Жанровое своеобразие первых чувашских комедий // Национальные литературы в контексте культурной интеграции: сб. ст. междунар. круглого стола. Казань, 2021. Вып. 3.
6. Родионов В. Г. Константин Васильевич Иванов (Кашкыр). Чебоксары: Изд-во Чувашского государственного института гуманитарных наук, 2010.
7. Родионов В. Г. Чувашский этнос: исследования по этнологии и мифопоэтике. Чебоксары: Изд-во Чувашского государственного института гуманитарных наук, 2017.
8. Родионов В. Г. Этапы эволюции родовых жанров чувашского фольклора // Фольклор народов Поволжья и Урала: жанры, поэтика, проблемы изучения: мат. конф. Чебоксары: Изд-во Чувашского государственного института гуманитарных наук, 2021.
9. Сарбашева А. М. Традиционная свадебная обрядность и балкарское драматическое творчество // Вестник Дагестанского научного центра. 2014. № 54.
10. Сарбашева А. М., Узденова Ф. Т. К проблеме взаимодействия фольклора и литературы в современном литературоведческом дискурсе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4-2 (58).

11. Стеблева И. В. Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассическом периоде. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976.
12. Теория литературы: в 4-х т. / гл. ред. Ю. Б. Борев. М.: Изд-во Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 2003. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / отв. ред. Л. И. Сазонова; редкол.: С. Г. Бочаров, Н. К. Гей, А. В. Михайлов, В. Д. Сквозников, Н. Н. Смирнова, А. Ю. Большакова.
13. Яковлев И. Я. О влиянии театра // Революция чăваш литературы. Текстсем (XX ёмърчен). Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1984.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Родионов Виталий Григорьевич**<sup>1</sup>, д. филол. н., проф.**Кириллова Ирина Юрьевна**<sup>2</sup>, к. филол. н., доц.<sup>1</sup> Чувашский государственный университет им. И. Н. Ульянова, г. Чебоксары<sup>2</sup> Чувашский государственный институт гуманитарных наук, г. Чебоксары**EN****Rodionov Vitaly Grigorievich**<sup>1</sup>, Dr**Kirillova Irina Yurievna**<sup>2</sup>, PhD<sup>1</sup> I. N. Ulyanov Chuvash State University, Cheboksary<sup>2</sup> Chuvash State Institute of Humanities, Cheboksary<sup>1</sup> [vitrod1@yandex.ru](mailto:vitrod1@yandex.ru), <sup>2</sup> [irinakir1@mail.ru](mailto:irinakir1@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.03.2023; опубликовано (published): 15.06.2023.

**Ключевые слова (keywords):** чувашская драма; жанрово-родовое сознание; трагедия; комедия; Chuvash drama; genre-mode consciousness; tragedy; comedy.