

с 85  
4-82  
-30169

# ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

Выпуск II





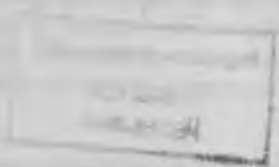
129

K 85  
4 82

ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО  
Вопросы теории и истории  
Выпуск II

77



Чебоксары — 1996

Печатается по постановлению  
Ученого Совета Чувашского государственного  
института гуманитарных наук  
от 6 февраля 1996 г.

K-30169

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

ЧУВАШСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ

ПРОЗВЕДЕНИЕ  
16 ИЮН 2017  
2017

ISBN 5-87677-015-9

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 1996 г.



## О ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ ЧУВАШСКОЙ МУЗЫКИ

*М.Г. Кондратьев*

Периодизация описываемых явлений и процессов — одна из первых проблем, решаемых при написании всякой истории. Имея в определенной степени условный характер, периодизация, тем не менее, должна исходить и из объективных фактических мотивировок. Поскольку попытки описания истории чувашского музыкального искусства неоднократно предпринимались, есть и примеры разных подходов к проблеме ее периодизации.

Понятие о чувашской музыке как определенившемся явлении в ряду музыкальных культур мира известно и, более того, весьма часто обсуждалось в литературе начиная с XVIII в. Это отражено в высказывании этнографа Н.В. Никольского, несомненно, неожиданном для музыкантов, что "из всех отделов этнографии чуваш наиболее посчастливилось отделу о песенном и музыкальном творчестве... Исключая Лепехина, Протопопова и Смоленского, у остальных авторов мы встречаем либо песенный, либо песенный и музыкальный материалы. Во всяком случае, песенное и музыкальное творчество чуваш изучено достаточно полно и научно" [Никольский 1929:13]. Чтобы убедиться в достоверности обобщения Никольского\*, достаточно обратиться к обзорам литературы о музыке чувашей, публиковавшимся в 1920-х гг. Ф.П.Павловым [1926, 1928]. Однако в наше время, несмотря на существование множества этнографических описаний национального музыкального быта, естественно сформировалась потребность и в собственно музыковедческом осмыслении достаточно объемной и содержательной музыкальной истории чувашей, до сей поры остающаяся неутоленной. Заполнить, хотя бы частично, нынешний вакуум знаний в этой области культуры и призваны "Очерки

---

\*Хочется напомнить, что Н.В. Никольский был весьма осведомлен в вопросах музыкальной культуры народов Поволжья. Несколько лет, с 1919 по 1922 гг., он был профессором, затем директором Казанской восточной консерватории. В это время опубликовал свой известный "Конспект по истории народной музыки и народностей Поволжья" [Никольский 1920].

истории чувашской музыки", над которыми начата работа коллектива музыковедов. Они должны стать первым опытом обобщенного изложения накопленных наукой сведений о чувашской музыке прошлого и настоящего.

До сих пор наиболее полное описание этой истории содержалось в статьях старейшины музыковедения Чувашии Ю.А. Илюхина [1967, 1969, 1970], явившихся вариантами разделов о чувашской музыке в многотомном коллективном труде "История музыки народов СССР" [История... 1970—1974]. Здесь собраны основные факты и даны оценки многим значительным явлениям в творчестве чувашских композиторов и исполнителей. В свою очередь, Ю.А. Илюхин мог опираться на музыкально-исторические исследования 1920-х гг. Ф.П. Павлова (переизданы в двухтомнике: Павлов 1962, 1971), обзорные очерки И.В. Люблина [1933, 1934, 1935 и др.] и Ф.М. Лукина [1950]. Становление отдельно взятых жанров композиторского и исполнительского искусства освещено также в книгах "Рождение музыкального театра Чувашии" [Марков 1965], "Хоровая культура Чувашии" [Жирнова 1965], "Чувашская опера" [Эрре 1979], "Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР" [Кондратьев 1989]. Некоторые из этих авторов и предлагали свои варианты периодизации истории чувашского музыкального искусства.

Ф.П. Павлов, первым из музыкантов взявшийся за осмысление истории национального музыкального искусства, умел мыслить широкими категориями. В предисловии к книге "Чуваши и их песенное и музыкальное творчество" он спроецировал историко-этнографическую периодизацию, разработанную к 1920-м гг., на историю чувашской музыкальной культуры, выделив в ней "гуннский\*, болгарский и собственно чувашский периоды" [1926:8]. Приступив к осуществлению замысла большого исследования чувашской народной музыки, он опубликовал очерк "Умолкнувшие звуки: По следам исчезнувших основ чувашской музыки", посвященный первому из названных периодов [1971:258—259]. Размышляя одновременно над "собственно чувашским" периодом, определял и время зарождения национальной профессиональной музыкальной культуры европейской ориентации. Предреволюционное десятилетие, указывал Павлов, было временем, когда в Симбирской чувашской учительской школе музыкальное образование получило наиболее широкий размах. Тогда-то и была в ней "начата работа по собиранию и гармонизации народных песен и мелодий, их разучиванию и исполнению хорами... Здесь начинается новая история чувашской музыки" [Павлов 1971:257]. Проживший, к сожалению, недолго, Ф.П. Павлов все-таки успел в этой новой истории разглядеть некоторые рубежи. "Вся краткая история искусства чувашского народа распадается на 3 периода, — отметил он в начале 1920-х гг. — Первый до Революции, второй — с начала Революции до объявления автономии, третий — с объявления автономии" [Павлов 1921].

---

\*В соответствии с представлениями своего времени, Ф.П. Павлов считал гуннов непосредственно "древними предками чувашей" [см., например: Павлов 1971:261].

В 1930-х гг. размышления над периодизацией продолжил И.В. Люблин, ставший свидетелем и, в большой мере, идеологом поворота в творчестве местных авторов к тематике "пролетарской революции"\* . Изучая композиторское творчество, он указывает основной признак "раннего" этапа — его этнографический характер\*\*. По периодизации Люблина, ранний этап — это 1918–1927 годы. Т.е., в отличие от Павлова и современных историков культуры, он не придавал рубежного значения ни революциям, ни моменту образования национальной государственности, ни окончанию Гражданской войны. О втором, с его точки зрения, этапе Люблин говорит: "В дальнейшем появляется революционная и советская тематика. В 1927 г. к 10-летию Октября вышел в свет сборник "Сёнь юрăсем", включивший 25 чувашских массовых революционных песен. Начиная с этого периода, развитие чувашской музыки представляет значительно более сложную картину по сравнению с предыдущими" [Люблин 1933:230].

Разгром научной и творческой интеллигенции во второй половине 1930-х гг. надолго парализовал дальнейшие попытки характеристики истории чувашской культуры. Например, упоминание о ее болгарских истоках признавалось "буржуазно-националистическим". Практически до 1960-х гг. торжествовала точка зрения, полностью отрицавшая историческую значимость культуры чувашей до XVII–XVIII вв. Считалось, что "надо решительно отбросить выдвигавшиеся до революции "теории" о том, что чувашаи пришли на место своего современного обитания... имеющими... основу той культуры, которая известна у них в течение двух-трех последних столетий" [Чуваши 1956:26]. Лишь зарубежные ученые — венгерские лингвисты и музыковеды — продолжали использовать чувашские материалы для реконструкции своей более чем тысячелетней национальной архаики\*\*\*. Этим и объясняется полное отсутствие в историко-музыковедческих обзорах 1950-х гг. (см.: Лукин 1950, Илюхин 1957) хотя бы каких-либо предположений о периодизации.

В готовившейся в 1960-х гг. "Истории музыки народов СССР", охватившей пятидесятилетие — 1917–1967 гг., на все многочисленные

---

\*Именно он - главный докладчик "1-й Всечувашской музыкальной конференции", прошедшей под девизом "За чувашскую пролетарскую музыку" в 1931 г. Его дальнейшие музыковедческие работы последовательно развивают установки резолюции конференции. Вместе с тем следует отметить, что Люблин не был ни автором, ни инициатором поворота, каковой начался в конце 1920-х гг., т.е. еще до приезда Люблина в Чувашию.

\*\*Два других признака, называемых им там же, "во-первых, подавляющее преобладание произведений хоровой музыки над остальными видами, во-вторых, преобладание гармонизаций и обработок народной песни над оригинальным творчеством", по признанию автора, "характерны и для дальнейшего развития чувашской музыки" [Люблин 1933:227].

\*\*\*См.: *Kodály Z. A magyar népzene. Budapest, 1937; Kodály Z. Ötfok zene IV. 140 csuvas dallam. Budapest, 1947; Исследования венгерских ученых по чувашскому языку // Сост. А. Рона-Таш. Чебоксары, 1985.*

культуры Советского Союза была "наложена" единая временная сетка, условная и нивелировавшая их индивидуальные особенности, — к этому обязывал характер издания, рассматривавшего, несмотря на национальную рубрикацию текста, все музыкальное искусство огромной страны как единый процесс. Рубежами в ней признавались крупные общественно-политические события, опосредованно влиявшие на развитие искусства:

- 1917 год, Октябрьская революция;
- 1921 год, окончание Гражданской войны;
- 1932 год, принятие постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций";
- 1941 год, начало Великой Отечественной войны;
- 1945 год, окончание войны;
- 1957 год, сорокалетие Октября;
- 1967 год, пятидесятилетие Октября.

Естественно, разделы об истории чувашской музыки были также подчинены этой сетке. На их примере можно проследить, как выведенная на внешних, "неродных" для материала оснований периодизация остается чуждой ему, а в некоторых моментах приводит даже к коррективам, подгонке фактов. Так, в соответствии с представлением об отсутствии до 1917 года у большинства нерусских народов специалистов и профессионального искусства, в главе "Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября" (автор — московский музыковед Ю.В. Келдыш) в ряду разнонациональных примеров упоминалось и о "первых сборниках чувашских народных песен" 1918 и 1919 годов издания [История... 1970:45]. Имелись в виду издания гектографического типа С.М. Максимова "Чăваш халăх юррисем" [1918] и аналогичный сборник Ф.П. Павлова [1919]. На самом же деле они не были ни первыми, ни сборниками собственно народных песен, а содержали партитуры обработок для смешанного академического хора, иначе говоря, *композиторские опысы*, причем хронологически далеко *не первые*\*.

Обязательно присутствующий в истории советского искусства (и музыки, в частности) 1932 год — год принятия знаменитого постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций", положившего начало формированию современных творческих союзов, — к истории чувашского музыкального искусства притянут совершенно искусственно, поскольку таковые еще просто не существовали. Союз композиторов Чувашии появился лишь в 1940 году.

Зато весьма значительны для культуры Чувашии последствия такого политического решения, как образование в 1920-м году национальной государственной автономии (замеченное в свое время только Ф.П. Павловым, после него же никем не подчеркнутое). Для истории конкретно чувашского музыкального искусства этот год должен быть определен как не менее (а, быть может, по совокупности своих последствий, более) важный рубеж, чем год самого установления советской власти.

---

\*Характеру и обстоятельствам их появления посвящена специальная статья [Кондратьев 1988].



Вместе с тем изучение фактического материала дает основания для отказа от "точечных" хронологических рубежей. Предпочтительнее оказываются более рассредоточенные во времени грани периодов, содержащие не единичный опорный факт, а целую серию, комплекс событий, демонстрирующих те или иные качественные изменения.

\* \* \*

Попытаемся представить себе периодизацию "всеобщей" истории чувашского музыкального искусства, мотивированную самим фактическим материалом.

Древняя и средневековая история чувашского народа насыщена переселениями, культурными контактами, смешениями и разделениями. Следы этих событий и взаимодействий обнаруживаются современной наукой в народной музыкальной культуре. Они вписываются в общую картину истории народа, создававшуюся до сих пор без участия музыковедения\*, пополняя ее новыми штрихами. В соответствии с имеющимися на сегодня данными, древнюю и средневековую этномusicальную историю чувашей можно периодизировать так:

(I.) Древнейший период: время до прихода булгароязычных предков чувашей в Волго-Камье (до VIII в. н.э.). Источниками сведений о музыкальном искусстве служат свидетельства древних авторов о культурах тюркских и гуннских племен, о контактах проточувашей с предками венгров и дунайских болгар.

(II.) Период формирования классической чувашской музыкальной системы: со времени переселения предков чувашей в Поволжье по, приблизительно, XV-XVI вв. (как и в других областях духовной культуры). Подтверждающими материалами являются следы древних взаимодействий с культурами соседних народов.

(III.) Период после вхождения в Российское государство — с сер. XVI в. Свидетельства — стилевые и жанровые пласты с отголосками влияния православия и русской культуры. Последний этап этого периода, обусловленный развитием буржуазных отношений, знаменует собой начало постепенного разрушения классических форм национальной традиционной культуры и, одновременно, начало формирования профессиональной музыкальной культуры европейского типа.

В Новое время, когда начинается развитие профессиональной ветви европейской ориентации, можно наметить следующие внутренние рубежи. Это как бы IV период "всеобщей" истории чувашской музыки, продолжающийся поныне. Истоки свои он ведет от кон. XIX — нач. XX вв. (Возможна и конкретная дата — 4 августа 1893 г., день исполнения первого произведения национального композиторского искусства — концертной обработки свадебной песни "Пёр хёрё мана кыт тётет..." Н.С. Кленовского).

---

\*До сих пор из музыкальных категорий в описаниях этих периодов упоминалась только пентатоника, иллюстрировавшая культурные связи древних предков чувашей с народами Алтая и Южной Сибири [История... 1983:28].

Важный рубеж представляет собой Февраль 1917 года. Сразу после падения монархии пришли в движение различные общественные и культурные силы народа. Их наиболее активную часть составляли учителя и священнослужители. Впервые широкое распространение получает массовое национальное любительское исполнительство, появляются композиторы-профессионалы, чьи произведения издаются в 1918 и 1919 годах, исполняются и имеют общественное признание. Тем самым процесс развития национальных композиторского и исполнительского искусств утратил присущую ему до этого локальность и с той поры не прерывался, что и характеризуется словами Ф.П. Павлова: "Дело, возникшее всего лишь в одном месте, в Симбирской чувашской школе, стало приносить свою пользу, распространившись среди чувашей повсюду" [1971:257].

24 июня 1920 года — день установления национальной государственности чувашского народа — знаменует еще один качественный сдвиг в развитии его духовной культуры. Формируется государственная политика в области развития национального художественного творчества. К сочинениям местных авторов Ф.П. Павлова и С.М. Максимова прибавляются обработки чувашских народных песен композиторами русской школы Я.В. Прохоровым и Н.И. Аладовым, чуть позже Г.Г. Лобачевым. Затем появляются первые опыты В.П. Воробьева. Именно в 1920 году возникают первый постоянно концертирующий национальный хор (позднее его участники вливаются в Государственный хор) со своим репертуаром, первая в чувашском крае музыкальная школа (на ее базе потом сформируется и музыкальное училище) — со своими специфическими национальными кадровыми задачами. Все более регулярными становятся музыкальные издания. Процесс становится нарастающим и необратимым.

В настоящее время, при временной дистанции в десятки лет, две последние даты, различавшиеся уже Павловым, могут рассматриваться как единый "рассредоточенный" рубеж — конец 10-х гг. XX века, когда политические события дали мощный импульс творческим силам народа и музыкальное искусство обрело качественно новые черты.

Не менее как рубежное значение для чувашской музыки следует придать и концу 20-х гг., когда появляются первые национальные оркестровые сочинения (симфоническая пьеса "Сӑрнайпа палнай" Ф.П. Павлова — 1928 г., марши для духового оркестра С.М. Максимова — 1927 г. и Ф.П. Павлова — 1930 г.), стабилизируется работа Государственного хора (это подчеркнуто переименованием его в 1927 году в Государственную капеллу), открывается Музыкальный техникум (1929 г.). Для работы в нем приезжают высококвалифицированные специалисты (1930 г., одновременно уезжают учиться в столичные консерватории ведущие деятели музыкального искусства предыдущего десятилетия — Ф.П. Павлов и С.М. Максимов). Под впечатлением мероприятий десятилетия Октября, а также, видимо, и определенных требований идеологов, определяется как обязательное, а потом и основное направление

в содержании произведений местных авторов "революционная и советская тематика".

Следующим столь же ощутимым рубежом явилась вторая половина 1930-х гг. Для количественно малочисленной группы музыкантов Чувашии существенным стало и пополнение профессионалами из числа так называемых "лишенцев" (например, высланные в Чебоксары после убийства в Ленинграде С.М. Кирова виолончелист Л.Э. Остен-Сакен, певец А.Я. Порубиновский), и невосполнимые потери, прямые и косвенные, от местных репрессий (С.М. Максимов, С.И. Габер, И.В. Люблин и др.). Положение усугублялось и разнородными, не всегда продуманными реорганизациями (объединение исполнительских коллективов в филармонию в 1936 г., превращение Государственного хора в Ансамбль песни и пляски в 1939 г.), и административной неразберихой, когда начальники над искусством менялись ежегодно, а голос разума заглушали истерические призывы очистить учреждения искусства от "врагов народа" и неумеренные восхваления мудрости руководства. Грянувшая вскоре война практически остановила творческую работу в республике. С точки зрения фактов музыкального искусства, с началом войны в 1941 году не начался новый период, лишь резко осложнилась ситуация потерь и неудач. Окончание войны также не принесло существенных перемен или облегчения. Факты свидетельствуют, что после празднования Победы, а заодно и очередного юбилея автономии в июне 1945 года в музыкальной жизни республики на некоторое время наступило полное затишье. В 1946—1948 годах серией постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства (в частности, появилось постановление и по музыке: "Об опере "Великая дружба") стала еще более нагнетаться атмосфера подавления творческой инициативы. Демобилизованные из рядов Вооруженных Сил молодые музыканты, будущие лидеры музыкального искусства, выехали за пределы Чувашии на учебу в консерватории (композиторы А.В. Асламас, Ф.С. Васильев, музыковед Ю.А. Илюхин, ряд будущих исполнителей). Истошенная во всех отношениях республика не могла серьезно поддерживать жизнь искусства еще примерно десятилетие.

Перелом наблюдается в конце 1950-х гг. На арене искусства начинают свою деятельность завершившие образование, — высшее или среднее специальное, — молодые композиторы и исполнители, в большинстве — национальные кадры. Намечается подъем музыкального творчества\*. Осваиваются многие крупные жанры, возникает оперный театр (тогда Государственный музыкально-драматический, потом Музыкальный). Талантливейшие представители этого поколения, пережившие испытание войной и выросшие под прессом жесточайшей обработки умов сталинской идеологией и "эстетикой", создают искусство, наиболее

---

\*Подъем, видимо, не был напрямую следствием атмосферы "оттепели" в стране (после XX съезда КПСС). Волна некоторого духовного раскрепощения и интеллектуального поиска в чувашском музыкальном искусстве стала более ощутимой лишь на следующем этапе.

отвечающее понятию "социалистического реализма". Сегодня оно представляется своеобразной смесью художественных достижений с обнаженной политической конъюнктурой. Творчество этого периода все больше приобретает черты внешней помпезности, расцветают жанры гимнической песни, кантаты и, впервые в чувашском искусстве, оратории.

Определенное обновление замечается в начале 1970-х гг. в сфере освоения новой композиторской эстетики и техники в творчестве М.Алексеева, А.Васильева, отчасти и других авторов; их произведения начинают звучать и оказывать известное влияние на творческое мышление исполнителей. В художественной жизни Чувашии практически не заметно влияние "андеграунда" или диссидентства, характерных для крупнейших культурных центров страны. Т.е. новации часто не выходили за пределы профессионально-технологического порядка, не касались содержания. Так, произведения М.Алексеева, прибегавшего к усложненной полифонической технике (разновидности двенадцатитоновой системы), с точки зрения содержания практически ничем не отличались от одических ораторий, кантат и гимнов "традиционалистов", бездумно и истово воспевающих "счастливую жизнь" советских людей. Лишь в творчестве выпускника Гнесинского института А.Васильева, композитора нового поколения, остро чувствовавшего двойную мораль общества и при этом сохранившего внутреннюю порядочность, нельзя было не заметить углубленной психологизации образов, не встречавшейся в чувашском музыкальном искусстве вообще.

Чем ознаменуется период, начавшийся в "постперестроечное" время конца 80-х, начала 90-х гг., пока невозможно предвидеть. Его наиболее заметные уже сейчас черты: лишенные партийного "руководства", а заодно и государственной поддержки, профессионалы вдруг оказались предоставлены сами себе, резко снизив творческую активность (работая или по непреодолимой внутренней потребности, или по заказам, не унижающим достоинства, а таковые весьма редки). Наибольшее развитие и разнообразную спонсорскую поддержку получил жанр национальной поп-музыки (в среде профессионалов получивший презрительное наименование "этническая попса"). В нем подвизаются более всего способные приспособиться к коммерческим условиям ремесленники и малообразованные музыканты, не испытывающие потребности в профессиональных знаниях и культуре. Как и в сталинские времена, вдруг получили свободу голоса агрессивных дилетантов, громко вещающих о ненужности народу "заумных опер, симфоний и хоров" [цит. по: Алексин 1993], т.е. жанров высокого искусства. Несомненно то, что происходит деградация высших духовных ценностей, снижение критериев оценок и уровня, достигнутого за десятилетия становления национальной композиторской и исполнительской школы. Обобщения по этому этапу впереди, когда станет ясно, кто и каким способом сумеет "выжить" в искусстве.

## Использованная литература

- Алексин 1993: *Алексин В.* У подножия Парнаса // Советская Чувашия. 29.10.93.
- Жирнова 1965: *Жирнова Л.В.* Хоровая культура Чувашии. — Чебоксары, 1965.
- Илюхин 1957: *Илюхин Ю.А.* Чувашская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М.: Музгиз, 1957. — С.291–328.
- Илюхин 1967: *Илюхин Ю.А.* Развитие чувашской советской музыки в 1917–1945 годах // Ученые записки [ЧНИИ]. — Чебоксары, 1967. Вып. 35. — С.51–85.
- Илюхин 1969: *Илюхин Ю.А.* Музыкальная культура Чувашии в 1945–1956 годах // Ученые записки [ЧНИИ]. — Чебоксары, 1969. Вып. 41. — С.119–142.
- Илюхин 1970: *Илюхин Ю.А.* Развитие чувашской советской музыки в 1957–1967 годах // Ученые записки [ЧНИИ]. — Чебоксары, 1970. Вып. 50. — С.28–72.
- История... 1970–1974: История музыки народов СССР. Тт. 1–5. — М.: Советский композитор, 1970–1974.
- История... 1983: История Чувашской АССР. Т. 1. Чебоксары, 1983.
- Кондратьев 1988: *Кондратьев М.Г.* Сборники обработок чувашских народных песен 1918–1919 гг. и их историческое значение // Чувашское искусство: История и художественное наследие / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1988. С.22–39.
- Кондратьев 1989: *Кондратьев М.Г.* Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР. — Чебоксары, 1989.
- Лукин 1950: *Лукин Ф.М.* Чувашская советская музыкальная культура // Записки [ЧНИИ]. — Чебоксары, 1950. Вып. 5. — С.115–146.
- Люблин 1933: *Люблин И.В.* Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. — М.: Соцэкгиз, 1933. — С.226–259.
- Люблин 1934: *Люблин И.В.* Олимпиада искусств в Чувашии. — Чебоксары, 1934.
- Люблин 1935: *Люблин И.В.* Чувашская музыка // 15 лет Советской социалистической Чувашии (1920–1935): Сб. ст. — Чебоксары, 1935.
- Максимов 1918: Чăваш халăх юрисем. Чувашские народные песни, гармонизированные С.М. Максимовым, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии. [Симбирск], 1918.
- Марков 1965: *Марков Б.С.* Рождение музыкального театра Чувашии. — Чебоксары, 1965.
- Никольский 1920: *Никольский Н.В.* Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. — Казань, 1920.
- Никольский 1929: *Никольский Н.В.* Краткий курс этнографии чуваш. Вып. 1. — Чебоксары, 1929.
- Павлов 1919: Чăваш юрисем. Ф.П. Павлов хитрелетнĕ савасем. [Акулево], 1919.
- Павлов 1921: *Павлов Ф.П.* Тезисы к докладу художественного подотдела Обполитпросвета // ЦГА ЧР, ф. 123, оп. 1, д. 146. Л. 46 об. (Рукопись).
- Павлов 1926: *Павлов Ф.П.* Чуваши и их песенное и музыкальное творчество: Музыкально-этнографические очерки. — Чебоксары, 1929. [На обложке указано: 1927].
- Павлов 1928: *Павлов Ф.П.* Чăваш музыка сĕнчен сьрнă кĕнекесем // Сунтал, 1928. 1, 7 №№.
- Павлов 1962, 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.1. — Чебоксары, 1962; т.2. — Чебоксары, 1971.
- Чуваши 1956: Чуваши: Этнографические исследования. Ч.1. — Чебоксары, 1956.
- Эрре 1979: *Эрре Т.А.* Чувашская опера. — Чебоксары, 1979.



## СОЮЗ АРХИТЕКТОРОВ ЧУВАШИИ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

*Р.К. Рахимов*

Республиканское творческое объединение Союз архитекторов Чувашии, образованное в 1960 г., основной своей целью имеет повышение уровня архитектуры городов и сел республики, содействие сохранению и развитию культуры, формированию полноценной среды жизнедеятельности человека. Возможность создания такой творческой организации в Чувашии появилась в конце 1959 г. с приездом в Чебоксары Владимира Дмитриевича Шатилова, когда архитекторов в республике стало трое: к этому времени здесь уже плодотворно трудились Феофан Сергеевич Сергеев и Борис Михайлович Шимарев.

Автор множества зданий, построенных в Чебоксарах в 1930-х — 1950-х гг., архитектор Ф.С. Сергеев родился в 1906 г. в селе Бичурине Воскресенской волости, ныне Мариинско-Посадского района Чувашской Республики. После окончания в 1925 г. 8-летней школы работал делопроизводителем Воскресенского волисполкома. В 1926—1929 гг. учился на рабфаке в Чебоксарах, затем поступил на архитектурное отделение Московского высшего технического училища, которое позже было переведено в Московский архитектурный институт.

Окончив в 1934 г. институт, Ф.С. Сергеев возвращается в Чебоксары и сначала работает архитектором-планировщиком в "Чуваш-проекте", затем заведующим архитектурно-планировочным отделом Наркомхоза Чувашской АССР. В конце 1935 г. он вернулся в "Чуваш-проект" и работал здесь архитектором, главным инженером, а с 1939 по 1948 гг. — управляющим и одновременно главным инженером. В 1948 г. он был назначен главным архитектором города, но по состоянию здоровья недолго проработал в этой должности и в 1949 г. вновь стал архитектором "Чувашпроекта", а впоследствии — главным архитектором конторы.

С 1 ноября 1954 г. Ф.С. Сергеев назначается заместителем начальника Управления по делам архитектуры — начальником инспекции

Госархстройконтроля и работает в этой должности до 1958 г., затем возвращается в "Чувашпроект". В 1965 г. Ф.С. Сергеев ушел на пенсию, скончался в 1978 г.

Архитектор Б.М. Шимарев родился в городе Калинин в 1927 г. По окончании в 1950 г. архитектурного факультета Ленинградского инженерно-строительного института работал в г.Шуе Ивановской области главным архитектором города. В 1956–1962 гг. был главным архитектором Чебоксар и одновременно заместителем начальника Управления по делам строительства и архитектуры при Совете Министров Чувашской АССР, в 1962–1979 гг. возглавлял это Управление. Затем, до ухода на пенсию в 1990 г., работал главным архитектором Новочебоксарска. Осуществлял руководство градостроительной политикой, разработкой проектно-планировочной документации для городов и сел республики и их застройки. В 1987 г. Б.М. Шимареву, одному из первых в Чувашии, присвоено почетное звание заслуженного архитектора Чувашской АССР.

Третий из основателей Союза архитекторов Чувашии В.Д. Шатилов родился в 1906 г. в Ярославле. В 1926 г. окончил Московский строительный техникум, в 1936–1938 гг. учился экстерном в Московском архитектурном институте. Членом Союза архитекторов стал в 1935 г. Во время работы в Теплопроекте в Москве (1930–1938 гг.) запроектировал несколько тепловых электростанций, в том числе две станции — для строительства в Турции.

В Чебоксары В.Д. Шатилов приехал из города Гурьева Казахской ССР главным инженером конторы "Чувашпроект". В 1964–1966 гг. работал главным архитектором Чебоксар. Выйдя в 1966 г. на пенсию, преподавал основы архитектуры в Чебоксарском художественном училище. Самой крупной его работой в Чебоксарах является здание Художественного музея по ул. Калинина, построенное в 1985 г. Умер В.Д. Шатилов в 1984 г. и похоронен в Чебоксарах.

Создание своего творческого объединения позволило чувашским архитекторам организационно влиться в ряды советских зодчих, получить право активно участвовать в выработке концептуальных решений развития архитектуры и градостроительства, встать на одну ступень со всеми архитекторами страны.

Капитальное строительство в республике получило интенсивное развитие в первую очередь в связи с сооружением Чебоксарской ГЭС на Волге: строились новые промышленные предприятия, реконструировались и расширялись существующие — большей частью те, которые были эвакуированы сюда из прифронтовых городов во время войны. Началось массовое жилищное и культурно-бытовое строительство, стала проводиться активная работа по реконструкции сельских населенных пунктов.

С первых дней своего существования Группа Союза архитекторов СССР в городе Чебоксарах (так первоначально назывался Союз архитекторов Чувашии) стала проявлять значительную активность в пропаганде архитектуры и градостроительства: проводились встречи с

населением, обсуждались наиболее важные проекты, организовывались выставки работ архитекторов. Так, в 1962 г., впервые в Чебоксарах, был проведен смотр творчества молодых архитекторов, в котором участвовали архитекторы В.Кольяков, А.Корольков, Э.Бейнарович, Н.Краснов, Т.Ведянина. К 1 Мая 1964 г. в витрине кафе "Театральное" была организована, также впервые в Чебоксарах, интересная выставка проектов по застройке и благоустройству городов республики. Одновременно шла большая работа по повышению своей роли в решении вопросов застройки городов и сел и вовлечению в Союз архитекторов новых членов. В начале 60-х гг. были приняты в Союз архитекторы А.В.Иванов, В.И.Кольяков, А.П.Корольков, А.И.Якушев, Э.В.Бейнарович, А.К. Кузьмин.

В конце 50-х — начале 60-х гг. действовал строгий запрет на разработку индивидуальных проектов, введенный постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 г. "Об устранении излишеств в проектировании и строительстве". Строительство стало вестись только по типовым проектам. Более того, типовой проект какого-либо здания можно было применять только в том случае, если он входил в утвержденные прейскуранты. Любое изменение типовых проектов не допускалось, возведение школ менее чем на 960 учащихся и детских садов менее чем на 140 мест запрещалось. Рекомендовалось строительство только пятиэтажных домов, как наиболее экономичных.

Архитекторы были вынуждены строго придерживаться этих правил, поэтому застройка того периода носит печать массовости без каких-либо индивидуальных черт.

Первые индивидуальные проекты стали выполняться в 1965 г. Это были пристрой к Дому Советов (арх. М.С.Феофанов), музыкально-педагогический и художественно-графический факультеты Чувашского госпединститута (арх. И.Н.Гаврилов, В.Д.Шатилов), Художественный музей (арх. В.Д. Шатилов), Дворец пионеров и школьников (ныне Дворец детского и юношеского творчества) в Чебоксарах (арх. Н.С.Мнацаканова, М.Т.Суслов).

В 1964 г. в республике начались работы по освоению производства железобетонных панелей и строительству крупнопанельных жилых домов. Переход стройиндустрии на возведение зданий из панелей потребовал к себе особого внимания Союза архитекторов. Учитывая, что заводская технология не позволяет вносить какие-либо частные изменения в архитектурное решение домов, была пересмотрена сама концепция проектирования: объектом архитектурного творчества стал рассматриваться целый микрорайон или градостроительный комплекс, а не отдельное здание. Такой подход к проектированию микрорайонов предполагал наличие широкой номенклатуры различных рядовых, торцевых и поворотных блок-секций, из которых компоновались жилые дома. Так как принятая для массового строительства серия проектов не обладала таким набором блок-секций, начались работы по освоению новой, более прогрессивной серии и ее дальнейшему совершенствованию. Первыми микрорайонами, запроектированными с использованием



блок-секций новой серии, были 9-й и 10-й микрорайоны Новоюжного района Чебоксар (авторский коллектив под руководством арх. Н.С. Мнацакановой).

Серия проектов крупнопанельных жилых домов, разработанная ЦНИИЭП жилища, считалась наиболее прогрессивной. Однако она имела недостатки, самым серьезным из которых была неунифицированность железобетонных изделий, что предполагало использование большого количества металлоформ для их изготовления. Чувашские архитекторы и строители взялись за совершенствование этих проектов. В результате совместных усилий была разработана новая региональная серия проектов, которая впоследствии стала называться "Чувашской". Отличалась она тем, что здесь была достигнута максимальная унификация изделий заводского изготовления, что обеспечило уменьшение почти в два раза общей номенклатуры типоразмеров, по сравнению с типовыми проектами, позволило домостроительному комбинату с меньшим парком металлоформ освоить изготовление железобетонных изделий для десяти различных блок-секций и, не снижая мощности, вести работу по освоению новых трех- и пятиэтажных блок-секций, домов для мало-семейных и общежитий. Таким образом был достигнут значительный прогресс в крупнопанельном домостроении. В 1983 г. данная работа была удостоена премии Совета Министров СССР. Лауреатами премии стали члены Союза архитекторов В.И. Борзенко и В.Н. Филатов.

В условиях индустриализации массового строительства имеющийся опыт архитектурного творчества стал предметом обсуждения на Пленуме правления Союза архитекторов РСФСР, состоявшемся в октябре 1983 г. в Чебоксарах. Деятельности чувашских архитекторов и строителей в этой сфере была дана высокая оценка. Практика крупнопанельного домостроения в Чувашии стала достоянием всей России.

Со строительством одного из крупнейших предприятий республики — Чебоксарского завода промышленных тракторов — появился новый жилой район, который получил название "Новоюжный". Сегодня здесь застроено 13 микрорайонов, действуют самые большие в городе торговый центр, кинотеатр, Дворец культуры, больничная городок. Здесь же функционирует уникальный комплекс — МНТК микрохирургии глаза. Наиболее ценный вклад в застройку района внесли члены Союза архитекторов С.Ф.Смирнов, Н.С.Мнацаканова, М.Т.Суслов.

Одновременно развивался и другой район Чебоксар — северо-западный, пользующийся у жителей города наибольшей популярностью благодаря своему расположению на живописном берегу Волги. Над застройкой этого района работали архитекторы М.С.Феофанов, И.Н. Гаврилов, В.Н.Филатов, Н.С.Краснов, Т.В.Ижанова.

В связи с сооружением Чебоксарской ГЭС в республике появился новый город, который в 1965 г. получил название Новочебоксарск. Архитекторы активно включились в решение проблем его планировки и застройки, архитектурно-художественного оформления, транспортного и инженерного обеспечения. Организовывались творческие дискуссии и

общественные обсуждения проектов, конкурсы, встречи с учеными, деятелями науки и искусства.

Значительным событием в жизни Новочебоксарска стало проведение в январе 1974 г. под эгидой Союза архитекторов СССР и под председательством народного архитектора СССР Г.М. Орлова Всесоюзной конференции по проблемам градостроительства этого молодого города. Рекомендации конференции были положены в основу практической деятельности архитекторов, строителей, хозяйственных органов.

Принятая правительством страны программа стирания граней между городом и деревней предполагала доведение культурно-бытовых условий жизни на селе до уровня городских. С этой целью в 60-е гг. в Чувашии, как и в стране в целом, развернулись крупномасштабные работы по реконструкции сельских населенных пунктов. Составлялись схемы районной планировки, проекты планировки и застройки поселков колхозов и совхозов, разрабатывались проекты жилых и общественных зданий. Первыми были выполнены схемы районной планировки Мариинско-Посадского, Шумерлинского и Порецкого районов, проекты планировки и застройки центральных усадеб совхозов "Октябрьский", "Тюрлеминский", "Засурский", "Козловский", Чувашской сельскохозяйственной опытной станции, райцентров Батырево, Комсомольское, Порецкос.

Преобразование колхозных и совхозных усадеб в благоустроенные сельские поселки было делом новым, приходилось двигаться вперед методом проб и ошибок. С целью отработки новых направлений в переустройстве сел и деревень в 1969 г. было принято решение об осуществлении экспериментально-показательного строительства. Такое строительство велось на центральных усадьбах колхоза им. Космонавта А.Г. Николаева в селе Шоршелы Мариинско-Посадского района, колхоза "Гвардеец" в селе Тойси Батыревского района и совхоза "Большевик" в поселке Новое Атлашево Чебоксарского района. В этих населенных пунктах в короткие сроки были возведены новые производственные объекты, жилые дома в комплексе с предприятиями культурно-бытового обслуживания, построены инженерные коммуникации, осуществлено благоустройство и озеленение территории.

Учитывая огромный опыт московских архитекторов в переустройстве сел, был заключен договор между Чувашской и Московской организациями Союза архитекторов на оказание творческой помощи. Такое сотрудничество значительно повлияло на творческий рост архитекторов, занимающихся проектированием для села, и результат сказался быстро: в 1978 г. по итогам 5 тура Всесоюзного смотра-конкурса застройка села Шоршелы была удостоена Диплома 2 степени ВДНХ СССР. Плодотворно в области сельского проектирования работали члены Союза архитекторов А.К. Кузьмин, Б.М. Шимарев, И.Б. Кузнецов, Ф.С. Сергеев, С.С. Назыров, В.И. Писханов, В.С. Сидоров, Р.К. Рахимов.

В то время считалось, что в жизни современных крестьян, как и у городских жителей, должен преобладать общественный сектор. В связи с этим основной упор делался на строительство многоквартирных домов,

крупных производственных комплексов и предприятий культурно-бытового обслуживания. Такими домами, практически, и застраивались названные поселки.

В конце 70-х — начале 80-х гг. стало очевидным, что нельзя лишать сельского жителя земельного участка и приусадебного хозяйства. Было признано целесообразным, при сохранении небольшого количества домов секционного типа, вести основную застройку домами с приусадебными участками и хозяйственными постройками. Предприятиями сельской индустрии стал осваиваться выпуск изделий для массового строительства таких домов. Архитекторы в своих проектах начали поиски рациональной планировки дворов, с учетом происшедших в последние годы значительных изменений в условиях труда, быта и уклада жизни сельского населения. Конечно, в новых условиях нельзя было механически применять традиционно сложившуюся планировку чувашского двора. Для практической отработки разных вариантов планировочных решений и состава хозяйственных помещений в начале 80-х гг. было осуществлено экспериментальное строительство жилых комплексов в ряде сельских населенных пунктов республики. Наиболее значительные комплексы были построены в деревнях Таушкасы Цивильского и Шинерпоси Чебоксарского районов и на их базе в 1983 г. проведено республиканское совещание-семинар проектировщиков, строителей и хозяйственных руководителей.

Чебоксарская группа Союза архитекторов росла численно и крепла в творческом плане. В 1968 г. она пополнилась новыми членами: в Союз были приняты архитекторы Т.И.Ведянина, И.Б.Кузнецов, С.И.Кац, Н.С.Мнацаканова, и к концу года в творческой организации насчитывалось уже 12 человек. В связи с этим и на основании Устава Союза архитекторов СССР решением секретариата Правления Союза от 12 февраля 1969 г. Чебоксарская группа была преобразована в Чувашское отделение Союза архитекторов СССР. Таким образом, творческое объединение архитекторов Чувашии получило юридический статус и встала в один ряд с архитектурной общественностью крупных городов и промышленных центров страны.

Председателем правления вновь образованного отделения Союза архитекторов СССР был избран А.К. Кузьмин, который в последующем неоднократно переизбирался на этот пост и возглавлял Чувашское отделение Союза бессменно в течение 10 лет.

Аполлон Кузьмич Кузьмин получил инженерное образование, но душой всегда был архитектором. Он родился в 1924 г. в крестьянской семье в деревне Ибраялы Мариинско-Посадского района. После семилетней школы поступил в землеустроительный техникум в Мариинском Посаде, окончив который в 1942 г. получил специальность гидромелиоратора и в том же году был призван в армию. Служил в составе стрелковой дивизии пулеметчиком. В ночном бою под Жлобином в декабре 1943 г. был ранен и до апреля 1944 г. лечился в госпитале. После госпиталя вновь находился на фронте. В январе 1945 г. под Варшавой

получил второе ранение. После войны продолжил службу в Советской Армии, демобилизовался только в июле 1946 г.

В первые годы после демобилизации работал в родном колхозе, а с 1948 г. — в проектной конторе Министерства сельского хозяйства Чувашской АССР. В 1958 г. закончил Всесоюзный сельскохозяйственный институт заочного образования.

После слияния в 1959 г. проектной конторы Министерства сельского хозяйства с конторой "Чувашпроекта" Аполлон Кузьмич продолжил работу в "Чувашпроекте" — сначала в должности главного инженера проектов, затем начальником отдела. В 1964 г., когда проектная контора "Чувашпроект" была преобразована в Институт "Чувашгражданпроект", он стал главным инженером института и проработал в этой должности более 20 лет. В 1985 г. вышел на пенсию. Скончался в 1992 г.

Особенно сложные проблемы архитектуры и градостроительства решались на конкурсной основе, инициаторами и наиболее активными участниками которых выступали члены Союза архитекторов. Одной из таких проблем, пожалуй, самой большой, была проблема реконструкции центральной части столицы республики в связи с подготовкой зоны затопления Чебоксарского водохранилища. С целью выявления наиболее рациональных архитектурно-планировочных решений в 1976 г. был проведен Всесоюзный конкурс на проект детальной планировки центра города Чебоксар. В конкурсе участвовали авторские коллективы ЦНИИ-градостроительства Госкомархитектуры СССР, институты "Гипрогор" (Москва) и "Ленгипрогор" (Ленинград) Госстроя РСФСР, Московский архитектурный институт и Институт "Чувашгражданпроект". По результатам конкурса работа чувашских архитекторов, наравне с проектом Московского Гипрогора, была удостоена первой и второй премий. Над конкурсным проектом работали архитекторы В.Н.Филатов, Ю.М.Новоселов, А.А.Исаев, Н.С.Мнацаканова, Т.П.Кознова.

В 1982 г. был проведен другой Всесоюзный конкурс — на разработку проекта планировки и благоустройства парковой зоны во втором жилом районе Новочебоксарска. В нем принимали участие КиевНИИГрадостроительства, НИИПИГенплана Москвы, "Чувашгражданпроект" и Гипрокоммунстрой. В этом конкурсе чувашские архитекторы, как и архитекторы НИИПИГенплана Москвы, получили вторую премию.

В 1976 г. в Волгограде проходил смотр-конкурс творчества молодых архитекторов Поволжья. От Чувашской организации Союза архитекторов в нем приняла участие Т.С. Мальхина, представив интерьеры гостиницы "Россия", выполненные по ее проектам. Третье место, которое было присуждено этой работе, стало свидетельством высокого творческого потенциала чувашских архитекторов. В последовавшем затем Первом Всероссийском смотре-конкурсе молодых архитекторов (1980 г.) от Чувашии приняли участие уже четыре человека: А.Б.Орешников, Ю.М.Новоселов, Р.К.Рахимов и А.А.Исаев. Творческие работы Анатолия Орешникова были удостоены Диплома Союза архитекторов СССР, остальные участники конкурса получили грамоты.

Проводились также республиканские и местные конкурсы по отдельным архитектурным и градостроительным темам, которые не только помогали находить ответы на те или иные вопросы, но и способствовали становлению архитекторов как специалистов.

В начале 80-х гг. в Чебоксарах стало внедряться монолитное домостроение. Проект первого монолитного жилого дома был разработан Институтом "Чувашгражданпроект" в 1982 г. (арх. В.Н.Филатов, В.И. Борзенко, Н.Н.Ибатуллина, Т.В.Ижанова). Дом возведен в 1984 г. на углу Московского проспекта и улицы Афанасьева. Впоследствии здесь были поставлены еще два дома и построен комплекс предприятий обслуживания. Эти дома теперь стали как бы символом Чебоксар.

Монолитное домостроение в короткий срок стало популярным. В Чебоксары стали приезжать перенимать опыт из других городов страны, здесь проводились совещания и семинары, и вскоре чебоксарский опыт монолитного домостроения распространился по всей России.

Свидетельством признания заслуг архитекторов и их большого вклада в развитие городов и сел стало учреждение Верховным Советом республики в 1987 г. почетного звания "Заслуженный архитектор Чувашской АССР". Первыми этого звания удостоились архитекторы Николай Семенович Краснов и Борис Михайлович Шимарев.

В настоящее время Союз архитекторов Чувашии, входящий в состав Союза архитекторов России в качестве его территориальной организации, объединяет 49 наиболее квалифицированных и талантливых архитекторов республики. Среди них заслуженные архитекторы Российской Федерации М.Т.Сулов, В.Н.Филатов, заслуженный строитель Чувашской АССР Н.С.Мнацаканова, заслуженные архитекторы Чувашской АССР Н.С.Краснов, Ю.М.Новоселов, Р.К.Рахимов, Б.М. Шимарев.

По проектам чувашских архитекторов построены и ведется строительство объектов в городах Нижний Новгород, Златоуст, Магнитогорск, Ульяновск, Саратов, Саранск, Нижнекамск, Когалым, в Нижегородской и Московской областях. Большая работа проводилась по восстановлению разрушенного во время землетрясения 1988 г. города Ленинанкана Армянской ССР. Архитекторами Чувашии выполнены также проектные работы для сел Слакбаш Башкортостана и Кошки-Новотимбаево Татарстана.

Многие работы чувашских архитекторов отмечены наградами. Так, на Всероссийском конкурсе на эскиз-идею молодежного жилого комплекса на селе проекту С.П.Лукиянова присуждена третья премия (1986 г.). Дипломы Госстроя РСФСР присуждены 9-этажному жилому дому с предприятиями обслуживания в микрорайоне 3-а юго-западного района Чебоксар (1989 г., автор В.И. Назаров), 68-квартирному жилому дому с предприятиями обслуживания по ул. Урицкого в Чебоксарах (1990 г., автор Н.П.Инкина). Медалями ВДНХ СССР отмечены серия проектов монолитных жилых домов для строительства в городах Чувашской Республики (1990 г., автор В.П.Красиков), номенклатура проектов жилых домов для малоэтажной застройки (1991 г., авторы С.П.Лукиянов,

А.Л.Ибрагимов), проекты предприятий обслуживания, детских дошкольных учреждений и начальных школ для села (1991 г., автор С.С. Назыров). По итогам конкурса на лучшую постройку года, проходившего в рамках второго Российского фестиваля "Зодчество-94", автору проекта здания Чувашсоцбанка по ул. К.Маркса в Чебоксарах А.Л.Ибрагимову присужден Диплом третьей степени Союза архитекторов России. Художественные работы архитектора В.И.Плеханова экспонировались на многих республиканских и международных выставках.

Современные условия архитектурного творчества значительно отличаются от тех, которые были в совсем недавние времена. Если раньше категорически запрещались разработки индивидуальных проектов, то сейчас практически все кирпичные дома строятся по индивидуальным проектам. Пока по типовым проектам строятся крупнопанельные дома, что связано с заводской технологией, но и здесь наблюдается стремление уйти от жесткой технологической схемы и найти оптимальные сочетания заводского домостроения с индивидуализацией архитектурного облика домов. Этому должно способствовать освоение АО "ЛАД" новой технологии, оборудование для которой поступило из Франции. По этой технологии сборным является только каркас здания, а наружные стены могут выполняться практически из любого материала и иметь разную конфигурацию.

Появление нового типа инвесторов предполагает и изменение требований к потребительским и архитектурным свойствам проектируемых зданий. Такие заказчики хотят, чтобы их дома не были похожи на другие, чтобы внутренняя планировка была более комфортной, а архитектура и отделка удовлетворяли изысканным вкусам. Таковы, например, новые здания банков "Чувашсоцбанка" (арх. А.Л.Ибрагимов) и "Приволжский" (арх. Е.Г.Меньщиков). Ведется строительство еще одного интересного здания — Чувашского регионального филиала Агропромбанка, проект которого разработан под руководством члена Союза архитекторов России Т.В.Ижановой (автор арх. И.Л.Аристова).

В последнее время резко возрос спрос на проекты одноквартирных жилых домов-коттеджей. Такие дома в Чебоксарах строятся в северо-западном районе, в пойме р.Трусихи, поселке Альгешево и в районе деревень Соляное и Гремячево. Плодотворно в части проектирования домов-коттеджей работают члены Союза архитекторов Н.А.Рожкова, А.Г.Дубровин, И.С.Балакина, Р.С.Бапаров.

Появились интересные проекты зданий различных конфессий. Первым в этом деле был архитектор А.Б.Орешников, запроектировавший православный храм Святого Владимира в Новочебоксарске. Архитектор Н.П.Инкина разработала проект культового здания христиан-адвентистов седьмого дня. Сейчас группа архитекторов работает над проектом музея чувашской обрядовой культуры, в состав которого входит и киреметь. Архитекторы Н.Н.Ибатуллина и Р.К.Рахимов заняты проектированием мусульманской мечети.

Всю свою деятельность Союз архитекторов Чувашии направляет на поддержание и укрепление творческого потенциала своих членов.

С этой целью проводятся различные конкурсы, выставки архитектурных проектов, архитекторы направляются на семинары и курсы повышения квалификации. В настоящее время проводится лицензирование архитектурной деятельности, которое является как бы своеобразным этапом или ступенью в творческой деятельности. Эта мера направлена на то, чтобы отсеять от создания проектов людей случайных, далеких от зодчества, чтобы архитектура наших городов и сел поднялась на новый качественный уровень. Над этой проблемой сейчас и работает Союз архитекторов Чувашии.



## ЦВЕТ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

*В.А. Прохорова*

Для человека мысль — венец всего живого,  
А чистота души есть бытия основа.  
По этим признакам находим человека:  
Всех тварей на Земле превыше он от века.  
А если он живет не мысля и не веря,  
То этот человек не отличим от зверя.

*"Анваре Сухейли"*

Человек приходит в этот мир на короткий миг: на мосту между Прошлым и Будущим, открытом всем житейским ветрам, появляется из небытия и уходит в небытие. Между тем этот не очень благоустроенный Мост постоянно сотрясают природные и социальные катаклизмы, угрожая и без того недолгому и нелегкому пребыванию Человека на Мосту Жизни. Выражение "короткий миг" о продолжительности жизни не ради красного словца сказано: земное существование Человека продолжается не более 1–1,5 миллиардов секунд, в основном же и того менее. Если кому-то удалось дожить до 80 лет, то в секундах это будет два с половиной миллиарда —  $2,5 \cdot 10^9$  — секунд. Так что слова известной песни: "Не думай о секундах свысока", — правильные слова.

Чувствуя себя не совсем комфортно в данных природой условиях существования, Человек принялся благоустраивать свой быт — создавать себе "вторую природу": устраивать жилье, предохраняющее от непогоды и согревающее в жестокие морозы, освещать и украшать его по своему разумению, надевать на себя одежду, не только прикрывая наготу, но и придавая костюму символическое значение.

Какие у человека потребности? Прежде всего самые простые — физико-биологические: есть, спать, быть здоровым, продолжать свой род. Как известно, эти же потребности есть и у животных, но удовлетворение человеком этих жизненно необходимых потребностей имеет существенные особенности, обусловленные создаваемой им "второй природой" — культурой.

Не отделяя себя от окружающей среды, от природы — от матушки



Земли и величественного Неба, древний человек ощущал свою полную зависимость от них, осознавал себя частью мира: "Я — часть Космоса, и Космос — часть меня. Во мне — весь Космос". И в меру своего видения и понимания стремился поддерживать устойчивость данного мира — заботился о прочности мирового порядка: конструируя себе одежду, строя жилище, придерживался законов красоты и гармонии, веками отбирая самое естественное, оптимистичное, здоровое, что стало наиболее ценным наследием в народном искусстве.

Нарастая с каждым столетием, влияние человека пронизывает жизнь природы вот уже по меньшей мере сотни тысяч лет. Оказывая влияние на культуру общества, природа сама испытывает огромное воздействие со стороны общества. И уже настало время, когда человеку надо опасаться негативных последствий своего активного воздействия на природу. Настало время капитально заняться проблемами экологии природы и социальной экологией. Частью решения этой проблемы является уяснение, правильное истолкование всего, что для человека жизненно необходимо, что для его здоровья и производительной деятельности в данном жизненном пространстве полезно и что смертельно опасно. Необходимо, наконец, досконально разобраться, где, в каком месте пространства и с чем вообще человеческому роду приходится иметь дело.

О солнце, ты — живот и красота природы,  
Источник вечности и образ божества!  
Тобой жива земля, жив воздух, живы воды,  
Душа времен и вещества!

А. Сумароков

Свое местонахождение, так сказать, "свой адрес", мы можем определить как "планета Земля, система Солнечная, галактика Млечный Путь" в бесконечной Вселенной. Мы живем на маленьком небесном теле — Земле (Gē, Terra, Çēr и т.д.), принадлежавшей системе ничем особо не примечательной, средней звезды — Солнца, затерянной в одном из "рукавов" Млечного Пути. Та белесоватая полоса, протянувшаяся через все небо, которую наблюдаем в любую ясную ночь и называем Хуркайак (Кайяк хур) сүлѐ, по-русски Млечный Путь, а греки называли *galaktikos* "млечный", "молочный", *ciclos galaktikos* — "млечный круг", и есть, в широком смысле, наша обширная "родная страна" во Вселенной, а "областью" можно считать Солнечную систему, центральное светило, "столица" которой — Солнце — не очень приметная звезда среди примерно двух сотен миллиардов звезд этого звездного семейства.

"Солнце — горячий газовый шар массой  $2 \cdot 10^{30}$  кг и радиусом  $7 \cdot 10^8$  м. Его вещество состоит главным образом из самых легких элементов: водорода приблизительно 71% (по массе), гелия около 27%, на все остальные элементы приходится не более 2%"<sup>1</sup>. Наше центральное светило — величайший термоядерный реактор, из века в век дающий в ясную погоду киловатт энергии на квадратный метр земной поверхности. Благодаря его живительной силе зародилась на нашей планете жизнь и

расцвела во всем ее многообразии. Воздействие его на окружающий нас мир и на нас не просто огромно — оно есть условие существования: без Солнца не было бы и жизни.

Потому среди многочисленных божеств, которым в разных краях и в разное время поклонялся человек, виднейшее место занимали боги Солнца: египет. Амон (Атон, Ра и др.), шумер. (Gibil), греч. Гелиос, уэльс. Хейил, чуваш. Хёвел и т.д. К трем богам-владыкам Вселенной: Земле, Небу и Воде — Гомер добавил всевидящего Гелиоса, солнечного владыку. Имя это по-гречески произносится как хэлиос и означает солнце, дневной свет, восток.

Расстояние около 150 млн километров разделяет планету Земля от Солнца. Сегодняшнее научное понимание достаточно ясно в отношении физических условий на поверхности Земли, круга явлений, происходящих на Земле и в Солнечной системе, основной цепи их причин и следствий. Но ясного и четкого определения, что такое свет, не имеется, как не имеется ответа на другой существенный вопрос — "Что такое вещество?" Авторы учебников физики вопрос: "Что такое свет?" — обычно обходят и чаще всего говорят лишь об энергии, которую несет свет и которую называют "лучистой энергией".

Со времен античности до наших дней занимаются и занимались ученые люди наукой о свете — и предмет изучения продолжает оставаться неисчерпанным.

Что же составляет предмет учения о свете? Зрительные впечатления о нем (о свете) относительны и субъективны. "Именно поэтому в течение более чем двух тысяч лет существования науки о свете ясными в ней были только геометрические свойства лучей. Все остальное пребывало веками и тысячелетиями загадочным, расплывчатым и неопределенным. Оптика была выведена из тупика в XVII в. Исааком Ньютоном..."<sup>2</sup>

Производя опыты над солнечным светом, Ньютон пришел к выводу, что при прохождении через стеклянную призму луч разлагается, отбрасывая на экран удлинненное изображение с радужным чередованием цветов — спектр: происходит разложение белого света на простые составные части. То есть Ньютон заложил первый камень в основание новой отрасли науки — **цветознания**.

## Цвет

А весной линяют всякие звери,  
Не линяет только солнечный зайчик...

*Песенка из кинофильма*

Природа с ее естественными цветными объектами и явлениями непрерывно возникает перед взором и сознанием людей. С самой ранней ступени своего развития человек узнал цвет предметов, цветной свет, яркую, всегда привлекательную, воспетую во множестве фольклорных произведений радуго с ее величественным спектром. Его познания не

исчерпывались только природными явлениями — уже десятки тысяч лет назад древний человек использовал некоторые пигменты для рисования и окрашивания: на каменных стенах пещер, на гранях скал сохранились изображения, исполненные минеральными красками, смешанными с животным жиром, молоком, белком. Цветные памятники минувших эпох — те немногие следы, находимые археологическими раскопками, дают возможность судить об эмоциональной настроенности и художественной культуре таких народов, которые отдалены от нас расстоянием и неизмеримо отдалены временем: некоторые из этих народов исчезли с исторической арены, от некоторых не осталось даже названий<sup>3</sup>.

Не будет преувеличением сказать, что цвета имеют жизненно важное значение для человека, а поэтому с давних времен изучение их представляло большой научный интерес. Ныне это — предмет исследований физики, химии, биологии, физиологии, психологии, археологии, этнографии, искусствознания, эстетики, философии и ряда других наук.

Первые теории о сущности цвета появились уже в античное время: цветом интересовались философы и естествоиспытатели — Пифагор, Демокрит, Платон, Аристотель, Теофраст и др. С новым расцветом искусства и науки в период Ренессанса начинаются попытки научного обоснования законов цвета (Дюрер, Леон Батист Альберти, Леонардо да Винчи и др.). Открыв, что бесцветный луч света распадается в радужный спектр, И.Ньютон (XVII в.) установил, по существу, законы смешивания цветов. Позднее И.-В.Гете (1749–1832), великий немецкий поэт, мыслитель и естествоиспытатель, проведя исследования цветов с элементарными опытами и наблюдениями, определяет их чувственно-психическое воздействие. В известном труде "Учение о цветах" он пишет: "Перед очарованием цветов, которое расстилается по всей видимой природе, только немного людей останутся бесчувственными!.. Если наблюдать тела, из которых состоит свет, с точки зрения цветов, то легко заметим, что это деликатные явления, которые при изменении света столь легко появляются и исчезают, не случайно, а зависимо от устойчивых законов. [...] Мы желаем, чтобы наши усилия... побудили художников практически испробовать и оживить установленные нами закономерности"<sup>4</sup>. Он их находит, эти закономерности, в среде и предметах объективной и субъективной сферы, в гармонии, в эстетическом воздействии, аллегоричности, символикe и мистике цветов.

В близком контакте с Гете работал немецкий живописец, график и теоретик искусства Филипп Отто Рунге (1777–1810).

В конце XIX — начале XX вв. самый значительный опыт точной систематизации цветов сделал знаменитый химик Вильгельм Оствальд (1853–1932). Он первым сознательно поставил себе задачу служить практике.

В 1961 г. появилась книга немецкого исследователя Йоханнеса Иттена (1888–1967) "Искусство цвета", где автор разбирает ряд важных вопросов, связанных как с объективным характером закономерностей, так и с субъективными возможностями отдельного человека<sup>5</sup>. Среди художников, сообразно их отношениям к цветам, Иттен выделяет три группы:

1) эпигоны, не имеющие собственного чутья к цветам, живописующие подобно их учителям и по некоторым другим образцам; 2) оригиналы ("чудаки"), у которых собственное цветовое чутье. Цвета и гармонии всегда остаются одинаковыми в их творчестве, независимо от того, меняется ли форма и тема; 3) универсалы, творящие сообразно объективным закономерностям. Согласно теме они меняют цветовое выражение, поэтому их работы многосторонни. К этой группе относится мало художников, так как надо обладать огромным дарованием и интеллигентностью, чтобы в субъективной цветовой гармонии использовать возможности всей цветовой сферы.

Важным вкладом в теорию цвета явился вышедший в 1970 г. труд двух авторов — Герике Лотара и Клауса Шёне "Феномен цвета"<sup>6</sup>. Исходя из уже достигнутых до этого времени знаний и практики, они разработали систематику цветов через упорядочение их в "планетную систему": каждая планета представляет определенный цвет и его важнейшие модуляции по отношению ко всем остальным цветам. Такая система дает много для наглядности при творческой работе. Трудность возникает, однако, с анализом цветового порядка, феномена, контраста, правил смешивания, законов гармонии и специфического воздействия цветов, а прежде всего с психологическими проблемами, без которых не может быть достигнут оптимальный результат.

В конце XIX — начале XX в. ученых и художников, занимавшихся проблемами цвета, стало значительное число — наука о цветах интенсивно развивалась. Достижения теоретического и экспериментального цветознания находят применение в самых разных областях — в медицине и строительстве, в электротехнике и машиностроении, в отраслях легкой и тяжелой промышленности; в сфере искусства — живописи, дизайне, архитектурном интерьере и экстерьере, декоративно-прикладном искусстве, фотографии, кино и пр. — экспериментируются новые возможности эстетико-эмоционального воздействия цветов и их сочетаний.

## Зрение

Сотри случайные черты —  
и ты увидишь: мир прекрасен.

*А. Блок*

Зрение — основной источник наших знаний о мире, знаний, которые мы считаем достоверными: "лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать". Леонардо да Винчи считал: "Глаз, называемый оком души, — это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы". "По сравнению со зрением слух — немое чувство", — полагал Гете. Как считают ученые, до девяти десятых всей информации об окружающем мире человек получает посредством зрения, а из оставшегося львиная доля приходится на слух.

Необычайно повышает ценность зрительных впечатлений обладание цветовым зрением. Способность человека видеть мир расцвеченным всеми цветами радуги дает возможность очень быстро различать предметы. Мы так привыкли к этому "чуду", что нам кажется, что по-иному и быть не может. Более того, мы склонны считать цвет природным свойством самих предметов. Между тем цвет — не объективная реальность, а одно из свойств материальных объектов, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение. То есть цвет — свойство восприятия: тот или иной цвет "присваивается" человеком объекту в процессе восприятия этого объекта.

Восприятие цвета может меняться в зависимости от психофизиологического состояния человека, например, усиливаться в опасных ситуациях, уменьшаться при усталости и т.д.

Нет ничего более тонкого, совершенного и в то же время более таинственного, загадочного, чем мозг человека.

*Н. П. Бехтерева*

Зрение — сложнейший биологический процесс, удивительно интенсивная и еще далеко не познанная совместная работа глаза и мозга. Сигналы от глаза через зрительный нерв идут в мозг, создавая зрительные образы, сильно возбуждая нервную систему. "В начале нашего века среди ученых было модно упрекать человека в несовершенстве, а природу, его создавшую, — в глупости. Даже, например, Гельмгольц, изучая человеческий глаз, восклицал: "Какой плохой оптик господь бог! Я бы построил глаз куда лучше!" Увы, великий ученый сказал нелепость из-за формального образа мышления. ... Глаз, отвечая нескольким назначениям, частью совершенно противоположным, как чувствительность к свету и резкость зрения, отличается замечательным равновесием этих противоположностей. У нас, прошедших столь большой путь после Гельмгольца, нет еще приборов, чувствующих всего два-три кванта света, как глаз. А его оптическое несовершенство чудесно исправлено в самом мозгу, опытом зрения"<sup>7</sup>.

Человеческий глаз обладает способностью к самонастройке и саморегулированию, позволяющей ему действовать в различных условиях освещенности. А "опыт зрения" — главная причина того, что объект восприятия распознается, в привычных для человека условиях наблюдения, даже при самом слабом или изменившемся свете (за счет бессознательно вносимой наблюдателем поправки на освещение). Например, зеленая листва деревьев признается зеленой и при красноватом освещении на закате солнца.

Важной характеристикой глаза является острота зрения. Человек с отличным зрением может читать газетный текст с расстояния 1,5 м. Люди, обладающие исключительной остротой зрения, видят планету Венеру, когда она расположена между Солнцем и Землей, в виде серпика, подобного лунному. Вообще же люди с остротой зрения вдвое больше обычной, способные читать газету с расстояния 3 м, редки чрезвычайно и

представляют интерес для исследователей.

Но оптическая система человека, как уже сказано, — это не один только глаз. Глаз — всего лишь окно, в которое поступает зрительная информация. А воспринимает, корректирует и оценивает все увиденное мозг. "Мозг человека — колоссальная надстройка, погруженная в природу миллиардами щупалец, отражающая всю сложнейшую необходимость природы и потому обладающая многосторонностью космоса. Человек — та же вселенная, глубокая, таинственная, неисчерпаемая"<sup>8</sup>.

Как уже отмечалось, основная масса информации, получаемой человеком из окружающей среды, поступает, согласно эргономическим исследованиям, через зрительную систему, представляет собой воспринятое и переработанное зрительным анализатором (рецептор — глаза, проводящие пути и сенсорные клетки головного мозга) от света и полученного от него цвета. Примечательно то, что фиксируются и анализируются даже те зрительные образы, которые воспринимаются глазом попутно, неосознанно, помимо нашего внимания. Исследователи считают, что эта работа выполняется правым полушарием мозга<sup>9</sup>. Установлено, что каждый из отделов мозга человека по-разному реагирует на тот или иной цвет: кора головного мозга несет биологически охранную функцию и особенно чувствительна к зеленому; промежуточный мозг отвечает за импульсивные, эмоциональные действия — его цвет красный; большие полушария, отвечающие за все рациональное, в первую очередь реагируют на синее...

По существу, нельзя утверждать, что все люди видят мир одинаково: у каждого свое восприятие. Даже у людей с нормальным зрением зрительные восприятия могут быть различными, а что уж говорить о людях с врожденными дефектами цветового зрения?

Натренированный наблюдатель с нормальным зрением различает по цветовому тону ("оттенку цвета") около 150 цветов, по насыщенности около 25, по светлоте от 60 при высокой освещенности до 20 при пониженной. Однако, переделывая пословицу, можно сказать, что упражнения — мать умения: отмечено, что опытные профессиональные мастерицы-камвольщицы могут различать до 40 оттенков черного цвета.

Около 90% всех людей обладают нормальным цветовым зрением, остальные около 10% наделены природой аномалиями. Странно, что из этих 10% людей с ненормальностью цветового зрения 95% — мужчины. Если детальнее сказать об этом необычном явлении, надо отметить, что встречаются нарушения восприятия красного цвета — протанопия, зеленого — дейтеранопия, синего — тританопия. Наиболее же известен нам термин дальтонизм (по имени английского физика и химика Дальтона) — врожденная неспособность различать красный и зеленый цвета. Очень редки случаи полной цветовой слепоты, когда воспринимаются лишь ахроматические образы. Нормальной трудовой деятельности человека подобная аномалия не препятствует, однако к некоторым профессиям подобные лица не должны допускаться.

Что знает, как выглядело бы человечество, не знающее цветов...  
Разве наш характер, наша мораль, наше восприятие красоты,  
наше понимание счастья остались бы такими же?

*М. Метерлинк*

Человек — дитя природы и часть природы. Перед его взором и сознанием непрерывно возникает природа с ее естественными цветными объектами и явлениями. Гуманизированная среда, особенно жилищное пространство окружает его со всех сторон обилием предметов, имеющих не только конкретно-практические, но и естественно-художественные качества, выраженные в различной степени через пластические объемы, формы, орнаменты и цвета.

Цвет окружающей среды жизненно важен для человека. Хотя не всем по вкусу одно и то же (приверженность к определенной части видимого спектра, как считают психологи, объясняется особенностями характера), тем не менее есть такие дозы света и цвета, которые удовлетворяют всех. К примеру, цвет голубого весеннего неба приятен всем без исключения.

Для сельского жителя окружающая среда — не только дом, жилые помещения, но более всего природа. Для горожанина окружающая среда — его жилище, а также здания, улицы, их расположение, освещение. А какого они цвета? Большой частью безликого серого и для северных городов, и для зон с более ярким солнцем, а то и грязно-серого, наводящего тоску и уныние. Но даже это бы ничего, а вот в одном из кавказских городов выстроили целый квартал из красных панелей. Каково жителям там летом, под палящим солнцем? Может ли это вызвать положительные эмоции, радовать глаз? Вряд ли. Связь между цветом материала и гармонией пропорций известна давно. Не случайно для здания Главного штаба в Петербурге России выбрал желтый цвет: для города с капризной и пасмурной погодой уместны теплые солнечные тона. Цвет, используемый людьми незнающими или неосторожными, — опасность, и не только эстетического характера. О воздействии цвета на сознание и здоровье писал еще Гете. Стоит привести такой пример: в хирургическом отделении больницы пациенты, в палатах которых вид из окна выходил на лужайку с деревьями, выздоравливали и выписывались значительно быстрее больных, чьи окна выходили на автостоянку.

К настоящему времени ученые успели проникнуть во многие "тайны" цвета и в значительной степени заставили их служить человеку. Известно, что цвета, создающие эмоционально-позитивные отношения, необходимы как для домашней атмосферы, так и, прежде всего, для рабочей среды, где через комплекс "цветовой гармонии" улучшается и повышается степень продуктивности труда, уменьшается усталость и ограничивается опасность несчастных случаев<sup>10</sup>. "Монотонная окраска предметов, окружающих рабочее место, особенно серая или черная, утомляет глаз... На одном из ... предприятий перекраска стен, ранее черных, в зеленый (нижняя часть стен), желтый (верхняя часть стен) и светло-желтый (потолки) цвета создала впечатление простора и света... Производительность труда намного выросла"<sup>11</sup>.

К сожалению, целостной единой разработки проблем, связанных с изучением цветов, пока нет, а потому каждая наука подходит к ним со своего аспекта. Научные исследования и публикации все еще ограничены числом, имеют конкретную практическую направленность, и многие вопросы продолжают оставаться нерешенными, работы и эксперименты продолжают на эмпирической основе. Между тем народное творчество оставило нам в наследство цвета и композиции, которые с современной точки зрения представляют собой надежную основу для теоретического исследования и творческой интерпретации как абсолютные неоспоримые достижения. Свою замечательно богатую культуру народ выработал в результате многовековых усилий талантливых анонимных творцов, с верным чутьем поддерживал и развивал наилучшие традиции, обогащал их в непрерывных контактах с природой и достижениями художественной культуры других народов.

Колорит вышивок, тканей, вязаний, плетений, украшений, хотя и создает впечатление, что он игнорирует реальную действительность и всецело подчинен фантазии исполнителей, все-таки почерпнут из природы, внушен природой, преобразован и согласован с декоративными функциями предметов, соответствует эстетическим требованиям потребителей.

Основные эстетические проблемы цветов рассматриваются с точки зрения их оптического (импрессивного), психологического (экспрессивного) и символического (интеллектуального) воздействия. При оптическом восприятии цветов от произведений народного творчества всегда испытывается полноценное эстетическое удовлетворение в силу их гармоничности и равновесия. Доставляет истинное наслаждение взгляду качество цветного тона, независимо от способа его получения, прежде всего по насыщенности цветов и разнообразных видов ритмов, как и доминирующему участию одного цвета.

Иллюстрируя силу экспрессивного психологического воздействия цветов, Й.Иттен в книге "Искусство цвета" приводит такой эпизод:

"Некий богатый человек (делец, промышленник, а точнее, богатый чудак. — В.П.) приглашает приятелей на ужин. Соблазнительные запахи из кухни встречают гостей уже в прихожей, и они с радостью предвкушают изысканное угощение. Когда оживленная компания размещается за столом, уставленным аппетитнейшими фирменными блюдами, хозяйка включает красный свет. При этом освещении мясо в тарелках начинает выглядеть кроваво-красным и свежим, но шпинат становится черным, а картофель ярко-красным. Все принимают за еду. Тут красный свет сменяется синим. Теперь жаркое выглядит разложившимся, а картофель — гнилым. У гостей пропадает аппетит. Когда включается желтый свет, красное вино начинает походить на темную нефть. Лица людей желтют, как у мертвецов. Наиболее чувствительные не выдерживают и бросаются вон из столовой. Хозяйка, смеясь, снова включает белый свет — доброе настроение компании за столом восстанавливается"<sup>12</sup>.

Цвета несомненно оказывают сильное экспрессивное воздействие, независимо от того, осознается это или нет. В народном искусстве цвет выступает как мощное средство психологического воздействия, которое



даже на современных людей влияет с немалой интенсивностью. Он — самый эмоциональный компонент вышитых, тканых, вязаных предметов. Значение и роль его в них можно сравнить с значением мелодии для песни.

Вообще чистые, теплые тона цветов вызывают оптимистические, радостные, жизнеутверждающие эмоции. Может быть, тут следует искать объяснение специфической особенности колорита в традиционном народном искусстве, которая выражается в преобладании теплых цветов и гамм и в предпочтении интенсивной цветности?

Скажи человеку, что на небе 97830124659698 звезд, он поверит. А напиши: "Осторожно, окрашено!" — он покажет пальцем и, конечно, вымажется.

*Ю. Тувим*

В теории и практике принято говорить о теплых и холодных цветах. Лучи солнечного спектра с малой длиной волны воспринимаются как холодные цвета: излучения с длинами волн от 380 до 470 миллимикрон имеют фиолетовый и синий цвета, от 470 до 500 — сине-зеленый, от 500 до 560 — зеленый; а лучи с большой длиной волны создают впечатление теплого цвета: волны длиной от 560 до 590 миллимикрон имеют желто-оранжевый цвет, от 590 до 760 — красный. В более мелких участках этих интервалов цвета излучений соответствуют различным оттенкам указанных цветов. В практике одна из причин восприятия длинных волн как теплых — ассоциация их с солнцем и огнем, а других как студяных — с водой, льдом, небом. Экспериментальными исследованиями установлено, что деление на теплые и холодные цвета относительно и чисто субъективно. Но общезначима и давно установлена способность теплых цветов действовать на психику человека активно, стимулирующе, возбуждающе, тогда как холодные цвета оказывают успокаивающее, расслабляющее воздействие.

Цветная тональность народного искусства в целом — теплая, интенсивная, жизнеутверждающая, оптимистичная, в отличие от народных песен, в которых часто выражается печаль, страдание, жалоба.

Если для нас, современников динамичной эпохи, когда автоматизация и "химизация" проникли во все области существования, цвет и орнаменты народного искусства имеют лишь формально-эстетические функции, то при углубленном и комплексном научном исследовании они раскрывают, кроме эстетико-эмоциональных "тайн", зашифрованное в вышивках, украшениях, тканях, резьбе, керамике и пр. множество сторон из жизни народа в его историческом прошлом.

Восприятие цветов порождает ассоциации с явлениями природы. Именно они лежат в основе значения цветов как символов. У всех народов и во все времена цветам и их сочетаниям придавалось символическое значение. Были народы, которые использовали цвета только как символы.

С каких незапамятных времен, с какого этапа развития общества человеческое сознание попало в зависимость от символов — опозна-

вательных знаков, условных обозначений в виде определенных меток, предметов, действий, либо каких-то цветов, этого никто не может сказать. Материалы археологических открытий дали возможность познакомиться с рисунками, скульптурой, "пещерной живописью", росписями, сделанными древними творцами 15–30 тысяч лет назад.

Говоря о символическом использовании цветов, прежде всего приходится говорить о сочетании белого, красного и черного, которым придавалось исключительно важное значение. В диалоге "Критий" Платона описывается история создания богом морей Посейдоном государства Атлантида (атлантологи считают, что она существовала 15 тысяч и более лет назад), приводятся описания главного города этой страны. Акрополь города окружали три concentрических рва, по их периметру шли стены с воротами и башнями, сложенные из камня трех цветов — белого, красного и черного. "Камень белого, красного и черного цвета они добывали в недрах срединного острова..." — сказано у Платона.

Для китайской расписной неолитической (4–3 тыс. до н.э.) керамики, названной по месту археологических раскопок Яншао, преобладающими были геометрические мотивы — "соединения ромбовидных узоров, спиралей, треугольников, зигзагов и кругов... Им свойственны такие яркие и чистые красные, черные и белые тона минеральных красок... В серповидных знаках, треугольниках и кругах угадываются выраженные впоследствии языком иероглифов начертания солнца, луны, гор, воды"<sup>13</sup>.

В Ираке в древних городах Борсиппе, Вавилоне и Дур-Шаррукине и в Иране в городе Чога-Зембале сохранились остатки так называемых зиккуратов. Зиккураты — очень распространенные в древнем Двуречье (4–1 тыс. до н.э.) культовые сооружения — представляли собой сырцовые башни из поставленных друг на друга параллелепипедов или усеченных пирамид (от 3 до 7). Террасы зиккуратов окрашивались в разные цвета, главным образом в черный, красный и белый.

В парфянских поселениях городского типа — городищах Старой и Новой Нисе (конец 2 — начало 1 тыс. до н.э.) вблизи Ашхабада — археологи изучили фортификационные сооружения и богатую дворцово-храмовую архитектуру<sup>14</sup>. Монументальные сооружения парфян отличались высокой прочностью, большими масштабами, сложностью архитектурных форм и красок, чарующей своей пластикой, гармонично сочетающейся с живописью. Традиционным для Парфии в окрашивании архитектурных плоскостей было сочетание красного, белого и черного цветов. Ярусы стен украшались орнаментальными бордюрами. Раскопками одной из важнейших построек Старой Нисы — "Квадратного зала" — было установлено, что стены первого яруса зала были оштукатурены белым ганчем, верхний ярус стен — ярко-красным, а бордюры и тяги были черного цвета<sup>15</sup>. Если в таких сопоставлениях вспомнить о чувашской вышивке красным цветом по белому холсту и в черном обрамлении рисунка, поневоле ахнешь: какова традиция!

Исследователи высказывают предположение, что использование парфянскими мастерами-строителями таких контрастных цветов восходит

к древним традициям арийских племен, которые находились в Средней Азии и прилегающих районах уже в 3 тыс. до н.э. (И.М.Дьяконов и др.). Общественное деление этих племен "на военную знать, жрецов, свободных общинников" соответствовало их идеологическим представлениям и правовым нормам. "Каждая из социальных групп ассоциировалась с определенным цветом (жрецы с белым, военная знать с красным и т.д.) и с одной из трех плоскостей космоса, на которые... подразделяли существующий мир, — небом, пространством между небом и землей, землей"<sup>16</sup>.

Вообще же приверженность людей к красному цвету, прослеживаемая с "допотопных времен", связана, очевидно, с ассоциацией его, как уже было сказано, с солнцем, огнем, теплом. В верхнепалеолитических (от 40000–35000 до 10000 лет назад) погребениях в местности Гримальди, в Северной Италии, были обнаружены костяки погребенных со следами красной краски. Окрашенные костяки, погребенные под специальными глиняными платформами, также окрашенными в красный цвет, найдены в Чатал-Хююке (с 6150 г. до н.э.) на юге Центральной Турции. Верхневолжской археологической экспедицией на территории нынешней Ивановской области найден был глиняный горшок с красной минеральной краской, которому около 7 тыс. лет.

Что было, то и будет,  
и что творилось, то творится,  
и нет ничего нового под солнцем.  
Бывает, скажут о чем-то:  
смотри, это новость!  
А это уже было в веках,  
что прошли до нас.

*Кохелет*

Цвета принадлежат к самым сильным изобразительным средствам. Участвуя в развитии общества, они являются отличительным признаком личности, нации, рода, общества, демонстрируя религиозные и политические точки зрения, скорбь и радость, часто утверждают, усиливают или изменяют содержание условных символов, отражают изменения в социальной жизни, но всегда остаются в тесной связи с мировоззрением, нравами, обычаями, с представлением о прекрасном.

Как уже было показано на нескольких примерах, в творческой практике многих народов одними из древнейших цветов оказались белый, красный, черный. "Комбинация "красное—черное" имеет свое происхождение, вероятно, в том историческом периоде, когда вслед за "присваивающей" охотой семантику искусства определяют производящие земледельческий труд и скотоводство. У многих народов известны мифы о браке Неба и Земли. В орнаменте Древнего Востока цвет, символизирующий Небо, черный, а Землю — красный. Сочетание этих двух цветов выражало, по представлениям тогдашних людей, идею слияния Неба и Земли (мужского и женского начал), а от этого сочетания зависело

благополучие жизни, плодородие Земли<sup>17</sup>. В чувашских вышивках, как и у болгар, с которыми, как известно, имеем этногенетические связи, орнамент, представляющий земную поверхность, красного цвета, а небосвод — черного<sup>18</sup>. В вышивках женских рубашек из Самокова (Болгария) "в орнаментах и композициях, сохраняющих древние представления болгар об устройстве света, символы Земли красного цвета обведены черным контуром"<sup>19</sup>. Нагрудные розетки на женских рубашках из Разграда, подобные чувашским *кэскэ*, вышивались, по данным И. Коева, лишь двумя цветами — красным и черным<sup>20</sup>.

В указанных примерах, как и в ряде других случаев, касающихся цветового сочетания, сохранилась древняя идея, в основе которой лежат конкретные представления, очевидно, не одного творца или одного народа, а общечеловеческое мировоззрение ранних эпох. В творчестве народов многих стран красный цвет использовался как символ и понимался приблизительно одинаково. Согласно народным верованиям, он обладает большой апотропейной силой — охраняет от дурной встречи, от сглаза, имеет очистительную и продуцирующую силу для обеспечения здоровья, жизнечности, плодovitости<sup>21</sup>.

Рискнем отметить, совсем коротко, некоторые значения основных цветов, которые придавались им в отдельные периоды различными народами, в том числе, очевидно, и чувашским, и придаются нашими современниками.

Наиболее удивительная и чудесная  
смесь цветов — белый цвет.

*И. Ньютон*

В кратком повествовании о зрении было уже отмечено, что цвет — не физическое свойство обозреваемых предметов, что человек воспринимает объекты в "присваиваемом" им том или ином цвете. Основную долю предметов, вызывающих ощущение цвета, составляют несамосветящиеся тела. Их способность отражать или пропускать свет, излучаемый источниками, позволяет "видеть" их соответственно "расцветченными". Цвет рассматриваемого объекта зависит 1) от его окраски и свойства его поверхности; 2) от оптических свойств источников света и среды, через которую свет распространяется; 3) от свойств зрительного анализатора человеческого мозга и особенностей еще не до конца изученного психофизиологического процесса усвоения зрительных впечатлений в мозговых центрах. Цвет ахроматических (бесцветных) поверхностей, отражающих максимум падающего на них света, называется белым.

Как физическое явление "белый свет (по Ньютону) — сложная механическая смесь бесчисленного разнообразия лучей... Призма... разлагает его на простые составные части, смешав которые можно снова восстановить первоначальную белую окраску"<sup>22</sup>.

В отношении символического значения в представлении многих народов белый цвет был связан с небесными божествами, праздничностью,

радостью, правдивостью, мудростью. "Еще в IV веке сложился статус белой фаты христианской невесты как символ непорочности и чистоты"<sup>23</sup>. Белый цвет ассоциируется с дневным светом, а также с производящей силой, которая воплощена в молоке и яйце. На Руси этот цвет обозначал "вольный", "независимый", да и вообще жизнь: когда житейские невзгоды приводили человека к крайнему отчаянию, когда он готов был "раздирать на себе ризы", говорилось, что ему "белый свет не мил", то есть жизнь стала недорога.

Психологически белому может отдать предпочтение человек любого характера, он никого не может оттолкнуть. Но он же и символ старости, смерти, разрушения, символ траура, например, у китайцев.

Хура вярман синче хура пёлёт...

*Из народной песни*

Противостоит белому цвету **черный** — "самый волнующий цвет", как оценивал кутюрье Кристиан Диор. Уже говорилось, что черный цвет — символ неба, а также севера, ночи, зимы, уничтожения, смерти, скорби, злого, опасного, грозного, траурного и в то же время мудрости. Психологи считают, что это — цвет интеллектуалов и творческих личностей: он возбуждает скорее фантазию, нежели чувства, он — выражение максимализма, критики, суда. Поэтому же и одевались в черное не только для погребения, но и по самым торжественным случаям. Можно только удивляться, какие разные значения придавались скромному черному цвету. Нагнетание же его отрицательного значения характерно для магических текстов, страшных историй и т.п. Не случайно признают черные глаза у людей опасными, гипнотическими.

Несамосветящееся тело называется черным, если эффективно поглощает падающее на него излучение. Не следует думать, что такое тело всегда выглядит абсолютно черным: о том, что профессиональные камвольщицы различают множество его оттенков, уже говорилось. Черным выглядит только то, что не отражает и не излучает свет в видимом диапазоне. Например, сажа в обычных условиях хорошо поглощает, а излучает главным образом в невидимой для человеческого глаза инфракрасной области спектра.

Черную светостойкую краску народные умельцы получали из спелых ягод воронца колосистого, наземной части белолистника, толокнянки обыкновенной, листьев лабазника или корней солодки и т.д. Из обыкновенного конского щавеля извлекали желтую краску, после протравления которой железным купоросом желтая краска превращалась в черную.

Кукушка, голубушка,  
серая кукушечка,  
давай с тобой, девица,  
давай покумимся!

*Из народной песни*

Третий из ахроматических цветов, как средний между белым и черным, — **серый**. Известный психолог Дж. Люшер, проделавший огромную работу по изучению психологического значения цвета для человека, характеризовал серый цвет как цвет пассивности, конформизма, скромности, в то же время верности, серьезности, бескомпромиссности. Как это сочетается в нейтральном сером тоне, могут объяснить только психологи. Не нужно, однако, забывать, что серый тон может казаться и светлее, и темнее, от того, чего в нем больше, — черного или белого.

Остальные цвета — составные части радуги, видимой части солнечного спектра, как заучивали школяры: "*каждый* (красный) *охотник* (оранжевый) *желает* (желтый) *знать* (зеленый), *где* (голубой) *сидят* (синий) *фазаны*" (фиолетовый) — в промежутке между инфракрасным и ультрафиолетовым излучениями, из которых "человек быстрее всего опознает предметы, окрашенные в красный цвет, и медленнее всего предметы, окрашенные в фиолетовый цвет"<sup>24</sup>.

Атьӑр, пӑратсем, улма сатне  
хӑрлӑ улма суйлама,  
хӑрлинчен хӑрлине суйлапӑр!

*Н. И. Ашмарин, СЧЯ*

Для обычного человека видимый спектр начинается, как все помним, с **красного** цвета. И нельзя не обратить внимания, сколько существует слов для обозначения его оттенков: алый, малиновый, розовый, карминный, вишневый, румяный, пурпурный, бордовый, пунцовый, багряный и т.д. На предыдущих страницах данного повествования уже упоминалось о символике красного цвета, к которому все народы имели особое пристрастие, поскольку он — "самый динамичный, импульсивный, эмоциональный", как определяли его все тестируемые психологами. "Красный напоминает о спелых фруктах, — объясняет Герд Шиллинг, — и когда они созрели, естественно желание сорвать их", — это у человека уже из подсознательного, накопленного в его еще "дикой" жизни.

Красный — основной геральдический цвет, символизирующий независимость, борьбу, бунт, революцию. Обозначает также величие, власть. "С началом общественного расслоения, с появлением классового общества утилитарная вещь неизменно тяготеет к превращению в знак, символ, — пишет профессор С.А. Арутюнов. — Высшие классы и сословия особой одеждой... стремились выделить себя..."<sup>25</sup>.

Особенность одежды можно "выделить" главным образом ее цветом. В Древнем Риме, к примеру, даже такому обычному предмету, как нательная одежда — туника — придавалось иерархическое значение. "Каждый должен был знать свое место... Сенатор облачался в тунику с широкой пурпурной полосой... всадники и трибуны из плебеев могли позволить себе лишь узкие полосы на тунике... Простонародная туника была короткой и темной..." Верхняя одежда — тога, принадлежность полноправных граждан (тогу имели право носить лишь свободные и лишь римляне), — различалась так же: "Юноша в шестнадцать лет надевал мужскую тогу, ... дети полноправных римлян и высшие сановники носили

тогу с пурпурной каймой..., претендент на высшую должность получал право на белоснежную тогу (*toga candida*, откуда произошло слово "кандидат"), по идее им мог быть человек с незапятнанной репутацией... Императорской тоге надлежало быть пурпурной..."<sup>26</sup> С тех давних пор императоры и короли, папы и кардиналы имели отличительным признаком их высшей власти пурпурные мантии. Император Византии подписывал указы пурпурными чернилами, восседая на пурпурном троне.

О происхождении пурпурной краски древнегреческий миф повествует следующее. На берегу Средиземного моря пес Геракл набросился на беззащитную улитку, порезал себе пасть осколком раковины и окрасил улитку в кроваво-красный цвет. С тех пор улитка стала источником красивой краски. Но в действительности сама улитка бесцветна, и лишь при порезе ее тела кислород воздуха окисляет вытекающую из нее жидкость в краситель. Если из 12 тысяч улиток получается не более 1,5 г красителя, сколько же улиток нужно уничтожить, чтобы покрасить одну лишь мантию! Ясно, что нынче из-за добычи краски никто уже не преследует бедных мягкотелых.

Неизвестно, каково самочувствие человека, облаченного в пурпур. Но замечено, что червонный цвет ускоряет развитие некоторых микроорганизмов, повышает гормональную активность человека, нервное напряжение, кровавое давление, учащает пульс. Поэтому говорят, что красный цвет — лучшая среда для зарождения новых оригинальных идей. Однако к этой мысли вернемся несколько позднее, а пока еще немного о символике красного.

Задолго до нашей эры фригийский (2 тыс. до н.э.) шерстяной колпак с свисающей на лоб красной верхушкой стал символом свободы. В VI в. до н.э. символ свободы был воспроизведен на медали в честь изгнания из Рима властителя Тарквиния Гордого, пришедшего к власти с помощью убийства. Римляне надели фригийские колпаки в день смерти императора Нерона. В конце XVIII в. французские революционеры вспомнили о "колпаке свободы" и сделали его символом свободной Франции.

Богата событиями символика красного цвета, вошедшего в состав государственных флагов, столь же красочна история флагов. В древности роль флагов выполняли шкуры, звериные хвосты, украшения из веток и перьев. Затем появились родовые стяги, штандарты рыцарей, флаги феодалов и государств. Цвета и рисунки национальных флагов олицетворяют прошлое, настоящее или мечты о будущем. Я уже имела случай сказать несколько слов о российском и чувашском государственных флагах<sup>27</sup> и повторять здесь эти мысли не нахожу нужным.

Древние знамена, как правило, имели рисунки. Полотнища расшивались золотом, серебром, драгоценными камнями. Позднее золото заменилось желтым цветом, серебро — белым. Наиболее распространенными на флагах были красный, синий, зеленый, оранжевый и черный цвета. "Цвет борьбы и свободы" стал знаменем революционных столкновений. В Западной Европе красное знамя появилось во время Крестьянской войны в Германии в XVI в. Возможно, сейчас нам покажется странным, что одним из требований повстанцев в Крестьянской войне

было тогда требование, чтобы им разрешили носить красные шаубе (верхнюю одежду), как у рыцарей и докторов<sup>28</sup>. С тех пор красное знамя сопровождало народные выступления все время: алый стяг был поднят в Париже на баррикадах в дни Парижской коммуны 1871 г. В России красное знамя впервые появилось еще в XVII в., во время стихийных крестьянских выступлений. В XIX в. под красным стягом происходили аграрные восстания, а затем красное знамя стало символом объединения всех сил, выступивших против самодержавия: в 1905 г. оно польхало на баррикадах Красной Пресни, на броненосце "Потемкин", а в 1917 г. при штурме Зимнего дворца. Естественно, после Октябрьской революции красное знамя стало государственным флагом Страны Советов.

**Красный** — доминирующий цвет в традиционной чувашской вышивке. Но это не алый и не ярко-красный, кричащий, а благородно сдержанный, "с чувством собственного достоинства" темной-красный цвет. Исследователи называют его мареновым. Источником сырья для добывания красной краски являлось растение марена красильная (*Rubia tinctorum*). Заросли ее в диком виде встречались в Малой Азии, Иране, Афганистане, Южной Европе, а в России — в Дагестане, Азербайджане, культивировали ее, преимущественно в лекарственных целях, на Украине, в Туркмении. Марена произрастала и в Поволжье, очевидно, в достаточных количествах. Косвенным доказательством этого может служить указ русского правительства от 1 августа 1712 г. (№ 2559) "О вспомоствовании целовальнику суконного дела, посланному в Казанскую губернию для покупки овчин и краски марены...": "...На Терке и в других тамошних местах родится краска марена, которая... у суконного дела явилась зело потребна..."<sup>29</sup>

Надобно полагать, что с давних пор мастерицы-чувашки широко пользовались в домашнем крашении ниток и тканей самодельными красителями, добываемыми из растительного сырья, и не испытывали потребности в "заморских" привозных красках. К тому же красную краску они умели извлекать не только из марены, а также из корней подмаренника, из ясенника, сабельника болотного, синяка, горца змеиноного, шавеля туполистного, цветков зверобоя продырявленного, надземной части мари белой и т.д. — словом, вся флора была в их распоряжении.

Марена же в качестве красильного растения "впервые была введена в культуру в Передней Азии, позднее — древними индийцами, монголами, египтянами, греками и римлянами. Из марены получали красную краску крапп, применявшуюся в ковроделии. Памятники материальной культуры Монголии и Хакассии показали, что окраска шерсти, выполненная краппом, сохраняется в течение тысячелетий... Краски из марены ныне известны под названиями рубацин, рубианин, рубофлавин, руберентин, варинтин и др. Они дают при крашении розовые, пурпурные, фиолетовые и синеватые цвета"<sup>30</sup>.

Одной из непосильных даней, наложенных испанскими конкистадорами на покоренных ацтеков, была дань кошенилю. Это — мельчайшие насекомые-паразиты на кактусах (и других растениях), из



них добывали великолепную красную краску — кармин.

Разумеется, были и многие другие природные источники красной краски, которыми люди пользовались издревле. С появлением синтетических красителей, как более дешевых, получаемых промышленным путем, источники естественных красителей были забыты.

Эпир сырă, эсир сарă, тавансем,  
пураңаяр сар улма пек сарăлса.

*Н.И.Ашмарин, СЧЯ.*

Если у русских слово "красный" синонимично слову "красивый" (красно солнышко, красна девица и т.п.), у чувашей любимым цветом всегда было *сарă* — **оранжево-желтый, желтый** (сар Хёвел, сарă хёр и пр.). "... Ничего святого не мыслилось ими без желтого цвета — без цвета солнца. Для чуваша желтый цвет был священен... Красиво то, в чем есть хотя бы небольшой кусочек солнца"<sup>31</sup>.

**Оранжевый** цвет скорее бросается в глаза, чем даже красный. Недаром спасательные жилеты альпинистов, спецовки дорожных рабочих именно такого "вопиющего" цвета. Психологи считают, что оранжевый символизирует развитие, направленность на успех, как **желтый** считается проявлением оптимизма, разумного начала, конструктивности. Влияя на нервную систему стабилизирующе, желтый способствует положительным эмоциям, создает хорошее настроение, дает отдых, веселит, ориентирует на будущее.

Растительным источником оранжево-желтой краски, очевидно, наиболее древним, был шафран. Со времен царя Соломона его возделывали в Сирии и Палестине в качестве красильного, лекарственного и пряного растения. Шафран знали в древней Ассирии и Египте, в ярко-желтые одежды, окрашенные шафраном, одевались цари Вавилона, Персии, Мидии. Шафран использовался для оформления римских улиц, по которым шествовали победоносные легионы. Значительно позднее невозмутимая история зафиксировала один военный конфликт между миролюбивыми швейцарцами и итальянцами, поводом к которому оказался "багаж" в 800 кг шафрана, пропавший где-то на границе между двумя государствами. Можно заметить, ради любопытства, что в средние века шафран как пряность ценился в 15 раз дороже черного перца, между тем перец ценился дороже золота, недаром его называли "королевской пряностью". О богатом человеке говорили, что он "мешок с перцем".

Разумеется, желтая краска извлекалась не только из шафрана (крокуса), но и из множества других растений, вполне всем доступных. Например, из конского щавеля, как уже говорилось, а также из сафлора, из щавеля дубильного, из коры сосны, вяза мелколистного, купальницы, жостера, дрока, сурепицы, вербейника, пупавки, вереска, хвоща лугового и т.д.

А снится нам трава, трава у дома,  
Зеленая, зеленая трава...

*Из популярной песни*

Символ природы, спокойствия, мира, молодости, плодородия, а также связанных с ними надежд — **зеленый цвет** — гармонизирует, умиротворяет, успокаивает. Древние полагали, что он влияет на пластичность, гибкость, грацию. Цвет растительного мира — **зеленый** — оказывает положительное воздействие на организм благодаря улучшению кровообращения под его влиянием и нормализации кровяного давления. Исследователи провели такой эксперимент: в течение минуты испытуемые смотрели на **зеленый цвет** — в результате у всех понизилось кровяное давление, замедлился пульс, возникло чувство спокойствия. Как и **желтый цвет**, **зеленый** является физиологически оптимальным и самым привычным для зрительного восприятия. Вид **зеленой лужайки**, **зеленой листвы** снимает с глаз усталость и напряжение. **Всемогущий символ** успокоения, нежности и веселия, отдыха мозга и зрения, **зеленый цвет** используется для лечения некоторых душевных расстройств, истерий, нервного переутомления.

На практике различные оттенки **зеленого цвета** получаются из многих растений: из **березовых листьев**, **манжетки обыкновенной**, **можжевельника** и пр. В **зеленый цвет** можно окрасить ткани, используя **пижму обыкновенную**, **прострел раскрытый**, **плаун булавовидный** и другие растения. **Прелестную зеленую краску** живописцы когда-то получали из общеизвестного **подснежника** — **сон-травы**. Но каков был рецепт? Кто теперь помнит?

Чиста небесная лазурь,  
прозрачно небо...

*А. Пушкин*

Прекрасна наша родная планета — **матушка Земля**. "Когда космонавты выходят в **Космос**, их поражает, что **Земля голубая**... Единственная, неповторимая форма жизни во **Вселенной**... она сверкает в **Космосе**... и носит название там — **Голубая Жемчужина Вселенной**..."<sup>32</sup>

Ассоциирующийся с воздухом, чистым небом **голубой цвет** считается в христианстве атрибутом Бога. В **голубых тонах** изображались и **египетские верховные божества**, и **греческий Зевс**, и божества других народов. "Символ чистоты и целомудрия... возвышения сердца над земными вещами..." — так написал о **голубом цвете** Павел Флоренский в книге "Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета", целиком посвященной толкованию духовной природы цвета. Современная биоэнергетика утверждает, что восприятие **голубого цвета** успокаивающе воздействует на психику, способно даже слегка понизить температуру тела, уменьшать боль. Подобно **голубому**, **синий цвет** также положительно влияет на сердечный ритм, снижает напряжение глаз, выражает открытость, покой, вызывает ощущение прохлады и простора.

Пожалуй, не один зритель и слушатель обращал внимание на то, что при торжественных официальных встречах, особенно международных, которые часто демонстрируются по телевидению, многие, а точнее, едва ли не преобладающее большинство участников деловых встреч, щеголяют

в одеждах синих и темно-синих тонов. И это психологически оправдано: синий создает холодную, спокойную деловую атмосферу, позволяет человеку выглядеть серьезным, компетентным и в то же время симпатичным, что тоже немаловажно.

Голубой и синий цвета — любимые у женщин, их даже можно назвать женским цветом, хотя оригинальные наблюдения психологов показали, что восприятие людьми цветов не одинаково и это зависит как от пола, так и от возраста и от воспитания.

Символ неба, вечности, бесконечности, независимости и верности — синий — излюбленный, как уже говорилось, геральдический цвет, он издавна входит в состав целого ряда государственных флагов.

В продолжение очень долгого времени, многих веков, вплоть до искусственного синтеза анилиновых красок, в качестве сырья для получения синего красителя использовалось тропическое растение семейства бобовых индигофера. Как источник синей краски индиго было известно с глубокой древности и ценилось так высоко, что за него велись войны: бои за индиго были известны в Индии еще 4 тыс. лет назад. Растение родом из Юго-Восточной Азии, индигофера культивировалась (и поныне культивируется) в Индии, Египте, Италии. В прежние века краситель индиго, привозимый в Европу издалека — из-за моря, ценился чрезвычайно дорого. На черной бирже в Англии курс его держался выше курса чистого золота и драгоценных камней, пугая финансистов. Денжные магнаты обратились за содействием к церкви, и вскоре священники стали предавать анафеме тех, кто носил покрашенную индиго одежду. Но даже такая серьезная угроза, как обычно бывает с угрозами, ничему не помогла. Лишь когда англичане колонизировали Индию, излюбленный краситель стал доставаться им уже значительно дешевле. В старых французских документах также зафиксировано, что индиго издавна было одним из важных товаров французского ввоза.

Из индигоферы настаиванием в горячей воде срезанных в пору цветения побегов получают осадок, который высушивают и формируют в кубики. В таком виде краситель и поступает в продажу под названием "кубовой краски индиго".

Соперником индигофере является другое растение — вайда красильная. Соперник, возможно, менее заметный, зато распространенный весьма широко и вполне доступный: в диком виде растет по долинам рек, по лугам, склонам оврагов, сорным местам, можно сказать, повсеместно — и в России, и в Западной и Южной Европе, в Малой и Средней Азии. Из ее листьев добывают синюю и зеленую краску для сукна и шелка, а также исключительно по красоте и прочности голубую краску, известную под названием "персидская синева". Вайду и специально возделывают, поскольку она — не только источник отличной краски, но и ценное лекарственное, пищевое и кормовое растение.

Фиалковый венец мой город носит,

А море синее — кайма его одежд.

*Алексид (об Афинах)*

В прежние времена фиолетовую краску в России чаще всего добывали из ягод ежевики сизой, а также из черники, из лишайника стенная золотнянка и пр. Издавна известны многие народные средства окраски красителями из растений.

Сейчас даже странно вдруг узнавать, что было время, когда фиолетового цвета боялись, спорили о качествах красителей этого цвета. Однако совсем еще недавно почти вся спортивная братия маршировала в фиолетовой форме. Теперь же, при устойчивом интересе к другим ярким цветам, в "цивильной" одежде все более активно проявляется тяга к сине-зеленым, лиловым, фиолетовым тонам, — сообразно с влиянием моды.

**Фиолетовый** цвет считают цветом художников и духовенства. Воздействие его еще не изучено до конца, но он символизирует таинственное, иррациональное, навеивает мечты, фантазии, веру в волшебство.

Не будь цветов, все бы ходили  
в одноцветных одеяниях.

*К. Прутков*

Вот краткое повествование о всех основных цветах "радуги" — солнечного спектра, в промежутках между которыми красуется бесчисленное множество оттенков, тонов, сочетаний, смешений, образующих величественное разноцветье окружающего нас мира, которое влияет на нас неотразимо, даже незаметно для нас самих.

В справедливости пословицы, что на вкус и цвет товарищей нет, убеждаемся ежеминутно, достаточно для этого взглянуть "окрест себя" — посмотреть на платья и костюмы прохожих на улице, в транспорте — везде. Люди выбирают одежду по размеру и росту, принимая во внимание ее назначение, свой возраст, свой темперамент (разумается, когда выбирать есть возможность и позволяют средства, — имею в виду современную обстановку).

А то, какое значение имеет одежда лично для того, кто ее надел, и какое она оказывает впечатление на окружающих, наглядно продемонстрировала и объяснила психолог Сюзанна Кестнер. Готовясь к выступлению перед слушателями, она тщательно продумала свой наряд. "Во время своего доклада, — рассказала она потом, — я должна была выглядеть серьезной и компетентной. Для этого мне понадобился темно-синий костюм. Это должно было настроить слушателей на рационалистическую волну. Затем я выбрала блузу с зелеными точечками, что говорило не только о том, что я консервативна, но и о том, что я творческая натура.

Красное белье я надела для себя: оно придало мне уверенности и сил. Цвета нашей одежды не только оказывают влияние на окружающих, но и действуют на нашу собственную психологию. И чем ближе цвет соприкасается с телом, тем сильнее его воздействие"<sup>33</sup>.

Есть еще одна корреляционная зависимость: цвета одежды — по цвету волос. Для светло-русых выбор широк — от желтых и оранжевых до голубых и синих, для темно-русых предпочтительны тона желтые и синие,

брюнеткам (всегда почему-то больше говорится о женской одежде) более всего идет, как известно, красное. Для рабочего платья все выбирают темные тона, из всей цветовой гаммы — синий, коричневый и серый, но больше все-таки синий. Не с этим ли связано триумфальное шествие по свету синих хлопчатобумажных брюк, на всех языках именуемых джинсами?

Человек интуитивно чувствует свой "глубинный" цвет, хотя не всегда осознает это. Наши цветовые предпочтения зависят от многого (в данном случае говорю не о материальных возможностях): от возраста, как уже сказано, от здоровья, настроения, от сезона, погоды, от изменений в характере, от воспитания, от моды, наконец. Астрологи считают, что человек имеет цветовое пристрастие в зависимости от своего знака зодиака: Рак любит голубой. Дева — "синий чулок", любит синий, Козерог — белый, черный, Водолей — густой из фиолетовых и т.д. Видно, есть какая-то закономерность и в цикличности массовой моды, но это — совершенно не наша тема.

Рубаха тонкого чистого белого, как снег, холста  
вышита по рукавам, воротнику и подолу  
разноцветными шелками...

*В.И.Лебедев*

Чувашская традиционная одежда — и женская, и мужская — белого цвета. Изготавливалась она как из домотканой льняной ткани или конопляной, так и шерстяной, также вытканной дома, ручным способом.

Самыми старинными тканями, из которых люди мастерили себе одежду, были ткани из льна и шерсти. Как показали археологические материалы, одно из древнейших культурных растений — лен-долгунец — человек начал использовать почти девять тысяч лет назад. Родина его — горные области Индии. Историки считают, что именно предки современных индийцев первыми сбросили с себя звериные шкуры и облачились в одежды из льна. Из Индии лен начал свое победное распространение по планете. За 2 тыс. лет до н. э. египетские крестьяне производили из льна ткани — от грубых до тончайших. Одежду из льна носили и в Ассирии, и в Древнем Риме, и в Византии. В средние века и эпоху Возрождения в Западной Европе из льняных тканей шили и верхние одежды, и тонкие рубашки. На территории нашей страны льноводство началось во II—I тыс. до н.э., когда юг Восточной Европы занимали скифы. Как отмечал Геродот, анты (восточнославянские племена) выращивали лен в VI в. до н.э. А в I тыс. в районе нынешних Пскова и Новгорода возделывались замечательные льны-долгунцы, славившиеся по всей Европе. На Руси возделывание льна и ткачество из льна распространились настолько, что в XI в. в Судебное уложение была включена специальная статья о наказании за кражу льна и льняной одежды.

Приверженность чувашей к белой одежде имеет, очевидно, столь глубокие корни, что их следовало бы искать в веках далеко до нашей эры и в регионах, которые считаются их азиатской прародиной.

Фанатическая приверженность к белым одежаниям — символу чистоты — была присуща последователям древнейшей из мировых религий — зороастризма. Зороастризм — государственная религия трех великих Иранских империй, господствовавшая с VI в. до н.э. по VII в. н.э. на большей части Ближнего и Среднего Востока. Положения Авесты — священной книги приверженцев религии Зороастра — играли перво-степенную роль в религиозных представлениях и ритуалах различных ираноязычных народов, включая скифов, составляли основу верований и обрядов предков иранцев и индийцев в индоиранскую (арийскую) эпоху. Арийские и ираноязычные племена обитали на обширных просторах от Причерноморья и Восточного Закавказья до Южной Сибири и Средней Азии.

В повествовании о распаде державы Кубрата — приазовско-причерноморской Великой Болгарии — в томе первом "Истории Чувашской АССР" читаем: "Теснимые хазарами, болгары во главе с Аспарухом в 70-х годах VII века ушли на Дунай". Одновременно с ними "другая группа болгар, так называемые "серебряные болгары"... переселилась в Среднее Поволжье"<sup>34</sup>, где впоследствии образовалось раннефеодальное государство Волжско-Камская Болгария.

Почему болгары, ушедшие на Запад, называются "аспаруховыми", понятно. А вот по какой причине отправившиеся на Волгу — "серебряными" болгарами? Объяснений никто не дает. Не потому же, что в женских украшениях было много серебра! У какого народа нет этого? Серебро сверкает в украшениях и у дунайских болгарок, и у угрофиннок, и у славянок, и у туркменок и т.д. Думаю, что "серебряными" этих переселенцев можно было назвать лишь из-за их извечного пристрастия к белым одежаниям. (Здесь возможны далеко идущие параллели в разных направлениях, но о них уместнее пока не начинать разговора.)

Главным и строжайшим требованием зороастрийской религии к своим последователям было требование внутренней (духовной, разумеется) и внешней (физической) чистоты. Основными объектами культа были вода и огонь. В связи с этим невольно приходит на память отрывок из рассказа Е.Н.Чирикова "Дочь Неба", приведенный в сборнике "Русские писатели о чувашах" (1946). В нем говорится о выполнении чувашами традиционного обряда, о приготовлении к этому действу: "Накапуне жертвоприношения все его участники непременно моются в бане и явля-ются на место в чистом белье, в новой белой верхней одежде, в свежих лаптях и онучах... Среди лесной поляны расстилается белая кошма, на которой раскладываются в известном порядке жертвенные лепешки. Около кошмы пылает костер, над которым висит котел с водой для варки жертвенного мяса"<sup>35</sup>.

Неукоснительное соблюдение чувашами сакральности белой одежды особенно выпукло проступает в запретах. К примеру, в праздник *синце* (другое название *сёр прасник* — праздник земли) всему населению округа объявлялось: "Ыран синце пулгар... Шаккама юрамасть, курак татма юрамасть, сёр чавма юрамасть... улача кёпе тәхәнма юрамасть, хёрлэ кёпе

таханма юрамасть, пурте шура кёпе таханмалла..."<sup>36</sup> ("С завтрашнего дня объявляется синсе... Стучать нельзя, рвать траву нельзя, копать землю нельзя... надевать пестрядинную рубашку нельзя, надевать кумачовую рубашку нельзя, всем одеться в белое..."). Нарушителей такого запрета ожидало серьезное наказание вплоть до жестоких побоев.

Вообще чувашки строго придерживались традиционности в одежде. Еще в недалеком прошлом, в 20-х годах XX века, цовшествам в костюме старики склонны были приписывать причины стихийных бедствий: засухи, градобития, эпидемий и др.<sup>37</sup> Вся одежда и мягкая утварь в хозяйстве были домашнего изготовления. Невозможно не восхищаться изумительным мастерством чувашек, мозолистые руки которых возделывали, обрабатывали и лен, и коноплю, и шерсть, пряли, ткали, отбеливали, шили, вязали, плели, украшали — одевали с ног до головы себя и семью, обеспечивали всем необходимым. В текстах молитв, которые произносились во время обрядов, частенько звучали благословения-пожелания: "...Хёрсен йётёнёсем какар таран усчёр, пусисем май таран пулччар, кантарёсем пус тупиччен пулччар..." — "...Пусть лен у девушек уродится высотой по грудь, посконь — по шею, конопля — по макушку..."

Мастерицы-вирьялки на ручном ткацком стане изготавливали ткани разных сортов: *синсе пир* (тонкий холст) — для праздничной одежды, более плотный — *ватам пир, лапрашки* — для повседневной и рабочей одежды, для различного бытового использования — *шала пир, тачка пир*. Все умели и все делали искусные женские руки.

Прочитав об одежде из "домотканого холста", некоторые могут подумать: в какой грубой одежде ходили чувашки! И будут совершенно неправы. Льняные ткани отличаются исключительной тонкостью и изяществом, не говоря уже об экологической чистоте, как теперь принято характеризовать. В чувашских сказках есть такие, казалось бы, даже несколько странные описания красавиц, у которых "сквозь двенадцать сарафанов не только все тело видно — видно еще и как кровь от сердца по жилочкам бежит"... И представьте, ведь это — не фангастика и даже не очень сильное преувеличение (я не о крови, бегущей "по жилочкам"): толщина льняной нити, из которой ткали, например, полотна для изготовления набедренных юбочек фараонов, была такой, что 240 метров ее весили всего 1 грамм; ткани были настолько тонки, что сквозь пять их слоев просвечивало тело. Стало быть, чувашские пряжи и ткачки были еще искуснее, чем египтянки, если тело просвечивало сквозь 12 слоев их ткани! Это, разумеется, шутка, такой тонины чувашской одежде и не требовалось.

Еще кос-что о преимуществах чувашского полотна: льняная ткань отличается хорошей теплопроводностью и гидрофильностью, высокой устойчивостью к растяжению и прочностью. Льняные ткани мало загрязняются и легко стираются (сказанное относится и к коноплянному холсту, хотя он более грубый). Мокрая ткань еще на 5–10% прочнее сухого, так что стирка в *кёл тәрри* (щелоче) и толчение *кёвенте* — пестом — в *кёпе валашки* (корыте для стирки) позволяли чувашкам добиваться той белизны одежды, которая восхищала не одного путешественника по Чувашии. Да

плюс к тому исключительное прилежание и трудолюбие чувашей, что также подчеркивается многими. Вот как пишет, например, в очерке "Пути-дороги" Н.Одоев о строителях дорог в Ядринском районе в 1935 г.: "Во всей этой картине больших работ удивляло постороннего человека то обстоятельство, что люди работали в белых одеждах и не перепачкались землей. Была какая-то тонкая аккуратность в труде, которая обычно дается только большой культурой. Так работают врачи и повара. Тут же люди имели дело с землей, глиной и камнем, но были чисты, как лебеди"<sup>38</sup>.

До самого красивого никогда не  
дотянешься, — сказала, наконец, Алиса  
со вздохом досады.

*Л. Кэрролл*

Традиционная белая одежда из домотканого полотна украшалась вышивкой домокрашенными шерстяными и шелковыми нитками. В арсенале вышивального искусства чувашек было более тридцати видов швов — от простых до сложнейших — для выполнения односторонних и двусторонних узоров, в зависимости от назначения предмета. С прошлого, XIX века домокрашенная разноцветная пряжа стала использоваться также для ткачества. В интерьере сельской избы достойное место заняли произведения узорного ткачества: *сак витти*, *вырэн витти*, *урайла́х*, *сивитти* — покрывала на скамьи, на постель, половики, одеяла и прочая мягкая утварь. Уляча — домотканая пестрядь типа шотландки — была столь привлекательна, что со временем стала у чувашей анатри — низовых — излюбленным материалом для пошива одежды, заменив собой белую домотканину.

Известно, что пестротканая ткань с более или менее крупным узором клетками яркой расцветки — типичный материал национальной шотландской одежды, потому она и называется шотландкой. Из европейских народов именно шотландцы использовали такую ткань для пошива платьев, мужских сорочек и оригинальных мужских "юбочек". Любопытно, что определенный рисунок ткани передавался из поколения в поколение и становился рисунком рода — "родовой клеткой". Носить "чужую клетку" для шотландца было верхом неприличия.

К счастью, до такого "родового деления" чувашские умелицы не дошли и охотно обменивались друг с другом своими оригинальными рисунками и новыми приемами, мастерством в узорном ткачестве.

Неограниченное количество своеобразных чередований цветных полосок и клеток на узорчатых покрывалах, подушках, половиках и пр. подтверждает, что свобода подбора цветов — в основе народного искусства. Колорит тканых изделий сообразован с декоративными функциями предметов, удовлетворяющих чисто практические, бытовые потребности. Часто основа ткется в один или несколько цветов. При переплетении ее с разноцветными утками получаются мелкие "пятна", "клетки", которые, если рассматривать на расстоянии, смешиваются, создавая впечатление одного общего, целостного тона (подобный принцип использован



пуантилистами в живописи). Доминирующим цветом пестрядиной ткани, из которой чувашки анатри шили себе платья, как уже говорилось, был красный цвет.

В большеформатных тканых вещах (одеялах, половиках, покрывалах и пр.) существенную роль играет, как, разумеется, и в одежде, окраска — цвет. Известно, что светлые тона действуют *облегчающе*, тогда как темные создают впечатление *тяжести*. Другая форма оптического воздействия цветов — ощущение *расширения* и *сужения*. Народные мастерицы прекрасно чувствовали подобное воздействие цветов. Когда размещали цветные полосы на ткани, темные полосы обыкновенно делали пошире, а светлые — поуже, чтобы получить нужное равновесие. В сравнительно небольших и слабо освещенных сельских избах покрывала и половики с преобладанием светлых тонов создавали ощущение света и расширения помещения. Оптическое сужение (уменьшение) и впечатление темноты, напротив, создает изделие, вытканное из темной пряжи. Аналогичные ощущения света создаются от полихромных тканей при преобладании насыщенных ярких цветов, коэффициент отражения которых высок (более 40%).

Узорное ткачество — особый вид искусства, в котором талант и художественное чутье народа нашли яркое и убедительное выражение. Мастерицы тканых изделий обладали превосходным чувством цветового сочетания и владели различными техническими приемами. О богатом разнообразии рисунков и видов ткачества, с упоминанием некоторых наиболее выдающихся народных мастериц прошедших десятилетий и современных исключительно интересно написала В.А.Минеева<sup>39</sup>, сама замечательная мастерица, владеющая в совершенстве несколькими видами народного искусства, удостоенная Диплома Мастер Золотые Руки, участница многих республиканских, всесоюзных и международных выставок, где демонстрировались и пользовались огромным успехом ее искусно исполненные произведения.

Острое чутье звука и цвета, чутье,  
не допускающее никакой фальши, является  
у чуваша чем-то вроде шестого чувства.

*А. Миних*

В XIX веке европейскими этнографами были обнаружены различия в цветовом видении у разных народов мира. Значительные своеобразия сферы цвета у аборигенных племен этими исследователями стали объясняться как некие врожденные аномалии или как свидетельство более низкой эволюционной стадии их развития. На основании текстологического анализа цветоименований в древнейших письменных источниках (античных, китайских, семитских, индийских и т.д.) У.Гладстон и Л.Гейгер предположили, что "архаичные" народы были "цветно-слепыми" (!). Выдвинутая Г.Магнусом "историко-физиологическая" теория подводила к выводу, что физиологический аппарат цветовосприятия получает свое полное развитие лишь у высококультурных народов Европы<sup>40</sup>(?).

"Цветовое богатство предметного мира этнической культуры вместе с цветностью естественной среды и ее хроматическими ресурсами стали материальной основой формирования цветowych категорий", — отмечает Л. В. Самарина в своем обзоре трудов зарубежных исследователей, опубликованном в "Этнографическом обозрении" (1992, № 2) под названием "Традиционная этническая культура и цвет". "Движущим фактором цветоформирующей человеческой деятельности, — продолжает она далее, — выступает, в частности, производство окрашенных материалов и красителей"<sup>41</sup>. "...По используемому набору цветowych терминов можно определить историческую ступень, занимаемую культурой"<sup>42</sup>.

Принцип исторического развития цветоименований, опираясь на этнографический материал, обосновал советский психолог Ф. Н. Шемякин<sup>43</sup>. Изучение цветовой классификации, эталонов цветоразличения и методов цветообозначения дало бы богатый материал для характеристики чувашской этнической культуры. Тут обширное поле деятельности и для искусствоведов, и для этнографов, и для историков, и для языковедов, и для психологов и т. д.

Известная во всем мире полихромная чувашская вышивка — неоспоримое свидетельство того, что чувашская этническая культура является хранительницей и продолжательницей древней мировой цивилизации. Если подходить к ней с позиций критериев определения уровня культуры и цвета, то и с цветowym богатством предметного мира, и с цветностью среды и мастерским использованием ее хроматических ресурсов, и с производством красителей и окрашенных материалов, и с широчайшим набором цветowych терминов — со всеми требованиями высокого уровня культуры у чувашей все было в порядке, более чем достаточно. "И я не знаю другого народа, у которого, как у чувашей, врывается бы в поэзию гамма всех ярчайших цветов, не мешая композиции и не влияя на реалистический по существу характер произведений", — воскликнул в восхищении автор очерка "Цвет и звук" А. Миних<sup>44</sup>, ознакомившись с образцами чувашского вышивального и поэтического искусства. Другой автор, В. Р. Козин, ставит чувашскую вышивку на один уровень с шедеврами искусства итальянских мастеров: "Некоторые вышивки поражали высоким и подлинным чувством цвета. Вы смотрите на эти вышивки — и вами овладевает восторг и благодарность к народу за смелость и тонкость, с каким он подобрал трудные цвета. На некоторых старинных вышивках я наблюдал ту предельную точность рисунка, какую можно видеть на картинах великих итальянцев и какая создает особо тонкую величественность целого... В цветных узорах и их сочетаниях проявился характер народа: смелость, точность в работе и благородное чувство меры, называемое между людьми достоинством и скромностью"<sup>45</sup>. Потому академик Г. Н. Волков настойчиво подчеркивает: "Вышивка — древнейшее искусство чувашей — является не только средством эстетического воспитания, но и свидетельством эстетической школы высокого класса"<sup>46</sup>.

"Мы живем, точно в сне неразгаданном,

На одной из удобных планет..." — написал в 1909 г. поэт Игорь Северянин. Что Земля вращалась вокруг Солнца еще до возникновения человека, можно быть абсолютно уверенным. Потому и удобна нам наша планета, что Дитя Земли — человек — произошел и развился в соответствии с теми жизненными условиями, какие предоставила ему родная обитель, как и всему существу рядом с ним — всему, что живет и дышит. У организма, как порождения земных условий, нет никаких возможностей выхода за пределы материального, потому все наши чувства, понятия, инстинкты — соответствующая реакция на вполне материальные вещи. "Так и с чувством красоты: это отражение очень реального и важного, если оно закрепилось в наследственной, подсознательной памяти поколений и стало одним из устоев нашего мироощущения..."<sup>47</sup>

Было бы большой ошибкой видеть в цветах и их сочетаниях только символы и каноны. Они непрестанно менялись, находились в своеобразном развитии. Древние символы постепенно исчезали, забывались... оставалась вера в магическую силу цветов. Впоследствии и она несколько отступила перед естественным отношением к великолепной, оптимистичной колоритной гармонии, типичной для народного декоративно-прикладного искусства, адекватной народной песне.

Обобщим изложенное здесь. Цвета в народном искусстве — неповторимый культурно-исторический феномен, через который закрепляются общественно значимые идеи, религиозные, магические и другие представления, сопутствовавшие формированию и укреплению нации. Это — система с художественными измерениями, определенным идейно-эстетическим зарядом и социально-культурной ценностью.

Исходя из позиций, что в народном искусстве усвоены и отфильтрованы основные закономерности искусства цвета, которые имеют общезначимые и долговечные ценности, можно было осмелиться сделать прогноз: на современном этапе, в связи с развитием материально-технической базы общества, все большее значение придается эстетическому преобразованию окружающей нас предметной среды, так называемой "второй природы", чьи компоненты вступают в сложные отношения — временные, пространственные, цветовые, масштабные. Для той области художественной и производственной деятельности, к которой принадлежит цвет, цвета народного искусства — резерв огромного внутреннего богатства и великолепных воспитательных возможностей, значение которых непреходяще и имеет действительную силу для внесения эстетического начала в обыкновеннейшие повседневные стороны жизни, формирование нашего окружения, нашей жизненной среды. Человеческое сердце всегда остается открыто прекрасному, и каждая встреча с ним обновляет вечное бессознательное ожидание нового, ради которого, собственно, и стоит жить.

## Л и т е р а т у р а

- <sup>1</sup> Чернин А.Д. Звезды и физика. М., 1984. С.7–8.
- <sup>2</sup> Вавилов С.И. Глаз и Солнце. О свете, Солнце и зрении. М., 1982. С.17.
- <sup>3</sup> См.: Окладников А.П. Утро искусства. Л., 1967.
- <sup>4</sup> Цит. по: Митрева П. Эстетическое воздействие на цветовеце в народното ни изкуство // Проблеми на изкуството. София, 1983. № 1. С.60.
- <sup>5</sup> Itten Jh. Kunst der Farbe. Ravensburg, 1961.
- <sup>6</sup> Lothar G., Schöne K. Das Phänomen Farbe. Berlin, 1970.
- <sup>7</sup> Ефремов И.А. Лезвие бритвы. М., 1964. С.100–101.
- <sup>8</sup> Там же. С.98.
- <sup>9</sup> Сенсорные системы. М., 1989. Т.3. Вып.1. С.43–47.
- <sup>10</sup> См.: Дерибере М. Цвет в деятельности человека. М., 1964; Вьжаров Д. Промышлена естетика. София, 1969. С.71–83.
- <sup>11</sup> Барабой В. А. Солнечный луч. М., 1979. С.104.
- <sup>12</sup> Itten Jh. Kunst der Farbe. S. 125.
- <sup>13</sup> Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. М., Искусство, 1979. С.16–17.
- <sup>14</sup> Археология СССР. Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии. М., 1985. С. 209–225.
- <sup>15</sup> См.: Ремпель Л.И. Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы // Труды Южно-Туркменской археологической экспедиции. Т.1. 1949. С. 355–367.
- <sup>16</sup> Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А. От Скифии до Индии. М., Мысль, 1974. С.14.
- <sup>17</sup> Митрева П. Указ. соч. С.57.
- <sup>18</sup> См.: Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары, 1974. С. 90–91.
- <sup>19</sup> Митрева П. Самоковска везба. София, 1982. С.102.
- <sup>20</sup> Коев И. Българската везбена орнаментика. София, 1951. С.121.
- <sup>21</sup> Вакарелски Хр. Етнография на България. София, 1974. С.578.
- <sup>22</sup> Вавилов С.И. Указ.соч. С.18.
- <sup>23</sup> Буровик К.А. Родословная вещей. М., 1991. С.11.
- <sup>24</sup> Физиология человека, 1982. Т.8. № 6. С.919.
- <sup>25</sup> Арутюнов С.А. Предисловие // Буровик К.А. Указ. соч. С.4–5.
- <sup>26</sup> Буровик К.А. Указ. соч. С. 40, 54.
- <sup>27</sup> Прохорова В. А. Надежда нам ближе всего... // Правительственный вестник (Чебоксары), 1995, 21 июня. № 24 (116). С. 6.
- <sup>28</sup> См.: Буровик К.А. Указ. соч. С. 43.
- <sup>29</sup> Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т.IV. С.851.
- <sup>30</sup> Лаптев Ю.П. Рассказы о полезных растениях. М., 1982. С.33–34.
- <sup>31</sup> Волков Г.Н. О традициях чувашского народа в эстетическом воспитании. Чебоксары, 1965. С.32.
- <sup>32</sup> Тамара. Мир глазами астролога /Русский астрологический сборник. № 1. С.19.
- <sup>33</sup> Красинская А. Цвета успеха // Работница, 1994. № 9. С.37.
- <sup>34</sup> История Чувашской АССР. С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции. Т.1. Чебоксары, 1983. С.31.
- <sup>35</sup> Русские писатели о чувашах. Чебоксары, 1946. С.137.
- <sup>36</sup> Денисов П.В. Религиозные верования чуваш. Историко-этнографические очерки. Чебоксары, 1959. С.141.

С.164: <sup>37</sup> *Никольский Н.В.* Краткий курс этнографии чуваш. Чебоксары, 1938.

<sup>38</sup> *Одоев Н.* Пути-дороги // Русские писатели о чувашах. С.285.

<sup>39</sup> *Минева В.А.* Ёмёр сўни ўнер. Алсырăв. 1995.

<sup>40</sup> *Magnus G.* Histoire de L'evolution du Sens des Couleurs. P., 1878.

<sup>41</sup> *Самарина Л.В.* Традиционная этническая культура и цвет (Основные направления и проблемы зарубежных исследований) // Этнографическое обозрение, 1992. № 2. С.149.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> *Шемякин Ф.Н.* К вопросу об историческом развитии названий цвета // Вопросы психологии, 1959. № 4.

<sup>44</sup> *Миних А.* Цвет и звук / Литературная газета, 1940 // Русские писатели о чувашах. С.332.

<sup>45</sup> *Козин В.Р.* Древние ульи. М., 1935 // Русские писатели о чувашах. С.262–263.

<sup>46</sup> *Волков Г.Н.* Указ. соч. С.36.

<sup>47</sup> *Ефремов И.А.* Указ. соч. С.101.



## В.И. АГЕЕВ: НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ. МИРОВОЗЗРЕНИЕ

*А.А. Трофимов*

На возвышенности на краю глинистого оврага Йёрёх сырми — места жертвоприношения в честь богов и предков — рос полузасохший старый вяз, почитаемый в округе деревом доброго и злого духов Киреметь. Недалеко от овсяного волшебством и многочисленными легендами дерева стояла изба Агеевых. Мальчик из этого дома, не зная, не понимая смысла совершаемых здесь обрядов, без какой-либо боязни в весеннее и летнее время частенько бегал к вязу. Однажды после ливня он нашел под деревом несколько древних медных денег, но родители заставили отнести их обратно: по представлениям пожилых, находки мальчика принадлежали не живым, а предкам.

По этим монетам знающие люди определили примерное время образования села Большие Яльчики — XVII век. С этой же поры здесь обосновался исконно чувашский род Аккей. В начале XX столетия древнее имя некрещеных чувашей превратилось в фамилию.

Любознательного мальчика, который помог установить время основания населенного пункта, звали Улатимёр — Владимир. Родился он 2 апреля 1932 г. Его родительница — впоследствии мать шестерых детей Надежда Леонтьевна — 17-летней девушкой в годы разрухи и голода в Поволжье, в 1921 г., расставшись с родными местами, уехала в Сибирь. После возвращения из далеких краев работала в сельхозартели. С переездом на жительство в село Малые Яльчики стала фотографом, была превосходной выпивальщицей, мастерицей узорного ткачества.

Отец Владимира, Иван Никитович, как и его будущая жена, в годы свирепого голода в Поволжье работал в Сибири. Воевал с белогвардейцами. В Великую Отечественную войну, защищая Родину от фашистских захватчиков, получил три тяжелых ранения. С наступлением мирных дней посвятил себя фотоискусству. В свободное время, в праздники любил играть на гармошке, занимался живописью.

Родители Владимира Ивановича ушли из жизни рано, не в пример деду, Никите Петровичу: он прожил до 80 лет. Жизнь его была

полная, интересная и неровная. Вместе с женой Ириной он воспитал четырех сыновей и пять дочерей. Около пяти лет служил дьяконом, три года работал начальником почты в Казани. В Первую мировую войну сражался солдатом, в годы коллективизации был раскулачен, в течение года сидел в тюрьме. Продолжатель рода Аккеев славился в округе "волшебным" часовым мастером, дома имел библиотеку, насчитывавшую несколько тысяч книг, по-настоящему любил живопись, обладал глубоким знанием фольклора, народной философии.

В воспитании внука Владимира влияние деда было огромное. Благодаря ему и, конечно же, не без участия отца, автора живописных картин, мальчик очень рано начинает приобщаться к искусству. Немалую роль в этом сыграло и творчество народного мастера — живописца А. Мурзакаева, сына сестры Никиты Петровича. Еще до начала войны с фашистской Германией художник самодеятельного искусства регулярно организовывал в яльчских клубах персональные выставки — демонстрировал свои произведения. Многие из его картин, в основном пейзажи, украшали и комнаты дома Агеевых.

Владимир, воспитываясь на земле предков, в окружении добрых мудрецов, народного философа, произведений искусства, очень рано начинает понимать прекрасное и удивляться ему. Он как бы вчитывается в непознанное и верит в него, а в природных явлениях видит очеловеченную силу, представляет, что человек — часть природы.

Художник рассказывает: "В середине 30-х годов в одну из зимних ночей мы с дедом легли спать и долго разговаривали. Он обращался со мной всегда как со взрослым. Я уже не помню, с чего, дед с глубоким вздохом заявил, что все умрем когда-нибудь. Я спрашиваю: "И я умру когда-нибудь?" После его ответа: "Да", — я, повторяя: "Мне не хочется умирать! Никогда!" — начал рыдать. А он мне: "Если так, то ты должен стать богом Тура или художником: они вечны". Я, соглашаясь с ним, перестал плакать и начал чувствовать себя богом".

Это понятие, связанное с тайной, олицетворяющее чистое, доброе, вечное, вселилось в душу будущего художника рано и осталось в ней навсегда.

Владимир Иванович вспоминает напутствия близкого, любимого человека — деда, народного философа, много рассказывает о матери и об отце. Их кодекс воспитания детей состоял из нестареющих заветов: ничего нет выше и старше хлеба; кормит и одевает тебя твой собственный труд; никогда не лги; люби родных и чти добрых людей, стремись познать человека, красоту природы и ее стихию; предки — учителя твои, без них не встречай утро завтрашнего дня; поклонись перед своим родом, он богат и древен.

В 1936 г. семья Агеевых переезжает из Больших Яльчик в село Малые Яльчики. Владимир, воспитанный в духе крестьянского уклада, уже с дошкольных лет чувствует себя взрослым и, как помощник родителей, приобщается ко всем видам сельского труда: вместе с отцом и дедом принимает участие в земледелии, в заготовке кормов для скота, в лесоразработках, в строительстве дома и т. д. — крепнет в труде. В

1940 г. мальчик поступает в школу.

С началом Великой Отечественной войны отец уходит на фронт. Мать, Надежда Леонтьевна, остается единственной кормилицей семьи. Жить было трудно, иногда по два-три дня ходили голодные, одежда состояла из разноцветных заплаток, как вспоминает художник.

Весна 1945 г. принесла людям радость Победы, а у Агеевых от тяжелой болезни скончалась мать. Смерть матери... Жизнь сделалась невыносимой: шестеро детей в такое страшное время оказались сиротами. Дома не было ничего, кроме голода и холода. Огонь добывали с помощью кремня и огнива. Порой пытались питаться даже маслянистой глиной из оврага Йёрёх. В округе свирепствовал голод, десятками унося людей в загробный мир. В школе учились с большим трудом. Не было ни книг, ни бумаги, ни карандашей.

В 1946 г. Иван Никитович вернулся в родной очаг, к осиротевшим детям и приступил к мирному труду. Вскоре он женился, и в семье прибавилось еще пятеро детей. Детям от первой матери приезд отца принес радость, в то же время появление мачехи огорчило, и они постепенно разъехались по разным городам республики.

Сложная жизнь распорядилась жестоко. Из-за трудностей и непосильного труда как в колхозе, так и дома Владимир не смог окончить в школе восемь классов. Чтобы не сидеть два года в одном классе, он оставляет родительский дом и, сохраняя в душе напутствие деда, в 1948 г. едет в столицу. Древний город Чебоксары с соборами, со звоном колоколов в церквях и широкая Волга встретили его и приветливо, и неласково: кругом все чужие, негде ночевать, нет здесь даже мачехи. Вместе с тем пришло начало и того чуда, о котором говорил дед: с отличными оценками по специальности Владимир выдержал экзамены и поступил учиться в Чебоксарское художественное училище. Педагоги ему нравились, и они полюбили его с первых же дней за виртуозность, легкость, точность рисунка, за цвет и колорит живописи. Однако русский и немецкий языки удавались ему с трудом. Из-за них он в течение четырех лет не получал стипендии в училище. Незначительная помощь оказывалась лишь со стороны отца. Вспоминая свою юность, Владимир Иванович с горечью подчеркивает: и в годы учебы, как и в годы войны, почему-то зло всегда стремилось побеждать добро. Несмотря на то, что по рисунку и живописи получал только отличные оценки, был из многодетной семьи, рос без матери, являлся сыном инвалида войны с тремя тяжелыми ранениями, его, при вмешательстве директора училища А.Ф. Мясникова, не только лишили стипендии, но не предоставили и места в общежитии. Все же, назло всем неурядицам, он старался учиться хорошо, никогда не забывал напутствий деда, упорно внушал самому себе: стану художником. Очень много работал с натуры, особенно в каникулярное время в деревне. Огромную радость приносили карандашные натурные рисунки, когда оказывались схожими с портретируемыми.

В 1952 г., с пятого курса училища, Владимир Агеев был призван



на срочную службу в рядах Советской Армии. Сначала служил в Забайкалье, потом на Севере. Солдатский быт, далекие, ранее неизвестные края ему понравились. Молодой воин подружился со сверстниками — представителями разных национальностей, слушал их живой разговор, а во время увольнений встречался с людьми, которые и в обычные дни ходили в народных костюмах с узорами. Будущему художнику все это было и занимательно, и познавательно. Он пытается изучать нравы, характеры, образы людей, испокон веков связанных с этой местностью, с условиями природы. Очень ценным, конечно же, явилось познание образов природы, что дало возможность сопоставлять пейзажи Забайкалья и Севера с средневожскими. На основе сравнений он задумывается над различиями цветового колорита, над живописными контрастами.

В 1955 г. Владимир Агеев вернулся со службы и в том же году продолжил учебу в художественном училище. Возмужалому парню, получившему жизненную закалку, учиться и общаться с людьми стало намного легче, чем до призыва в армию. Но ему так и не дали стипендии и не предоставили места в общежитии. Как и в прежние годы, преподаватели его любили и он относился к ним с большим уважением. В.Агееву выпало счастье учиться у таких педагогов, как Н.Д.Мохов, Г.Д.Данилов, Ф.Л.Лаврентьев, П.Г.Савушкин, Е.Е.Бургулов. Особенно сильное впечатление оказали на него и остались в его памяти живописцы В.М.Макаров и Н.К.Сверчков, развитие творчества которых в эти годы стояло на высоком уровне. Они оказывали влияние не только своими произведениями, экспонировавшимися на выставках, но и методикой преподавания, обращением к учащимся и отношением к тематике, создаваемым образам и структурой живописного языка.

В.Агеев избрал тему диплома, синтезирующую портреты, изображения животных и пейзажа. Работа называлась "Охотники". Почти квадратная композиция состояла из фигур двух пожилых охотников в зимней одежде на поляне старого леса; на снях лежал только что застреленный волк; лошадь, как бы чуя случившееся, стояла смиренно. В несложном повествовательном сюжете не было какой-либо мысли об истреблении природы. Наоборот, дипломник хотел показать уничтожение злостного хищника: в войну и в послевоенное время волков в лесах развелось очень много, они уничтожали скот, нападали даже на людей. Охотничье дело являлось почетным, а сами охотники считались в народе бесстрашными храбрецами. Такими и показаны они у будущего художника. Удачным оказался в работе пейзаж. По голубовато-белому снегу поползли красноватые лучи предзакатного зимнего солнца. В тишине леса старые кряжистые дубы как бы наблюдают за происходящим. На полотне, как и в жизни, для автора нет ничего второстепенного. Во всем присутствует образность. Главными в композиции, разумеется, выступают охотники, но в создании их образов и остальные изображения играют немалую роль. Как было отмечено во время защиты диплома педагогами, в работе автор стремился отразить

прежде всего эмоционально-психологический момент, — это явилось одной из сильных сторон будущего художника.

Успехи, достигнутые в годы учебы как в рисунке, так и в живописи, вдохновляли В.Агеева на дальнейшую учебу. После защиты диплома он едет в Ленинград с надеждой поступить в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР.

“Открывая тяжелые уличные двери Академии, я вновь вспомнил, — рассказывает В.Агеев, — что боги и художники не умирают. Однажды в детстве я уже считал себя богом, но стать художником оказалось намного труднее. Меня не только к учебе в институте, но даже к сдаче вступительных экзаменов не допустили, т.к. у меня не было работ, привезенных с собой, а, по положению, абитуриент должен представлять листы, выполненные дома специально для приемной комиссии”.

Перед выездом в Ленинград В.Агеев верил в свои силы и в рисунок, и в живописи и внушил себе, что он уже студент. Поэтому на такие “мелочи”, как правила приема, он и не стал обращать внимания. Но... не поступил — и ладно. Зато с утра до вечера в течение нескольких дней неудачный абитуриент по-серьезному изучает шедевры, хранящиеся в Эрмитаже. Встречи с произведениями Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, Баллато, Эль Греко, Босха, Дюрера явились началом трудной школы совершенствования в большом искусстве. Дальнейшее исследование композиций, структуры цвета, манеры письма, образов, вплоть до видов холста, использованных художниками эпохи Возрождения, в творчестве В.Агеева позднее приносит свои плоды.

Не очень расстроился В.Агеев, что не смог стать студентом Института им. И.Е. Репина. Сохраняя в себе уверенность и силу знаний, в 1958 г. он едет поступать в Московский полиграфический институт. Однако и там появилась “мелочь”: у абитуриента, чтобы остаться в стенах института, не хватило одного балла. Он и после этого не особенно огорчился. Самое главное — сданы экзамены.

Вернувшись в Чувашию, в течение трех лет проработал учителем изобразительного искусства и черчения в общеобразовательных школах: сначала в деревне Орнары Урмарского района, затем в Цивильске, а на третий год — в деревне Икково Чебоксарского района. Из-за отсутствия в школах оборудованного кабинета-мастерской, натуральных материалов и из-за несерьезного отношения администраций школ к этому “второстепенному” предмету учительская работа пришлась ему не по душе. Вместе с тем В.Агеев, общаясь с детьми, изучил их психологию, характеры, образы, поведение, отношение к сверстникам, к старшим. Он любил детей за их правдивость, за незнание ими мира взрослых, за природную открытость. Учительская практика явилась для него настоящим уроком и позднее очень сказалась в творчестве, принесла огромную помощь, особенно в иллюстрировании книг, создании детских образов в станковых графических произведениях и живописных полотнах.

Неудовлетворенность работой в школе, неодолимая тяга к искус-

ству заставили, наконец-то, задуматься над теми "мелочами", которые помешали ему и в Ленинграде, и в Москве. И он вновь вспомнил слова деда, Никиты Петровича, о том, что Туря и художник всеильны. Благородное напутствие звало к учебе в мастерских, у больших художников, преподающих в институтах им. И.Е.Репина и им. В.И. Сурикова. Однако молодой В.Агеев внушает себе, что уже поздно, что он уже в годах. В его душе разрастается беспокойство о судьбе еще не начатой дороги в свое искусство, и он направляется в Чебоксары — работать художником.

Вскоре художник вступает в брак с своей возлюбленной. Но супружеская жизнь, принесшая ему в первые годы творческое вдохновение, к сожалению, неожиданно становится разрушительной силой. Чтобы не разобрать бревна только что начатого строительством дома семьи и творчества, В.Агеев предпочел развод.

Подытожив пять лет жизни с женой, он приходит к выводу: в брак больше не вступать. Подругой жизни для художника должно стать искусство. Оно святое. Только оно сможет поддержать творителя в его творческих муках и в жизненных неурядицах. Только лучшие произведения преданны автору: в них искренность, чистота, отсутствие лукавности, вдохновение, добро и любовь. Разрабатывая свою философию, веря в ее правоту, В.Агеев в течение длительного времени живет один. Именно в этот период, подчиняясь концепциям собственной философии, он находит свой индивидуальный стиль как в графике, так и в живописи. В его творчестве рождается собственное видение — свой взгляд на картину, на ее колорит, художник стремится соорудить мост между народными представлениями и произведениями эпохи Ренессанса.

Если в творчестве философия В.Агеева была оправданной, то в жизненных проблемах она не могла быть безошибочной, идеальной. Художник вдруг влюбляется в девушку по имени Анна. Произошло странное совпадение: В.Агеев 15 лет жил один, а Анна Аркадьевна Эшмикина была на 15 лет моложе своего возлюбленного. Она, как признается художник, оказалась для него единственной красавицей на земле, обладала незаурядным талантом и не только любила искусство, но и глубоко понимала его. В 1980 г. Владимир Иванович и Анна Аркадьевна стали супружеской парой.

Чашу жизни заполнило счастье. Супруга художника, на людях стеснительная, в семье оказалась Пирёшты — богиней домашнего очага, в залах музеев страны, перед шедеврами — искусствоведкой, а в мастерской, вблизи мольберта — Рембрандтской Саскией. В.Агеев, вспоминая эти годы и сопоставляя их с предыдущим периодом жизни, отмечает: "Человек, оказывается, может быть и счастливым. Я очень много работал, работал с радостью, вдохновением, а порою, когда мысль не хотела выражаться в красках, часто бывал озлобленным. И эта озлобленность, о которой никто не знал, приносила прекрасные плоды. В поисках благородного, она проявляется совсем по-иному, не так, как в обыденной жизни или даже в физическом труде. Обладание ею, этой "божественной" силой, — один из "секретов" творчества. В ней живет какая-то

магическая, никем не познанная энергия”.

Жизнь с возлюбленной стала для художника главным источником вдохновения. Образ Анны Аркадьевны как символ природной чистоты, человека умного, красивого, пронизывает многие произведения мастера, созданные в эти годы. В.Агеев по-настоящему влюбляется в классическую музыку, так как ее любила его супруга. Больше всего были ему по душе произведения Верди, Бизе, Пуччини, Чайковского, Штрауса. В их творениях живописец стремится найти общее между музыкой и природой красок. "Цветом, линиями можно выразить такие же высокие чувства", — думает он. Хотя эта истина и не нова, но Владимир Иванович приходит к ней самостоятельно. И в этом открытии ему вновь помогла Анна Аркадьевна. В.Агеев мечтает с верной подругой вместе пройти по пути творчества до конца жизни. Однако предназначена была ему иная судьба. 19 ноября 1983 г. после тяжелой болезни Анна Аркадьевна скончалась. На проводы ее в последний путь пришли родственники, близкие и друзья. Многие из них произнесли краткие речи. А художник не смог выговорить ни единого слова. Его безутешное горе выразилось в страшной боли в душе и на черных лентах со словами: "Дорогой жене от мужа". Утрата близкого, самого любимого человека была невосполнимой. Владимир Иванович с потухшим углем вместо огня в сердце в течение года не мог братья за кисти. В первые месяцы, как сам рассказывает, он боялся даже заходить в мастерскую: перед мольбертом продолжал стоять живой образ потерянной любимой. Мучение и страдание как бы противостояли той нежности и искренности, которую дарила жена при жизни. Добро и Зло сравнялись. Жизнь стала невыносимой.

И вновь Владимиру Ивановичу приходит на помощь напутствие деда: все чаще и чаще он начинает вспоминать, что Туря и художник не умирают. Они всеильны.

Самовнушение постепенно зарождает Добро, усиливает противостояние Злу. В борьбе, длившейся долгое время, побеждает Разум. Едва мерцающий огонь в сердце начинает постепенно разгораться, художник как бы заново открывает двери своего творчества.

Через семь лет после проводов жены в последний путь В.Агеев вступает в супружество с Алевтиной Михайловной Эшмекеевой, видя в этом как бы возвращение былой любви, так как молоденькая супруга также происходит из рода Эшмекесвых, в ней та же кровь, что и в Анне Аркадьевне.

В.Агеев считает, что личная семейная жизнь и творчество взаимосвязаны, хотя не всегда. Порою творчество становится высоким, когда тебе трудно.

Как истинный художник, Агеев индивидуален, самобытен, на многие явления как жизни, так и искусства смотрит по-своему. Его видение часто удовлетворяет лишь единомышленников, или он остается наедине со своим пониманием. Владимир Иванович внимательно выслушает собеседника или критика, порой даже согласится с ними на

словах, но на холсте в красках сделает обязательно по-своему. В этом его сила, в этом, видимо, и слабость его. Однако первое, по сравнению со вторым, во много раз больше.

В заветных записях, где излагает свои философские концепции, мировосприятие, отношение к жизни и искусству, Владимир Иванович пишет:

"Всегда был свободомыслящим. На жизнь, на происходящее смотрю так, как их вижу и понимаю, что в создании образа является для меня главным. В понятии "художник" сосредоточено только возвышенное, божественное, художник должен обладать волевой, крепкой душой. Он обязан быть честным. Лжец никогда не сможет раскрыть правды, потому что она поддается лишь художнику правдивому. Труднее и сложнее всего найти в искусстве выражение образа, характера народа. Отображение национального — самая сложная проблема. Без национального культура любого народа не может быть полноценной или нет ее вообще. А сколько художников, не поняв этой истины, часто даже с нежеланием ее видеть, тратят свои силы попусту. В наше время очень много говорят об интернациональном, забывая при этом о главном. Высокоэтажный дом не может стоять на песке. Для него нужен фундамент, притом крепкий. Так и интернациональное не может без национального. Национальное есть опора, фундамент. Насколько искусство глубоко национально, настолько оно общечеловечно".

В список любимых художников, наряду с Крамским, Репиным и мастерами Возрождения, В.Агеев включает чувашских живописцев - Н.К.Сверчкова, Ю.А.Зайцева, И.В.Дмитриева, А.И.Миттова. О Миттове Владимир Иванович пишет, что он был, особенно после его возвращения из Института им. И.Е.Репина, близким и любимым другом: "Анатолий Иванович обладал широким кругозором, богатой душой. От него я получил немало нужного. Однако в последние годы жизни из-за моей прямоты со мной он разругался и мы длительное время друг с другом даже не разговаривали". Художник подчеркивает: "Разругался не я, а Миттов. Это было связано не столько с творческими принципами, сколько с его болезненным состоянием. О других скажу следующее: среди них преданных друзей по духу мало, но есть оригинально мыслящие. Хорошо то, что в процессе познания жизни, искусства, приобретая знания и опыт, постепенно даже молодые становятся понимающими душу народа, его национальный характер. Однако таких незначительно. В наши дни, как и экология окружающей человека среды, национальное тяжело болеет. Среди молодых только некоторая часть задумывается над этим, так как в детстве будущий гражданин не получает необходимого воспитания. Художнику, стремившемуся познать свою нацию, приходится заниматься исследованием уже после окончания института или училища, так как в них программа по этому крайне нужному вопросу отсутствует. Связь между звеньями в обучении прервана или же она подчинена стихийности, что очень часто приводит к губительным явлениям. А непонимание национального, души народа

есть элемент манкрутства. Помню, в 1973 году в Чебоксарах работала выставочная комиссия "Большой Волги". Один из диктатов в искусстве из центра, фамилии не называю, увидев мои графические листы, заявил: "Работы эти арестовать и сжечь". В защиту моих произведений выступили А.П.Холмогоров из Ижевска и В.Н.Ситников из Саратова. Таким образом, к моему счастью, жестокий приговор, благодаря сочувствующим, не был исполнен. Через несколько лет эти же листы высоко были оценены доктором искусствоведения Н.В.Вороновым, работавшим тогда в Институте теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. С ним я встречался потом несколько раз. Во мне он оставил удивительно светлое впечатление. Умный человек. Позднее я понял, что он — настоящий интеллигент русской нации, который с открытой душой, глубоким уважением относится и к другим народам, к их культуре.

Проведению и политике выставок как малых, так и больших в 1970—1980-х гг. характерно было отсутствие объективности. В экспозицию принимались в большинстве случаев слащавые, помпезные произведения, которые восхваляли то, чего не было в действительности. Развивалась групповщина, одобрялись работы близких, знакомых членам комиссии. Самое опасное в искусстве — отход от действительности. В творчестве многих художников тенденция отхода развивалась очень пышно, что и создавало лжеторжественность. Так, например, на тему строительства Чебоксарской ГЭС написано несколько сотен произведений, эскизов, этюдов, и все они в основном носят поверхностный и помпезный характер. Художник должен был быть помощником вышестоящих органов. Указание сверху являлось для него железным законом, и он всячески стремился его выполнить. Командно-административный метод не позволял рождения объективного мнения. При этом авторы, посвятившие свои работы строительству ГЭС, полностью игнорировали боль Волги, экологию природы. Другая сторона этой проблемы заключалась в том, что с выставок приобретались лишь те картины, которые находились в рамках слащавости. В этом были заинтересованы многие авторы, так как для существования необходимы денежные средства, а некоторым для карьеры — звания, титулы и т.д. Как раз эти и красовались перед работниками вышестоящих органов.

В такой ситуации не могла быть объективной и критика. Несколько слов о критиках: их очень мало. Глубокое понимание произведения, его научный искусствоведческий анализ, умение изложить изученное словами — это мастерство большое, художник и искусствовед в своих творениях могут быть равными. Об искусстве пишут многие, но правдивых, нужных, поистине талантливых работ не хватает. К слову: немало статей и книг на разных языках мира написано о картинах Рембрандта, а также о нем. Однако до сегодняшнего времени еще никто не смог написать правды о его полотнах "Даная" и "Возвращение блудного сына". Эти шедевры я воспринимаю совершенно не так, как излагают искусствоведы. Многие произведения и чувашских художников

я понимаю по-иному, чем написано в книгах. Наше искусствоведение молодо, в нем немало спорного, а в искусстве много неисследованного".

На вопрос: "Для чего Вы занимаетесь творчеством и что оно для Вас представляет?" — Владимир Иванович отвечает: "Как у Тура Хейердала, это — мое "Аку-аку", то есть дело, которому я предан. И оно есть мое богатство души, ее красота, борьба, мучение, мужество, любовь, боль, умение удивляться, отображение жизни, вернее, стремление ее познать. Все это — не вещь, его нельзя купить и продать. Это — мое таинство. А таинство есть я сам. Я — часть природы. Я существую на земле — хорошо это или плохо, не знаю. Но я есть, значит есть и мое творчество. Оно может существовать и в другой форме, и тогда, когда меня не станет. Однако подобное явление — веление бога. В развитии общества, в истории художники своим искусством творили самые великие дела. Автор вечен, если его творение обладает вечными категориями. Искусство для меня превыше всего".

В.Агеев считает, что в искусстве нет какой-либо иерархии, все его виды по силе воздействия равны, каждому свое место и предназначение. Одинаковое внимание он уделяет и живописи, и станковой графике, и книжной иллюстрации, и журнальной графике, и карикатуре. В то же время художник подчеркивает, что он мог бы полностью, всей душой и телом окунуться в искусство книги, так как без книги нет жизни для современного человека, с ней связано и воспитание ребенка, обучение его уму-разуму. Книга — крылья человека, она — связь поколений. Именно поэтому В.Агеев хотел посвятить себя только книжному искусству. Однако этого не случилось. Причиной тому, как говорит художник, с одной стороны, послужила неудовлетворительная полиграфическая база книжного издательства, с другой — стремление автора к различным формам изобразительного творчества. Ему хотелось войти в мир живописных красок, а графику обратить в живописность. В беседе художник часто отмечает: во многих случаях в искусстве между графикой и живописью нет никакой границы. Их порою различает лишь основа. Эти понятия, а также отношение к жизни, искусству, непознанному в природе отражены в его философских размышлениях, названных в дневниковых записях "Мысли перед мольбертом". Они сформулированы в 49 пунктах, которые в знакомстве с художником, в изучении его творчества представляют огромный интерес. Поэтому хотелось привести их здесь полностью, сохраняя при этом стиль, манеру и колорит речи В.И. Агеева:

1. Я — художник, художник есть бог, если он чист и правдив в выражении чувств творителя прекрасного.

2. Художник направляет видение зрителя на то, на что хочет автор.

3. Живопись надо строить, а не копировать человека, природу или предмет.

4. Нормально высохшая краска на поверхности холста — основа для дальнейшей работы.

5. Если сто чувств испытываешь первым мазком, то такое же состояние должно родиться и в других.

6. Натурализм — враг искусства.

7. Поток чувств перед мольбертом — накал страстей в красках.

8. Живопись — расположение души и напряжение эмоций на холсте.

9. Не только сам предмет, но и вся форма должна двигаться по холсту (движение рисунка, цвета, света, теней и манеры трактовки).

10. Видение человеческого глаза есть явление, явление психологическое и строго логичное по уровню способности восприятия зрителя.

11. Писать только живыми красками.

12. Трепет поверхности — основа живописи.

13. Связь деталей на холсте — мощь всего единства.

14. Сёрмессерен ах-х-х! тесе сёр — сав вёл унер (Накладывая краски, говори ах-х-х! — это и есть искусство).

15. Самая мягкая даль — самая плотная пейзажная живопись в тоне.

16. Везде, во всех деталях начатого произведения есть художественное начало, если оно имеет единую связь с общим.

17. Вначале был хаос — я это познаю в живописи.

18. Пока выше возможностей красок прыгать не можем, поэтому используем в картине разные художественные средства и технические приемы.

19. Надо стремиться делать одну вещь (из-за короткой жизни человека), но не надо откладывать это на потом.

20. Жизнь коротка, но то, что ты сделал в ней, пусть заслуживает вечности.

21. Гармония в искусстве — это соблюдение закона природы.

22. Закон — не закон, материально — не материально.

23. Чем больше познаю жизнь, тем меньше знаю ее и чувствую свое несовершенство.

24. Произведение искусства — это продукт поиска в определении действительности.

25. То, что я знаю, — все равно ничтожно, чем не знаю.

26. Да, теперь я признаю, что человек не успеет за свою жизнь достигнуть полного совершенства ни в одной области искусства.

27. От того, что постоянно долбишь в одну точку, конечное — итог — красивым не станет.

28. Произведение искусства — крик души художника.

29. Я не знаю, что такое произведение искусства, но я знаю, что такое искусство.

30. Для меня живопись и графика — одно и то же!

31. И графика, и живопись должны быть живописными!

32. Самое высокое достижение (определяется богом и временем) есть начало упадка. Художник, не поняв этого, продолжает работать и дальше.



33. Начало есть начало, но начало может быть и концом, и наоборот, то есть конец жизни может стать началом искусства.

Во что я верю:

1. Да, у человека есть душа, но не у всех. Что такое душа? Душа есть еще один умный организм, расположенный внутри человека. Она связана с материальным миром, однако сама не материя.

2. Полтергейст действительно есть. Однажды его голос я сам слышал. Мы с женой сидели на кухне. Чайник, который я держал в руке, три раза мякнул, как котенок. От испуга мы прижались друг к другу.

3. После смерти душа переходит в другую материю.

4. Человек живет на земле по велению какого-то существа, которого мы не знаем. Поэтому мне думается, что следует стараться жить в подчинении души. Разум должен жить в силе Добра.

5. Я чувствую, что в моей крови есть языческое.

6. Искренне любить и понять другого может лишь тот человек, который не оторван от предков, от земли, воды, неба и светил.

7. Нужны нам люди, которые смогли бы включаться в управление мировой политикой.

Что для меня непонятно:

1. Почему логически продуманная и мастерски исполненная картина далека бывает от истины?

2. Неужели человеческое мышление идет всегда не по пути настоящей истины?

3. Мир не только материален, но и нематериален. Почему?

4. Неужели мы (люди) в своем развитии так несовершенны, что нами правит только инстинкт — какая-то сверху заложенная программа?

5. Что такое то, что я ничего не понимаю?

6. Как надо понимать бесконечность пространства Вселенной?

7. Наукой доказано, что при температуре  $-288,2^\circ$  в космосе из ничего образуются химические элементы, которые есть в таблице Д.И. Менделеева. Неужели правда то, что при определенной минусовой температуре Земля может исчезнуть как ничто? Значит, прекрасное не сумеет спасти мир?

8. При разумном поведении человечества искусство должно быть самым сильным. Так или не так?

9. Жить хочу до 2016 года. Но почему?"

В беседе с ним Владимир Иванович признается, что подобных вопросов у него немало. Главными среди них являются те, которые связаны с искусством, местом художника как творителя в жизни общества. В.Агеев не считает себя богом, но говорит: "Художник есть бог". В этом его скромность, в этом его сила.

\* \* \*

Приближается конец XX века — века красивого, века замученного, века ураганного. Он наполнен открытиями, переворотами, самыми страшными войнами, залит кровью невинных людей, многих

народов. Владимир Иванович все чаще и чаще повторяет: "Все то — и прекрасное, и страшное, происходившее и происходящее — только в следующем столетии подвергнется глубокому анализу, переосмыслению. Объективность и правда лучше видятся на расстоянии. Их проверяет, уточняет и определяет пространство во времени. Художник хочет быть свидетелем этого и хочет увидеть его сам. С этим, видимо, и связан вопрос, включенный в последний пункт. В.И.Агеев, являясь в своем народе художником XX века, хочет быть им и в XXI столетии. Во всем этом одно стремление: возродить культуру и искусство своей нации.



## ЧУВАШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В 1994 Г.

(Обзор)

*Ю.В. Викторов*

Размышляя об изобразительном искусстве Чувашии за очередной год, невольно хочется заглянуть в завтрашний день и подумать о том, какое представленис о нынешнем времени будет у грядущих поколений по живописным полотнам, графическим листам и скульптурным композициям современных художников. Сумеют ли наши потомки, созерцая произведения искусства, уловить нервный пульс эпохи, вызванный катаклизмами переходного времени? Будет ли у них возможность "заглянуть" во внутренний мир своих предшественников и уловить там тончайшие движения души, связанные с процессом "выживания"? Смогут ли они увидеть правдивую картину жизни, быта и труда людей этой поры?

Можно сказать и "да", и "нет", поскольку практика изобразительного искусства последних лет однозначного ответа на возникающие вопросы не дает. "Нет" потому, что в чувашской живописи наблюдается острый кризис тематической картины о современности. Тема современности крайне редко разрабатывается в станковой графике и жанровой скульптуре. А произведения философско-символического характера и религиозно-мистического содержания, создаваемые в наши дни, хотя и выражают в иносказательной форме дух времени, но ни в коей мере не отражают конкретных явлений действительности.

С некоторой осторожностью "да" можно сказать о портретном жанре. В нем изредка встречаются произведения, отличающиеся глубиной психологической характеристики современников и по своему образному строю приближающиеся к портретам-откровениям.

Подлинный расцвет в современном чувашском изобразительном искусстве переживают пейзаж и натюрморт. Именно они продолжают формировать лицо каждой выставки, проводимой Союзом художников Чувашской Республики.

А в Союзе чувашских художников (создан в сер. 1993 г.) приоритетной является национальная тема, успешно разрабатываемая во всех видах изобразительного искусства. Это наглядно показала первая

выставка нового творческого объединения, состоявшаяся в конце 1993 — начале 1994 г. Она открылась в залах Чувашского художественного музея и была приурочена ко дню рождения А.Миттова (1932—1971). В экспозицию вошло более двухсот произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства почти сорока авторов из Чебоксар, Новочебоксарска, Ульяновска, сельских районов нашей республики и соседнего Татарстана.

Настрой на восприятие этой поистине уникальной выставки давали широко известные произведения А.Миттова из его серий "Земля наших дедов", "Чувашская народная песня "Алран кайми аки-сухи"", "По мотивам "Нарспи"". Контрастом к эпическим композициям мастера, в цвете передающим жизнь родного народа, воспринимается его монохромный "Автопортрет" — символ творческой сосредоточенности и тяжелой судьбы художника.

Рядом были представлены произведения современных авторов, напрямую связанные с А.Миттовым, с делом и смыслом его жизни. О судьбе "художника-пахаря", проложившего первую борозду на ниве изобразительного искусства во имя "чувашской формы", поведала декоративная ваза О.Ксенофонтова "Памяти Миттова". Как призыв к творческому горению на благо родного народа и его искусства воспринималась выразительная скульптурная композиция В.Зотикова "Прометей", выполненная в соавторстве с природой. В ней найдено оригинальное образное решение, олицетворяющее тему подвига художника-патриота.

Выставка в целом показала, что для чувашских художников, объединившихся в новый Союз с целью решения назревших проблем в национальном изобразительном искусстве, путеводной звездой, начиная от тематической направленности, кончая вопросами формообразования, является творчество А.Миттова. Речь в данном случае не идет о механическом повторении разработанных им тем или об использовании композиционных схем и цветового строя его произведений. Речь идет о национально-духовном стержне всего Древа Искусства А.Миттова, о всеобъемлющей "чувашскости" художественного языка и образного строя в большинстве его произведений. Именно эта "чувашскость", сделавшая творчество мастера ярким и неповторимо самобытным явлением во всей нашей художественной культуре, притягивает, вдохновляет и побуждает к поискам своего стиля в рамках национального движения в изобразительном искусстве многих современных художников. В станковых формах искусства удачным в разработке "чувашской темы" стали произведения В.Агеева, К.Владимирова, Н.Енилина, С.Кадикина, Ф.Мадурова, Ю.Матросова, С.Михайлова, В.Петрова, А.Розова: творения их связаны с древней историей родного народа, его миропониманием и философией, его богами, мифами и легендами, а также с сохранившимися до наших дней традициями.

В разделе декоративно-прикладного искусства налицо было сочетание работ, выполненных в традиционных видах, с произведениями, новаторскими по духу и форме, по материалу исполнения и

образной трактовке. Выделялись работы Н.Балтаева, Л.Гавриловой, С.Дмитрисва, В.Егорова (Аванмарта), В.Егорова и В.Туктарова.

С общим настроем выставки удачно гармонировали живописные полотна А.Алексеева, В.Ильиной, Г.Исаева и П.Петрова, скульптурные работы В.Андреева, П.Платонова, П.Пупина и Л.Тихонова.

По характеру и по содержанию вся экспозиция претендовала на выставку-декларацию, в которой вполне определенно прочитываются идеи и контуры главной цели нового творческого объединения. Выставка убедила, что отнюдь не случайно организаторы связали ее с именем А.Миттова, еще в сер. 1960-х гг. писавшего: "Я стараюсь найти чувашскую форму изобразительного искусства. Проблема национального искусства меня занимает давно, и это не дань моде". На фоне драматической судьбы художника эта мысль выглядит как оправдание его художественного стиля, совершенно не укладывающегося в русло развития искусства социалистического реализма.

Богатое творческое наследие А.Миттова, насквозь пронизанное идеями национального возрождения, ныне все активнее начинает влиять на формирование нового направления в чувашском изобразительном искусстве. В этой статье еще будет возможность затронуть данную проблему в связи с рассмотрением отдельных персональных выставок 1994 г.

Минувший год изобилует художественными выставками в Чебоксарах, Новочебоксарске, в других городах и в селениях Чувашии, где есть возможность цивилизованно проводить смотры изобразительного искусства. Год был насыщен разнообразными выставками: юбилейно-тематическими, ежегодными традиционными, персональными. В их обзоре в основном будет выдержана хронологическая последовательность.

\* \* \*

В начале года в Чувашском художественном музее почти одновременно работали персональные выставки Р.Терюкаловой, Ф.Осипова и В.Ненаездникова.

Имя Р.Терюкаловой в нашем искусстве появилось в 1968 г., когда она после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И.Мухиной вернулась в Чувашию и активно включилась в творческую жизнь — работала художником по тканям, руководила группой художников на Чебоксарском хлопчатобумажном комбинате, систематически участвовала в республиканских выставках и представляла чувашское искусство в выставках самого разного уровня, начиная с зональных — "Большая Волга" и кончая международными.

Многообразно, эмоционально насыщено и удивительно целостно творчество Р.Терюкаловой. Гармоничный мир ее искусства создают гобелены, батики и ткани, относящиеся к монументально-декоративному и декоративно-прикладному искусству, а также композиции-размышления, портреты и пейзажи, выполненные

живописными и графическими материалами, — всего более двухсот тридцати произведений вошло в экспозицию ее персональной выставки.

Знакомство с миром искусства Р.Терюкаловой лучше всего начать с автопортретов. В них виден человек с меняющимся характером и настроением, внешне хрупкий, но сильный духом. Автопортреты помогают проникнуть во внутренний мир художницы, постичь суть ее творческих поисков и экспериментов, увидеть ступени роста и достижения в разнообразных видах и жанрах искусства.

Центральное место в экспозиции выставки занимали настенные панно — гобелены, посвященные Чувашии, ее трудолюбивому и талантливому народу. Все они отличаются духовной наполненностью и лиричностью, отсутствием парадной помпезности и холодной рассудочности. Из новых работ следует выделить гобелен "Рождение поэмы" — первое произведение в этом виде искусства о Константине Иванове, в своеобразной форме передающее таинство вырезания художественных образов в поэзии.

По оригинальным композициям в "кочующих фресках", как когда-то называл гобелены-панно выдающийся архитектор XX века Ле Корбюзье, можно утверждать, что Р.Терюкалова вносит весомый вклад в развитие чувашского монументально-декоративного искусства.

Значительных успехов достигла Р.Терюкалова и в станковых формах изобразительного искусства, о чем свидетельствовали живописные полотна и графические листы, вошедшие в экспозицию. Каждое из этих произведений "работало" на раскрытие яркой творческой индивидуальности автора.

При упоминании о творчестве Ф.Осипова сразу же на ум приходят работы из серии "Чуваши — строители Печорской железной дороги", "Советский Север", "На трассе Абакан-Тайшет", "Край целинный", "Моя республика"... По сути, из этих и других серий, созданных в дальних и ближних поездках, из серий, яркими страницами вошедших в историю чувашского изобразительного искусства, соткана вся творческая биография этого мастера. Не представляет он свою жизнь без путешествий и новых впечатлений, питающих его творчество.

Несмотря на солидный возраст, страсть к "художественно-туристическим" путешествиям в нем не унимается. На сей раз Ф.Осипова "призвала" и надолго приковала к себе загадочно-таинственная и суровая красота Забайкалья. Первые живописные этюды и карандашные рисунки в тех краях были выполнены им в 1988 г. За годы "творческой пятилетки", ежегодно бывая там от весны до глубокой осени, а иногда и до зимы, он сделал немало, открыв в своем искусстве новую страницу, насыщенную философско-поэтическими откровениями. Страницу, полную, как и в годы молодости, любви к жизни и искусству.

На очередной персональной выставке Ф.Осипов показал чуть более сорока работ. Сам автор скромно именует их "заготовками" к будущим произведениям о Забайкалье. Отчасти соглашаясь с ним, надо признать, что многие из экспонированных работ претендуют на

самостоятельную жизнь, ибо в профессиональном отношении выглядят вполне состоявшимися. В них есть композиционное совершенство, колористическое решение, соответствующее духу местности, и неповторимо выразительные акценты. "Забайкалье" Ф.Осипова подарило зрителям радость познания нового мира природы — горных далей и стремительных водопадов среди скал, старых кедров и бурных речушек, протоков и каньонов...

Цельной, профессионально зрелой и многожанровой выглядела персональная выставка В.Ненаездникова, по которой смело можно сказать, что автор в полной мере отражает в своих произведениях внутреннюю суть сложной профессии художника-педагога, всей жизненной и творческой бисграфией демонстрируя безграничную преданность избранной специальности.

В.Ненаездников одинаково успешно работает как над живописными и графическими портретами, так и над пейзажами, натюрмортами и жанровыми картинами. В экспозиции выделялись образы людей труда и портрет известного чувашского драматурга П.Н.Осипова, пейзажные композиции, знакомящие с архитектурными памятниками Москвы, Чебоксар, Ярославля. Видное место в творчестве художника занимает также тема трудовой Волги, тема старого и нового города. Однако будет верно, если подчеркнуть, что В.Ненаездников является прежде всего певцом тихих уголков сельской природы.

В самом начале весны в залах Художественного музея были показаны произведения С.Алатова (1930—1991). К сожалению, первая персональная выставка известного живописца оказалась посмертной. Выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина С.Алатов всю свою жизнь связал с родной республикой. Его кисти принадлежат холсты, посвященные чувашским вышивальщицам, Волге и рыбакам. Видное место в его творчестве занимают портреты деятелей искусства и натюрморты. Навсегда войдут в историю художественной культуры Чувашии такие полотна С.Алатова, как "Вышивальщицы", "Певец Тимошин", "Рыбацкая землянка", "Натюрморт с рыбаками", "Чувашское пиво" и другие. На завершающем этапе своего творческого пути художник создал запоминающуюся картину "Колоски" ("Трудные годы"), ставшую заметным явлением в чувашской живописи.

В 1994 г. в Чебоксарах появился еще один выставочный зал — галерея "6 x 7". Уютный "островок культуры" расположился в старинном здании из красного кирпича по улице К.Маркса, в самом центре столицы республики. Свою деятельность галерея начала с открытия выставки произведений молодого художника А.Наскина. Тематический диапазон его творчества довольно широк: библейские сюжеты, мифологические герои, образы близких людей, личные жизненные наблюдения и переживания. Несомненно также, что определенный импульс к зарождению новых творческих замыслов дают ему впечатления от прочитанных книг, просмотренных альбомов по искусству, возможно, и от

прослушанной музыки. Лейтмотивом через все творчество А.Насекина проходит образ возвышенно-прекрасной и загадочно-печальной женщины, олицетворяющей Музу, Судьбу, Поэзию. Воспевая это божественное создание природы в графике, художник с большим мастерством использует выразительные возможности линии, то стремительной и плавной, то нежной и упругой, — линии, как бы сошедшей с японской гравюры.

В живописи А.Насекин остается верным пуантилизму — детищу французских неоимпрессионистов Жоржа Сёра и Поля Синьяка — методу работы точечными мазками чистых цветов. Но есть новшества и в этом виде искусства: появился необычный материал исполнения — масляная пастель, которая, кстати, еще не встречалась в чувашском изобразительном искусстве.

В произведениях, выполненных в технике масляной пастели, думается, главную роль играют впечатления от поездки А.Насекина летом 1992 г. в Веймар (Германия), где он был участником Международного фестиваля искусств и провел там персональную выставку. Прикосновение к немецкой культуре дало ему тему для нескольких произведений, в их числе для картины "Художник и муза", где автор впервые обратился к собственному образу. Тема духовной раскрепощенности, уверенности в себе и в своем творческом методе отчетливо звучит в композиции "Пигмалион и Галатей", пронизанной игрой пластических мотивов. Приглушенное сверкание холодных и теплых цветов пастели, словно проступающее сквозь пелену черного тона бумаги, ставшей основой для названных работ, как нельзя лучше способствует передаче тайнств извечной темы творчества.

Новым явлением в художественной жизни республики стало проведение выставок произведений мастеров изобразительного искусства в наших академиях. Так, в стенах Академии наук Чувашской Республики с декабря 1993 г. до середины 1994 г. работала персональная выставка произведений В.Немцева. На суд ученого мира было представлено более двадцати пейзажных полотен, посвященных Чувашии, ее овражистой сельской природе и живописным деревням, древним родникам и прудам, стройным березкам и раскидистым ветлам. Затем в этой же академии были показаны живописные пейзажи и натюрморты Е.Вдовичевой, также связанные с Чувашией.

В стенах Чувашской национальной академии первый вернисаж состоялся в январе. Авторами небольшой выставки были маститые художники — члены-корреспонденты ЧНА Н.Овчинников и Р.Федоров показали пейзажи, портреты и натюрморты. Эта выставка дала возможность узнать и прочувствовать два разных подхода к отображению явлений действительности живописными средствами. Н.Овчинников остается верным приверженцем эмоционально-реалистического воспроизведения объектов изображения. А в методе работы Р.Федорова явно преобладает рассудочно-ассоциативное начало. Отсюда совершенно иная структура и композиции, и колористического строя произведений.



Довольно насыщенной была выставочная жизнь в Доме художника "Сурпан". В январе-феврале здесь работала выставка произведений самодеятельного живописца А.Ястребова из деревни Айбечи Ибресинского района. Его полотна познакомили зрителей с северными мотивами и пейзажами родной Чувашии. По ним было видно, что автор обладает несомненным талантом и его мастерство растет из года в год.

В середине февраля здесь же, в Доме художника "Сурпан", открылась выставка, посвященная Международному женскому дню, — участницами ее были только женщины-художницы. Задолго до 8 Марта позаботились они о празднике, "сотворив" его произведениями живописи, графики и декоративно-прикладного искусства не только для себя, но и для всех женщин города.

Главной темой "женской" выставки стали цветы: сирень и тюльпаны, незабудки и пионы, гвоздики и ромашки, одуванчики и розы, лилии и купавки, астры и нарциссы, хризантемы и гладиолусы — цветы садовые, полевые, лесные и луговые. Цветы вдохновенно запечатлены в живописных и графических натюрмортах, талантливо вплетены в ткани и gobелены. "Образы" цветов встречались в коллажных композициях и керамике. Их ритмы и колорит угадываются в национальной вышивке.

В экспозиции праздничной выставки было также немало пейзажных полотен, воспевающих живописные уголки Чувашии. В портретном жанре наиболее активно выступили, причем совершенно разнопланово, В.Сандомирова и И.Бариева. Первая идет по пути создания лиричных портретов бабушки, матери или дочери средствами реалистического искусства, а вторая, с целью выражения в портретах-импровизациях духовной стороны жизни своих героев, стремится к абстрагированию.

Из других участниц выставки выделялась В.Милославская. Ее творчество было представлено произведениями разных жанров. Привлекали внимание городские пейзажи — виды классического Санкт-Петербурга, экзотических Афин, Ассуана, Каира, а также автопортрет художницы на фоне исторической части Чебоксар.

Следует особо упомянуть А.Ильбекову. Плодами ее философских размышлений об эволюции общественно-политической жизни нашей страны стали четыре тканых ковра, объединенных под загадочным названием "Метаморфозы". Внешне они не броски, но очень содержательны.

А.Ильбекова поставила перед собой благородную цель — познакомить современников с широкими возможностями узорного ткачества и разбудить у ревностных любителей искусства интерес к этому полузабытому ныне виду народного творчества, способному передать вековые традиции новым поколениям. С этой целью она провела "передвижную" персональную выставку "Ковры и узорное ткачество", экспонатами которой были изделия бытового назначения, отличающиеся высокими художественными достоинствами: настенные, прикроватные

и кресельные ковры, скатерти, полотенца и салфетки, составляющие тематические комплекты, фартуки, пояса и другие предметы, включающие чувашский орнамент и выдержанные в национальном колорите.

Первыми зрителями этой уникальной выставки, состоявшейся в "Сурпане" в конце 1992 — начале 1993 гг., были чебоксарки. В апреле 1993 г. выставка переехала в Ульяновск и в рамках Дней культуры Чувашии была показана в Музее народного творчества. Через полгода выставка "двинулась" в обратную сторону и по пути домой начала "заглядывать" в южные райцентры республики: Шемуршу, Батырево, Комсомольское, Яльчики... Благодаря неугасающему энтузиазму художницы сельские жители почувствовали, что к ним возвращается сокровенное народное искусство — очень понятное и близкое по духу, вносящее в повседневную жизнь целомудренную красоту. Во всех названных селах на фоне персональной выставки художница провела своеобразные курсы-семинары по декоративно-прикладному искусству и показала приемы работы на ручном ткацком станке. В результате у нее появилось немало учеников-последователей.

А.Ильбекова убеждена в том, что возрождение чувашской национальной культуры надо начинать на местах — в отдаленных деревнях и селах — с приобщения людей к богатству духовной и материальной культуры родного народа, как идущей из глубины веков, так и создаваемой в наши дни. Свою лепту в осуществление этой идеи она активно и целенаправленно вносит и как художник-мастер, и как неутомимый пропагандист чувашской художественной культуры, и как видный методист по декоративно-прикладному искусству — наставник творческой молодежи. Нарушая хронологию, отметим, что в конце июня 1994 г. персональная выставка А.Ильбековой, пополненная новыми произведениями по узорному ткачеству, живописными холстами и графическими листами, вновь развернулась в "Сурпане". На сей раз она была посвящена 50-летию со дня рождения автора.

После "женской выставки" в "Сурпане" экспонировались произведения преподавателя детской школы искусств из села Комсомольское В.Камалетдинова. Ведущей темой в его творчестве является собственный образ и образы близких — родителей, братьев, жены, детей, друзей и учеников. Через все искусство художника проходит также образ Владимира Высоцкого. Судя по цвето-ритмическому построению больших живописных полотен, посвященных этой яркой и страстной творческой личности, художник стремится написать не просто узнаваемый портрет Высоцкого, но прежде всего создать такие произведения, которые ассоциировались бы с образом поэта и артиста, "доносили" бы до зрителя даже тембр его голоса и звон гитары, а главное — содержание песен, ставших явлением эпохи. В пейзажных полотнах В.Камалетдинова отображены виды села Урмаево и его окрестностей — малой Родины художника. Автор довольно тонко чувствует разное состояние природы, что особенно ощущается при сравнении пейзажей, наполненных солнечным светом, с полотнами, где царствуют вечерние или ночные

тона. Своя тема, связанная с "кухней" живописца и атрибутами искусства, видна в натюрмортах В. Камалетдинова.

В феврале экспозиционную площадь в стенах Чувашской национальной академии выставка произведений Н. Овчинникова и Р. Федорова уступила работам двух других членов-корреспондентов ЧНА — В. Агеева и В. Петрова (Праски Витти). При изучении этой небольшой выставки неожиданно родилась мысль, что академическая среда исподволь настраивает на сравнение произведений художников с научными трудами ученых-чувашеведов. Тем более таких произведений, где все пронизано глубокими мыслями авторов о чувашском крае и его народе, где каждый штрих или мазок, образно говоря, обнажает и делает доступным для понимания могучий патриотический порыв мастеров искусства, по зову сердца мобилизовавших себя на активную и целенаправленную деятельность во имя дальнейшего развития нашей художественной культуры. Вот почему все показанные здесь работы В. Агеева и В. Петрова, созданные в разных видах, жанрах и материалах, невольно воспринимались адекватными научным трактатам.

В этой связи даже обычный, на первый взгляд, натюрморт с тыквой В. Агеева ассоциируется с образом родной земли с ее золотистыми полями и бесконечными оврагами, лессами, солнцем и небом. В целом живописные и графические произведения этого мастера повествуют о красоте, силе и мощи древней Земли Чувашской, о ее трудолюбивом сельском народе, живущем в гармонии с окружающей природой. В экспозиции был также выразительный психологический портрет поэтессы Раисы Сарби, созданный В. Агеевым.

Еще более откровенный "научный характер" присущ самобытным произведениям В. Петрова. Пытливым художником-исследователем выглядит он в графических листах, в которых трактуется сценический вариант чувашских мужского и женского костюмов. Следует сказать об особой важности подобного начинания, поскольку из-за отсутствия достоверных реконструкций, пожалуй, точнее будет сказать, атласов традиционных костюмов разных этнографических групп чувашей, в демонстрируемых ныне костюмах многих художественных коллективов встречаются недопустимо грубые отклонения от исторически сложившихся иконографических установок.

Подлинный национальный художник, способный философски осмысливать прошлое и настоящее родного народа и с тревогой думающий о его будущем, предстает в серии портретов-посвящений знатым сынам Чувашии — поэту Валерию Тургаю, ученому и политику Атнеру Хузангаю, дирижеру Морису Яклашкину. Образный строй композиционно сложных работ, сочетающих приемы живописи и графики, соткан из элементов монументального, станкового и народного декоративно-прикладного искусств. Он обогащен также введением символов и аллегорий из чувашской мифологии. В отмеченных произведениях В. Петров еще раз проявил себя талантливым интерпретатором собственной системы взглядов по многим вопросам,

связанным с судьбой чувашского народа и возрождением его национальной культуры.

Относительно своевременно, то есть почти в свой сезон — 15 апреля — в "Сурпане" открылась традиционная весенняя выставка. Несмотря на большое количество участников (более ста) и экспонируемых произведений (более двухсот), что, естественно, не может не вызвать чувство удовлетворения, выставка не дала исчерпывающей картины состояния и возможных путей развития всего чувашского изобразительного искусства. Многое объясняется тем, что в ней не участвовали ведущие мастера Союза чувашских художников.

В экспозиции господствовала живопись, демонстрирующая богатую и пеструю контрастами палитру методов, стилей и направлений. Очень слабо была представлена графика и скульптура. Не столь безликим выглядел раздел декоративно-прикладного искусства, поскольку в нем продолжили свою "экспозиционную жизнь" многие произведения, бывшие на "женской" выставке.

Из всего, что выставлено, наиболее глубокими по мысли и, пожалуй, вполне убедительными по художественно-пластической и образной трактовке были живописные произведения "Вино и хлеб" (триптих) А.Анохина, "Сон" Ю.Бубнова, "В который раз..." В.Смирнова и "Распятие" Р.Федорова. В них налицо религиозно-философское содержание и сильный этический вызов, имеющий целью поразить сердце каждого, кто увидит эти полотна...

Желание осмыслить происходящие в социальной жизни страны события и дать им собственную оценку языком искусства чувствуется в картине "Реставрация" А.Алимасова и в натюрмортах "Победители" (диптих) М.Григоряна. Еще более откровенно читаются эти же мысли в саркастической композиции "Головная боль, или возрождение знамени" Е.Есина.

Оттенок какой-то домашности и радужное начало всей экспозиции придали живописные портреты детей, с которыми удачно выступили А.Данилов, К.Долгашев, А.Кокель, В.Милославская, В.Семенов, А.Федосеев. С большой любовью и теплотой написаны также женские портреты Н.Алимасовой и жанровый портрет "Конец лета. Дядя Коля" С.Блохина.

Пейзажные холсты, как всегда, отражали первозданную красоту природы, тихую жизнь городских и сельских окраин, своеобразие архитектурных памятников. Из множества авторов, выступивших в этом жанре, следует назвать В.Абрамова, В.Медведева, В.Немцева, Ф.Осипова, Р.Терюкалову, Н.Садюкова, В.Сандомирову, Ю.Романова. Нельзя не упомянуть также морские пейзажи в смешанной технике С.Андреева, акварели М.Гаврилова и монотипии Н.Панасюка в графическом разделе выставки.

В разделе декоративно-прикладного искусства из новых работ выделялись "Свадебные обряды" (панно, резьба по дереву) А.Созинова, "Вечные странники" (декоративная скульптура в дереве) Н.Павлова.

Интересным мастером в разных видах декоративно-прикладного искусства проявила себя преподаватель Чебоксарского педагогического колледжа Л.Конорева, о чем можно было судить по ее персональной выставке, работавшей в весенние (с 19 апреля) и летние месяцы в Чувашском художественном музее. К активному творчеству она обратилась около десяти лет назад. В определении тематической направленности ее произведений важную роль сыграл Н.Наумов — знаток народных традиций и обычаев, энтузиаст в области исследования чувашской этнографии. Однако для серьезной работы в необычных формах искусства ей недоставало как теоретических знаний, так и отдельных практических навыков, хотя она и закончила художественно-графический факультет Чувашского госпединститута имени И.Я.Яковлева. Обратившись к трудам ученого-искусствоведа А.Трофимова, она научилась читать орнамент, понимать язык народного искусства. Азы и секреты узорного ткачества ей помогла освоить В.Минеева — одна из самозабвенных подвижниц и охранительниц вековых традиций искусства родного народа. Специалисты из Чебоксарского кирпичного завода научили ее работать на гончарном круге и обжигать глину.

Подлинным "университетом" на пути к собственному творческому "я" стало для Л.Коноровой участие в репетициях и концертных выступлениях фольклорного ансамбля "Уяв". Именно чувашские обрядовые действия, песни и танцы разных этнических групп, "пропущенные" через себя, раскрыли ей подлинную душу и неповторимый характер народа, подсказали ход композиционного и образного строя многих сюжетно-тематических произведений в керамике (шамот, ангоб, терракота). Так рождались очень лиричные и теплые по настроению многофигурные декоративно-скульптурные произведения "Посиделки", "Хоровод", "Свадьба", "Ансамбль "Уяв"" и другие.

Одновременно создавались работы, навеянные жизненными наблюдениями и личными переживаниями Л.Коноровой, ее представлениями о добре и зле. Увлекала художницу и тема древних языческих богов — Земли, Воды, Ветра, Огня, Плодородия... Однако самым устойчивым на сегодня остается ее интерес к любимым с детства глиняным свистулкам. Изучив в Чебоксарском, Мариинско-Посадском, Козловском, Цивильском районах сохранившиеся образцы этих некогда весьма популярных игрушек — "музыкальных инструментов", она использует все новые и новые пластические вариации и приемы раскраски, демонстрируя неистопимую творческую фантазию.

Одинаково сильно влечет художницу вышивка и ткачество, шитье и гончарное дело, моделирование и гобелен, изготовление кукол и национальный костюм. Выставка убедила, что в целом искусство Л.Коноровой пронизано возрожденческим духом. Оно помогает раскрытию духовного мира чувашского народа, учит добру, учит познавать и любить окружающий мир.

В этот же период (с 12 мая) в Художественном музее работала персональная выставка произведений Н.Овчинникова, отметившего в

октябре 1993 г. свое 75-летие. В историю чувашского изобразительного искусства Н.Овчинников вошел как яркая, самобытная и многогранная творческая личность. Своими произведениями, создаваемыми в разных жанрах живописи, он неустанно демонстрирует торжество ликующей жизни, утверждает физическую красоту и духовную бодрость людей, воспевает созидательную деятельность современников, стремится правдиво воспроизвести судьбоносные страницы истории родного народа. Вехами не только в живописи Чувашии, но и заметным явлением во всем многонациональном изобразительном искусстве страны стали его полотна "Первая борозда", "Здравствуй, Земля!", "Страда. Мать". Названные картины вполне можно вообразить представленными в своеобразном триптихе о Матери-Земле, повествующем о нашей нерасторжимой связи с ней. Земля дает человеку жизнь, вскармливает его щедрыми дарами, воспитывает первозданной красотой. Но она ждет от него и ответного внимания. Лишь в полной гармонии с ней человек может познать полноценную радость бытия... Более того, по этим холстам можно судить об уровне профессионального мастерства автора — о его композиционном и образном мышлении, о рисунке и колорите, об умении поднимать отдельные явления жизни до обобщающего художественного воплощения.

...Когда-то Н.Овчинников написал лучезарную картину "Первенец". Она невелика по размерам, бесхитростна по сюжету, но полна оптимизма, нравственной чистоты и свежести человеческих чувств. Эта работа с успехом может играть роль камертона в процессе восприятия всего творчества мастера.

Персональная выставка Н.Овчинникова, вместившая более двухсот произведений живописи и графики, еще раз показала, что у художника богатый опыт профессиональной работы, большой талант, неизменная любовь к искусству, огромное трудолюбие, и он хорошо чувствует особенности каждой эпохи. Все это позволяет ему всегда быть в творческой форме и создавать произведения, вызывающие неподдельный интерес как у соотечественников, так и у зрителей во многих странах мира. Нельзя не заметить также, что благодаря творческому опыту Н.Овчинникова чувашская живописная картина расширила свой тематический диапазон, приобрела активных сторонников в лице других авторов и была одним из ведущих жанров в нашем изобразительном искусстве 1960–1980-х гг.

Светлое искусство Н.Овчинникова продолжает развиваться, пополняясь полотнами на новые темы. Так, в последние годы художник увлеченно пишет реконструированные пейзажи старых Чебоксар, насыщая их бытовыми сценами. Особенность работы в этом жанре такова, что не всегда есть возможность обратиться к натуре. В поисках собственного метода работы в новом направлении живописец пока "поглядывает" на произведения К.Юона и Б.Кустодиева, что, естественно, не делает чести сложившемуся мастеру.

Наряду с персональной выставкой в Художественном музее,

Н.Овчинников показал в Музее В.И.Чапаева в Чебоксарах около сорока портретов участников Великой Отечественной войны, выполненных им как в годы войны, так и многое время спустя.

Персональные выставки особенно насыщенными были в летние и осенние месяцы. Иногда они одновременно работали в нескольких местах. Как уже упоминалось, в "Сурпане" в конце июня открылась персональная выставка А.Ильбековой. Галерея "6 x 7" в конце июня — начале июля познакомила с творчеством молодого художника-модельера Р.Ежергиной. Художественный музей в июле—августе организовал ретроспективный показ произведений художника книги М.Ильина. В "Сурпане" в этот период была развернута персональная выставка художника по тканям В.Соловьева. В кинотеатре "Сеспель" с конца августа до начала октября экспонировались живописные пейзажи В.Белова. В сентябре в Художественном музее развернулась выставка произведений живописца Б.Белоусова.

Р.Ежергина, еще будучи студенткой Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И.Мухиной, принимала участие в конкурсе молодых модельеров Москвы и Ленинграда. Ее модели в стиле русского народного костюма были показаны также на выставках в Италии и Бельгии. На персональной выставке в Чебоксарах экспонировались эскизы костюмов (в них зримо предстает история и художественная культура народов разных эпох), костюмы, эскизы ковриков и графические листы (монотипии, акварель, гуашь). Женственно-утонченный художественный вкус автора безупречен, о чем свидетельствовал каждый экспонат выставки. Внимание специалистов привлекли небезуспешные пробы модельера по стилизации чувашского народного костюма с использованием традиционных украшений из бисера и серебра.

С именем М.Ильина тесно связано развитие чувашской книжной графики. После окончания в 1954 г. Московского полиграфического института почти двадцать лет он проработал старшим художественным редактором Чувашского книжного издательства, несомненно оказав весьма ощутимое влияние на формирование художественного облика чувашской книги. С 1973 г. М.Ильин живет в Подмосковье, но продолжает сотрудничать с нашим книжным издательством. На персональной выставке, приуроченной к 70-летию автора (родился в 1923 г.), экспонировались произведения книжной и станковой графики, имеющиеся в фондах Чувашского художественного музея. В них виден большой мастер рисунка, прекрасно владеющий формой, тонко чувствующий пластику и язык графического искусства, знающий законы книжной графики. Сегодня можно заметить, что в творческом становлении чувашских художников книги — Э.Юрьева, В.Емельянова (1937—1982), В.Арапова и других — немаловажную роль сыграло искусство М.Ильина.

Творческая биография В.Соловьева, отметившего в 1994 г. свое 60-летие, связана с продолжительной работой на Чебоксарском

хлопчатобумажном комбинате в качестве художника по тканям. Экспозиция его персональной выставки в "Сурпане" была составлена из лучших образцов мебельной ткани, множества эскизов, рисунков и кроков для гобеленовых тканей, а также большого количества графических пейзажей и путевых зарисовок, выполненных художником в Вологде, Тотье, Тарусе, Ярославле, Западной Украине, Армении и Грузии.

В.Белов на очередной персональной выставке в кинотеатре "Сеспель" показал более двадцати пейзажных полотен. Легко и ненавязчиво вводя в композиции жанровые начала, художник оживил их и придал им "картинное" звучание. В полотнах запечатлены летние хлопоты селян по заготовке сена; пасущиеся на лугу лошади; красавец-лось на заснеженной поляне; весенние ручейки, пробивающиеся, извиваясь ленточкой, среди снегов; серп луны, повисший над озером; тропа через цветущий луг, ведущая к церкви; весенний, летний и осенний наряды берез в поле, в лесу и на опушке; благоухающие липы в период цветения и разлапистые ели в густом лесу... Эта выставка донесла до зрителей как бы мирное дыхание жизни самой природы.

Мало кто из чувашских художников так тесно связал свое творчество с "образом" Чебоксар и его панорамными видами, как талантливый живописец Б.Белоусов (1924–1977). В золотой фонд нашего искусства вошли его полотна "Радуга над городом" (1967) и "Чебоксары. Ледоход" (1969), в которых автор показал себя мастером пейзажа-картины и прекрасным колористом, в совершенстве владевшим секретами пленерной живописи. Дар живописца-колориста проявился и во многих других пейзажных полотнах, эскизах картин и миниатюрных этюдах. Выставка в Художественном музее, организованная в память Б.Белоусова к его 70-летию, стала подлинным праздником для всех ценителей "тонкой" живописи.

В 1994 г. Чебоксарам исполнилось 525 лет. К этому юбилею были подготовлены две выставки: "Художники о Чебоксарах" (Художественный музей) и "Шупашкар-Чебоксары — мой любимый город" ("Сурпан").

В экспозицию первой выставки вошли живописные и графические работы, рассказывающие о старых и новых Чебоксарах, а также произведения декоративно-прикладного искусства, свидетельствующие о разностороннем таланте художников-чебоксарцев. Изобразительную летопись столицы составляют произведения художников всех поколений. Выставка показала, что весомый вклад в развитие этой темы внесли основоположники чувашского профессионального изобразительного искусства Ю.Зайцев, М.Спиридонов и Н.Сверчков. Чебоксарская тема, как уже было отмечено, лейтмотивом прошла во всей живописи Б.Белоусова. Видное место занимает она в творчестве С.Скрябина, А.Спиридоновой, Л. и А.Акцыновых, М.Харитонова, А.Капранова, В.Семенова, Т.Зверевой, Е.Иванова и других художников.

Выставка в "Сурпане", посвященная юбилею Чебоксар, отличалась тематическим разнообразием, поскольку ее участники, а их более



семидесяти, не ограничились "образом" родного города, а представили также "чистые" пейзажи, натюрморты, портреты и композиции сюжетного характера в живописи и графике, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Облик "старых" Чебоксар на выставке формировался из работ 1950–1970-х гг. П. Козлова, Н. Карачаркова, В. Семенова, П. Сизова, В. Немцева. На современном этапе много внимания этой теме уделяет В. Медведев. С интересными пейзажами любимого города выступили на данной выставке Ю. Бубнов, В. Милославская и Н. Садюков в живописи, Н. Панасюк и О. Филиппов в графике. Значительно обогатили экспозицию глубокие по мысли живописные композиции "Яблоки" В. Смирнова и "Искушение" Н. Комарова, картины о современной молодежи "Осенний бал. Наташа" и "Дискотека. Илона" Э. Егорова, большое полотно "Была Волга кормилицей" А. Соловьева, а также женские портреты Н. Карачаркова и Р. Федорова.

На смену этой выставке в "Сурпане" появились дипломные работы выпускников 1994 г. художественно-графического факультета Чувашского госпединститута. В экспозицию второй по счету подобной выставки (первая состоялась в 1993 г.) вошел сильный в профессиональном отношении, богатый и разноплановый по видам и материалам исполнения раздел декоративно-прикладного искусства (чувашская вышивка, резьба по дереву, изделия из бисера, лозоплетение, батик, аппликация, городецкая роспись, дымковская игрушка). Выставка убедила, что большинство дипломных работ на дневном и заочном отделениях факультета выполнено по живописи. Заметно также, что выпускники отдают предпочтение таким жанрам, как пейзажи, натюрморт и портрет, в которых чаще всего выступают их педагоги-наставники. Дипломных работ по графике в выставочных залах было мало, скульптуры вовсе не было. Отрадно, что на факультете не погас интерес к картине, о чем свидетельствовали дипломные работы Н. Андропова, В. Загретдинова, В. Ермолаева, В. Артюшкина, Л. Рыжовой.

Ровно 60 лет назад началась история Чебоксарского художественного училища. Первые страницы его истории, охватывающие почти семь лет, были связаны с Алатырем и с именем замечательного художника-графика и педагога Федора Семеновича Быкова (1885–1966). Из воспитанников училища того периода в Чувашии хорошо известны художники Н. Овчинников и А. Самарин, Е. Иванов и П. Меркурьев, Р. Ермолаева и П. Сизов, Н. Боровая и С. Осокина... В самом начале 1941 г. Алатырское художественно-граверное училище было переведено в столицу Чувашии и преобразовано в Чебоксарское художественное училище. За эти 60 лет училище подготовило 1160 специалистов — художников-графиков, учителей рисования и черчения, художников-станковистов, художников-оформителей и мастеров декоративно-прикладного искусства. Известно также, что каждый третий выпускник училища получает высшее художественное или художественно-педагогическое образование. В вузах Москвы, Санкт-Петербурга, а теперь

и Красноярска воспитанники Чебоксарского художественного училища непременно являются лидерами в учебе и отличаются активной жизненной позицией. В формировании у студентов подобных качеств ведущую роль играет педагогический коллектив. Преподавателями специальных дисциплин в училище всегда были художники, способные раскрыть ученикам сложные законы изобразительного искусства и увлечь их личным примером в творчестве. Выпускники разных лет с благодарностью вспоминают своих наставников — Н.Сверчкова, М.Спиридонова, И.Григорьева, А.Спиридонову, П.Григорьеву-Савушкина, В.Гурина, Е.Бургулова, Р.Ермолаеву, О.Филиппова, М.Харитонову и других, много сил и времени отдавших делу воспитания талантливой молодежи. Именно благодаря их неустанному труду стал возможным высокий авторитет Чебоксарского художественного училища как одного из ведущих во всей России.

Ныне подготовка специалистов осуществляется на четырех отделениях училища: художественно-педагогическом, художественного оформления, художественной обработки дерева и художественной керамики. В ближайшие годы планируется начать подготовку художников по книжной и станковой графике, театрально-декорационному искусству, графическому дизайну, художественной обработке металла, а также специалистов в области реставрации живописи.

К юбилею в стенах училища была организована ретроспективная выставка учебных и дипломных работ студентов. Она наглядно показала, насколько ревностно оберегают в училище в процессе обучения студентов рисунку, живописи и композиции традиции отечественной школы, берущие начало в Петербургской Академии художеств. А творческие работы бывших выпускников училища, ставших известными мастерами чувашского искусства: В.Агеева, С.Алатова, Б.Белоусова, О.Дуняк, Р.Ермолаевой, А.Ефейкиной, Н.Карачарскова, П.Козлова, А.Миттова, В.Немцева, Н.Овчинникова, Ф.Осипова, В.Петрова, А.Розова, В.Семенова, Р.Терюкаловой, Р.Федорова, О.Филиппова, Э.Юрьева и многих других — были показаны в залах Художественного музея. Там же были работы более молодых авторов — В.Бритвина и А.Федосеева, уверенно заявивших о себе в разных видах искусства и ставших авторитетными педагогами в родном училище. Выигрышно смотрелась в экспозиции большая живописная картина "Нелетная погода" А.Рыбкина из Санкт-Петербурга. Выставка напомнила также еще об одном воспитаннике училища, нашем земляке — талантливом живописце из Москвы В.Карандаеве.

Традиционный осенний смотр изобразительного искусства состоялся в "Сурпане". Большинство его участников вновь выставили пейзажи и натюрморты. Старшее поколение мастеров было представлено живописными пейзажами Н.Овчинникова, М.Харитоновой, натюрмортами А.Ефейкиной, М.Зобниной, а также акварельными и пастельными пейзажами О.Филиппова. Очень разные по стилистике, настроению и образному строю произведения показали художники

среднего поколения: Н.Алимасова, В.Милославская, Р.Терюкалова, В.Медведев, В.Панин, В.Плеханов, Ю.Ювенальев. А из более молодых авторов своими успехами порадовали Н.Аксенов, В.Загретдинов, В.Енилин, В.Иванов, В.Серов, Ю.Романов, Е.Трофимова, А.Федоров и др.

Приятным сюрпризом для любителей искусства стал раздел выставки, знакомящий с циклом алжирских работ А.Силова. Впечатления о людях и природе далекой страны художник запечатлел в небольших, темпераментно исполненных этюдах, отличающихся графичной контрастностью в цвете, широким и сочным письмом, непринужденностью композиционного решения. Прибегая к образному выражению, можно сказать, что благодаря работам А.Силова в современной чувашской живописи повеяло восточным ароматом.

В трех больших полотнах "воскресил" Н.Плониш страницы из прошлой жизни чувашского народа. Надо заметить, однако, что, не зная истории, не зная памятников материальной и духовной культуры, не имея представлений о сложных переплетениях в судьбах народа язычества и христианства, пожалуй, не каждый зритель сумеет понять глубинный смысл и содержание двух его полотен. А третья картина — "Песня детства" из серии "Вместо отцов" — автобиографична: она о тяжелой доле детей в годы Великой Отечественной войны.

Особо привлекательными в экспозиции были лубочно-жанровые живописные картины-элегии "Мой дом" и "Лебедь" А.Розова, артистично изысканно исполненный натюрморт "Полевые цветы" В.Пономарева, картины-размышления "Новый день" и "Утренняя прогулка" А.Федосеева. Правда, последняя работа может быть отнесена и к портрету. В портретном жанре удачно выступила также В.Милославская. В ее портрете-картине "Мария" как бы переданы душевные порывы юной девушки, открывающей мир и переживающей пору активного становления. Введенный в структуру полотна пейзаж, со следами перехода из одного времени года в другое, как нельзя лучше помогает автору в решении сложной творческой задачи.

Значительным событием в культурной жизни республики стали дни чествования поэта с мировым именем Геннадия Айги, посвященные 60-летию со дня его рождения. К юбилейным торжествам в Чебоксарах было подготовлено несколько художественных выставок. Самая интересная из них разместились в залах Чувашского национального музея под названием "Мир этих глаз" ("Айги и его художественное окружение"). Участниками этой необычной для нашего города международной выставки, вобравшей в себя произведения живописи, графики, скульптуры, а также инсталляции и фотографии, стали 55 авторов из России и Германии, Франции и Польши, Швеции и Югославии, Японии и Голландии, Украины и Грузии, как и мастера из Чувашии. Этот многоликий образный мир, состоящий из произведений, представляющих разные художественные направления, течения и движения XX столетия, был наполнен энергией цвета, формы и духа. Естественно,

для своего восприятия он предполагал совершенно иной подход, нежели привычные доселе выставки, демонстрирующие произведения "строгого" реалистического искусства. Поэтому вполне возможно, что далеко не каждый посетитель воспринял, понял и по достоинству оценил экспозицию в целом. Однако справедливо будет сказать, что каждый покинул залы музея духовно обогащенным.

Они почувствовали себя на большом празднике авангардного искусства, пребывавшего, в пору тоталитарного режима, в подполье. Другие нашли пищу для ума и философских размышлений о природе художественного творчества. Кто-то узнал о западающих в душу драматических судьбах таких экспонентов, как А.Зверев или В.Яковлев... А местные художники-авангардисты ощутили, пожалуй, прилив вдохновения, получили мощную моральную поддержку в своих дальнейших творческих устремлениях, резко отличающихся от общепринятых канонов "официального" искусства. В итоге каждый открыл "своего" Айги. И для многих он стал ближе, понятнее и доступнее, ибо перед ними наглядно предстала творческая судьба поэта и его духовное пространство.

Значительную часть экспозиции занимали произведения из собрания самого Г.Айги. Причем в коллекции поэта есть работы таких авторов, имена которых не всегда встречаются даже в музейных собраниях России (Роберт Фальк, Александр Тьпшлер, Ольга Розанова, Николай Чернышев и ряд иностранных художников). Немало было работ, специально выделенных современными российскими художниками — И.Вулохом, Л.Данильцевым, М.Макаревичем, В.Масловым и другими — для экспонирования в Чебоксарах. Отдельные произведения художников-авангардистов как бы иллюстрировали мысль, высказанную Оскаром Уайльдом еще в 1892 г.: "Сама краска, не испорченная смыслом и не связанная определенной формулой, может говорить душе тысячью разных способов".

Особый национальный колорит придали экспозиции произведения тринадцати чувашских художников. Среди них были темпераментные композиции А.Миттова, скульптурный образ Г.Айги, созданный Ф.Мадуровым, эмали Праски Витти (В.Петрова), живописные работы Г.Фомирякова и П.Петрова, декоративные скульптуры С.Кадикина и В.Егорова (Аванмарта).

Скульптурная композиция Ф.Мадурова "Поэт" (1989) является, пожалуй, первым зрелым произведением в чувашском изобразительном искусстве, в котором создан выразительный образ Г.Айги. В нем виден сложный сплав реализма и экспрессионизма. Традиционные приемы лепки, позволившие создать узнаваемый образ Айги, сочетаются с новаторскими приемами, призванными придать всей работе остро выраженную динамику. Фон, введенный в композицию, усиливает образное звучание произведения, вызывая одновременно разные ассоциации символического характера.

К юбилею Г.Айги в Чебоксарах были организованы еще две

выставки. В Чувашской национальной библиотеке свои графические и живописные работы показали художник-педагог В.Малышев и его ученик Е.Табаков, а в Литературном музее имени К.В.Иванова были выставлены рисунки ульяновского художника В.Егорова (Аванмарта). В экспозициях этих выставок было немало произведений, навеянных поэзией Г.Айги.

Мастера из Союза чувашских художников не оставили без внимания и 95-летие Михаила Сеспеля. В Литературном музее имени К.В.Иванова были подготовлены к этому юбилею две экспозиции. Одна из них познакомила с работами Ф.Мадурова, Ю.Матросова и С.Михайлова — лауреатов премии имени М.Сеспеля, а другая — с произведениями В.Петрова (Праски Витти).

В ноябре—декабре в Чувашской национальной академии и Институте гуманитарных наук состоялась персональная выставка живописных работ Н.Енилина. Отличительной чертой этого автора является безграничная любовь к родному народу, к его истории и культуре. Именно эта любовь с раннего детства, с годами все возрастающая, дает Художнику неиссякаемую энергию для успешного воплощения всех его замыслов в искусстве. На раннем этапе творчества Н.Енилин отдавал предпочтение пейзажу и портрету. Чуть позже в пейзажных холстах появляются "енилинские", очень знакомые ныне, зелень и облик овражисто-холмистой чувашской природы, а в женских портретах — "енилинский" образ-тип чувашки: с овальным лицом, характерным разрезом глаз, небольшим ртом и тонким носом. С годами своеобразие художественного языка Н.Енилина становилось все более отчетливым. Обо всем этом можно было судить по выставленным работам.

Произведения этого мастера всегда настраивают зрителя на особое восприятие. Светлые и чистые мысли рождаются перед его пейзажами-картинами, где совершенно отсутствуют следы бездумного вторжения человека — приметы "индустриализации" и "урбанизации". Есть у художника и пейзажи философского содержания, при созерцании которых появляются думы о древней истории народа или вспоминаются легенды и сказания. Аналогичный ход мыслей настроил автора на создание ретроспективной композиции "Ожидание матерей. На горе Булгар" (1994), посвященной доктору искусствоведения А.А.Трофимову, в которой Н.Енилин осмысливает одну из трагических страниц в судьбе чувашского народа, связанную с распадом Волжской Булгарии. Прикосновение к древней истории отражено и в работе "Незабвенное" (1989). В ней автор выразил также чувство гордости, переполняющее его при восприятии памятников культуры чувашей, и сумел показать духовное единство народа, сохранившееся несмотря на различные коллизии в судьбе наших предков.

Из новых творений живописца следует отметить большую картину "Утренняя мелодия. Обращение к благословию" (1992). Она всецело ассоциируется с творческой программой Н.Енилина, глубоко

связанной с развитием национальной темы в чувашском искусстве. "Прочитай" содержание картины, можно понять мысль автора: он мечтает о духовном возрождении родного народа и силой своего таланта пытается содействовать этому многотрудному процессу.

В эти же месяцы в кинотеатре "Сеспель" работала персональная выставка А.Розова. Большинство живописных работ его было связано с темой детства. Автор словно приоткрывает в них завесу в страну своего детства, повествует о событиях той далекой поры в чувашской деревне Торваши (Цивильского района) как о значительных явлениях, ибо вся эта повседневность связана с формированием нового художника. С темой детства тесно переплетается образ матери-труженицы и матери-мадонны.

Творческий метод А.Розова отличается своеобразием: никто из современных чувашских художников в станковых формах живописи так не пишет. Главную роль в формировании "стиля Розова" сыграл большой опыт мастера, накопленный в период работы в области театрально-декорационной живописи и монументально-декоративного искусства. Многие живописные холсты А.Розова не выглядят "картинами" в привычном понимании этого слова, а больше соответствуют эскизам монументальных росписей или напоминают лубочно-ковровые композиции. С данной формой организации "картинной плоскости" согласуется и техника раздельного нанесения живописного мазка, к которой автор часто прибегает. В полотнах А.Розова зримо предстает непосредственность импровизации, поэтическая иносказательность, богатство фантазии, свежесть выражения мысли, новое чувство формы, ритма, пространства и цвета.

Выставка показала, что А.Розов неустанно творит свой фольклорно-сказочный и символично-аллегоричный мир в художественных формах, близких народным вкусам и традициям. Мир, в котором господствует всепроникающая и всеохватывающая гармония Земли, Солнца, Неба и Воды. Гармония деревенской улицы, домов, оврагов и деревьев. Гармония Человека и Природы, детства и времен года... Так выстраивается гармония о самом мироздании, находящая отражение в творчестве художника. А.Розов, видимо, убежден, что эту гармонию невозможно выразить иначе, нежели как мазками-стежками, сохраняющими трепет живых прикосновений кисти к холсту.

В декабре в Художественном музее открылась персональная выставка Н.Алимасовой. В день вернисажа из уст выступающих чаще всего звучало слово "красота": имелась в виду красота, доставляющая взору наслаждение от увиденного в экспозиции. В совокупности подразумевалась также красота мироздания, с неизменным трепетом и вниманием воспроизводимая автором вот уже более двадцати лет. Этот мир красоты в творчестве Н.Алимасовой предстал в живых цветах и обнаженных женских фигурах, в предметах повседневного быта и овощах с фруктами, в образе любимой матери и молодых современников, в видах сельского пейзажа и мотивах родного города.

Первые самостоятельные шаги в искусстве Н.Алимасова сделала

в середине 1970-х годов. С тех пор живописное мастерство автора возросло, расширился жанрово-тематический диапазон, и ее творческий облик все заметнее проявляется в современном изобразительном искусстве Чувашии. Н.Алимасова известна в республике не только как живописец, но и как художник-педагог. Она имеет ученую степень кандидата педагогических наук и работает доцентом кафедры живописи Чувашского госпединститута имени И.Я.Яковлева (на художественно-графическом факультете преподает с 1975 г.).

Прежде чем перейти к выставкам, проведенным в других городах и селениях Чувашии, следует хотя бы несколько слов сказать о некоторых других выставках года, проходивших в Чебоксарах. В школе-гимназии № 46 весной состоялась персональная выставка произведений преподавателя мировой художественной культуры этого учебного заведения Т.Розовой. В Чувашской национальной библиотеке с большим интересом были восприняты персональные выставки молодых живописцев Г.Пупина и В.Семенова. В галерее "6 x 7" успехом у поклонников авангардного искусства пользовались совместные выставки произведений живописи И.Улангина и графики и керамики Ю.Аникиной, персональные выставки С.Евграфова и О.Польдеева. Участились персональные выставки в Доме архитекторов, благодаря чему любители искусства имели возможность познакомиться с оригинальным творчеством таких авторов, как В.Машкович, С.Чернов, И.Лялина. В Клубе агрегатного завода состоялось "открытие" молодого живописца-пейзажиста В.Лукиянова. В декабре здесь развернулась персональная выставка А.Силова, куда в основном вошли живописные произведения алжирского цикла. В октябре-ноябре в Институте образования и Республиканской детской библиотеке имени Н.К.Крупской работали персональные выставки молодой художницы по тканям И.Наумовой.

Без преувеличения можно сказать, что весь 1994 год прошел как "праздник чувашской вышивки". С весны до самой зимы в Чувашском национальном музее работала выставка уникальных произведений народного искусства, посвященная 70-летию фирмы "Паха тёрё". Экспонаты выставки — известная во всем мире чувашская вышивка, шитье бисером и серебром, старинные украшения, национальная одежда, произведения ткачества — наглядно показали, что в республике бережно сохраняются вековые народные традиции. О том, благодаря кому из признанных мастеров декоративно-прикладного искусства сохраняются эти традиции, поведали две персональные выставки. Первая из них, посвященная 80-летию со дня рождения Е.Ефремовой, в конце ноября развернулась в Чувашском художественном музее, а вторая, приуроченная к 60-летию М.Симаковой, открылась в декабре в Чувашском национальном музее.

В Чувашском художественном музее, как и в прежние годы, практиковалась организация выставок произведений художников из других регионов. В апреле открылась выставка работ известного удмуртского художника М.Гарипова. Особо сильная сторона его

искусства — книжная графика. Заметно, что в иллюстрациях к "Сказкам народов Урала и Поволжья" М.Гарипов тонко прочувствовал и чувашский фольклор. В конце года вниманию зрителей были представлены работы двух московских художников — М.Болдыревой и Б.Коромыслова (1926—1989). В экспозиции первой персональной выставки супружеской четы выделялись акварельные цветы М.Болдыревой, графика и эскизы лаковой миниатюры Б.Коромыслова.

Самые разные смотры изобразительного искусства прошли в 1994 г. в Новочебоксарском выставочном зале. В открывшейся здесь в январе Республиканской выставке произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства участвовали более двадцати авторов со всей Чувашии. Вниманием самодеятельных художников пользуются все виды искусства — живопись, графика, скульптура; в разделе декоративно-прикладного искусства демонстрировались домотканые ковры, вышитые скатерти, салфетки, поделки сувенирного характера и другие изделия. В течение года, сменяя друг друга, в Новочебоксарске провели персональные выставки Н.Петрова (живопись), О.Филиппов (живопись и графика), В.Плеханов (живопись). Крупным смотром изобразительного искусства здесь стали тематические выставки "Художники России": было показано сорок живописных работ тридцати двух российских авторов (выставка — дар городу Новочебоксарску от Союза художников Российской Федерации) и "Художники театра и кино" (все произведения, вошедшие в данную экспозицию, также подарены Новочебоксарску еще Союзом художников СССР в связи с открытием в городе Выставочного зала).

В самом начале нового года в клубе деревни Аксарипо Мариинско-Посадского района открылась персональная выставка Г.Исаева: известный чувашский живописец показал землякам более восьмидесяти полотен, большую часть которых составили лирические пейзажи — родная сельская природа. В марте—апреле в Цивильске прошла персональная выставка произведений И.Наумовой. В экспозиции красовались акварельные цветы и пейзажи, а также гобелены молодой художницы. В деревне Шадрихе Порецкого района заработала первая в республике частная художественная галерея. Ее создал известный живописец Н.Карачарсков, восстановив у себя на родине заброшенный клуб. В картинной галерее Ибресинского филиала Чувашского национального музея в июле открылась выставка живописных и графических работ М.Иванова (1933—1966). Были представлены портреты родителей и близких родственников художника, ибресинские пейзажи, академические рисунки, великолепные наброски тушью и эскизы костюмов. Многие работы свидетельствовали о несомненном таланте М.Иванова, совсем молодым ушедшего из жизни.

В октябре Союз чувашских художников открыл выставку произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства в селе Большое Буяново Шемуршинского района, а в ноябре эта выставка была развернута в селе Яльчики. В экспозиции



вошло более семидесяти произведений четырнадцати ведущих мастеров нового творческого объединения. В этот же период в Красночетайском краеведческом музее работала персональная выставка произведений старшего преподавателя кафедры живописи Чувашского госпединститута имени И.Я.Яковлева, члена Союза художников Российской Федерации А.Данилова.

Говоря о художественных выставках, проведенных за пределами Чувашской Республики, необходимо выделить очередной показ произведений А.Силова в Москве, в августе в Центральном доме художника более ста его работ (гобелены и живописные полотна) показывались одновременно с выставкой Сальвадора Дали. В последние годы творческий стиль нашего мастера значительно изменился и его произведения зазвучали как бы в унисон современности. В одной экспозиции с работами А.Силова было показано более двадцати напольных ваз (офисные варианты), выполненных преподавателями Чебоксарского художественного училища И.Андреевым, С.Кадикиным, Ю.Никифоровым и студентами керамического отделения. Оригинальными формами, а порой необычным сочетанием керамики с кованым металлом они привлекали заинтересованное внимание посетителей выставки (затем эти вазы были экспонированы в том же Доме художника на "космической" выставке, посвященной 60-летию со дня рождения Юрия Гагарина).

Второй год подряд в Ульяновске провел персональную выставку член Союза чувашских художников, учитель школы из села Рунга Буинского района Республики Татарстан А.Алексеев (Сандр Пикл). В 1993 г. его работы экспонировались в Ульяновском музее народного искусства, а в 1994 г. — в Музее-квартире И.Я.Яковлева. А.Алексеев — лауреат Премии фонда "Еткер" имени И.Я.Яковлева за 1993 г. Его живописные произведения в своеобразной форме доносят до зрителя мировоззрение и мировосприятие чувашского народа, его философию.

В Ульяновске же в конце года прошли персональные выставки еще двух членов Союза чувашских художников — Н.Балтаева (декоративно-прикладное искусство) и Ю.Матросова (живопись).

С большим успехом прошла в Казани (октябрь) персональная выставка произведений А.Насекина. В экспозиции, развернутой в престижной картинной галерее "Волга", было показано сорок работ молодого художника.

Как и в минувшем году, произведения чувашских художников экспонировались и в других странах, В.Петров (Праски Витти) показал свои произведения в Венгрии и Германии. Н.Овчинников представлял чувашское искусство в экспозициях выставок произведений российских художников во Франции и Германии. Его же персональная выставка из сорока произведений, открытая в 1993 г., продолжила работу в США.

Есть и другие выдающиеся события года, касающиеся творческой жизни чувашских художников. Прежде всего следует назвать Золотую медаль Российской Академии художеств, обладателем которой стал В.Бобков. Его имя навсегда вошло в историю отечественного искусства

как создателя художественно-документальной летописи последствий аварии на Чернобыльской АЭС в 1986 г. Заслуживает внимания также выезд молодого чувашского художника Г.Фомирякова в конце года в Гималаи, Тибет и штаты Индии. В месячную экспедицию по местам пребывания семьи Рерихов он выехал по приглашению российско-индийского клуба художников.

Как уже было отмечено, в экспозициях выставок крайне редко встречались произведения станковой скульптуры. Можно подумать, что ваятели сидели "сложив руки". Но это не так. В 1994 г. чувашские скульпторы выполнили несколько произведений мемориальной пластики.

К 100-летию со дня рождения народного поэта Чувашии Семена Эльгера на его родине, в деревне Большие Абакасы Ибресинского района, был установлен памятник, выполненный В.Зотиковым, О.Ксенофонтовым и П.Пупиным. Этот монумент представляет собой мраморный столб, приближенный к форме прямоугольника, на полированной фасадной площади которого высечены профильный портрет С.Эльгера и текст-посвящение. Красноватый цвет мрамора, лаконичный, почти графический язык, использованный в трактовке образа поэта, придают памятнику особую торжественность.

В.Кузьмин и Н.Николаев создали памятник композитору Филиппу Лукину, установленный на Мемориальном кладбище по улице Богдана Хмельницкого в Чебоксарах. По своим художественным достоинствам он не отличается ни оригинальностью замысла, ни высоким профессиональным уровнем исполнения. Памятник получился очень статичным и приземистым — словно не композитор, а чиновник от власти покоится на этом месте. Очевидна и перегруженность его изобразительными акцентами: наряду с бронзовым барельефным портретом Ф.Лукина на фоне светло-серого мрамора и высеченным текстом, авторы ввели еще чувашский орнамент. Этот "П"-образный мотив из орнамента еще более усилил впечатление "приземленности" всего монумента. Введенный в изобилии, он перебил очень выразительную мраморную текстуру, хоть как-то сообщавшую памятнику некоторое "музыкально-артистическое" звучание.

Вполне удачная мемориальная доска с рельефным портретом Г.Н.Ахмеева, заслуженного деятеля науки Чувашской АССР, доктора экономических наук, профессора, появилась на доме № 5 по Московскому проспекту в Чебоксарах. Она выполнена в качестве дипломной работы И.Михайловым, выпускником художественно-графического факультета Чувашского госпединститута имени И.Я.Яковлева 1994 г., под руководством скульптора Е.Бондаря.

Осенний день 5 ноября 1961 г. вошел в историю Чувашии как день невиданной трагедии — в огне пожара в Эльбарусовской школе погибли 110 человек: оборвались светлые мечты мальчишек и девчонок, покинули мир земной дошкольники-несмышленыши, в расцвете сил расстались с жизнью учителя... Через тридцать три года на месте гибели безвинных людей появился памятник из мрамора и меди (выколотка).

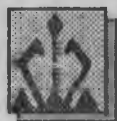
Автор этого произведения скульптор В.Нагорнов, член Союза художников Российской Федерации, родился в Ульяновской области. Профессиональное образование получил в Пензенском художественном училище и на скульптурном факультете Московского художественного института имени В.И.Сурикова.

Композиционный стержень эльбарусовского памятника составляет высокая призматическая стела, облицованная плитами серо-белого уфалейского мрамора. Усеченная сверху под острым углом, она стала выразительным фоном для объемной детской фигуры из меди, устремленной ввысь. Заданную тему "взлета" автор перебивает пластическими мотивами — запрокинутой головой подростка со следами страдания в лице, мощными, словно "ползущими" по горизонтам пламеподобными массами из той же меди. Поднимаясь кверху и выходя за пределы стелы, пламя приобретает знакомые всем очертания символа вечного огня. Это акцент, концентрация идеи всего монумента.

"Летающие" над вечным огнем ласточки олицетворяют, по народному поверью, души ушедших из жизни. Это вносит в композицию памятника еще один символический знак. Птицы не устремились к небу — в космическое пространство. Они словно кружат здесь — над местом разыгравшейся трагедии. Кружат в этой тополиной роще, возвращенной эльбарусовцами в память о каждом погибшем...

Созданный В.Нагорновым монумент, не связанный с явными аллегориями смерти, не подавляет и не угнетает, а воспринимается как символ вечной светлой памяти о людях, навсегда покинувших нас. Благодаря "открытости" композиции, он органично вошел в окружающую среду и вместе с тополиной рощей образует целостный мемориальный ансамбль.

У автора было несколько проектов-эскизов по решению трагической темы. В первоначальных поисках он делал упор на сильные эмоциональные акценты, вызванные представлениями о большом пожаре, о мучениях детей и взрослых, застигнутых врасплох стихией огня. В дальнейшем скульптор отказался от воплощения темы "в лоб" и не пошел по пути, неприемлемому в монументальном искусстве — по пути "иллюстративного" подхода. С этой точки зрения, памятник не "документален". Освободившись от документальности, В.Нагорнов расширил идейно-смысловое содержание своего произведения, усилил его гуманистическое звучание и возвел до многозначительного образа-символа. Это и напоминание о страшной трагедии, и воплощение горькой памяти о ее безвинных жертвах. Это и символический образ прерванной детской мечты, драматизм которой усиливается и цветовым содержанием монумента — красноватой меди по светлому мрамору. Это и призыв к постоянной бдительности во имя защиты человеческой жизни...



## МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА САРАТОВСКИХ ЧУВАШЕЙ

*Г.Н. Орков*

Самым южным регионом проживания чувашей в пределах России является т. наз. Саратовское Правобережье, получившее свое название из-за бывшего нахождения в составе Саратовской губернии. Чувашские селения размещены здесь сравнительно компактно, но при административном делении 1927 г. они были отнесены к трем областям: Саратовской, Ульяновской и Пензенской. Территориально эта зона является почти полосой и замыкается с запада селом Шняево (Шӑналӑх), с востока селом Старая Лебежайка Саратовской области, расстояние между которыми около 110 км. Ныне большинство этих сел и деревень в долине небольшой реки Илим, с чувашским или смешанным чувашско-мордовским населением, относится к Неверкинскому району Пензенской области.

Чуваши поселились в этих местах в кон. XVII — нач. XVIII вв. В условиях почти изолированного развития, в стороне от городов и больших дорог сплавливались в единое целое культурные особенности разных этнографических групп. Несомненно, на процесс развития данной общности оказало определенное влияние и тесное соседство чувашей с представителями других народов — мордвой, татарами, русскими.

Наиболее ранние виды традиционных нарядов саратовских чувашей, дошедшие до нас в единичных экземплярах, во многом схожи с бытовавшими в XVIII в. у остальных чувашей — на территории компактного проживания. Но ко втор. пол. XIX столетия, в результате постепенной трансформации, сложился совершенно самобытный образ местного женского костюма. Сочетание его оригинальности с глубокой традиционностью не раз привлекало внимание исследователей — этнографов, искусствоведов.

Некоторые сведения о культуре и национальном костюме чувашей Саратовской губернии кон. XIX — нач. XX в. можно получить из публикаций в местных и столичных изданиях того времени<sup>1</sup>. С 1886 г. исследовательской и собирательской работой среди чувашей стали

заниматься члены Саратовской Ученой архивной комиссии<sup>2</sup>. В 1920-х гг. эта деятельность активизировалась в рамках Областного научного общества краеведения. Уже в 1926 г. в статье В.П.Воробьева подчеркивалось значение народного искусства чувашей края: были рассмотрены вышивка, плетение и вязание, органично соединявшиеся в ансамбле традиционного народного костюма<sup>3</sup>. С 1920 по 1928 гг. в неоднократных экспедициях по чувашским селениям трех уездов Т.М.Акимовой был собран богатейший фактический материал, послуживший основой для создания нескольких содержательных трудов. В книге "Эволюция женского костюма у саратовских чуваш" ею подробно проанализированы традиционные рубахи и другие принадлежности одежды<sup>4</sup>. Рассматривая узоры женской рубахи, их смысловое значение и художественную образность, автор делает выводы об основных периодах развития чувашского костюма, дает классификацию его местных вариантов.

Своеобразие художественных и технических приемов вышитого орнамента саратовских чувашей, его место в общем потоке народного искусства раскрываются Т.Акимовой в трудах "Вышивка саратовских чуваш" и "Чувашские вышивки"<sup>5</sup>. Большое значение имеет также труд "Женские головные уборы саратовских чуваш"<sup>6</sup>. По существу, это были первые исследования костюма чувашей, касающиеся не только одной локальной зоны. Несмотря на ограниченность привлекаемого материала, о чем автор делает неоднократные оговорки, эти публикации имеют по сей день значительную научную ценность. По ним можно явственно представить себе художественные особенности, состав и внешний облик частей женского костюма XIX – нач. XX в.

Обращение Т.М.Акимовой к чувашской культуре оказалось очень своевременным: в 1920–х гг. ей удалось зафиксировать и изучить костюмные принадлежности и украшения, которые вскоре безвозвратно были утрачены. Труды ее постоянно использовались учеными, исследовавшими проблемы чувашского орнамента, украшений, костюма<sup>7</sup>.

Касаясь архивных источников, отметим, что краткое описание женской одежды, сохранившейся до середины 1950-х гг., можно найти ныне в НА ЧГИ в материалах краеведа из Пензенской области И.Д.Фомина, среди них также 2 фотографии (к сожалению, невысокого качества): исследователем названы основные части костюма и в общих чертах отмечена его локализация<sup>8</sup>.

В 1971 г. Чувашским НИИ ЯЛИЭ впервые была организована комплексная экспедиция в южные регионы расселения чувашей, в том числе в 4 селения Саратовского Правобережья. Участник экспедиции Л.А.Иванов, изучавший материальную культуру, отмечал, что традиционная одежда исчезла из здешнего быта еще в нач. XX в. Тем не менее в с. Шняево исследователям удалось скомплектовать и сфотографировать один костюм, хотя неполный, включающий лишь женскую рубаху, сурпан, вышитую повязку сара с шерстяным поясом и "передник из пестроткани"<sup>9</sup>. В д. Калмантай была осмотрена белая рубаха,

стилизованная для самостоятельности под традиционную чувашскую. Скудость полевого материала позволила Л.А.Иванову выполнить лишь самые общие описания основных частей костюма саратовских чувашей<sup>10</sup>. После выявления их наиболее типичных сторон автором были сделаны выводы о единстве чувашей Саратовского Правобережья и Самарской Луки и возможности выделения их в особую подгруппу, близкую к чувашам *анатри* — низовым.

Специальную статью коллекции чувашских вышивок в Саратовском областном музее краеведения посвятил искусствовед А.А.Трофимов<sup>11</sup>. Как известно, в 1920–1930-х гг. этот музей стал одним из центров изучения народностей Поволжья, в том числе и чувашей. Чувашскую коллекцию в музее составили 136 принадлежностей традиционных костюмов, приобретенных в экспедициях с участием Т.М.Акимовой. А.А.Трофимов изучил и подробно аннотировал наиболее ценные произведения, хранящиеся здесь: 18 вышитых рубах, 4 свадебных платка — *сулак*, множество фрагментов и заготовок к рубахам, поясные украшения — подвески *сард* и *яркдч* и т.д. Он отметил, что в узорах саратовских чувашей прослеживаются древнейшие черты народного орнаментального искусства.

Саратовский краеведческий музей имеет богатую каталогизированную коллекцию, которая, при условии ее детального атрибутирования, может служить ценным источником для научных исследований по данной теме<sup>12</sup>. В отличие от этого, музеи Чувашии до последних десятилетий почти не занимались приобретениями и систематическими исследованиями коллекций костюмов саратовских чувашей. В Чувашском национальном музее хранится лишь небольшая подборка вышитых и тканых вещей — принадлежностей женского наряда: рубаха, сурпаны, головные платки *пуç тутри* и др., приобретенные в одной из научных экспедиций в чувашские селения Саратовской области.

Значительный интерес вызывает коллекция в Музее антропологии и этнографии (Санкт-Петербург), содержащая почти полный комплект женского костюма рубежа XIX и XX вв.\*: белую рубаху, головные уборы *сурпан*, *масмак* ("волосник"), *пуç тутри (сыххи)*, передник, пояс и подвеску *сард* из д. Новая Лебежайка Хвалынского уезда. В 1975 г. практически вся коллекция была аннотирована А.А.Трофимовым<sup>13</sup>.

В 1994 г. во время поездки в Пензенскую область нами было приобретено 5 вещей для Чувашского государственного художественного музея\*\*, отражающих характерные тенденции в развитии традиционного костюма кон. XIX в. Произведений более раннего периода в живой этнической среде уже не сохранилось. В исследованном регионе полностью исчезли праздничные головные уборы *хушту* и *тухья*, о них

\*Собрание МАЭ, колл. 1280 (7 предметов). Доставлено из д. Новая Лебежайка Хвалынского у. Саратовской губ. Ф.А.Вишневским. Принято 3 окт. 1908 г.

\*\*Собрание ЧГХМ, отд. декоративно-прикладного искусства. Сурпан — инв. Д-1883, остальные произведения во вспомогательном фонде.

приводились лишь отрывочные устные сведения. Нет ритуальных принадлежностей, которые в старину передавались из одного поколения в другое и использовались только по назначению.

Что касается визуальных источников, отражающих костюм саратовских чувашей, то их на данное время выявлено немного. Можно отметить одно неординарное по характеру художественное произведение, отражающее эту тему, созданное малоизвестным ныне художником посл. трети XIX в. С.Павловым. Среди изящных акварелей и фотоснимков альбома "Рисунки костюмов и типов", который находится в библиотеке Академии художеств в Санкт-Петербурге, есть коллаж "Чуваши. Мордва" — многофигурная композиция, составленная из фрагментов нескольких фотографий с изображениями людей в традиционных костюмах<sup>14</sup>. Пятеро из них — девушки, женщины, пожилой мужчина — в характерных чувашских нарядах XIX в. Сочетая фотографическое изображение с раскраской, художник показал украшения и особенности декора женских и девичьих рубах как старинных, так и поздних типов. Достоинством альбома является то, что все работы в нем подробно подписаны: указаны имена, отчества и фамилии персонажей с пометами: "пожилая женщина", "девушка" и пр. Уточняется, что представлены жители "Вольского уезда деревни Казанла". Несомненно, этот лист может послужить значительным изобразительным источником для исследования данной общности чувашей.

Имеющийся в нашем распоряжении фотографический материал также невелик по объему. Прежде всего следует отметить почтовую открытку, выпущенную в Стокгольме (Швеция) предположительно в начале века<sup>15</sup>: расцвеченный типографским способом фотоснимок стоящей в полный рост женщины в народном костюме. На первый взгляд, изображение мало напоминает сложившийся в широком представлении образ чувашского женского костюма; такое впечатление усугубляется и некоторой приблизительностью в иллюминировании его частей. Однако на открытке запечатлен именно костюм саратовской чувашки с полным комплектом принадлежностей и украшений.

Несколько других архивных фотодокументов, выявленных нами, являются бытовыми снимками 1910–1920-х гг. Не неся значительной научной ценности, они все же добавляют некоторые "штрихи" для уточнения сведений о костюме. Например, хорошо прослеживаются на них локальные различия в оформлении рукавов женских рубах, передников, нагрудных украшений<sup>16</sup>.

Исследование традиционного костюма проводилось нами в рамках комплексной экспедиции ЧГИ 1994 г. к чувашам Пензенской области. Работа велась в течение нескольких дней в д. Бик-Мурзино (Пик-Мърсай, Пик-Мърсаль) и Илим-Гора (Итём-Кура) Неверкинского района. Это большие селения, основанные в XVIII в., населенные почти полностью чувашами.

Следует отметить, что вещевого материала здесь сохранилось довольно много, по сравнению с тем, что изучали в Саратовской области



"Чувашка Саратовской губернии". Нач. XX в. Почтовая открытка, печать.  
14 x 9 см. На обор. написано: "Акц. О:во Гранберг в Стокгольме."  
НА ЧГИ. Отд. VIII, ед. хр. 80, инв. 492.  
Поступило от А.П.Ковалевского в 1965 г.



участники экспедиции 1971 г. Удалось зафиксировать два ансамбля женского костюма, 10 традиционных украшенных женских рубаш, головные уборы *масмак*, *сурпан*, *пух тутри*, поясные подвески и пояса. Украшений с серебряными монетами почти не осталось.

Сбор материалов велся по отработанной методике, с использованием всех имеющихся средств научной фиксации: записей в полевом дневнике, магнитозаписей, цветной и черно-белой фотосъемки, зарисовок. В дневник заносились подробные описания вещей, фиксировались сведения, полученные от информаторов, дополнявшиеся впоследствии расшифровками магнитозаписей. Каждая вещь детально обмеривалась для выполнения зарисовок и чертежей кроя.

Практически весь полученный материал относится к периоду, который специалистами называется временем "умирания традиционного национального искусства" (Т.М.Акимова) и "упадка вышивки" (А.А.Трофимова), т.е. к кон. XIX — нач. XX в. Несомненно, к тому периоду под действием общих социально-экономических факторов костюм необратимо изменился во всех этнических группах чувашей.

Но для народного искусства характерна удивительная способность к выживанию: мастера органично использовали в переработанном, трансформированном виде то новое, что вольно или невольно внедрялось в традиционную культуру. Конкретные формы повседневного и праздничного костюмов находились в состоянии повседневного движения, по-своему "подстраивались" под те или иные социально-экономические условия.

Нельзя утверждать, что какие-либо периоды развития народного костюма были лучше или хуже, выше или ниже по уровню. С позиций современных представлений мы высоко оцениваем уникальные вышитые произведения XVIII в., — они, несомненно, являются подлинными шедеврами, вершинами народного орнаментального творчества. Такую же оценку даем высокохудожественным украшениям, головным уборам из серебряных монет и бисера. Но, по нашему мнению, сравнительно новые формы развития традиционного искусства не получили еще должного анализа и не определились в установившейся шкале ценностей. Они рассматриваются как некие отступления от прекрасных канонов, как вторичные явления — несомненно низшего порядка.

Чувашское народное творчество XVIII — XIX вв., представленное ныне в музейных собраниях, постепенно анализируется и вводится в научно-культурный оборот, хотя и в недостаточной степени. Ему определено высокое место в системе общекультурных национальных ценностей. Такого же пристального внимания требует теперь культура нового исторического периода, которая фиксируется и изучается поныне в живой народной среде.

Народный костюм — уникальное и вместе с тем закономерное явление в системе традиционного жизненного уклада. Это пример органичной взаимосвязи древних канонов и неповторимого живого творчества, представлений о космосе и реальных условий существования

человека. Это — как Вселенная, которая существует вечно, находясь в постоянном движении. Это высокое искусство, исполненное высокого смысла и бесконечной красоты.

Многочисленные факты свидетельствуют, что народный костюм занимал особое место как в материальной, так и в духовной жизни человека. Костюм и даже его уменьшенная модель (в виде "одежды для кукол") играли важную роль в главнейших ритуальных действиях, что отмечалось и среди чувашей саратовского края. Исследователи приводят примеры, когда божествам жертвовались "головные уборы (сурбаны), ожерелья и разные другие наряды"; во время молений сменой одежды достигалось ритуальное преобразование и т.д.<sup>17</sup> Таким же сокровенным было отношение к материалу, из которого изготавливался костюм, и процессу его воплощения<sup>18</sup>. В повседневной практике эта сакрализация выражалась в строгости морально-нравственных норм оценки по отношению к одежде, ее использованию, качеству исполнения шитья и орнаментирования. К примеру, в нравоучительной сказке "Аста тёртекен Едюна", записанной в Пензенской области, говорится о трудолюбивой девушке, которая прославилась умением ткать тончайшие и белейшие холсты, похожие на бумажную ткань. "Этому удивлялась вся округа... До сих пор здесь ткут так же чисто и тонко... Говорят, что селение разбогатело, продавая свои холсты"<sup>19</sup>.

Приступая к рассмотрению конкретных материалов, оговариваемся, что настоящая публикация имеет предварительный, рабочий характер. Некоторые ее положения подаются как гипотезы, требующие дополнительного рассмотрения и привлечения более обширного круга источников.

До определенного периода традиционный костюм саратовских чувашей имел общеэтнические видовые признаки и состоял из множества принадлежностей, меняющихся в зависимости от статуса носителя — от возраста, пола, социального и общественного положения. Как и у всех групп чувашей, переселившихся из мест компактного проживания, он постепенно менял свой облик, придя к концу XIX в. к тому своеобразному виду, в котором древнейшие мотивы орнамента, материалы и техника исполнения естественно сочетаются с яркой пестротой красителей, тканей, отделочных материалов. Некоторое влияние на формирование этого оригинального образа могли оказывать соседствующие этнические группы мордвы, татар, русских; сказывается и близость таких крупных губернских городов, как Пенза, Симбирск, Саратов.

В основе местного костюма была рубаха кёпе, сшитая вручную из белого холста. Здесь не наблюдалось массового перехода в кон. XIX в. к изготовлению пестряди. Не успев поддаться в достаточной степени этому веянию, местные чувашки перешли на общерусские, наполовину городские формы одежды. Так или иначе, здесь мы практически не находим пестряди. По сведениям информаторов, *кислѣ пир* — пестрядинная ткань из покупных нитей с узором в мелкую клетку —

ткалась только для мужских рубах в нач. XX столетия<sup>20</sup>.

Белый холст, как и у всех чувашей, считался священным. Вышив-ка по нему выполнялась шерстяными нитками, крашенными в домашних условиях. В более поздний период они обычно сочетались с бумажными. Для крашения стали применяться химические красители, но в разруху 1920-х гг. вновь на короткое время вернулись к природным красителям: дубовой коре, ольховым шишкам, саже и др.<sup>21</sup>

Т.М.Акимова считала, что наиболее типичной для саратовских чувашей являлась "кёскёллё кёпе", украшенная "не двумя, а четырьмя розетками", в отличие от рубах основного чувашского населения<sup>22</sup>. Соглашаясь с тем, что в данной местности вплоть до нач. XX в. был распространен преимущественно такой тип орнаментации кёпе, мы утверждаем, что он имелся практически во всех чувашских регионах. Это не локальное, а скорее повсеместное явление, бывшее характерным для сравнительно давних этапов развития праздничной женской одежды. Доказательством этому могут быть атрибутированные и опубликованные произведения — кёпе XVIII в., происходящие из селений Казанской и Самарской губерний, хранящиеся ныне в РЭМ (Санкт-Петербург), ГОМРТ (Казань), СОИКМ (Самара), ЧНМ (Чебоксары).

Кёскёллё кёпе представляла собой распространенную форму традиционной народной одежды чувашей (отсутствие достаточно определенных данных не позволяет локализовать ее бытование пределами только одной этнографической группы). Подобно всем старинным чувашским рубахам, кёскёллё кёпе изготавливалась по туникообразному крою с одним главным полотнищем, небольшим расширением книзу остова пү, приставленными прямыми рукавами, без воротника. Для обшивки ворота, грудного разреза, а также для ластовиц в XIX в. чаще использовали синюю пестрядь. По двум сторонам грудного разреза данного варианта рубахи попарно — одна над другой — вышивались четыре одинаковых розетки. Как правило, орнамент имел растительно-геометрический характер, а в некоторых случаях — четко подчеркнутую геометричность. Все розетки являлись сложнейшими вариациями восьмиконечной звездообразной фигуры. Их композиция гармонично соединяет крупные формы и мелкие элементы, обогащающие внутреннее поле узора и способствующие его естественной связи с белым пространством холста.

В едином стиле с кёскё орнаментировались верхние части рукавов (вытянутыми, овальными розетками хултәрмач) и подол (по всей его окружности вышивались трехчастные фигуры, подобные половинам нагрудных розеток). А.А.Трофимов отмечает сравнительно крупные размеры этих узоров; В.П.Воробьев подчеркивает их "замкнутость в себе", резкий контраст с белым фоном, несколько смягченный соседством с полосками красных лент<sup>23</sup>.

Рукава, как и повсеместно, украшались двумя способами. Кроме оформления небольшими овальными розетками хултәрмач, вышитыми

в верхней части, распространен был также другой: от плеч до конца рукавов, подобно осевой линии, проходила сплошная полоса узора. В рубахах саратовских чувашей XIX в. оба эти приема встречались в равной мере.

Важную роль в создании образа женской рубахи играли нашивки, выполняемые лентами: в ранних образцах кёпе — домоткаными шерстяными, коричневого цвета, а во втор. пол. XIX в. — кумачовыми. Проходя по линиям швов по всей длине рубахи, нашивки придавали силуэту конструктивную целостность и одновременно очерчивали фигуру спереди, сзади и с боков, как бы создавая благоприятное энергетическое поле для носительницы. Вдоль лент основного полотнища вышивалась узкая полоска сплошного геометрического орнамента.

Нашивки располагались также по краям рукавов и по подолу — параллельно вышитому обрамлению, словно усиливая его магические свойства.

Использовались нашивки и для создания сложных орнаментальных композиций из крупных геометрических фигур. Таким образом, декорирована вся наспинная часть *кёскёллё кёпе* из СОИКМ (инв. 3569), датируемый рубежом XIX—XX вв. В более старинных экземплярах кёпе нашивки применялись еще обильнее. На уже упомянутом фотоизображении художника XIX в. С.Павлова "Чуваши. Мордва" представлен образец старинной белой рубахи. На ней отчетливо различаются две вертикальные композиции из лент, состоящие из фигур типа меандра, размещенные симметрично по сторонам грудного разреза. Описание нагрудного декора данного типа в трудах по костюму саратовских чувашей ранее не встречалось. Очевидно, к началу систематических исследований и сборов коллекций подобных рубах уже не сохранилось. Но экземпляр, запечатленный С.Павловым, нельзя считать случайным. Аналогичные схемы декора с эффектными массивными узорами из нашивок по обеим сторонам грудного разреза видим на рубахах XVIII в., хранящихся в Чувашском национальном музее и Государственном музее Татарстана (Казань), Российском этнографическом музее (СПб). Практически все эти экземпляры доставлены из старинного селения Орауши, нынешнего Вурнарского района, что в центре Чувашии\*. Т.А.Крюкова и Г.А.Никитин считали, что эти "образцы представляют собой остатки одежды, типичной для древнего населения Чувашии"<sup>24</sup>.

Такие рубахи, несомненно старинного типа, существовали среди саратовских чувашей одновременно с *кёскёллё кёпе*. Глубоко традиционные формы кёпе сохранялись в данном регионе еще в нач. XX в. Но возникали и развивались иные типы, в которых в разной мере прослеживались древние особенности и вместе с тем внедрялись новые

---

\*Кёпе: ЧНМ, инв. 1688—1116, 1743—1150; ГОМРТ, инв. 10009—5. Все — из села Орауши Ядринского уезда. Н.И.Гаген-Торн относит их к промежуточной группе чувашей ("Женская одежда народов Поволжья". Чебоксары, 1960. С. 35).

материалы и технологии. Рубаха постепенно трансформировалась из объекта сакрального в предмет почти исключительно материальной сферы, хотя и сохраняющий значительную эстетическую ценность.

Более традиционным типом поздних кёпе Т.М.Акимова считала т. наз. "съяварна" (точнее, *савърнă кёпе*\*. Она являлась как бы непосредственным развитием кёскёллĕ кёпе, но в данном случае вышивка отходит на второй план: основной декоративный эффект создается нашивками из полос яркого кумача.

Несколько образцов *савърнă кёпе*, датированных кон. XIX — нач. XX в., хранится в фондах Саратовского ОМК. Одним из лучших экземпляров этой коллекции можно считать экспонат под номером 3568. Аналогичные рубахи из Саратовской области, в комплексе с другими принадлежностями костюма, находятся в Ульяновском краеведческом музее (инв. УКМ—12516), Музее антропологии и этнографии (упомянутая выше колл. 1280 из д. Новая Лебежайка Хвалынского уезда) и др. Данные экземпляры кёпе орнаментированы по единому принципу: на груди вышито по два полных ромба, достаточно упрощенных по сравнению с "классическими" розетками кёскĕ, и несколько полуромбов; между ними — четко выделяющиеся нашивки пересекающихся кумачовых полос.

Прообразом композиций такого рода, — с равным значением вышитого орнамента и аппликации, — является декор нагрудных частей старинных рубах (XVIII в.) с четырьмя ромбовидными розетками на "сетчатом" фоне сплошного вышитого поля (ЧНМ, инв. 3444; СОИКМ, инв. 411; обе происходят из чувашских селений Самарской Луки).

Очертания описанной нагрудной орнаментации *савърнă кёпе* в целом близки к квадрату, который разделяется на равные части грудным разрезом. Для обобщения формы использовались кумачовые не только ленты, но и более массивные треугольные лоскуты. Ими же украшался и подол (этот прием в кон. XIX — нач. XX вв. применялся также мастерицами из соседнего региона расселения чувашей — из Самарской Луки).

Рукава рассматриваемых экземпляров кёпе имеют продольную орнаментацию по всей длине. Каждый рукав украшен тремя параллельными полосами кумача, между которыми вышито 2 ряда узоров растительно-геометрического характера. Продольные полосы на остоле — кёпе хаййи — выполнены из кумача и, в отличие от старинных лент, имеют вдвое большую ширину — до 5 см. Их общее количество доходит до 8—10, что создает эффектное ритмичное чередование белого с красным.

Сравнивая рубахи XVIII в. с более поздними *савърнă кёпе*, можно отметить переход к "фасадному" решению декора, когда основное внимание мастерицы сосредоточивается на передней, нагрудной стороне.

---

\*Слово *савърнă* имеет множество значений. В Словаре чувашского языка Н.И. Ашмарина приводятся и те, что относятся к сфере орнаментации народного костюма, в том числе поясов, украшений, верхней одежды и рубах: "вышивать", "оторачивать", "отделять"<sup>25</sup>.



Савѣрнѣ кѣпе. Кон. XIX в.  
Ульяновский краеведческий музей. Инв. УKM 12516.

С течением времени оформление спинной части все более упрощалось и в *çавăрнă кĕпе* свелось к простому углу, треугольнику или квадрату: эти фигуры начали выполнять только аппликацией, без вышивки.

Возможно, такая трансформация была связана с повышением роли сурпана в ансамбле костюма — увеличением его размеров, внедрением ярких и узорных лент, тканей, тесьмы для отделки концов. Наспинная часть рубахи оказывалась полностью закрытой концами сурпана. Тенденция к формированию "фасадного" образа костюма в определенной мере поддерживалась ношением передников, которые также становились более яркой частью ансамбля.

Как главное отличие *çавăрнă кĕпе* от ранних типов рубах, еще раз отметим, было повышение общей яркости их декора, что обуславливалось применением нашивок из красных покупных тканей. Ширина кумачовых лент разная: от 1 см в обшивке грудных разрезов до 7—8 см на подоле, где кумачовый край фактически превращается в оборочку. Традиционная вышивка — на груди, по рукавам и подолу — сохранилась, но изменилось исполнение узоров: колорит стал более пестрым из-за окраски нитей фабричными красителями, мотивы орнамента — более простыми.

Термин *çавăрнă кĕпе* объединяет достаточно разнородные варианты оформления женской рубахи, не все они совпадают с нашим описанием. К рубежу XIX и XX столетий мастерицы уже не придерживались строгих канонов орнаментирования, творчески использовали то новое, что постепенно и неуклонно внедрялось в систему народной культуры. Очевидно, что этот термин обозначал не одну конкретную схему декора, а сам принцип активного взаимодействия вышитого узора с аппликацией. В более общем смысле, имея в виду значение слова *çавăрнă* как "отдельвание", "завершение", "заключение", им можно было бы назвать и старинные рубахи со сложными нашитыми узорами на груди и на спине.

В ходе экспедиции 1994 г. нами были изучены наиболее поздние типы местных рубах, которые Т.М.Акимова называла "*пюшгер кепе*" и "*сямалах кепе*". Их крой и способы изготовления практически одинаковы, различия лишь в декоре верхней части остова. Поэтому их можно назвать двумя вариантами одного типа. Возможно, что первые являлись женскими рубахами, а вторые — девичьими. Но по этому поводу имеются противоречия в публикациях и свидетельствах информаторов<sup>26</sup>. По таким критериям, как цельность ансамбля, художественная ценность орнамента и традиционность колорита, увиденные нами образцы уступали вышеописанным типам *кĕпе* из музейных собраний. В них достаточно ярко отражены как традиционные эстетические представления чувашского народа, так и реальные условия своего времени. Эти *кĕпе* можно считать своеобразными по-настоящему оригинальными памятниками чувашского народного искусства периода капиталистических отношений.

Особенности данных типов сразу бросаются в глаза — это объем-

ные, "пышные" рукава из ярких покупных тканей. По сути, они были ложными, нашитыми в виде чехлов на прямые, "настоящие". Более тонкий по сравнению с домотканым холстом ситец позволял создавать пластичную, свободную форму, напоминавшую рукава-"фонарики" городских платьев. Это сходство усиливалось тем, что ложные рукава часто шились укороченными и оканчивались украшенными сборками. На богатых, праздничных рубахах они изготавливались из т.наз. "кашемира" — тонкой и дорогой шерстяной ткани ярко-розового, голубого, зеленого цветов. На контрастах этих цветов и белого холста строилась основная цветовая гамма всей рубахи: *Чипер шупка çаннисем пулатчĕс, çулĕм пек çунса тĕратчĕс кĕпесем çинче* — "Были нарядные розовые рукава, на рубахах горели как огонь" (д. Илим-Гора). Выразительность образа усиливалась контрастом фактур: крупно-зернистой у посконного холста, гладко-глянцевой у покупных материй, — и, конечно, благодаря противопоставлениям простых, почти прямолинейных форм традиционной кĕпе с округлостями "модных" рукавов.

Соединение рукавов и основного полотнища этих типов рубах выполнялось как обычно, но в оформлении плеч заметны локальные различия. Наиболее эффектно оно в группе селений Пензенской области, в том числе в обследованных нами селениях. Плечи акцентировались не только традиционными кумачовыми нашивками и узкими полосками вышитого узора, но и своеобразными "наплечниками" в виде оборочек из легкой ткани или покупных кружев. Их волнистые края, чуть выступающие на линию плеч, усиливали ощущение праздничности, нарядности и уравнивали массивность рукавов.

Остов — пу — данных рубах сохранял старинный крой, характерный для чувашей анатри и анат енчи: к центральной точке по бокам подшивалось по одному косому полотнищу, сзади — по одному треугольному узкому клину. Все шесть продольных швов закрывались кумачовыми полосами *кĕпе хĕйи* шириной 5–5,5 см. Рубах с большим числом швов и кумачовых полос нам не встречалось, не упоминались они и в сообщениях информаторов. Но Т.М.Акимова утверждает, что у саратовских чувашей существовали кĕпе с "обилием кумачовых нашивок", с 8–10 полосами на швах<sup>27</sup>.

Только на одном экземпляре рубахи, увиденной нами в д. Бик-Мурзино, были полностью, во всю длину, нашиты шесть кумачовых полос. На переду других рубах их нет почти по всей высоте остова, лишь у подола нашиты кумачовые прямоугольники — как бы "окончания" отсутствующих нашивок. После распространения передников, закрывающих всю фронтальную часть кĕпе, полное декорирование швов стало необязательным.

В отделке подола преобладали покупные материалы: кумач, ленточки, тесьма, золотистый позумент, кружева. Для оборок (в 1 или 2 ряда) использовался яркий "кашемир". Вышитый узор постепенно вытеснялся декоративными материалами и уже не играл активной роли,



оставаясь в виде бордюра лишь над подолом. Орнаментальные мотивы поздних рубах можно считать глубоко традиционными, хотя изменились их цветовой строй и размеры, упростился узор. В основе по-прежнему сохранялась трехчастная композиция с центральным Древом жизни и боковыми элементами, ответвлениями, вспомогательными фигурами. Вышивка выполнялась тонкими нитками, с обязательным черным контуром и отходящими во все стороны мелкими "усиками". В целом вышитый узор подола поздних рубах представлял собой ряд, состоящий из отдельных композиций.

Общая ширина украшенного подола также варьировалась в разных местах и в разные периоды. На некоторых экземплярах вышивок вообще не делалось и к низу остова непосредственно присоединялась лишь полоса белого кружева\*. Ширина декора при этом достигала 10–12 см. Подолы с оборками их покупных тканей были значительно шире: до 25 см у рубах с одной кумачовой оборкой и 35–40 см — с двумя. Чем шире становились оборки, тем меньшее декоративное значение имел узор, вышиваемый над ними.

Различия, определяющие названия этих двух типов рубах, касаются прежде всего декора на груди и на спине. Термин "пюштер кепе" — от слова *пүштёр*, означающего нашивки на рубахах низовых чувашей<sup>28</sup>. Следует отметить, что этимология этого слова остается неясной. В нашем случае *пүштёр кёпе* отличается тем, что спереди к грудному разрезу подшита полоска кумача в виде угла, вершиной вниз. При этом вершина угла совпадает с нижним концом грудного разреза, размеры каждой из сторон не более 3 х 6 см. Нашитая фигура окаймлена вышивкой красно-зеленым контуром и мелкими треугольными фигурами. Иногда этот угол мог быть только вышитым, контурным.

На рубахе из Ульяновской области усложненный элемент декора: два "крыла", образующие угол, удлинены почти вдвое, к их средней части подшиты небольшие перпендикуляры, также из кумача. В целом вся фигура воспринимается как ромб с двумя продленными сторонами.

Наспинная часть *пүштёр кёпе* украшена в том же стиле — вышитым или нашитым углом (например, на рубахе из Саратовского музея).

Рубахи "самалӑх кёпе" нагрудных нашивок не имели: их отличительный признак — вышитая на спине, на уровне лопаток, округлая розетка, диаметром около 6 см. Это "самалӑх тёрри" (варианты — "самалӑх", "хыçё", "хыç тёрри"). Буквально термин обозначает "прощальное приветствие"<sup>29</sup>, но сходное выражение — *сам* — может пониматься и как нечто пугающее, непонятное (Ашмарин приводил несколько значений этого слова, в том числе "пугало", "преисподняя"<sup>30</sup>).

Композиция наспинного узора во многом сходна с построением нагрудных розеток *кёскё*: она состоит как бы из двух крестообразных

---

\*Например, на рубахе кон. XIX в. из музея Ульяновского государственного педагогического института.

фигур, наложенных друг на друга со смещением в 45°. При этом образуется симметричная восьмиконечная розетка. Узоры *самалӑх* отличаются изящными очертаниями, преобладанием тонких контуров, контрастирующих с небольшими участками цвета. Яркие цветочные пятна расщеплены по краям розетки; лишь в центре вышивается восьмиконечная фигура, заполненная косым стежком (обычно это восьмилепестковый "цветок" с округлыми очертаниями или остроконечная звезда).

По некоторым данным, розетки *самалӑх* являлись знаками девичьей рубахи, но это не подтверждалось информаторами: "...*Хӗрачасен те, хӗрарӑмсен те самалӑх тӗрленӗ*" ("И у девушек, и у женщин вышивали *самалӑх*")<sup>21</sup>.

Мы затронули лишь самые главные особенности рубах, не останавливаясь на частностях, обрисовав несколько этапов их развития. Рубахи XVIII — перв. пол. XIX в. имели все признаки традиционных, "канонических" общечувашских кёпе, в том числе богатый нагрудный узор, выполненный аппликацией и вышивкой. Поздние вариации существенно отличались от них, что свидетельствует о своеобразии развития народного искусства подгруппы саратовских чувашей в условиях почти изолированного, "островного" проживания. В то же время в конструкции и декоре рубах сохранились многие "архаичные" черты: материал, крой стана, мотивы вышивки и пр.

Головные уборы саратовских чувашей впервые и достаточно подробно были освещены в одной из статей Т.М.Акимовой. В местных головных уборах она отмечала черты, свойственные чувашам анатри, и в то же время "значительное своеобразие и отличие... в самой форме или в способе ношения"<sup>22</sup>. Мы можем добавить, что общие черты проявлялись прежде всего на древнем уровне — в предметах, которые в силу своей ритуальной значимости сохранились почти в том виде, в каком были привезены на новые места — *сӗнӗ сӗр* — при переселении из мест компактного проживания. Практически во всех головных уборах можно выделить как архаичные, традиционные признаки, так и следы самостоятельного развития, усложненные влиянием соседних культур.

*Сурпан* — традиционный головной убор чувашских женщин — почти во всех регионах имел одинаковые черты. К концу XIX в. сурпан саратовских чувашек стал пестрым, многоцветным и одновременно обрел некоторые специфические черты, позволяющие выделить его из ряда других.

Ранние сурпаны были сравнительно короткие (ок. 150 см в длину, 25 см в ширину). В XIX в. концы их украшались скромными ткаными полосками, а сама основа (собственно сурпан) оставалась белой. В конце века вдоль длинных кромок стали делать тканую красно-розовую кайму, общие размеры изделия увеличились. Сурпаны стали изготавливать "*икӗ вӗслӗ*" — с двумя разными концами: "*сйялтанни*" и "*кут сйинчи*"<sup>23</sup>. Более скромно украшенный конец накладывался по спине и закреплялся

поясом, а нарядный *вёс* — собственно конец — свисал с головы на правое плечо. Подобным же образом носили сурпаны с "летающим" концом чувашки анат енчи и некоторые подгруппы анатри из Чистопольского и Спасского уездов Казанской губернии.

Праздничные сурпаны кон. XIX — нач. XX вв. имели длину до 240 см, ширину — в точку холста, т.е. 36–38 см. Основа могла ткаться с частыми поперечными полосками — в виде узких ажурных дорожек ("*сиктерсе тунă*", т.е. в браной технике) или с желтыми, черными, красными уточными нитями. В последнем случае сдвоенные полосы отчетливо контрастировали с белым полотнищем, придавая нарядную пестроту всему изделию. Сурпаны с такими поперечными полосками *кашта* назывались *ула сурпан* — "пестрый (полосатый) сурпан"<sup>34</sup>.

Кайма по длинному краю — обычный элемент общего декора почти на всех чувашских сурпанах. Однако только здесь эта кайма ткалась отдельно в виде плотной ленты, напоминающей пояс, и затем подшивалась вдоль обеих кромок: *Шуррине чёнтёрленё, хёррине хамана сыхнă* — "Белую (основу) ткали ажурной, края плели на дощечках"<sup>35</sup>. Цвет каймы — красный, с тонкими желтыми и зелеными полосками по всей длине.

Узорный декор концов сурпанов не был здесь пестрым, как, например, у чувашей анатри, с их богато развитым искусством двух- и многоцветного браного ткачества. На сурпанах саратовских чувашек конца XIX в. орнамент остался простым, даже примитивным, и вместе с тем состоящим в основном из старинных мотивов. Главное внимание уделялось пришивному декору концов, в которых преобладали излюбленный красный цвет, ритмично чередующийся с разными по ширине и яркости желтыми, оранжевыми, малиновыми полосками. Эту горячую гамму красок разнообразили лиловые или зеленые ленточки. Красота и богатство сурпана и, соответственно, его назначение зависели именно от количества пришитых лент на украшенном конце. Нарядный "*чаплă сурпан*" имел до 8–9 ленточек, а *ёскуллăх* (повседневный) — 4–5. Нижний конец сурпана, закладываемый под пояс, обычно не обшивался ленточками. Так, на экземпляре из МАЭ (инв. 1280–7а) к узорной части были подшиты лишь две контрастирующие полоски — кумача и ярко-зеленой ткани.

Сурпаны основных групп чувашей завершались кружевом или бахромой. В конце XIX в. даже вирьялки стали дополнять свои скромные сурпаны короткой и изящной бахромой из цветных нитей и бисера. В данном регионе такие приемы не наблюдаются: нижним краем сурпана служила полоса тонкой, особо дорогой шелковой ткани ярких расцветок. Аналогичным образом оканчивались сурпаны позднего периода в соседнем регионе — у чувашей Самарской Луки<sup>36</sup>.

Головной платок — *пуç тутри* — завершал повседневный костюм замужних (чаще пожилых) женщин. Он был широко распространен у чувашей анаг енчи и анатри (местами под названием *сурпан тутри*). По

форме и типу декора на равноукрашенных концах он был подобен сурпану, но был вдвое меньше и по ширине, и по длине. При повязывании концы его складывались вдвое-вчетверо по продольной оси, становясь узкими и плотными. Среди чувашей был чаще распространен способ повязывания *пуç тутри*, при котором средняя часть всей шириной накладывалась на голову, крепко охватывая ее и образуя подобие шапочки. Но в данном регионе существовал иной способ ношения: платок складывали вдоль по всей длине и образующейся плотной полосой обхватывали голову, завязывали концы на затылке и спускали их вдоль спины. Верхняя часть напоминала при этом небольшой цилиндрический венец.



Повязывание *пуç тутри*. Фото Г.Оркова. 1994.  
Дер. Бик-Мурзино (Пик-Мърсаль), Неверкинский р-н Пенз. обл.

*Пуç тутри* конца XIX в. изготавливались с красной частью посредине либо в поперечную красно-белую полоску. Узорные части также были полностью красными. Полоски вышитого цветной перевитью геометрического узора вставлялись в середину, снизу подшивались кумач, позумент, шелковые ленточки. В этот период *пуç тутри* стал весьма активной частью женского костюма. Очевидно, такое усиление его роли было связано с почти полной утратой традиционных народных головных

уборов хушпу: пус тутри постепенно переняли от них функции праздничного убора. Именно это состояние было зафиксировано в 1920-х гг. Т.М.Акимовой<sup>37</sup>: она отмечала, что в повседневных комплектах носился только сурпан с масмаком, без всякого покрытия, в отличие от традиционных повсеместных способов ношения, а на праздники сверху добавлялся пус тутри. В свою очередь, при самостоятельном ношении полотнище сурпана изменило свой облик: вместо нейтрально-белого оно стало полосатым ("*ула сурпан*"), т.е. его декор обрел также самостоятельное значение.

Вместе с сурпаном и пус тутри женщины данной подгруппы носили головную повязку масмак. Опираясь на ограниченный круг источников и учитывая лишь форму масмаков верховой группы чувашей, Т.М.Акимова пришла к выводу, что "саратовская форма масмака не типична для чуваш вообще" и, возможно, развивалась под влиянием русских "сборников" и "волосников"<sup>38</sup>. Действительно, "русское влияние" достаточно заметно в поздних разновидностях масмаков, похожих на колпаки. Но рассмотрение последовательных этапов их формообразования позволяет сделать более четкие выводы о его чувашском же происхождении.

Несомненно, прообразом этого головного убора являлись не вирьяльские узкие масмаки, а широкие налобники чувашей анат енчи (промежуточных), аналогичные башкирским хараусам. Они изготавливались из полосок холста шириной 8–10 см и орнаментировались сложным вышитым узором, имеющим трапециевидные очертания. Важно отметить традиционный способ их ношения: масмак повязывался на голову с помощью двух завязок и петли на противоположных концах. Эти принципиальные видовые признаки вполне читаются и на саратовских масмаках нач. XX в., экземпляры которых различаются по материалам и методам отделки. В некоторых из них вышивка заменена простейшей аппликацией, хотя разноцветные ленты, нашиваемые одна над другой, образуют ту же традиционную форму трапеции. Основа может кроиться из покупной ткани синего или черного цвета и к ней крепятся те же тесемки-завязки по двум концам. Расположение масмака на голове остается неизменным, однако декоративный акцент переносится с упрощенной центральной части на нижний край, где нашиваются серебряные монеты. На масмаках конца прошлого столетия вплотную размещались 26 монет достоинством по 10 копеек. Верхняя часть с нашивками практически полностью закрывалась сурпаном.

С течением времени форма масмака менялась, все более приближаясь к русским уборам типа колпака. Основа становилась шире (до 14–15, затем до 20 см), менялся способ крепления к голове (по верхнему подрубленному краю пропускался шнурок, которым стягивалась форма, превращаясь в подобие колпака). Нам удалось изучить и третий вариант данного головного убора: он имел основу с закругленными верхними углами и с завязкой, пропущенной через все три стороны<sup>39</sup>. Таковую разновидность масмака пожилые женщины носят до сих пор в д. Бик-

Мурзино, Неверкинского района, уже в качестве простой повседневной шапочки под платком. Характерно, что на передней части подобного головного убора по-прежнему сохраняются ряды нашитых друг над другом ленточек и полос кумача.

Ритуальных головных уборов — женских хушпу и девичьих тухъя — в ходе данной экспедиции нам не довелось встретить. Как уже упоминалось выше, их описания и фотоснимки были приведены Т.М.Акимовой в статье "Женские головные уборы саратовских чуваш", и мы не считаем нужным повторять это в нашей работе. Отметим, что описанные ею традиционные хушпу<sup>40</sup> имели принципиальное сходство с экземплярами, сохранившимися в коллекции Палласа в Музее антропологии и этнографии (№ 766-6, 766-10). Наблюдается также сходство конструктивного и художественного решения с хушпу чувашей Самарской Луки.

По описанию Т.Акимовой, а также по экспонату из фондов Саратовского ОМК, тухъю отнести можно к типу, характерному для низовых чувашей. Локальное своеобразие проявляется лишь в некоторых деталях. Так, на местной форме тухьи конусовидный шишак на вершине более приземист.

Форма и декор ритуальных головных уборов отрабатывались и закреплялись в течение столетий. Единые материалы и приемы выполнения придали тухье и хушпу стилевую общность. Их остовы изготавливались из плотной шерстяной тесьмы и украшались рядами бисера — зеленого, желтого, белого. Темно-красный стеклянный бисер использовался в небольших количествах, лишь в качестве акцента в отдельных "слоях" бисерного покрытия. Смысловым и декоративным центром как хушпу, так и тухьи была полоса геометрического орнамента (чаще с ромбовидными мотивами), проходящая по окружности головы.

Монетный декор традиционных головных уборов играл достаточно скромную роль. "Бисер покрывал верх головного убора, в то время как края отделялись раковинами и монетами", — писала Т.Акимова о тухье<sup>41</sup>. Данную особенность, т.е. преобладание бисерного шитья, можно отнести как к хушпу, так и к тухье. Из монет нашивали лишь мелкое серебро, чаще же всего нухратки, имитации из олова, желтые жетоны. Важное значение придавалось разнообразным подвескам, придающим декору легкий, динамичный облик: подшитым к налобной части белым каури, бисерным кистям на висках и т.д.

К началу XX в. нарядных головных уборов осталось небольшое количество. Т.Акимова указывала, что уже в 1920-е гг. тухъя и хушпу стали редкостью, и надевались они только на свадьбы ("имеется в одном-двух экземплярах на деревню"<sup>42</sup>). Наши информаторы могли привести лишь самые отрывочные сведения о них, особенно о тухье.

Конец XIX в. стал для народного костюма саратовских чувашей временем почти полной трансформации — утраты древнейших традиций орнаментального искусства, смены благородных цветосочетаний на пестроту и контрастность. Часть населения продолжала носить костюмы,

в которых сохранялись некоторые традиционные формы и украшения: белую рубаху *савърнă кёпе*, передник *чёрситти* без нагрудника (не закрывающего орнамент нагрудной части). Одной из главных принадлежностей женского костюма был сурпан, которым прикрывали волосы, шею и полностью закрывали плечи. Поверх него надевалось нарядное хушпу. На шею повязывали ожерелье *пиртта*, изготовленное из монет, бус, раковин каури, аналогичное шейным украшениям *мăй сыххи*.

Массивное нагрудное украшение *мăййа* дугообразной формы оформлялось на плотной тканевой или холщовой основе — *хёрлĕ ятала сине сĕленĕ*. На основу нашивали крупные монеты, располагая в два ряда. В д. Бик-Мурзино нам сообщили: "*Уксине сыпăстарман, сапăкланă, сапăклаттарнăчĕ*" — "Монеты не пришивали, а подвешивали" (с помощью небольшого припаянного ушка). В комплект праздничного костюма входило не одно *мăййа*, даже два-три — разной величины, одно над другим. При этом вся нагрудная часть казалась покрытой серебром.

Подобное украшение распространилось, очевидно, во втор. пол. XIX в. и продолжало носиться в составе костюма позднего типа. Облик этого костюма, определяющийся сочетанием традиционных и привнесенных материалов, форм и способов отделки, также имел своеобразные формы. Взамен хушпу женщины стали носить преимущественно сурпан с масмаком. Тем более что масмак, как уже было сказано, трансформировался из налобной повязки в головной убор типа шапочки, украшенной монетами, лентами и пуговицами. В праздники поверх сурпана повязывали платок *пуç тутри* с нарядной красной серединой. Передняя часть фигуры почти полностью, сверху донизу закрывалась фартуком — *саппун* — с нагрудником и оборкой, поверх него навешивались нагрудные украшения *мăййа*. Таким образом, спереди почти не было видно белой рубахи (рукава в поздних вариантах шились из цветных покупных тканей). Под украшениями была скрыта и такая важная деталь женского наряда, как сурпан *сакки*. Основой этого украшения, как и у всех чувашей, являлась треугольная металлическая пластина с кольцом — *сестенкĕ*. В местном типе сурпан *сакки* к ней подвешивалось несколько медных цепочек с монетами или жетонами на концах. Именно такой экземпляр сурпан *сакки* представлен в коллекции Вишневого в Музее антропологии и этнографии (инв. 1280-6). В экспедиции же нам удалось изучить только поздний вид этого украшения, превратившегося, по существу, в простую цепочку на проволочном ушке. Оно уже не имело прежнего смыслового и художественного значения.

Более традиционно выглядела наспинная часть женского костюма: на нее свешивались ярко украшенные концы сурпана и *пуç тутри*. К поясу сзади подвешивались небольшие, скромные по декору *сарă* и *шерепе*. Первая из них близка двухчастным *сарă* низовых чувашей.

Центральные части ее орнаментированы вышивкой, но на изученных нами образцах орнамент был простым, даже примитивным. Вместо бахромы, которая обычно завершает нижнюю часть сара, здесь подшиты приспособленные полоски цветной ткани. Значительную площадь занимали полоски кумача, цветные ленточки, позумент, блески, т.е. вышитый узор играл в данной композиции второстепенную роль.

В поздних костюмах сара носили только в комплексе с поясом, подшитым к определенному месту. Их тесная взаимосвязь прочитывается и в местном названии этого пояса — сар сыппи, т.е. подвязка для сара. Пояса ткались на специальном станочке из шерстяных нитей разных цветов: красного, зеленого, ярко-розового, желтого. Для утка применяли туго скрученную темно-коричневую шерсть.

По обе стороны от сара ("купарчасем синче пулмалла") подвешивались *шереле* — три кисти из окрашенной шерсти, соединенные круглыми шнурами.

Таковы основные принадлежности женского костюма саратовских чувашей кон. XIX — нач. XX вв. В комплект девичьего костюма входили шапочка тухья или цветной покуиной платок, повязанный узлом спереди. Этот наряд дополнялся обувью в виде высоких кожаных ботиночек на шнуровке или сапожками.

В целом девичий и женский наряды того периода были схожи друг с другом. Стирание их различий было связано, очевидно, с утратой обрядового значения костюма в условиях разрушения традиционной народной культуры и привычного уклада жизни. Мы полагаем, что необходимо серьезное изучение этих поздних явлений. Во-первых, в них наблюдаются некоторые следы древних традиций народного искусства; во-вторых, большой интерес может представить сам процесс эволюции традиционных форм чувашского костюма в этих удаленных местах; в-третьих, возникший к нач. XX в. женский костюм, несмотря на эклектичность форм и пестроту декора, представляет собой заметное своеобразное художественное явление. В позднем костюме саратовских чувашей есть определенная завершенность и гармоничность образа. Его облик соответствовал духу своего беспокойного времени.

### Литература и примечания

<sup>1</sup> *Прозин Н.* Чуваши в Кузнецком у. // Саратовские губернские ведомости. Саратов, 1870. № 109 (автором отмечено домашнее крашение мареной и сандалом шерстяных нитей для вышивания); *Любимов П.Д.* Медико-топографическое описание Кузнецкого уезда, Саратовской губ. СПб., 1858–1859; *В.А.* Чувашская Кулатка // Саратовские губернские ведомости. Саратов, 1895. № 38; Чуваши Саратовской губернии // *Сотрудник*, 1910. № 45. С.709–713; и др.

<sup>2</sup> *Токарев С.А.* Этнография народов СССР. М., 1958. С.162; *Трофимов А.А.* Коллекция чувашской вышивки (Саратовский областной музей краеведения) // Чувашское искусство. Труды ЧНИИ. Вып. 57. Чебоксары, 1975. С.187–204.



<sup>3</sup> *Воробьев В.П.* Искусство чуваш с. Казанлы // Труды Нижне-Волжского областного научного общества краеведения. Вып.34. Ч.IV. Саратов, 1926. С.45–50.

<sup>4</sup> *Акимова Т.М.* Эволюция женского костюма у саратовских чуваш // Труды Нижне-Волжского областного научного общества краеведения. Вып.35. Ч.V. Саратов, 1928. С.25–39.

<sup>5</sup> *Акимова Т.М.* Вышивка саратовских чуваш // Известия Саратовского Нижне-Волжского института краеведения. Т.VII. Саратов, 1936. С.25–30; *она же.* Чувашские вышивки // Искусство народов СССР. М., 1930.

<sup>6</sup> *Акимова Т.М.* Женские головные уборы саратовских чуваш // Труды Нижне-Волжского краевого музея. Вып.I. Саратов, 1929. С.45–56.

<sup>7</sup> *Гаген-Торн Н.И.* Женская одежда народов Поволжья. Чебоксары, 1960. С.47–48, 155, 169, 172, 202–203; *Никитин Г.А., Крюкова Т.А.* Чувашское народное изобразительное искусство. Чебоксары, 1960. С.14, 23, 40.

<sup>8</sup> НА ЧГИ. Отд.III, ед.хр.127. Инв. 898, 899.

<sup>9</sup> Там же. Ед.хр.341 (Полевые материалы *Иванова Л.А.*). С.41, 44–45, 52; Фотографии — Отд.VIII, ед.хр.540. Инв. 4438, 4440.

<sup>10</sup> *Иванов Л.А.* Старинная женская национальная одежда чувашского населения Самарской Луки и Саратовского Правобережья // Бытовая культура чувашей (Материалы к историко-этнографическому атласу). Чебоксары, 1985. С.72–74, 78, 80.

<sup>11</sup> *Трофимов А.А.* Указ. соч. С.187–204.

<sup>12</sup> Женская одежда чувашей Саратовского края. Каталог (По материалам Саратовского областного музея краеведения). Сост. *Гольяева В.В.* Саратов, 1986.

<sup>13</sup> *Трофимов А.А.* Коллекции чувашской вышивки (Музей антропологии и этнографии) // Чувашское искусство. Труды ЧНИИ. Вып.57. Чебоксары, 1975. С.182–184.

<sup>14</sup> *Павлов С.* Чуваши. Мордва. Посл.треть XIX в. (?) Коллаж из фотоизображений, наклеенных на плотную бумагу; расцвечен акварелью. 23,2 x 31,2. Размер листа 29 x 47. Сверху надпись: "Чуваши. Мордва"; на полях слева и справа перечислены персонажи. Чуваши: "1. Федосья Михайловна Мишуткинова, женщина; 2. девушка; 3. Матрена Степанова Митрофанова, девушка; 4. пожилая женщина; 10. Степан Митрофанов Митрофанов; 12. Анна Сергеевна Девякина, старуха". Одна из фигур (№ 4) одета в мордовское одеяние, к чувашам отнесена ошибочно. Ниже мелким почерком, скорописью: "Снимал с натуры С.Павлов", крупно: "Вольского уезда деревни Казанля" (чуваш); "Городищенского уезда деревни Вашелей" (мордва). Коллаж включен в альбом "Рисунки костюмов и типов народов, обитающих в России. Работы художника Павлова", с переплетом и монограммой Императорской Академии художеств. Инв. № Ст. 32–5–1. В библиотеку поступило в 1916 г. из классов, где листы использовались в качестве наглядного пособия по костюмам. В альбом переплетено 26 таблиц — акварелей, коллажей, фотографий. Дополнительные сведения об авторе не имеется.

<sup>15</sup> Чувашка Саратовской губернии. Нач. XX в. Почтовая открытка, печать. 14 x 9 см. На об. напечатано: "Акц.О: во Гранберг в Стокгольме. 8365. Чувашка (Саратовск.губ.) (Tchouvachka. Gouv. Saratov). — НА ЧГИ. Отд. VIII, ед.хр.80. Инв. 492. Пост. от *Ковалевского А.П.* в 1965 г.

<sup>16</sup> Фотографии экспедиции 1971 г.; две репродукции со снимков нач. XX в. в д. Шняево Саратовской обл. // НА ЧГИ. Отд. VIII, ед.хр.540/4438/; Репродукция снимка 1929 г. из д. Илим-Гора Пензенской обл. // Из архива *Оркова Г.Н.*

<sup>17</sup> *Акимова Т.М.* Материалы по культу йереха у саратовских чуваш // Сб. Нижне-Волжского краевого музея. Саратов, 1932. С.19–28.

<sup>18</sup> Краевед *Фомин* приводит интересные примеры поверий, связанных с

изготовлением холста: "Пир тёртме пуслань чух тула кайман. Капла тусан — тёртнӗ чух сип татӑлат, тенӗ. Пир тёртсе пӗтернӗ чух (каснӑ чух) сын пырса кӗрсен, вӑл султалакчен вилет, тенӗ" — "Начиная ткать холст, не отходили даже по нужде. Говорили, что иначе во время тканья оборвутся нити. Говорили: если во время завершения (обрезки) холста зайдет кто-либо, то он умрет в течение года" // НА ЧГИ. Отд. III, ед. хр. 174. Инв. 1426.

<sup>19</sup> НА ЧГИ. Отд. III, ед. хр. 193. Инв. 1556.

<sup>20</sup> Полевые материалы автора. Эксп. I — 1994.

<sup>21</sup> Степанов П. Д. Село Казанлы. Материальная культура (внешний быт) // Труды Нижне-Волжского областного общества краеведения. Вып. 34. Ч. IV. С. 41.

<sup>22</sup> Акимова Т. М. Вышивка саратовских чуваш. С. 39.

<sup>23</sup> Трофимов А. А. Коллекции чувашской вышивки (Саратовский областной музей краеведения). С. 189, 193; Воробьев В. П. Указ. соч., С. 46, 47.

<sup>24</sup> Крюкова Т. А., Никитин Г. А. Чувашское народное изобразительное искусство. Чебоксары, 1960. С. 20.

<sup>25</sup> Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка (СЧЯ). Вып. XII. Чебоксары, 1937. С. 13.

<sup>26</sup> В "Вышивке саратовских чуваш" (с. 40) Т. М. Акимова писала, что девичьи рубахи украшались треугольными фигурами "пюштер"; в Каталоге чувашской одежды Саратовского ОМК все "пюштер кепе" отнесены к женским, "сямалах кепе" — к свадебным и девичьим.

<sup>27</sup> Акимова Т. М. Вышивка саратовских чуваш. С. 51.

<sup>28</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. X. Чебоксары, 1936. С. 96.

<sup>29</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. XI. Чебоксары, 1936. С. 41 ("прощальное приветствие: прощайте"). Приводится и второе значение: "Этим словом поздравляют с обновкой".

<sup>30</sup> Ашмарин Н. И. СЧЯ. Вып. XII. Чебоксары, 1937. С. 35 ("Сам — пугало, чудовище").

<sup>31</sup> Полевые материалы автора. 1994. Щербакова А. И. 1904 г. р., д. Бик-Мурзино Неверкинское р-на Пензенской обл.

<sup>32</sup> Акимова Т. М. Женские головные уборы... С. 55.

<sup>33</sup> Полевые материалы автора, 1994. Васильева Н. М. 1909 г. р., д. Бик-Мурзино Неверкинское р-на Пензенской обл.

<sup>34</sup> Акимова Т. М. Женские головные уборы... С. 48; Женская одежда чувашей Саратовского края. Каталог. С. 30; Полевые материалы автора, 1994.

<sup>35</sup> Полевые материалы автора, 1994.

<sup>36</sup> Полевые материалы автора, 1993 и 1994.

<sup>37</sup> Акимова Т. М. Женские головные уборы... С. 52–53.

<sup>38</sup> Там же. С. 52.

<sup>39</sup> Полевые материалы автора, 1994. Масмак Васильевой Н. М. 1909 г. р., д. Бик-Мурзино Неверкинское р-на Пензенской обл.

<sup>40</sup> Акимова Т. М. Женские головные уборы... С. 53–554.

<sup>41</sup> Там же. С. 46–47.

<sup>42</sup> Там же. С. 47, 55.



## К ИСТОРИИ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ НАРОДНОГО ОБРЯДОВОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВ

*И.А.Дмитриев*

### I

Материальная и духовная культуры народа представляют собой неразрывное единство. Космогонические понятия древних до сих пор присутствуют не только в сказках, мифах и других словесных фольклорных жанрах, но и в предметах культуры, обрядовой атрибутике и т.д.

Обратив внимание на материал, композицию, цвет, пространственное размещение узоров вышивки на традиционном женском костюме, искусствовед А.А.Трофимов пришел к выводу, что орнамент несет не только эстетическую, культовую, но и знаковую функцию<sup>1</sup>. Поиски в области народного искусства не только утвердили мысль об этнознаковых функциях явлений материальной культуры, но и положили конец широкораспространенным мнениям о "бесписьменности" чувашей. Сегодня идет процесс дешифровки рунических текстов на надгробных памятниках юпа, деталях женских украшений: "Сохранившиеся памятники свидетельствуют, что... предки чувашей — суваро-болгары, придя из... азиатской прародины в Европу, продолжали активно пользоваться своей традиционной рунической письменностью — одной из древнейших форм системы письма Евразии"<sup>2</sup>.

Интересен подход музыковеда М.Г.Кондратьева к чувашским *савра юрă* (краткосюжетным песням) как к исторически обусловленному типу. Исследователь полагает, что *савра юрă* получили свою форму в период до XV века. Работы М.Г.Кондратьева открывают пути к восприятию истории народа как "движение форм" культуры. Его изыскания по марийско-, удмуртско-, татарско-чувашским этномузыкальным параллелям представляют ныне несомненный интерес для музыковедов всего Поволжья<sup>3</sup>.

Весьма интересны работы литературоведа В.Г.Родионова в области фольклористики. Филология стремится к жанровой классификации вербальной стороны обрядовой деятельности. В.Родионов обнаруживает "две большие группы фольклорных жанров: речевые (собственно речевые

и речитативные) и песенные. К первой группе относятся следующие жанры: *чѣлхе сѣмахѣсем* "заговоры", *ылхан сѣмахѣсем* "заклинания", *ѳкѣт сѣмахѣсем* "наставления", *кѣлѣ сѣмахѣсем* "молитвословия", *пил сѣмахѣсем* "благопожелания", различные речитативы-такмаки, приговоры и др. Вторую группу составляет жанр *юрѣ* "песня"<sup>4</sup>.

Для этноатеатроведения несомненный интерес представляет классификация речевых текстов по признаку социального статуса "коммуникативных сторон: "мы — высшие духи" (*кѣлѣ сѣмахѣсем*), "мы — низшие духи" (*чѣлхе сѣмахѣсем*), "старшие — младшие" (*пил, ѳкѣт сѣмахѣсем*). В жанре *ылхан сѣмахѣсем* оппозиция коммуникативных сторон строится по принципу "я — мой враг". В остальных речевых жанрах резкой оппозиции коммуникативных сторон не наблюдается, хотя и в них прослеживается былое их наличие. Нужно полагать, что трансформация обряда способствовала утрате магической направленности таких текстов, как *калѣм ачисен сѣмахѣсем* "слова-восклицания или приговоры участников обряда *калѣм*", *ѣварнире кѣшкѣрмалли сѣмахѣсем* "слова-восклицания участников обряда *ѣварни*" и т.д. Подобные тексты подчинены большому обряду и являются их составной частью. Тексты же с резкой оппозицией более автономны и выполняют функции обрядов"<sup>5</sup>.

В работах последних лет исследователь А.К.Салмин стремится выделить в этнографической науке отдельную дисциплину — **обрядоведение**. Это стремление обосновывается им не только тем, что количество материала, зафиксированного за XIX–XX вв., представлено тысячами томов в Научном архиве Чувашского государственного института гуманитарных наук (НА ЧГИ), но и тем, что обрядовая деятельность современных *чѣн чѣваш* ("истинных чувашей") продолжает жить и развиваться. Чувашская этнография в своих исследованиях подошла к тому рубежу, за которым начинается осознание обрядов как "текстов культуры".

А.К.Салмин обращает внимание на систематизацию обрядов, но при этом интересы его лежат в области чувашской религии: "...Обрядоведение должно быть помещено прежде всего в систему науки о религиях". После долгих лет кропотливой работы он выделил три комплекса обрядов. В основу типологии им положен состав участников: "1) обряды, осуществляемые всей деревней или рядом поселений (проведение скота в земляные ворота, обряд моления духу дождя и т.д.); 2) обряды семейно-родовые (например, моление кашей *пихампару*, закапывание плаценты, разувание мужа в брачную ночь); 3) обряды, совершаемые индивидом или ради него (обряды от болезней и др.)"<sup>6</sup>.

Настаивая на системном подходе к обрядовым явлениям, А.Салмин предостерегает: "Работы по семантике и семиотике заманчивы и безусловно нужны. Эти аспекты занимают сегодня умы, как и сто лет назад. Достигнуты определенные успехи, в том числе и в нашей стране. Можно иметь множество действительно добротных исследований, которые бы указали на наличие среди чувашей культы быка, солнца,

земли, воды, лошади, духов и предков. Однако, не отрицая возможность и необходимость ведения таких исследований параллельно, нам представляется более плодотворным те же семантико-семиотические изыскания решать во втором круге, имея предварительную схему-карту. Например, изучать культ огня у чувашей комплексно и делать из этого далеко идущие выводы в генетическом, культурологическом и сравнительно-историческом планах было бы гораздо продуктивнее при знании места и роли огня во всех сферах жизни индивида, семьи, рода, деревни и макрокосма. Избегать громоздкой работы по систематике и писать на эффектные темы — можно, но мы рискуем быть нефундаментальными. Так обстоят дела почти во всех гуманитарных науках<sup>7</sup>.

Обеспокоенность этнографа вполне понятна: до сих пор не имеем схемы-карты обрядов, нет карты распространения тех или других форм обрядов. Все так называемые "культы" в самом деле могут прослеживаться среди чувашей, но искусствоведение "культами" не занимается, хотя избежать проблемы религиозных представлений ему не под силу, ибо в каждом элементе народного искусства следует предполагать некое значение или напластование разновременных значений. Конечной же целью искусствоведения на сегодня представляется осознание развития народной духовной культуры как историю движения форм и прежде всего форм обрядовой деятельности.

Последнее справедливо для этнотеатроведения и имеет исключительную ценность, ибо чуваша не создали такого типа игровых зрелищ, как "народный или фольклорный театр". Чувашская игровая культура и искусство остановились на стадии "предтеатра", если воспользоваться термином В.Е.Гусева. На сегодня оправданы все подходы к обрядовой деятельности чувашей, при наличии и превалировании собственной точки зрения на предмет исследования. Призывы к комплексному изучению обрядовых явлений актуальны и по сей день, но какая наука будет объединять "усилия и результаты поисков" ученых различных специальностей — "музыкальных фольклористов, этнографов, языковедов, историков и т.д."<sup>8</sup>? Известный историк-этнограф П.В.Денисов провел сравнительный анализ элементов культуры дунайских болгар и чувашей, доказывая генетическое родство древних болгар и чувашей-суваров. Между тем здесь сравниваются лишь элементы народной культуры и искусства, и мы не можем обвинить П.В.Денисова в "элементном подходе".

А.А.Трофимов не декларирует в своих исследованиях принципы комплексности, системности, однако строит их на изучении не только образов, скажем, в малой и монументальной народной скульптуре, но детально и основательно рассматривает технические и композиционные приемы, материал скульптур, пространство размещения, размеры объектов, раскраску и т.д. Чем это не комплексный подход? Именно сосредоточение внимания на совокупности всех элементов объекта исследования позволяет автору делать широкие сопоставления и различать в сопоставимом материале генетические и историко-

типологические признаки. Образы народной скульптуры, слагаемые из элементов и рассматриваемые в их совокупности, позволяют исследователю определить границы всяческим сопоставлениям и не "валить все в одну кучу", не акцентировать внимание на идее и функции образа — явлениях типологических и универсальных: этнознаковость проявляется на уровне материала, приемов художественных и технических, в пространственном размещении предметов "культы".

В работах А.Трофимова образ и его содержание раскрываются в контексте мифологических представлений, в системе временных связей, в отношениях творцов к продуктам своего творчества и т.д. — возникает ощущение методологии, в структуре которой подчиненное положение занимают религия и мифология, этнография, семиотика и семантика.

Только в совокупности систем формообразующих элементов отдельные детали могут иметь этнознаковые функции. Ни одна деталь, взятая в отрыве от системы, не может претендовать на этнознаковость. Именно эта предпосылка позволяет А.Трофимову задаваться вопросом: "В каком географическом районе, в какую эпоху развития человеческой культуры, при каком социальном и политическом строе зародилась первоначально скульптура малой формы у предков чувашей?"<sup>9</sup> — и обнаруженные им в фактах материальной культуры ответы расширяют наши представления об этнической истории чувашей — заводят нас в такие географические районы и такие эпохи, куда сама чувашская историческая наука не входила (пока).

К научным дисциплинам, изучающим фольклорные явления, относится и театроведение, детальнее — этнотеатроведение. Тут следует заметить, что народное игровое искусство — разные обряды, праздники, детские и молодежные игры, различные формы богослужений привлекали внимание исследователей еще в конце XIX — начале XX вв., но лишь с точки зрения возникновения и развития современных театральных форм. История театра обнаруживает в народных обрядовых празднествах "элементы театральности", каковыми признаются "разные признаки театра (либо их совокупность): то диалог, то жест, то костюм, то движение, то маска, частично и эпизодически в разнообразных сочетаниях мерцающие в тех или иных слоях фольклорного материала"<sup>10</sup>.

Историческая театроведческая мысль усматривает в обрядах истоки современного театра, но исследование различных форм игры, их содержание как произведений народного игрового искусства, разумеется, входит в обязанности другой дисциплины. Л.М.Ивлевой введен, с целью изменения взглядов, господствующих у представителей элементного подхода, термин этнотеатроведение. Народные игры, обряды и театр объединены, по ее мысли, понятием и г р а как общей формулой.

Л.Ивлева настаивает, что театральность фольклорных явлений может быть обнаружена лишь в целостности игровой формы, потому в них следует предполагать существование *"игровой модели, игрового языка, игровой формы выражения"* (курсив авт. — И.Д.)<sup>11</sup>.

Прошло уже двадцать лет со времени появления работы

петербургского театроведа "Обряд. Игра. Театр: К проблеме типологии игровых явлений"<sup>12</sup>, но вплоть до последних дней мы довольствуемся поисками "элементов театральности" в обрядовых явлениях. За двадцатилетие, можно сказать, сделано важное — игровые явления разделены на два класса: "предтеатр" и "собственно театральные формы": "В обширной и разнообразной сфере народного драматического творчества мы различаем дотеатральные формы, или "предтеатр" (ряженье, обрядовые действия, или народно-праздничные игрища, драматические игры), и собственно театральные формы (представления сценки, фарсов, комедий, драм, рассчитанные на зрителя). Все виды народного драматического творчества являющиеся эстетически направленными видами коллективной игровой деятельности масс. Поэтому к народному драматическому творчеству мы относим не всякий и не целиком обряд (как сложный этнографический комплекс), не всякую игру, основанную на любом действовании, а лишь такие виды (или части, эпизоды) обряда или такие виды игр, где имеет место образно-художественное воспроизведение деятельности человека, отношений между человеком и природой или отношений между людьми, и где участник обряда, игры, праздника перевоплощается в некий действующий объективизированный образ (с помощью маски, ряжения, грима или посредством движений, мимики, речи), т.е. становится не тождественным самому себе. С другой стороны, к собственно фольклорному театру мы относим не все виды и произведения народного театра в широком смысле этого слова (любительского, самодеятельного), а лишь представления, построенные на основе фольклорного или фольклоризованного текста, характеризующиеся общими для фольклора признаками — традиционностью, устностью передачи, коллективностью творческого процесса, импровизацией и т.д."<sup>13</sup>

И, наконец, различные формы народно-драматического творчества были объединены понятием фольклорный театр. Тут же возник вопрос о границах и содержании понятия. "Исследования, проведенные искусствоведами и этнографами... подтвердили, что творчество различных народов, образующих культуру социалистических наций нашей страны, содержит не только развитые сценические формы театров устной традиции, сложившиеся в культуре узбеков и таджиков, своеобразии представлений кукольного театра, известного многим народам, исполнение народных драм в русской, белорусской, молдавской культурах, но и дотеатральные игровые формы народного творчества, виды фольклора, имеющие элементы театра. Сочетание этих разнообразных явлений народного драматического творчества образует в конечном итоге эстетическое явление, которое может быть определено понятием фольклорный театр. [...] Несомненно, далеко не все обряды, игры (обрядовые и внеобрядовые) могут быть отнесены к категории фольклорного театра. Многие из этих видов народной деятельности ограничивают свои функции трудовыми, бытовыми, культовыми действиями, и изучение их является областью этнографии, истории.

Объектом исследования (театроведения. — И.Д.) ... становятся лишь те игровые и обрядовые формы, которые заключают в себе элементы театральности"<sup>14</sup>.

Если приложить эти высказывания о народном драматическом творчестве с его элементами театральности в дотеатральных формах к нашей ситуации, то чувашское этнотеатроведение вынуждено заниматься лишь элементами театра в народной игровой культуре, ибо чуваша не создали такого вида зрелища, как фольклорный театр.

Если же содержание термина театральность искать в противопоставлении с литературностью (а именно так и происходит на практике: "...театральность противопоставляется литературе, текстовому театру, письменным средствам, диалогам и даже иногда повествовательности и "драматичности" логически сконструированной фабулы"<sup>15</sup>), то нам придется все признавать театром, ибо в чувашских обрядовых формах диалоги редки, а логически сконструированной фабулы (в словесном тексте) — нет, и все связывается в единое целое, в сюжет лишь в действиях участников обряда. В то же время само понятие театральность "содержит нечто мистическое, слишком общее, даже идеалистическое"<sup>16</sup>, что обращение к понятию "элементы театральности" почти лишается смысла.

Этнотеатроведение отказывается от понятия "элемент театральности" в народных игровых явлениях и, как уже говорилось, объединяет различные типы игровых явлений понятием игра. Следовательно, этнотеатроведение выбирает предмет своего исследования "дотеатральные формы" — "предтеатр".

Существует емкая формула игры: "перевоплощение — действие — игра"<sup>17</sup>. Категории действие и перевоплощение являются основными признаками игры. Человек играющий существует "одновременно в двух мирах — действительном и вымышленном"<sup>18</sup>.

Но в народных играх появляются мифологические образы — персонажи, представленные различными фигурами в человеческом облике. Вот свидетельства В.Е.Гусева: "По своему содержанию... игрища (вокруг антропоморфных фигур Масленицы, Русалки, Ярилы, Костромы, Мары и т.п. — И.Д.) отражали народное понимание вечной проблемы жизни и смерти. Центральный персонаж был страдательным существом и искупительной жертвой во имя блага людей и продолжения жизни, во имя возрождения всего живого в природе и поэтому выражал в игрище трагическое начало"<sup>19</sup>.

Если присмотримся к чувашским обрядам, играм детей и молодежи, то заметим, что в них почти отсутствует изображение реальных отношений людей в повседневной жизни. Персонаж может быть представлен двояко: или антропоморфной фигурой (из тряпья, камня, дерева), или же сам человек перевоплощается "с помощью маски, ряжения, грима или посредством движений, мимики, речи"<sup>20</sup> и обязательно действует, производит в процессе действия некий продукт — игровое произведение. При этом, как замечает Л.Ивлева, "...отдельные сценки, т.е. сюжетно



оформленные связи между персонажами, варьируются в большей мере, чем сами персонажи: возможны, например, разные сюжеты, объединяющие один и тот же круг персонажей; возможно, напротив, разыгрывание одной и той же сюжетной схемы разными группами персонажей... Когда персонажи ряженья рассматриваются как синтагматически выстроенный ряд, они обычно группируются чисто логически, а ряжение в целом представляется на этом фоне как пестрая и причудливая мозаика, состоящая будто бы из любого произвольного числа элементов (ряд мыслится неограниченным)". И исследователь делает весьма важный для этнотеатроведения вывод: "...Мир персонажей предстает не только количественно ограниченным, но и постоянным, воспроизводимым".

В свете этих высказываний обрядовое творчество не может быть признано видом деятельности, отражающей или воспроизводящей реальные связи и отношения людей в повседневном быту: "Все известные интерпретации "быговистического" толка малопродуктивны для объяснения ряженья, — говорит Ивлева. — В этом смысле не случайна, например, ошибка Н.И.Савушкиной, которая называет солдата в числе "отражающих новые общественные отношения" и появившихся в советские годы персонажей, а барина и барыню — вопреки многочисленным ранним свидетельствам других европейских культур — относит к "сатирическим персонажам позднего происхождения". В том-то и дело, что ряжение — не подражание жизни, не элементарное ее отражение, но воплощение определенного представления о мире, т.е. отражение более высокого порядка"<sup>21</sup>.

"Центральный персонаж", "мир персонажей" — понятия, непосредственно связанные с категорией перевоплощения, — притягивают внимание этнотеатроведов, так же как творчество и искусство актера обращают на себя внимание театроведов и критиков.

Искусство театра связывается с искусством актера — творца игры, но актер есть и материал игры, он же и продукт, результат или некий образ, явленный в игре: "Театральный, или сценический образ возникает тогда, когда актер (исполнитель), получив ту или иную роль, освоив ее с помощью своих психофизических данных (актерские данные), преобразуется, перевоплощается и некое новое существо (роль + актер = сценический образ), и в этом новом качестве сценического образа, действуя от лица этого последнего, то есть совершая волевые поступки, направленные к достижению определенной цели ("действуя в предлагаемых обстоятельствах"), он предстает перед зрителем, воспринимающим его искусство в процессе спектакля. Это — сценическое искусство, это — искусство театра"<sup>22</sup>.

Историки и театроведы, а также практики театра выделяют еще одну категорию, без которой нельзя представить себе искусство игры, а именно — зрителя.

В непосредственном процессе восприятия игрового произведения актер выходит на первый план. Искусства режиссера, композитора, балетмейстера, сценографа, художника по свету, мастеров технических

цехов как бы отходят на второй план, часто даже становятся незаметными. То же самое можно сказать и об искусстве драматурга — его слова становятся материалом игры в ряду других материалов: интонаций и пауз актера, его жестов, движений, мимики, пространственных точек, несущих свою семантику, форм и красок костюмов, декораций, музыки, света, предметного оснащения сцены и т.д.

Но актер, перевоплощенный в другое существо и целеустремленно действующий, является создателем смысла и формы воспринимаемой игры. Так видится его творчество, и этот взгляд несколько романтический, поскольку игра как процесс в данном толковании не затрагивает вопросов творческого участия зрителя в игре. В подобном понимании творчества и искусства актера прослеживается параллель с искусством писателя, композитора, художника и т.д., произведения которых также воспринимаются слушателями или зрителями, читателями, но тексты их произведений от встречи с воспринимающим человеком не изменяются. То есть качество восприятия не влияет на объект восприятия.

По признаку присутствия живого действующего человека в качестве материала творчества и произведения объединяются различные виды театров: драматических, оперных, балетных и т.д. Образ персонажа создается на основе (материале) самого творца — актера.

"Одно и то же идейное содержание, носителем которого является, в частности, и драматургия, может ведь служить содержанием во всех искусствах. ...Образ Зои Космодемьянской вдохновляет поэта на создание поэмы и поэтического образа Зои, художника — на создание картины и живописного образа Зои, драматурга — на создание пьесы и драматического образа героини. И только в театре образы... оживают в творчестве актера, и зритель, видя любимого актера, преображенного в образ любимого героя, переживает особое, ни с чем не сравнимое впечатление от этого образа, возможное только в театре в силу его специфики"<sup>23</sup>.

Определение специфики театрального искусства через живого действующего человека подвергается сомнению ввиду существования самых различных видов, форм, направлений и стилей в этом виде искусства, особенно это заметно там, где сценической игре противопоставляется литературное произведение. Новые виды искусств — кино и телевидение — также являются зрелищными, и в них также участвует актер со всеми своими данными, есть и "сценическое пространство", и зритель, тем не менее теле- и кинопроизведения — всего лишь репродукции игры актера. Они тиражируют образы, созданные в игре, но между зрителем и актером в репродуктивных записях не возникает живого творческого обмена, как это встречается в игровом пространстве театра.

Кроме того, театр пользуется всем, что выработано культурой, цивилизацией, как своими выразительными средствами, т.е. продукты культурной и технической, научной деятельности входят в игровое произведение как материал творчества. Ныне на театральной сцене

происходит "синтез" не только архитектуры и живописи, музыки и драматургии, театр пользуется телеэкраном, радиопередачами, т.е. всем, что мы называем средствами массовой информации. В этой "всеядности" театрального искусства некоторые усматривают потерю специфики театра: "Заимствования и обмены между театром и средствами массовой информации столь часты и разнообразны, что уже не имеет смысла ни определять театр как "чистое искусство", ни строить *теорию театра*, игнорируя медиатическую практику, примыкающую, а часто проникающую в современную сценическую практику"<sup>24</sup>.

Размытость понятия театральность, отсутствие теории игрового искусства, сама "всеядность" театра, обилие в игровых произведениях разнородных материальных элементов, а также обилие репродукций спектаклей в записях на пленку — все это не может быть признано причиной, оправдывающей отрицание наличия специфики театрального искусства, или игрового (если взять шире) искусства, "где человек в конкретном и зримом действии из Я создает НЕ-Я, где две эти образующие синхронизированы и сплетены в одну двуединую структуру. В любую единицу времени здесь сталкиваются и своеобразно пересекаются Я играющего и некое НЕ-Я, между которыми он (играющий человек. — И.Д.), по сути, и балансирует"<sup>25</sup>.

На сегодня специфика театрального искусства определяется, несмотря ни на что, через присутствие в игровом произведении человека, представляющегося одновременно в качестве материала, творца, продукта игровой деятельности — художественного образа.

Все достижения во всех видах человеческой деятельности рано или поздно оказываются в сфере игр, но лишь в качестве материала создания игрового произведения. И нет никакой возможности определить специфику игрового искусства на основе какого-либо признака или совокупности отдельных признаков или же отрицать саму специфику театрального искусства в силу присутствия в нем в качестве материала всего того, что уже произведено человеком, и в то же время нельзя изучить сценическое/игровое произведение, в целом театр и игру, опираясь на понятие **театральность**.

Изучение театральных произведений можно начать с изучения народных игр, обрядов, праздников, хотя бы потому, что в них наблюдается постоянство — на уровне или мира персонажей, или сюжетики. Надо было вернуть в театроведение понятие игра, что и сделала Л.Ивлева: "...Игра представляет собой как бы общую форму многих обрядов, народных игр и театра"<sup>26</sup>.

Игровое произведение следует изучать 1) как язык, на котором оно создано, 2) как выражение — речь на этом языке, 3) как общение на этом языке и 4) как форму. Предположив существование в явлениях фольклора "игровой модели, игрового языка, игровой формы выражения", Л.Ивлева определила границы этнотеатроведения и тем отделила его от этнографии, религиоведения, музыкальной и литературной фольклористики с их специфическими задачами и интересами.

Проблемы теории игрового искусства еще будут разрабатываться, и не следует ожидать в скором времени окончательных ответов, но филологи, историки и эстетики сделали очень много, чтобы народные формы игры ввести в круг интересов театроведения. В их работах признавались первостепенной важности вопросы генезиса современного театра, а не теория игры.

Именно благодаря "элементному" подходу историки заставили нас более внимательно присмотреться к фольклорным явлениям как к игровым. Опираясь на такой элемент театральности, как маска, А.Д.Авдеев написал огромный труд "Происхождение театра" (1959) и доказал, что происхождение театра и корни этого вида искусства следует искать в первобытнообщинном строе, задолго до появления древнегреческой трагедии и первых театральных зданий. Этот труд дал мощный толчок к исследованиям народной зрелищной культуры, точнее, элементов театральности в других народных культурах. Мы хотим остановиться на авторах, которые ближе к чувашам как по географическому расположению, так и по многим признакам духовной культуры.

Известный исследователь марийского устного народного творчества В.А.Акцорин обнаруживает в обрядах марийцев элементы ряженья и маски, а также диалогические формы — сценки, иногда сопровождаемые пантомимой. Он признает историю развития игры как движение драматических форм: "Драма, — говорит автор, — результат синтеза нескольких своеобразных сцен, возникших в разные периоды истории марийского народа. В ней переплелись как древние, так и поздние мотивы. Эта особенность определяла многообразие как изобразительных, так и выразительных средств драмы, усиливающих ее эмоциональное и смысловое воздействие на зрителя. Эмоциональный эффект достигался не отдельными изобразительными или выразительными средствами, а целым комплексом средств: костюмами, гримом, масками, музыкой, танцем, жестом, мимикой и словом... Но слово в сочетании с внешними выразительными средствами (жестами, телодвижениями, плясками, приемами пантомимы) и дополнительными средствами выражения, т.е. костюмами, гримом, масками, а также предметами бутафории или реквизита... производило на зрителей огромное эмоциональное впечатление и в какой-то степени раскрывало внутренние черты характера персонажа"<sup>27</sup>.

Акцорину не чуждо несколько модернизированное толкование явлений. Это относится не только к терминам **реквизит**, **бутафория**, **грим**, но и к **внутренним чертам характера персонажей**, хотя театроведческие термины выходят на первый план именно там, где слово-действие выказывает себя лишь как материал обрядов, а не как самостоятельная и самодостаточная система, творящая драму как игровой жанр. В его работе встречаемся также с **режиссером**, **актером**, с **воздействием на зрителя**. Под последним понимается не мифический "зритель", а реальный деревенский люд<sup>28</sup>.

Исследователь особо останавливается на месте действия — "сценической площадке": Шорыкйол пёрт (Дом Шорыкйола) понимается им как здание народного театра. Подчеркивая светский, эстетический характер игр в Шорыкйол пёрт, автор избегает объяснения мифологической семантики помещения для игр, описание которого он обнаруживает в марийской народной песне:

- "...Попросили место, чтобы поставить дом,
- Поставьте на болото, — сказали вы.
- Попросили доски, чтоб покрыть дом,
- Покройте осокой лесной, — ответили вы".

Далее в песне, по словам автора, "герои песни говорили о том, с каким трудом они доставали кухонную утварь, продукты для новогоднего пира"<sup>29</sup>.

В арендованном молодежью крестьянском жилище Акцорин видит реликтовое существование "специального зрелищного помещения", функционировавшего в прошлом; называлось оно в давние времена "Шорыкйол пёрт" — "Дом Шорыкйола" или "Модмо пёрт" — "Дом для игр" и было помещением для проведения общего пира всего села и общих театральных представлений. В XIX веке его уже не строили, а арендовали за деньги специальный дом. Использовали также караулки и дома общих сходок"<sup>30</sup>.

Кроме специального помещения для зимних игр в марийской игровой культуре Акцорин выделил еще три типа сценических площадок: "естественные сценические площадки (поляны, горы, улицы)", "сценические зрелищные места из досок (шелык на свадьбах и в праздник Сүрем)"<sup>31</sup>. Помимо того, каждый крестьянский двор (жилище) мог превратиться в своеобразную сценическую площадку при обходе дворов сельскими "актерами" во время праздников.

Трудно согласиться с тем, что все эти места являются "специальными сценическими площадками", скорее всего и в чувашской, и в марийской традициях таковыми можно признать лишь шелык (мар.) или шилёк (чуваш.). В чувашской традиции шилёк разрушается не позже, чем по прошествии 12 дней после свадьбы; если шилёк устраивается во время *Мур асатни* — "Провожания духа болезни скота", то шилёк разрушается под воздействием природных стихий.

В городах Волжской Болгарии и раньше у предков чувашей и марийцев могли существовать отдельные помещения культового характера, подобных, скажем, зданиям-срубам без крыши у чувашей на киреметищах, где могли исполняться песни и танцы для божеств или даже от имени божеств, духов предков и т.д., но вряд ли эти сооружения можно осмысливать как собственно театральные.

В чувашской традиции дом для проведения *Хёр сари* — "девичьего пива" (по многим признакам совпадающего с пиром марийцев в Шорыкйол пёрт) назывался просто *пёр тюрт* — "один, некий дом". Хёр сари устраивали девушки, достигшие зрелого возраста, и к ним

собиралось все население, бывали гости и из соседних деревень.

Что же касается караулок и домов общих сходок, то в чувашской традиции они были местом сбора молодежи мужского пола и стариков, а девушки устраивали свои посиделки (осенью, после сбора урожая или же после стрижки овец — последнее упоминание о сроках представляется обычаем более древним) в банях, в избах у вдов или одиноких старух, в чем-либо доме в отсутствие родителей.

У девушек дунайской Болгарии в начале XX века существовал обычай устраивать осенние посиделки — "седенки" — на гумне или же сельской площади, где раскладывали огонь, а вокруг ставили деревянные лавки<sup>32</sup>. С наступлением первых холодов "седенки" прекращались, в закрытых помещениях проводились *тльки* (помочи) — взаимная помощь в хозяйственных работах, сопровождаемая музыкой и песнями<sup>33</sup>.

Кроме *пёр пурт* — "дома для молодежных и детских праздников", в чувашской традиции встречается выражение *вэй килли* — "дом для игр" — для обозначения свадебного помещения. Вэй килли — обычный дом, из которого поезд жениха выезжал за невестой. В деревне невесты вэй килли — дом, откуда жених выводит невесту. Ни в первом, ни во втором случае вэй килли не совпадает с родительским домом жениха или невесты: это — выбранный или добровольно и без денег сданный на время свадьбы в аренду дом. Возможно, что в некоторых местных традициях вэй килли назывался *шилёк* (марийское *шелык*).

Если вэй килли и шилёк могли устраиваться в любом доме (по необходимости), то *пёр пурт* для молодежных осенних и зимних празднеств являлся домом, в котором проводились праздники нескольких поколений. По смерти вдовы или старухи молодежь искала другого хозяина, готового сдать в аренду свое жилище на три дня (или на одну ночь) для праздника.

Подобный чувашскому *пёр пурт* и марийскому Шорыкйол *пёрт* существовал у мордвы *роштовань кудо* — "рождественский дом", который В.С. Брѣжинский рассматривает не как помещение для игр. Название дома им переносится на форму праздника: "Стихия народной удали и смеха была в основе представлений "роштовань кудо" ("рождественский дом"), где термин "рождественский" служил лишь обозначением времени проведения веселых и боевых молодежных карнавалов. Более поздняя форма "роштовань кудо" — "кштимань куд" ("дом плясок") — включила в свои представления многие элементы игрового хороводного искусства и дополнила их песенно-плясовыми диалогами, проводимыми между исполнителями"<sup>34</sup>.

Эстетический подход автора к произведениям народного творчества позволяет ему утверждать, что "действия древних персонажей, масок и чучел (Весны, Коня, Журавля, Медведя, Конопляной, Цветочной, Крапивной молодухек и др.) имеют преимущественно комедийно-сатирическое направление и исполняют те же воспитательные функции, что и современные народно-театральные образы"<sup>35</sup>.

В. Брѣжинский находит общее между древними и современными

формами игрового искусства: "Представления в "кштимань куд" можно по праву назвать ранней формой мордовского эстрадного искусства"<sup>36</sup>. Подходя к народным праздникам не как филолог, а как театровед, он исследует не диалоги, а выразительные средства народного исполнительского искусства, его взгляды можно даже определить как "театроцентрические". В "режиссуре народных представлений и карнавалов", в целом народном исполнительском искусстве он обнаруживает примеры, как "экспромтом создается стройный сюжет, в котором в качестве центрального персонажа выступает человек, по случаю оказавшийся в зоне театрализованных действий"<sup>37</sup>.

Находя в обрядовых формах стройные сюжеты, автор отрицает распространенные теории о бессознательном характере народного творчества: "Народно-театральные представления не возникают стихийно даже в том случае, когда разыгрываемый эпизод строится на неожиданном материале (свадьба, праздник "тундонь ильтямо" — "проводы весны"). Они требуют четкой режиссерской организационной постановочной работы, хорошего знания традиционного материала, артистических возможностей всех исполнителей"<sup>38</sup>.

Направленность к явной модернизации, прослеживаемая в работе В. Брыжинского, может быть оправдана отсутствием на время написания труда собственно мордовской современной драматургии и спектаклей на национальном языке в профессиональном театре Мордовии. Функции профессионального современного театрального искусства автором передаются народному игровому искусству, автор как бы защищает права нации на свой профессиональный национальный театр: "Обладая незаурядными творческими способностями, определенным художественным вкусом, режиссеры народных представлений вместе с тем отличались и независимым, "безбожным" взглядом на мир, — заявляет В. Брыжинский. — Их действия, может, и не всегда осознанно, способствовали постепенному разрушению сакраментального содержания ритуальных празднеств и обрядов, усиливая в них элемент театральности. Так, под влиянием организаторов "тейтерень пия кудо" — "дом девичьего пива", называемых здесь Покшкеть, Аньдямот, Отоманкат, традиционный аграрный праздник становится, применяя современную терминологию, многосерийным музыкально-драматическим произведением, показываемым в течение нескольких вечеров"<sup>39</sup>.

Рассматриваемый период развития мордовского народного игрового искусства (XIX—XX вв.) в описании В. Брыжинского предстает как переходный — от собственно обрядовых форм к формам народного, или фольклорного театра. Возможно, так оно и есть, ибо мордовский народ, почти лишенный своего профессионального театра ("за сорок три года (1939—1982) было поставлено только около десяти национальных спектаклей"<sup>40</sup>), вынужден был перерабатывать традиционные формы обрядов и, создавая новые формы собственно народного театра, удовлетворять свои потребности в прекрасном. Вся работа, как признается автор, вызвана "...необходимостью соответствия в создании

народных образов в драматургических и соответствующих сценических произведениях с социально-бытовой и общественной проблематикой<sup>41</sup>.

В.С.Брыжинский, режиссер по призванию, филолог и фольклорист по интересам, исследует не древнюю семантику, не историю развития форм обрядов. Он описывает современное состояние народного исполнительского искусства, смело говорит о перевоплощениях людей в божества, о диалогах между божеством и остальными участниками игры. Но правомерно ли мордовского жреца — *озатя*, называемого также *шкамаравом* — "слышащим бога", сравнивать с лицедеями, скоморохами русской зрелищно-игровой культуры<sup>42</sup>?

Филолог В.А.Акцорин, рассматривая марийскую народную драму, ставит вопросы по истории развития, движения форм в народной игровой культуре. Обнаруженные им маски у современных марийцев, археологические данные, сценки-диалоги, "сценические площадки", "реквизит" и т.д. служат ему материалом исследования.

Оба исследователя обрядово-праздничной культуры финно-угорских соседей чувашей широко пользуются современной театроведческой терминологией, модернизируют или суживают функции фольклорных явлений, но внутреннее устремление, пафос исследователей направлены на обновление поэтики современных национальных театров мари и мордвы.

Теоретическим фундаментом для трудов Акцорина и Брыжинского явились работы Авдеева, Богатырева, Гусева, Бахтина, Проппа и др. Обращение усиленного внимания на эстетические функции обрядовых действий восходят в этих работах к теории В.Е.Гусева о переходе обрядовых игрищ в собственно народные игры, предназначенные для забавы и развлечений: "Обрядовые игрища, отрываясь от обряда и переходя в повседневный быт, превращались в собственно народные игры, служащие для развлечения и забавы, сохраняя и усиливая свою образно-драматургическую природу"<sup>43</sup>.

В.Гусев предложил классификацию игровой деятельности человека, выделив следующие 7 типов: "религиозно-магический (колдовское действо, народный магический обряд, церковный обряд, мистерия); церемониально-этикетный тип (церемонии, торжественные приемы, посвящения, турниры, олимпиады и т.п.); педагогический тип (все виды детских игр, а также учебные игры и игры-соревнования взрослых — спортивные, военные и т.п.); народно-драматический тип (ряжение, обрядовое действо, или игрище, хороводные игры, драматические игры); театральный тип (народный, или фольклорный театр, "традиционный театр", самодеятельный, или любительский театр, профессиональный театр); эстрадно-цирковой тип; кино-телевизионный тип"<sup>44</sup>.

В этой классификации ценно не только разделение на типы, но и признание игровой деятельности как особого специфического вида человеческой деятельности. Во всех типах присутствует человек действующий, перевоплощенный в некое существо с помощью масок, ряженья, интонации, действия, пластики и т.д. И очень важно замечание



В.Гусева об идеальной сущности участника обрядов: "Участник обрядового игрища не тождествен самому себе даже в тех случаях, когда он изображает какой-нибудь человеческий персонаж; в этих случаях он воспроизводит свою "идеальную сущность" или типическое состояние, испытываемое им как членом коллектива во время охоты, земледельческого труда и т.п."<sup>45</sup>

Признание игры "в широком смысле этого слова как специфическую и вместе с тем универсальную форму деятельности человека, воспроизводящую все другие виды человеческой деятельности"<sup>46</sup>, позволяет не только строить типологию, но и ставить вопросы языка, выражения, жанров игровых произведений уже на материале отдельной национальной культуры.

Если согласиться с Роже Кайуа, что "игра единосущна с культурой", то игровые произведения следует признать за текст культуры этноса, и шире — игра объединяет в своих произведениях историю, культуру, человека.

Останавливаться на классификации игровых явлений, проведенной Роже Кайуа, в данном случае нет возможности, поскольку наши интересы не лежат в области культурологии, но сведения об этой классификации читатель может найти в "Словаре театра" Патриса Пави и в сборнике ЮНЕСКО "Человек играющий".

Литературу по этнотеатроведению можно пересчитать по пальцам, если не включать в список работы филологов, семиотиков, историков, этнографов, археологов, культурологов, так или иначе интересовавшихся народной обрядовой культурой. По возможности мы уже обращались в ранних своих работах к их трудам и будем возвращаться теперь, но сначала следует привести слова истинного театроведа, исследователя белорусской народной зрелищно-игровой культуры И.И.Сучкова, ученика Ларисы Михайловны Ивлевой (Ленинград). И.Сучков подошел к игре как к форме со-творчества актеров и зрителей, оказывающихся в едином игровом пространстве: "Действия типического фольклорного персонажа строго регламентированы. И все-таки это театр. Театр с особым видом общения художника-нехудожника и зрителя-незрителя, с особым видом исполнителей и зрителей"<sup>47</sup>.

Театр не в смысле здания для представлений, не в значении совокупности людей, выходящих на сцену ежевечерне или оказывающихся за кулисами (технический персонал, режиссер, композитор и т.д.), а театр как общение, театр как игра — вот что интересует нас в данной работе.

## II

История отношений чувашской театроведческой мысли к народному игровому искусству освещена мало, поэтому стоит остановиться на ней подробнее. Усилиями Ф.А.Романовой — специалиста-театроведа, посвятившего жизнь Чувашскому театру, мы достаточно широко представляем себе его Историю. Фаина Александровна

описала деятельность национального театра год за годом, постановку за постановкой как цепочку падений и взлетов. Ее перу принадлежат монографии о его режиссерах и актерах. Фундаментальный труд "Театр, любимый народом" за короткий срок выдержал два издания и сегодня служит лучшим и подробным описанием истории Чувашского государственного академического драматического театра имени К.В.Иванова. Отныне любой специалист на земном шаре и просто любитель-театрал может пользоваться трудом Романовой, где история театра подана в ярком контексте эпохи.

Фаина Александровна не занималась проблемами взаимосвязей народного и профессионального театров, но именно она указала автору данных строк на существование работ, касающихся вопросов, его интересующих. Одной из таких оказалась статья Д.Д.Данилова, напечатанная в № 1 альманаха "Дружба" за 1984 год под названием "Молодость театра". Название оправдывается тем, что Д.Данилов не довел свой труд до завершения и наиболее подготовленными к печати оказались главы, охватывающие описание народных игрищ и деятельность театра до 1927 (переломного) года. В главе, названной "Предпосылки возникновения Чувашского театра", со всей откровенностью заявляется, что в чувашском народном игровом искусстве не следует искать традиционных форм народного, или фольклорного театра, что исследователю следует прежде всего обращаться к обрядовым празднествам.

Д.Данилов продолжил традиции чувашского театроведения, заложенные Иваном Мучи и другими на самом начальном этапе функционирования Чувашского профессионального театра, — еще в те времена театральная мысль упорно работала над выработкой собственно национальной театральной поэтики. Основателями театроведческих традиций явились Иван Мучи, Степан Лашман, Михаил Акимов-Аруй и др. Они трудились на ниве литературы, драматургии и публицистики и не были собственно театроведами, но чувствовали себя обязанными участвовать в строительстве национального театра. В поисках "национального игрового языка" на почве традиции появился совершенно новый литературный жанр — драматический жанр обработки народных игр.

Если в наше время у всех на слуху выражения типа "элементы театральности" в народной игровой культуре, то Иван Мучи искал и находил "элементы драмы" в народных детских и молодежных играх: "Таких игр множество во всех чувашских деревнях, — отмечал он. — Хорошо проявляются в них элементы драмы. Там надо искать начала Чувашского театра"<sup>48</sup>.

Писатели-театроведы отстаивали самобытность народного игрового искусства, а не видели в нем лишь материал для современного театрального языка. Они хотели построить национальный театр на фундаменте традиционного игрового искусства, и этим можно объяснить само появление жанра обработок народных обрядов и игр. По их мысли,

народной игре не хватает развернутого литературного текста.

К обработке народных игр требования были "жесткие": обработчик не должен был допускать "отсебятины" относительно игровой ситуации, а материалом диалогов должны были служить строфы крагкосоюжетных песен — савра юрă<sup>49</sup>. "Если мы хотим наметить пути развития чувашской драмы, — объявлял Иван Мучи, — нам следует собрать воедино все народное (словесное. — И.Д.) творчество и изучить его. Только тогда сумеем утвердить платформу самобытной эстетики Чувашского театра и развивать и дальше"<sup>50</sup>.

Из народных савра юрă, мифов и легенд должны были появиться образы персонажей, а сюжет или фабулу следовало искать в народных играх. Литераторам предлагалось выявлять в народной поэзии отдельные символические образы: *Сул ту* — "Высокая гора", *Варман* — "Лес" и т.д.; первые теоретики драмы и театра обращали внимание на персонажи, появляющиеся во всех жанрах народных песен, — на *Сар ача* и *Сарă хёр* — "Русый (желтый) парень и Русая (желтая) девушка".

Достоинны восхищений теоретические рассуждения первых театроведов об ограниченности в народном игровом и словесном искусстве персонажей и культурных символов. Они не говорили, что традиционная чувашская культура "разговаривает" с нами на языке символов, не стремились выявлять точное количество персонажей в народном творчестве, но видели в нем ценности, достойные обогатить мировую культуру: "Если мы хотим, чтобы чувашский народ внес свою долю в мировое искусство, от нас требуется забота об истинной самобытности своего искусства"<sup>51</sup>.

Говорить о персонажах народного драматического и игрового искусства, если смотреть с точки зрения других культур, было с их стороны большой смелостью, ибо чувашское народное искусство не знает таких элементов театральности, как маска, а "ряженье" часто ограничивалось сменой бытовой одежды на праздничные одеяния, которым есть специальное название — *чыслă тум* ("одеяние благочестия, или почитания").

В работах первых театроведов нет ни слова о таком празднике, как *Светкă* — Святки, кстати, очень распространенном, где персонажи появляются под "масками" — тканевыми накидками на лицах, дети и молодежь обряжаются в вывороченные шубы, мужчины переодеваются женщинами, девушки — парнями, разыгрываются моменты свадебных церемоний, провожания рекрута в армию и т.д. Видимо, Святки не признавались литераторами как явление самобытное, чувашское, и осознавались как привнесенное извне. В подобном игнорировании факта существования масок и ряженья, чисто театральных элементов, есть большая доля правдивого взгляда на игровые явления, и лишь позднее Д.Данилов упомянул о существовании в чувашской традиционной культуре "липовых рож", т.е. масок, не приведя ни одного конкретного примера из народной практики.

Обсуждение, в которое включился Иван Мучи, было начато в пер-

вых номерах "Сунтала" за 1924 год Степаном Лашманом. Важно заметить, что в эти годы театр переживал не лучший из периодов деятельности, чувствовался и репертуарный голод, и отсутствие благоустроенного помещения и зрителя. Но призывы к обработкам народных игр звучали не в отсутствие драматургии на национальном языке. К этому времени были поставлены театром (и не по одному разу) пьесы, ставшие на сегодня гордостью театра и национальной драматургии: "Безвременная смерть" М.Акимова-Аруя, комедия "На суде" и драма "В деревне" Ф.Павлова, "У двух парней одна думка" П.Осипова и др., на подходе были скандальные "Последние дни Булгарского царства" М.Юрьева<sup>52</sup>.

Необходимость рассмотрения вопроса С.Лашман обосновал потребностями театральной практики, его функцией служения народу, развитием национальной драматургии и поисками самобытности в области искусства.

Лашман высоко оценивает образы народного словесного творчества и не находит объяснений, почему современные писатели проходят мимо них: "Народное творчество несказанно богато образами. В разбросанном состоянии поблескивают в нем "алмазные зерна", в которых отражена вся краса мира.

Образ Варман (Леса) появляется в песнях гостевых, свадебных, рекрутских. Образы Сара хёр ("Желтой" девушки) и Сул ту (Высокой горы) также разбросаны по всему полю народной поэзии. Эти устойчивые символические образы появились в народном творчестве еще в седой древности и до сих пор сохраняются в нем, как алмазы в вечной мерзлоте. Никому они не нужны, никто за ними не ухаживает: как родились, так и застыли. Рост их остановлен. Место их применения все то же. Нам бы собрать эти алмазы... Собрать и обработать, чтобы они засверкали... Почему же не можем воспользоваться также народными легендами в деле создания драм, трагедий и комедий?"<sup>53</sup>

Следует еще раз оговориться, что призывы к изучению традиций устных форм народного творчества раздавались не в отсутствие современной профессиональной драматургии. В том же номере журнала сам Лашман предлагает вниманию читателя двухчастную комедию "Неудачная свадьба", а Семен Чёкеç (Фомин) — драму-этиюд в двух частях "Анюк и Ванюк". В это же время шла работа по переводам как классических, так и разного качества современных пьес с русского языка.

Пьесы на современные темы, написанные чувашскими авторами (и переведенные) ставились на сцене театра, но, видимо, сами авторы пьес чувствовали неудовлетворенность своими произведениями, им казалось (и не только казалось), что в них отсутствует национальный колорит, отсутствует само искусство.

Предложенный Лашманом пример обработки обрядовой ситуации Хёр сәри, под названием "Шур аппапа Сар каччә" — "Белая сестра и Желтый (Красивый) молодец", не потерял, кажется, своей практической и игровой прелести до сегодняшнего дня. Ситуация, выбранная обработчиком, подсказана строчками из поэзии Хёр сәри:

И шур аппа, шур аппа,  
Чўречерен пӑх, аппа,  
Ытах пёвў ситмесен  
Арча лартса пӑх, аппа

(И белая сестра, белая сестра, Выгляни в окно, Коли не хватит росточку, Подставь сундук {заберись на него} и выгляни).

Автор предваряет обработку следующими словами: "Вот, например, Сар каччӑ и Шур аппа. В устном народном творчестве они встречаются как персонажи-типы. Песни, пееаемые от их лица и в которых выражены их чувства и мысли, разбросаны повсюду. Потому они имеют некоторую распылчатость. Почему это не собрать вместе (то есть в одну игровую точку-ситуацию. — И.Д.) их песни. Почему бы Сар каччӑ и Шур аппа не представить как образы персонажей в обработанном, организованном виде? Почему не дать им возможности встретиться друг с другом, вступить в диалог?"<sup>54</sup>

Лашман не приводит нотных записей песен, "пееаемых от их лица", но они звучат по сегодняшний день, и читателям 20-х годов были известны как слова, так и мелодии песен, а также то, к какому обрядовому празднеству они принадлежат. Кроме такмаков Хёр сӑри в драматической обработке встречаются строфы из гостевых, масленичных, хороводных песен.

В данной обработке можно заметить мастерское владение материалом, даже в авторских ремарках "про себя" речь персонажей оснащена строками из народной песенной поэзии:

"БЕЛАЯ СЕСТРА (думает, произносит медленно): Ёмёр иртет... Кун юлать (Век проходит... Свет дня остается)"<sup>55</sup>.

"Ёмёр иртет, кун юлать" — и сегодня самая известная чувашская гостевая песня.

"Шур аппапа Сар каччӑ" нельзя признать за реконструкцию обряда Хёр сӑри, это и не инсценировка какого-либо эпизода реально практикуемого обряда. Драматическая обработка пользуется лишь ситуацией, подсказанной как обрядовой поэзией, так и общей идеей молодежного обряда Хёр сӑри: приглашение Шур аппа на праздник предстает как обращение Сар каччӑ к Шур аппа с приглашением погулять. Два молодых существа любят друг друга, Сар каччӑ пришел на свидание, но Шур аппа не может выйти: "боится родителей". Внешне никаких событий не происходит, все внимание автора направлено на раскрытие внутреннего состояния героев через "их песни". В качестве мешающего обстоятельства автором вводится следующий персонаж — Усёр чӑваш (Пьяница), также распевающий гостевые песни.

По сути, Лашман предлагает свой сценарий "романтической драмы", завершающейся встречей двух влюбленных.

Начало жанру драматической обработки народных обрядов положил М.Акимов-Аруй: читателям газеты "Канаш" он предложил обработку одного из эпизодов пасхального (Мункун) праздника (1918 г.). Автор

назвал обработку "Ратнепе" ("Совместный пир рода"). Время действия — Пасха (Мункун). Основные действующие лица — Хозяин, Хозяйка, Солдат — перечисляются без персональных имен. Имеются указания на пространственное расположение групп женщин и мужчин: как и положено в обрядовой ситуации, женщины оказываются у огня за отдельным столом, а мужчины — в передней части избы, в застолье.

Типические персонажи ведут типичные для ситуации беседы. Драматическая обработка кажется бытовой зарисовкой, лишь песни придают праздничность и усиливают функцию объединения рода. Обработка не разрушает, а подчеркивает социальную и смысловую направленность обряда в современных условиях.

Центральным персонажем оказывается Солдат, вернувшийся с фронта империалистической войны. Он вспоминает бои и Пасху прошлого года, которую встретил в окопах. Но более всего мысли его заняты заботами о пашне и севе, и родственники договариваются оказать ему помощь в хозяйственных делах.

Хотя автор и ввел в качестве персонажа Солдата, но не фиксирует важный эпизод обряда Мункун — *салтак пичёки усни* — "открытие солдатской бочки", как отсекает и все моменты родового богослужения.

Драматические обработки остались литературными опытами: нет никаких сведений, что они были осуществлены, приобрели игровые формы на профессиональной или клубной сцене. Опыт, можно сказать, повлиял на развитие драматургии до 1927 года, — в этот период в непрерывном диалоге традиций с современностью происходит освоение драматургами событий древнейшей и недавней истории<sup>56</sup>.

В море фольклорных явлений С.Лашман предложил искать определенных мифологических персонажей, выявлять отраженные в народной обрядовой поэзии их чувства и мысли, в сюжете и через конфликт развивать их действия, переживания, проявляющиеся лишь в игровой ситуации. По сути, автор драматической обработки "Шур аппапа Сар качча" предложил новый синтез слова, действия, музыки.

М.Акимов-Аруй, выделяя персонажей обработок как социальные типы, вводит в обрядовую ситуацию современные мотивы и темы — на фоне обряда вырисовывается современность, или современность подается в контексте обряда.

От выбора персонажей (мифологических или социальных типов) зависит и пространство игры, предлагаемое авторами. У Лашмана описание места действий занимает полторы строчки: "Улица. Шур аппа сидит у окошка и прядет. Сар качча под ивой плетет лапти"<sup>57</sup>. Авторская ремарка не имеет никакого отношения к мифологии и, точно так же, к реальному быту. Это — некая идиллия, не более.

Персонажи М.Акимова-Аруя находятся в конкретно описанном крестьянском жилище: типичная крестьянская изба с типическими персонажами.

Если бы к обработке Лашмана обратились сегодняшние фольклорные коллективы, то художникам была бы предоставлена большая

свобода в оформлении пространства идиллии, режиссеры могли бы потребовать и "мифологического" осмысления пространства. Но это сегодня, а в те времена образ парня под деревом, плетущего лапти, и образ девушки, прядущей у окна, — идиллические романтические образы. Таковыми они представлялись и читателям.

Поиски драматургами и театром национальной специфики в последующем направлялись не в русле освоения мифологии (освоение событий древней истории средствами литературы и театра были пресечены еще в зародыше. Мы уже упоминали "Последние дни Булгарского царства" М.Юрьева), а по пути постижения народных обрядовых эпизодов, использования их в качестве материала в произведениях, отражающих крестьянский быт. Путь, открытый Акимовым-Аруем, оказался плодотворным: действия многих пьес чувашских авторов происходят на фоне обрядовой жизни чувашей.

Опыты драматических обработок чувашских писателей повисли в воздухе. Времени, отмеренного на свободное развитие чувашской национальной культуры, на освоение традиций, осмысление их, оказалось слишком мало, не более 10 лет. Театр призвали стать "рычагом в строительстве рабоче-крестьянской культуры" и "отражать современность"<sup>58</sup>. Прекратились попытки теоретических осмыслений связей между народным и профессиональным искусствами. Началась борьба с "пережитками темного прошлого", народное наследие объявлялось "кулацким". Потому у сегодняшнего поколения чувашей и существует впечатление, что теория национального театра в нашей литературе никак не нашла отражения.

К счастью, не столь жестоко оказалось Время к жанру музыкальных обработок народных песен, и нам сегодня кажется, что это нормально, в порядке вещей: народные песни обрабатывались и будут обрабатываться, служить материалом для современного профессионального музыкального искусства, а если когда-нибудь жанр обработки и уйдет из жизни, то умрет естественной смертью. Драматические же обработки ушли из жизни не естественным, а насильственным путем. Но в том, что они (драматические обработки) могли бы сыграть свою роль в становлении народного театра, — нет сомнений. Современное фольклорное движение обращается к обрядовым формам как к игровым, но данные опыты далеко отстоят по качеству исполнения от исполнений этими же коллективами народных песен.

Ни одна из задач, поставленных театральной мыслью Чувашии 20-х годов и авторами драматических обработок, не решена. Если по пути, предложенному Акимовым-Аруем, почти бессознательно идут многие фольклорные коллективы, то путь Лашмана, а именно создание форм представлений, в которых действующими лицами были бы мифические герои или персонажи пантеона, почти зарос травой забвения. Нам кажется, что дискуссии 20-х годов вокруг самобытного национального театрального искусства, первые опыты обработок народных обрядовых эпизодов и ситуаций повлияли на драматургию

первых лет, в ней жизнь крестьянина протекает в контексте обрядовой деятельности. Особенно примечательны в этом отношении пьесы Ф.Павлова и П.Осипова.

Драматургия последующих периодов отказалась от включения в ткань пьес народных игр и обрядовых эпизодов, но из театра не могли "уйти" пьесы Ф.Павлова и П.Осипова, именно они поддерживали интерес к театру в самые "черные" для него годы: зрителя привлекали именно спектакли, поставленные по пьесам данных авторов.

В первые годы Советской власти деятели Чувашского театра смогли теоретически осмыслить роль народного искусства в театральной практике, смоделировать будущее театра. Десятилетия оказалось достаточно, чтобы построить фундамент и драматургии, и театрального искусства. Новое покоилось (и осмысленно) на платформе народного игрового, обрядового искусства. Первые деятели Чувашского театра, сами "плоть от плоти" народа, вышли из стихии народного игрового искусства и не забывали, кому служат. Не зря И.С.Максимов-Кошкинский, основатель театра и студии "Чувашкино", посмеиваясь, говорил, что театр надо было начинать чувашской пьесой, потому, мол, "очувашили" А.Н.Островского ("Не так живи, как хочется" — первая постановка Чувашского театра в Казани), ввели в спектакль чувашские народные песни<sup>59</sup>.

Псевдонимы Максимова-Кошкинского — Киремет, Эсрел. Мы не знаем, почему он выбирал псевдонимом обобщенное имя духа предков и имя духа смерти, но можем сказать, что наш корифей очищал народную жизнь, как предки, и наказывал тех, кто не хотел служить народу и театральному искусству. До сих пор ходят легенды о Максимова-Кошкинском, угрожавшем револьвером актерам, отказывавшимся играть, участвовать в спектаклях. Новый для чувашей вид искусства — театр — боролся против старого, отжившего, но великаны театрального дела Чувашии первых лет Советской власти под старым и отжившим понимали царский, национальный и религиозный гнет, а не народные традиции.

Возвращение к истокам, к традициям началось в 50-е годы. И здесь огромная заслуга перед театроведением А.Д.Авдеева, его уникального труда "Происхождение театра". Думается, многие из интересующихся народным игровым искусством оказались под обаянием этой работы, многих она заставила обратить внимание на свое, национальное, особенно у исследователей традиций тех народов, которые пользуются масками и ряженым.

Под влиянием А.Авдеева, возможно, начал свои изыскания и чувашский театральный деятель Д.Д.Данилов. В его очерке мы впервые встречаемся с упоминанием о существовании масок в чувашском народном искусстве. Если сопоставить труды первых театроведов с очерками Данилова, то проблема маски в народном искусстве чувашей становится камнем преткновения. Признавать ли маски традиционными, существовавшими и существующими, или не признавать их? К какому



народному празднику их приурочить?

У Д.Данилова маски упоминаются в связи с праздником *Сурхури*: "Явно театрализованный характер имели игры и увеселения в зимний праздник — "сурхури", — говорит он. — Молодежь собиралась по почину девушек в избах малосемейных людей, у вдовушек; здесь и веселились парни и девушки — распевали песни, плясали, играли. Центральным моментом был приход ряженных. Часто ряженные являлись целой толпой, в которой обязательно имелись шибыристы, скрипачи, гармонисты. Среди ряженных можно было увидеть медведя, урядника, стариков и старух и даже самого черта. Каждый из них выполнял подобающую ему роль: медведь приставал к девушкам и вызывал их на пляску; урядник, как и в жизни, страшал мирных людей и старался высесть кого-либо, но это ему не удавалось; старики и старухи балагурили, рассказывали смешные истории, а черт угрожал кому-нибудь (обычно — ненавистному в деревне богачу, злому человеку) всякими муками и т.д. Часто нарядившийся чертом надевал на лицо маску, вырезанную из липы (отсюда название — "липовая рожа"), к тому же, с рогами. Ряженных угощали пивом, орехами, сладостями"<sup>60</sup>.

В очерках нет ссылок, потому мы не могли обнаружить факт существования "липовых рож", к тому же автор не дает чувашского названия маски. Но подобные маски существовали у марийцев, финно-угорских соседей чувашей. У марийцев и зафиксирован приход ряженных в Шорькйол пёрт. У чувашей, наоборот, обход ряженных на Святках — там, где существовала традиция, — и обход "детей Сурхури" не совпадали по времени. Сурхури — обход дворов с горохом (т.е. горох собирали и раздавали, кидали на пол или в человека), с благопожеланиями. Во время обхода исполнялись песни, пляски, дети изображали овец и ягнят. Сурхури предшествует зимним Святкам на день или два (между двумя праздниками может быть и перерыв в две недели). На Святках девушки переодевались мужчинами, парни — женщинами, на лица накладывали плотняные или марлевые повязки, "чтобы не узнали".

В деревне автора (д.Юськасы Цивильского района) на Святках всегда переодевались, "масками служили платки, опущенные одним концом на лицо". Из накрученных платков сооружались "хвосты" и "рога", отчего персонажи назывались *"Хурелли"* — "Хвостатые". Кроме того, переодетые парни изображали здесь *хёр йёрри* — "плач невесты" (слов не помнят), а другие — рекрутов, "уезжающих в армию". Изображение солдат можно назвать пантомимическим, поскольку в целях не быть узнаваемыми парни не распевали солдатских песен, а одетые по-рекрутски, пластическими движениями показывали "горе уезжающих", т.е. размахивали платками, как это делали реальные новобранцы при обходе домов родственников и прощании с односельчанами.

Так в чувашской традиции Сурхури резко отличается от Святко (Светкӑ), — это два зимних, но совершенно различных праздника молодежи. Притом нельзя смешивать ряженье (Светкӑ) ни с Сурхури, ни с *Хёр сари*, ни с *Кёшерни* — это разные варианты названий одного и

того же праздника — Хёр сәри — Девичьего пива, частью проводимого осенью, частью — зимой. Во время Святок не устраивались Хёр сәри (Сурхури), Кёшерни.

Если первые театроведы в народных обрядовых праздниках и поэзии выделяли персонажей по мифологическому и социальному признакам, то Данилов более подробно останавливается на поло-возрастных признаках групп участников обрядовых действ. В изучении народных обрядов в этнотеатроведческом аспекте — это огромный шаг вперед.

Из этого становится ясно, что мифологический, социальный и поло-возрастной статусы участника или группы действующих лиц взаимно связаны, взаимно растолкуемы и существуют в неразрывном единстве только в игровой деятельности.

Опираясь на принцип различения "главных действующих" лиц по поло-возрастному признаку, Данилов обнаруживает в чувашской традиции "мужские" и "девичьи" праздники — *Акатуй* и *Уяв*: ""Акатуй" проводился ежегодно перед весенним севом. На обширный луг собирались молодые и пожилые люди деревни, нередко многих окрестных деревень, одетые в лучшие праздничные платья, в украшениях... На этом празднике состязались в силе мужчины-силачи, проводились соревнования в беге, конные скачки. По всему видно, что это был "мужской" праздник: мужчины являлись главными действующими лицами во всех зрелищах "акатуйа", они демонстрировали свой ум, ловкость, находчивость в играх и плясках, мастерство игры на музыкальных инструментах, физическую силу и изворотливость в различных соревнованиях... Не подлежит сомнению, что организация игрищ находилась в руках опытного "режиссера" — распорядителя празднества... Если "акатуй" — преимущественно "мужские" игрища, то "уяв" — это прежде всего "девичье" празднество, своеобразный показ всестороннего мастерства — рукоделия, пения, пляски, а также демонстрация моральных достоинств..."<sup>61</sup>

Данилов лишь упоминает о возможности классификации игр, обрядов по поло-возрастному признаку участников, но не проводит ее. Он не обращает внимания также на семейные, родовые богослужения в рамках празднеств, на детские игры, но выделяет из целостной структуры гуляний такие игровые формы, как *мыскара*, *тамаша*, *камит*, *шүт*. Однако границы этих форм, место и время их проведения им не указываются. Автору очерков важно подчеркнуть, что определенная группа населения является коллективным "главным действующим лицом": мужчины, девушки. Нам кажется очень важным, что автор заметил существование персонажа, роль которого исполняется в обрядовых празднествах целым коллективом, представителями того или другого пола или возраста. Таким образом, в дальнейшем можно поставить вопрос о природе мифического героя обрядовых действ, о его существовании "во множественности", и там, где обрядовая поэзия представляет героя в единственном числе (слова произносятся, поются от первого лица), мы должны предположить игровое исполнение роли этого лица целой

группой — стариков, молодежи; старух, стариков, парней и девушек.

В дальнейшем можно было бы попытаться связать формы игры: мыскара (или мешехе), камит, шут, тамаша — с исполнителями и персонажами. Правомерно задать вопрос: кем, когда и где исполнялись мыскара или тамаша, кто были героями этих народных представлений? Различение участников по поло-возрастным группам, по социальному признаку, рассмотрение персонажа в "его групповом портрете" играли бы при этом важную роль. Д.Данилов не только связал современное театральное искусство с произведениями народного творчества через такой элемент, как персонаж (и он точно определяет его в виде группы, как "групповой портрет"), но и выделил перечисленные выше отдельные, собственно игровые формы.

Как уже говорилось, и Акимов-Аруй, и Лашман, и Иван Мучи опирались на понятие персонаж при попытке заглянуть в "историю" развития игрового искусства, что равнозначно для них познанию этнической истории в свете движения форм обрядовой культуры.

"Групповой портрет" персонажа у Данилова связан с играми и игровыми формами, мифологический персонаж Лашмана "собирается" из строф песенной поэзии, Акимов-Аруй рассматривает обрядовых исполнителей как социальные типы. Все это правомерно и важно для этнотеатроведения, но все первые театроведы интересовались персонажем, поскольку именно герой мог объединить собой все остальные элементы игры и драмы. Вспомним, что, говоря об образах Сар каччя и Шур аппа, о мифах и легендах, они мечтали создать драмы и комедии, а также трагедии, в которых действовали бы герои народной поэзии, легенд, мифов и т.д.

Если на сегодня признано, что игровая деятельность является специфическим и универсальным видом человеческой деятельности (Гусев), то где же тот механизм, с помощью которого можно было бы не только предполагать и доказывать эстетическую ценность народного игрового искусства, но и "читать" их, понимать и толковать?

Живое искусство театра, искусство актера и режиссера не требуют, на первый взгляд, широкого и обобщающего трактата о театре. Там, где нет теории, часто выручает творцов интуиция. Но разве может быть теория воображения волшебства? Разве можно предсказать пути воображения?

Объяснить игру — это значит объять жизнь во всей ее многогранности, многоцветности и многозначности. Игру современного театра почти невозможно описать. Строго говоря, невозможно также записать в полном объеме информацию и силу воздействия игры на публику.

Перед нами огромное непознанное пространство народного игрового творчества и искусства. Существует множество описаний праздников, обрядов, детских игр и молодежных мистерий, т.е. форм нашей традиционной культуры. В них все или почти все непонятно для современника: кто-то видит в них красоту, материал для творчества, кто-то отрицает, не находит содержательности, "современности".

Потеря этих форм — значит потеря во многих смыслах, в том числе обеднение средств выразительности, поэтики национальных театров. Как точны слова Сурио о научном трактате о театре, и от одного перечисления фактов изучения может закружиться голова: "Научный трактат о театре должен, вероятно, последовательно рассматривать следующие факторы: автор, театральный универсум, персонажи, место, сценическое пространство, декорации, развертывание сюжета, действие, ситуации, развязка, актерское мастерство, зритель, театральные категории — трагическое, драматическое, комическое; наконец, синтез — театр и поэзия, театр и музыка, театр и танец; и в довершение всего, околотеатральные феномены и жанры — различные спектакли, цирковые представления, куклы и т.д. Не следует забывать также взаимодействие с другими искусствами, в частности с новым искусством кинематографа"<sup>62</sup>.

Перед теоретической мыслью и этнотеатроведением стоят огромные задачи, но мы отказываемся от окончательных ответов на вопросы, ибо театральное искусство постоянно развивается, в нем происходят ежечасно какие-либо изменения, а что касается народного игрового искусства, то здесь данные пополняются также почти ежедневно, потому что любые работы, основанные на "элементном" подходе, ценны с той или другой точки зрения. К тому же приходится согласиться с мнением Пави, что "никакая теория не в состоянии свести театральное искусство к необходимому и удовлетворяющим всех слагаемым"<sup>63</sup>.

Если типы таких игровых явлений, как театр, обряд, игра, можно объединить одним понятием игра, то остановимся на культурологическом понимании игры, изложенном в работе голландского историка Йохана Хейзинги "Хомо луденс" ("Человек играющий"), благо, что книга под этим названием издана на русском языке и любой интересующийся проблемами связи "игра — культура" может обратиться к ней непосредственно.

Хейзинга утверждает, что "человеческая культура возникает и развертывается в игре, как игра". Более непривычны для нас следующие его слова: "Игра старше культуры, ибо понятие культуры, как бы несовершенно его ни определяли, в любом случае предполагает человеческое сообщество, а животные вовсе не ждали появления человека, чтобы он научил их играть"<sup>64</sup>.

Й.Хейзинга усматривает в игре глубокое эстетическое содержание: "Игра... имеет склонность быть красивой. Этот эстетический фактор, по всей вероятности, тождествен стремлению творить, что оживляет игру во всех ее видах и обликах. Слова, с помощью которых мы можем именовать элементы игры, принадлежат большей частью сфере эстетического. Это те же самые термины, которыми мы обозначаем проявления прекрасного: напряжение, равновесие, балансирование, чередование, контраст, вариантность, завязка и развязка, разрешение. Игра связывает и освобождает. Она приковывает, как бы зачаровывает"<sup>65</sup>.

Многие исследователи игровых явлений, а также философы

(например Гадамер) согласны с Хёйзингой, что игра есть явление свободное, далекое от материальной заинтересованности, и содержит цель "в самой себе": "Место ей в сфере более возвышенной, нежели чисто биологический процесс добывания пищи, спаривания и самосохранения". Игра одновременно обращена и к ПРИРОДЕ, и к КУЛЬТУРЕ: "Она необходима индивидууму как биологическая функция, и она необходима обществу в силу заключенного в ней *смысла*, в силу своего значения, своей выразительной ценности, в силу завязываемых ею духовных и социальных связей — короче, необходима как культурная функция"<sup>66</sup>. Переплетение всех этих функций заставляет усмотреть в игре еще одну функцию — витальную, жизненную.

Там, где Хёйзинга рассматривает игру с точки зрения формы, он близко подходит к театроведческому пониманию игры: "...С точки зрения формы, мы можем... назвать игру свободной деятельностью, которая осознается как "незавпаду" и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследует при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой"<sup>67</sup>.

Так как мы занимаемся в основном обрядами и другими народными играми, позволим себе привести весьма интересную цитату относительно обрядовых мистерий: "Священное представление есть нечто большее, чем мнимое осуществление, чем символическое воплощение, оно есть мистическое претворение... Тем не менее это претворение через представление сохраняет и далее во всех аспектах формальные признаки игры. Оно разыгрывается, ставится, как спектакль, внутри реально обособленного игрового пространства, разыгрывается, как праздник, то есть в свободе и радости. Ради него выгораживается собственный, временно действующий мир"<sup>68</sup>.

Последователи Хёйзинги всегда и всюду будут подчеркивать, а в наше время и защищать свободный, незаинтересованный характер игры<sup>69</sup>, но мы задаемся также вопросами: почему человек преобразовывает реальное пространство в игровое, обособляет его не в любое, а в определенное время, и в этом обособленном пространстве и времени производит другие действия, не свойственные ему в повседневности, оперирует реальными предметами, вещами как атрибутами действия и некоторых существ, разрушая их реальную семантику и вырывая из контекста бытового назначения?

Кому принадлежит "временно действующий мир"? Человек, оказавшийся там по своей воле и по своему хотению сотворивший этот мир, — равен ли он самому себе? Не переходит ли он во "временно действующий мир" в качестве другого, ИНОГО, не равного себе самому? Радость и свобода, удовольствие, приносимые игрой, принадлежат ли

они психологическому или биологическому объяснению, или же в них есть некое содержание, значение?

В ИНОМ времени-пространстве, в окружении ИНЫХ предметов, ИНЫХ действий появляются ИНЫЕ существа — таково объяснение театроведения и этнотеатроведения. И оно подтверждается данными и наблюдениями этнографов, которые видят в обрядах также "социальную драму" (Тэрнер): "А там, где есть социальная драма, там с полной вероятностью могут присутствовать ритуал и церемониальные институты восстановления"<sup>70</sup>.

Определение ритуала (обряда) В.Тэрнером можно признать самым коротким и блестящим в этнографическом аспекте: "Ритуал — это стереотипная последовательность действий, которые охватывают жесты, слова и объекты, исполняются на специально подготовленном месте и предназначаются для воздействия на сверхъестественные силы или существа в интересах и целях исполнителей"<sup>71</sup>.

Культурологическое толкование формы игры, этнографическое определение ритуальной формы во многом совпадают с определением игровой формы в театроведении (вспомним определение Авдеева и Ивлевой): игра, обряд, театральное представление ограничены во времени и пространстве, преображенном или преображающемся в процессе игры. Игра, обряд, спектакль исполняются. Если в игре присутствуют функции биологические, психологические, эстетические, жизненные и т.д., то обряд имеет в себе цели и интересы исполнителей. Игра, обряд, спектакль — воздействуют: на партнера и на мифологического зрителя, на партнера и зрителя реального.

Но с этнотеатроведческой точки зрения исполнитель всегда входит в пространство игры ИНЫМ: одним из вымышленных, мифических персонажей. Исполнитель преображается, перевоплощается в иное существо — в игре проявляется НЕ-Я играющего человека.

Тэрнер разделяет исполнителей и персонажей мифо-поэтического творчества. Исполнители являют собой *видимую триаду* — "лекарь, пациентка и муж пациентки", а образы мифологии отнесены к *"невидимой"* триаде — "ведун, тень и Мувенг"<sup>72</sup>. Эти две триады совпадают в обрядовом пространстве и противостоят друг другу, если обряд рассматривать как обряд и взаимодействие, общение людей с духами.

Для этнографа в ритуале нет человека, перевоплощенного в иное существо, а культурология предполагает, что игра захватывает всего человека, но при этом исполнитель остается самим собой, то есть игра производится для удовольствия и развлечения играющего.

Этнотеатроведение ведет поиски персонажей (системы персонажей) в народном игровом искусстве, но, кажется, этого мало для того, чтобы понятие игра признавалось языком описания явлений всех типов игровой деятельности.

Очень важно еще упомянуть разделение в трудах Тэрнера понятий "воздействие" и "сообщение". Так, если ритуал предназначен для "воздействия" на сверхъестественные силы, то собственно "сообщение"

лежит вне воздействующих функций игры и не направлено на существа иного мира, оно содержится в игре лишь для этнографа: "Это сообщение — не об особых действиях и обстоятельствах, а о том, каковы в данной культуре основные структуры мышления, этика, эстетика, право и способы осмысления нового опыта"<sup>73</sup>. В этом высказывании опять проявляется подход этнографический.

Но такой внимательный и талантливый антрополог и этнограф, как В.Тэрнер, не мог не усмотреть, что "социальные драмы", пусть эпизодически, но разыгрывают события мифологии: "В некоторых африканских культурах, в особенности в Западной Африке, сложная система ритуалов связана с мифами. Мифы рассказывают о происхождении богов, космоса, человеческих типах и группах, а также о ключевых институтах культуры и общества. Некоторые эпизоды ритуала *заново* разыгрывают события первых времен, пытаясь приспособить присущую этим событиям силу для достижения сегодняшних целей членов данной культуры"<sup>74</sup>.

Здесь мы встретились с еще одним понятием, связанным с игрой, — "событием", оно ведет нас к высказыванию чешского ученого Рихарда Валлашека, сделанному в начале нашего века: "...На низких культурных ступенях танец... в большинстве случаев является представлением некоего с о б ы т и я" (выделено нами. — И.Д.)<sup>75</sup>.

Но связи мифического события "первых времен" с событиями реальной жизни еще недостаточно изучены этнотеатроведением, хотя этнография почти на каждом шагу говорит о возобновлении обрядов в те или иные календарные сроки и связывает с реальными процессами, событиями в природе или социальной и индивидуальной жизни человека, т.е. с важными, но в то же время переходными моментами. Игра есть организация этого события, присваивание ему художественной формы и содержания. Организовывая реальные события и формируя их в игру, человек творчески овладевает смысловыми моментами жизни, вводит их как структурные элементы в общую картину мира, и потому этнотеатроведение может говорить не только об образах персонажей, но и об образах событий, об игровых образах переходных моментов.

Персонаж, время-пространство игры, действие, чучела, фигуры привлекли внимание исследователей и будут еще долго привлекать. Этнотеатроведение сегодня занято проблемами общения (художественного общения), сюжета, персонажа, разрабатывает проблемы игровой формы и т.д. — оно движется в направлении, которое можно было бы обозначить как движение к овладению теорией игры, игрового языка, выражения, игрового общения как формы со-творчества "актер — актер" или "актер — зритель". И в этом движении игровая форма обряда предстает как текст культуры в определенном обрядовом жанре.

Любой текст культуры ставит проблемы семантики элементов игрового искусства, а материал этот разнороден и разностадиален, связан с хозяйственной, социальной, религиозной деятельностью человека на протяжении всего исторического развития народа.

Игра, обряд могут быть рассматриваемы как отражение одного определенного события, а в крупных обрядовых формах — как цепочки событий. Они включают в себя не только такие элементы, как маска, ряженье (костюмы), грим, действие и т.д., но и реальные предметы, весь так называемый "вещный мир" традиционной культуры. Наряду с вербальными элементами, этот вещный мир также семиотичен и семантичен. Без вещей, так или иначе означенных, превращенных в "знаки" — символы культуры, обряд просто невозможен.

Основные слагаемые обрядовых, игровых форм: действие — персонаж — предмет — время — пространство — в народном игровом искусстве так тесно связаны сюжетом, что являются индексами — указателями друг друга. То есть определенный персонаж может пользоваться лишь определенными предметами, производить определенные действия и в определенном времени-пространстве.

Таким образом, не только персонажи, действия, зритель, время-пространство игры, но и предметы действия (предметно-действенный компонент обряда) становятся в ряд факторов, притягивающих внимание этнотеатроведения. И тут этнотеатроведение может опираться на данные и выводы этнографии, семиотики, раскрывающие единство утилитарных и символических функций вещей в культуре: "Резкий скачок семиотичности в ритуале совершенно изменяет привычный облик мира. Люди, их действия и поступки, вещи, элементы пространства, природные объекты и т.д. приобретают второй смысл, который в глазах участников ритуала является единственно истинным и высшим смыслом. Все привычные предметы и явления становятся знаками друг друга, все они вовлечены в своего рода игру, цель которой — в проверке связей и отношений подобия между различными элементами мира, т.е. в конечном счете — в проверке его цельности"<sup>76</sup>.

Тот же самый "скачок семиотичности" усматривает Пави и в спектаклях современного театра, когда предлагает семиотическую теорию игры: "Оставляя в стороне метафизику, где увязают соображения относительно универсальности игры, гуманитарные рассуждения об игровой природе человека, не вдаваясь в заботы психолога, справедливо отмечающего роль игры в психологическом и социальном формировании ребенка, предложим семиотическую теорию игры, рассматривая ее как моделирование и означивание реальности"<sup>77</sup>.

Игра, обряд в самом деле предстают перед нами как "парад знаковых систем" (В.Топоров), и одним из этих "знаковых систем" признается вещный, предметный мир обряда. И этот мир может быть даже красочней, увлекательней для исследователей, чем мир сюжетов и персонажей. Возможно, что в предметном ряду обнаружатся и сами персонажи, скажем, точно так же, как "центральный персонаж" обнаружен В.Гусевым в чучелах, антропоморфных фигурах. Именно там, где вопрос касается предметного ряда обрядов как "элементов" языка и выражения, создания игровой формы, этнотеатроведение не имеет права рассматривать отдельно предмет и действие, отдельно образ персонажа



и действие. Этнотеатроведение должно связывать эти "элементы" воедино, рассматривать персонаж в контексте действия и атрибутов действия. Таким образом предмет/вещь может быть, как и действие, знаком персонажа. Но само действие диктуется мифологическими представлениями: действие означает предмет так, как того требуют мифопоэтические установки, и в действиях выражается эмоциональное отношение человека к данному предмету, скажем, как к персонажу, или же человек может оперировать этим предметом как атрибутом персонажа.

Во всяком случае, на сегодня в вещном мире обрядности можно выделить вещи 1) как "знаки" — заместители персонажей, 2) как атрибуты действий определенных мифических героев, 3) как символы культуры. В обрядах и играх часто появляется, например, такой предмет, как яйцо, которое трудно относить к определенному персонажу или признать атрибутом какого-либо персонажа. Но яйцо всегда связано с событием реальным — с переходным моментом в природе, социальной или индивидуальной жизни человека и является, скорее всего, культурным символом, организовывающим в обрядах реальное событие как событие "первых времен". То есть яйцо появляется там, где человек оформляет событие в своей природной жизни как мифологическое, соотносит его со временами начальными, со временами "предков"-демиургов, временами творения или возникновения космоса из Мирового яйца.

В чувашской обрядности во множестве случаев употребляется два яйца, и это не дает возможности соотнести их с яйцом Мировым, поскольку по мифу космос сотворился, или сотворен Турă, из одного яйца. И если обратить внимание на числовую символику 2, то яйца могут быть заменены двумя блинами или двумя монетами. И обрядовые эпизоды с двумя яйцами приходится противопоставить эпизодам, в которых применяется одно яйцо (например, на севе в борозду зарывается одно *варлăх сăмарта*, или *автан сăмарти* — "яйцо семенное", или "яйцо Петуха").

На *Симёк* — Троицу — дети и взрослые играют в игру, называемую *Сăмарта кустармалла* — Катание яиц. Но при этом катают шерстяной мячик, а не всамделишные яйца, — последние достаются победителю в качестве приза. Мячик "яйцо" должен попасть не в лунки (сделанные в метрах 10 от черты, за которой находятся играющие), а в яйца, находящиеся за лунками. Чей мячик, благополучно миновав лунки, попал в яйцо, тот выигрывает, присваивает его и кладет себе в шапку<sup>78</sup>. *Ака пăтти чăкленĕ кун* — в день чукленья (приношения) после сева — "и старые и малые, и девушки и женщины" целый день играли в Катание яиц<sup>79</sup>. В мифологических повествованиях яйцо оказывается "сердцем младшей сестры"; или: из трех больших яиц вышли две девушки и парень — от них пошел род человеческий<sup>80</sup>. В одних случаях яйцо имеет очистительную силу, но в других оно может являться и "вместилищем" болезни — может быть "заговоренным" и подброшенным. Потому чуваш

никогда не подбирают яйцо, валяющееся на улице или во дворе, тем более если обнаружат его случайно у ворот<sup>81</sup>. А чтобы куры неслись в определенном месте, т.е. в гнезде, там оставляют подклад (подкладыш) — одно яйцо, которое называют *мая, мая сьмарти* — "яйцо мая".

При рождении ребенка в некоторых деревнях лутошкой разбивают два яйца и выбрасывают на улицу. При смерти человека, при испускании души выбрасывают на улицу одно яйцо со словами: "*Чун выр'анне чун паратап*" — "Вместо души даю душу". Этот обычай мог толковаться так: "Пусть вместо души усопшего мучается яйцо"<sup>82</sup>.

При провожании рекрута (новобранца) два яйца бросают вверх и следят — разобьются или нет (гадание происходит за околицей). По возвращении новобранца из церкви яйцо выбрасывается на улицу через ворота<sup>83</sup>.

В загадках яйцо — год: "Двенадцать орлов, пятьдесят две галки и триста шестьдесят пять скворцов снесли одно яйцо" (отгадка: месяцы в году, недели и дни)<sup>83</sup>.

С образом яйца в загадках связывается и идея "смерти — рождения". Например: *Чёрёрен вилё суралать, вилёрен чёрё суралать* — "От живого рождается мертвое, а от мертвого рождается живое" (яйцо).

Мы можем констатировать, что появление всего сущего осмысливается как рождение из яйца, и любой переходный момент может быть символически означен оперированием с яйцом. Важные моменты жизни соотносятся с моментами творения мира и человека, с первособытиями.

В обрядовой поэзии яйца встречаются "стеклянные", "золотые", их "катают между Волгой и морем". По одной из версий, Вселенная возникла из яйца золотого, плававшего в водах само собой: яйцо разбилось о берег моря. По другой версии, Туря разбил скорлупу Вселенной (бывшей в виде яйца) с восточной стороны, дунул в нее — и скорлупа верхняя поднялась и стала небом<sup>85</sup>.

Действия с яйцом являются символическими, но в них нельзя усмотреть игрового момента: вряд ли чувашаи перевоплощались или мыслили себя в роли Туря, творящего мир и людей. И вряд ли поэтому сюжеты обрядов, игр всегда соотносимы с событиями первотворения, рождения космоса и человеческих предков из Яйца.

Яйцо как модель Вселенной — не предмет этноатеатроведения. Но пространство игры, обряда как модель мира, время — как время определенного события в этом мировом пространстве, действующие лица — боги и духи, населяющие этот мир с его верхом и низом, действия и атрибуты этих персонажей — действующих лиц — несомненно являются предметом исследований по народному игровому искусству.

Не может быть сомнений насчет существования антропоморфного или иного изображения мифического существа там, где применяются маски, ряженье. Есть все основания говорить о наличии в обрядах и играх "центрального персонажа" там, где пользуются фигурками из тряпья, соломы, палок, выкидываемыми в овраг на *Шуйттан эрни* — Чертову неделю (совпадает с русскими Святками). Там же, где глиняные

или тряпичные фигурки *Йёрёх* включаются в обрядовый текст "живьем", можно говорить об их присутствии в обряде.

Вполне закономерно понимать под устанавливаемой на могиле скульптурой из камня, дерева "заместителя" усопшего или вместилище его души в каких-то эпизодах обряда Провожания души<sup>86</sup>. Во всех этих случаях души усопших или духи имеют антропоморфный облик, люди обращаются с ними как с живыми (со скульптурой *юпа* на Провожании души) или же как с умерщвляемым-воскресаемым духом-божеством (на Шуйттан эрни выбрасывают фигуру в овраг), спускают по реке (*Йёрёх*) и т.д.

Если обратимся к детским играм, то обнаруживаем то же или подобное по функциям божество в двух обликах: или в виде предмета, случайно или по намерению оказавшегося в пространстве игры, или человека действующего.

На *Саварни* — Масленицу — дети и взрослые развлекались игрой, зафиксированной под разными названиями: "В собаку", "В быка", "В хуптак", "В лапти", но сюжет игры один и тот же<sup>87</sup>. Животные и зооморфные существа в названиях игры: Собака, Бык, хуптак, лапоть — могут быть признаны предметными "заместителями" персонажа. Значение слова *хуптак* неясно. Можно предположить варианты перевода-толкования его как *куптак* — "рассоха", "часть сохи", на которую надет *суха пуэ тимри*<sup>88</sup> — лемех, сошник. Если за основу толкования взять *куптакá/хуптакá*, то игра относится к земледельческой традиции, а представления о Собаке, Быке, с которыми связаны названия других вариантов, отсылают нас к более древним представлениям, по которым собака является стражем перед входом в подземный мир усопших и охранником, оставленным при теле Первочеловека, сотворенного Туря из речного ила. Души усопших на праздники прибывают в гости на носу собаки. Мифический Бык поддерживает на роге Землю. По сюжету, игра явно не имеет связей с представлениями, сформировавшимися в эпоху земледелия.

Более приемлемым кажется принять за основу толкования слова *хуптак* "каптак" — "междометие, выражающее испуг от неожиданности... (В этом слове есть намек на назв. *cuppus*...)" или же "сломленный сухой пенёк"<sup>89</sup>. Оба значения *хуптак* (*каптак*) могут иметь свой вариант в игровых действиях.

В реальном виде и Собака, и Бык, и Хуптак представляют собой мерзлую "кругляшку" (конскую или коровью), или кусок льда, или комок замерзшей земли. Между словесным обозначением "персонажа", присутствующего в игре, и его предметным воплощением нет никакой видимой связи — связь проявляется в действиях, которым подвергаются предметы игры и сами ее участники, называемые иногда также "Сторожем", "Быком" и т.д.

Игра строится как цепочка смены ведущих — Сторожа или Хозяина Собаки, Быка, Хуптака. Ведущий, то есть Хозяин, ударом ноги вводит "кругляшку" в игру, стараясь попасть ею в кого-нибудь. Если он

замешкается ударом, его бьют по спине и кричат: "У кого Собака, у кого Собака!"<sup>90</sup>, что равнозначно восклицанию: "А кто собака!" Ведущего игры "В быка" так и называют "Бык" или "Хозяин быка". В зафиксированных текстах "кругляшка" называется и Быком, и Хозяином. Для играющих нет, видимо, принципиальной разницы в названиях человека и животного, воплощенных в предметах и одновременно в Ведущем.

Подобная игра зафиксирована нами под названием "Улам тупалла" — "В соломенный мяч". Мяч для нее делается из жгута соломы, участники игры кидают его руками, а не ударами ноги.

Во всех случаях игра продолжается до тех пор, пока "кругляшка", лапоть или мяч не придут в негодность. Во всех случаях Хозяин (Сторож и т.д.) получает удары в спину.

Смысловое единство предмета игры с Ведущим скорее всего "прочитывается" нами в ударах: ногами — по предмету, руками — в спину Ведущего, а не только тем, что предмет и Ведущий называются одним именем: Бык, Собака, Хуптак и др.

Эта игра не имеет эпизода жеребьевки — выбора ведущего, она как бы возникает стихийно, но на Масленице в качестве "приглашения" к игре могли служить и помахивания лаптем с выкриками.

Другая масленичная игра называется "В распродажу калачей". Она начинается с выкриков затейщика, стоящего около кучи ветоши: "*Кулач сутан! Кулач сутан!*" — "Продаю калачи!" Старый лапоть, солома (мяч), ветошь (калачи), "кругляшка" (бык, собака), хуптак (выломанный пенёк) в играх появляются в важный момент — возвращения тепла и конца зимы. Один из месяцев (ныне февраль, а ранее — конец февраля и начало марта) в чувашском календаре называется нарас (нарс), что уводит нас к персидскому "науруз" — "новому году". В играх наблюдается (в цепочке обмена местами одного из участников с Ведущим) пожелание цели — умерщвления, расчленения старого (предметов — ударами ноги, Ведущего — ударами кулаков) и тем самым призывания нового, когда ветошь у Продавца "разворовывается" другими в качестве "калача".

Две масленичные игры, в первой из них Собака (Бык, хуптак) "бросается" на участников, защищает блага, но благо добывается в следующей игре — "В распродаже калачей". Эти игры могли играть в любом порядке, но здесь явно противопоставляются два сюжета: "Охрана" и "Кража".

Мы с легкостью могли бы противопоставить и персонажей — участников, разделив их на два лагеря, как представителей двух миров — потустороннего и людского. Но существование моментов или эпизодов краж в других обрядах — на свадьбах, Хёр сәри, где взрослые не запрещают кражи, а поощряют их, объясняя тем, что "то (например, дрова для варки пива Хёр сәри) для духов", заставляют усомниться в правомерности противопоставления двух миров, разделения персонажей на представителей того или этого миров, ибо все происходит в одном игровом пространстве вымысла.

В играх блага охраняются "старыми" духами, а крадутся — "новыми",

— так обеспечивается возрождение и возобновление блага земного для живых людей.

Масленичная "Распродажа калачей" имеет массу вариантов названий, в которых и поведение участников не остается постоянным, но сюжет будет один — "добывание благ", и игра состоит из двух эпизодов — охраны и кражи ценностей. А жанр детской игры требует эпизода "возвращения" ценностей, иначе нет продолжения, нет забавы, развлечения и захваченности всех происходящим.

Персонажность играющих не всегда выявляется в определенной пластике, не меняются также и костюмы. Но дети могут придумать такие условия игры, что пространство разделяется на два уровня и место нахождения указывает на персонажность: персонификация происходит по пространственному признаку.

В игре "Собака и белки" встречаются дети среднего возраста. "Перед началом происходит жеребьевка: каждый соединяет большой палец с указательным (получается "колечко") и плюет. Тот, кто не сумел удачно плюнуть, не пропустил плевков через "кольцо", — тот Собака, остальные (более удачливые) — белки. Пространством Собаки признается "низ" — голая земля, трава; пространством белок — "верх", т.е. заборы, кучи дров, любая щепка на земле. Белка может оказаться и на земле — в пространстве Собаки, и на деревьях, которыми служат бревна, случайно оказавшиеся под ногами обрезки досок, щепки. Если Собака ловит Белку на щепке, то это недействительно, потому что Собака не может забираться на деревья. Если же Белку поймали во время бега по земле, т.е. ноги оказались не на деревяшке, то Белка считается пойманной и превращается в Собаку и т.д. Дети могут забираться на забор, на бревна, и Собака должна сманить их оттуда при помощи любой хитрости<sup>91</sup>.

Пространственное расположение указывает на персонаж — Собаку, умеющую бегать лишь по земле, и Белку, спускающуюся на землю и прыгающую по веткам деревьев. Щепка указывает на дерево, на то, что Белка находится на дереве. Часть (щепка) указывает на целое дерево и на Белку, если играющий наступил на нее. Предмет — указатель пространства и реального явления в этом пространстве. Предмет одновременно и указатель персонажа, как знак места его проживания.

Пластическое и интонационное изображения персонажа — весьма редкое явление в чувашской традиционной детской игровой культуре, в силу этого вещный мир обряда требует особого внимания к себе. Можно было бы сказать совершенно утвердительно, что персонаж не изображается, а мыслится. Иногда в словесных текстах встречается прямое обращение к кому-либо как к персонажу или диалог между "персонажами", но в этих случаях слово лишь называет персонаж, пластическое поведение лишь оправдывает ситуацию, в которой оказался называемый словом персонаж, — играющий не изображает реальное, природное поведение, скажем, белки, собаки, журавушки и т.д.

Персонаж в детских играх появляется под двумя реальными обликами: предметном и антропоморфным (а в словах появляется третий

облик — зооморфный), это предполагает присутствие рядом с чучелом, скажем, в зимних и масленичных обрядовых играх, других его "обликов" — человеческого, животного, птичьего и т.д.

Таким образом, предметный ряд игр и обрядов несет весьма ценную информацию о персонаже, о его действиях и пространстве его нахождения.

В предметном ряду детских игр, кажется, гораздо больше информации о преобразующей, художественной деятельности, чем информации исторической. "Белки на деревьях" — на щепках, разбросанных по земле, — могли появиться когда угодно, конские "кругляшки" — с момента приручения лошади или даже раньше, а название их Собакой, Быком отсылает уже к мифологическим представлениям.

Кажется, что историческая информация содержится в обрядовых предметных рядах в тех случаях, когда предметы обряда представляют собой продукты хозяйственной деятельности человека.

Наш наивный историзм опирается на предметную атрибутику обряда и предполагает лишь саму возможность развития форм обрядов, параллельно хозяйственной деятельности, и что обрядовая форма не всегда представляется "застывшей", неподвижной. Дело здесь не в импровизациях и вариативности, а в том, что память обрядоносителя является неким хранилищем, в котором следовало бы различать исторические слои представлений, идей, — ведь обрядовый язык не стремится поведать нам о войнах, царях и т.п., он "говорит" о стадиях развития мифопоэтического объяснения мира и общества. Об этих стадиях можно с уверенностью говорить там, где встречаемся с формами обрядов, зафиксированных в одно и то же время, по одному и тому же случаю, в одном и том же месте, одним и тем же информатором.

### III

Думается, что идею развития обрядовых форм, обрядового мышления можно подтвердить и данными современной физиологии о деятельности мозга.

Физиология различает "два рода временных нервных связей — замыкательные и динамические". Первые составляют базу ассоциаций, в которых закрепляется и воспроизводится прошлый опыт. Вторые, по определению Е.И.Бойко, не воспроизводят прошлый опыт, а "уточняют, углубляют и расширяют его через внутренний механизм мозга". "...При посредстве динамических связей осуществляются операции умственного сопоставления, приводящие к открытию новых отношений между объектами..."<sup>92</sup>

Обряд "обслуживает" реальное событие. Сам процесс осознания этого события всегда динамичен, прошлый опыт должен быть уточнен и углублен в свете "данных" новой стадии развития мифологического объяснения мира. Обрядовая форма сама по себе "замыкает" определенную ступень развития, на следующих ступенях мышления "размыкает", вводит в предыдущую обрядовую структуру новые элементы, новые данные мифологического познания.

Меняется (скорее обогащается) структура действий, предметов, могут появиться изменения в пределах актантной модели, персонажи не столько обновляются, сколько меняют модальность. Появляются новые эпизоды в композиции обряда; с изменением структуры действий форма наполняется новым содержанием, при сохранении старой функции.

Все изменения касаются предметно-действенного компонента обряда. Для примера приведем запись обрядов метания *Ийе икерчи* "блинов Ийе" (из архива ЧГИ):

"Обряд метания "Ийе икерчи" в старину совершался при случаях заболевания детей. Признаком того, что к детям пристал(а) "Ийе", служат шишки на затылке, число которых бывает больше трех. Три шишки считаются "*пурна́с тёвви*" (узел жизни. — *И.Д.*), а лишние называются "*Ийе тёвви*" (узлы Ийе. — *И.Д.*). Число шишек зависит от того, насколько Ийе завладел(а) ребенком. Таких шишек может появиться до 30. Внешним признаком этой болезни служат (также) белый цвет зрачков, а у некоторых — косоглазие.

Когда ребенок дойдет до того, что его вылечить нельзя, то говорят: "Ийе ула́штарса кайна́" (что значит "подменила Ийе, или подкинула свое дитя, вместо человеческого". — *И.Д.*).

Женщина *юма́с*, пользующаяся особым доверием, приглашалась для совершения обряда. Из непровеянной муки, сметенной с мельничных стен или со стен мучного амбара, — "*па́рахас са́нахран*" ("оставленной муки") она месила тесто и скатывала шарики — "икерчём" — величиной с голубиное яйцо. Шарики немного сплющивались сверху, на каждом *икерчэ* пальцем вдавливалась ямочка. Икерчём изготавливались без счета, иначе Ийе не удаляется. В некоторых местностях тесто затевали жидкое, пекли без определенной формы. Как в первом, так и во втором случае пекли на раскаленной сковороде (то есть без непосредственного соприкосновения с живым огнем. — *И.Д.*). Во втором случае на сковороду в разные места капали по капле. Какую форму принимала эта капля, та и годилась. Икерчём ставились в подполье.

Женщина, совершающая обряд, спускалась в подпол с косарем и прутиком от метлы, ставила по четырем углам четыре икерчэ, пятую посредине, делала над каждой икерчэ крестообразное движение косарем и, постукивая им по чему попало, приговаривала:

Тух, ийе, тух!  
Йёре ийе, тух!  
Ка́сар ийе, тух!  
Ма́нта́р ийе, тухса кай!  
Ка́сар ийе, тух!  
Пе́кёрсе́ ийе, тух!  
Нишлэ́ ийе, тух!  
Имшер ийе, тух! и т.д.  
Тухса кайа́р,  
Хам ачана хама пар,  
Ху ачуна ху ил.  
Са́кна ё́ссе-сисе тухса кайа́р!

(Выйди, ийе, выйди!  
Плаксивый ийе, выйди!  
С выгнутой грудью ийе, выйди!  
Толстый ийе, выйди вон!  
Ийе с выгнутой грудью, выйди!  
Ийе, выгибающий грудь (у детей), выйди!  
Худосочный ийе, выйди!  
Слабый телом ийе, выйди! и т.д.  
Уходите вон,  
Мне отдай моего ребенка,  
Свое дитя заведи с собой.  
Угостившись вот этим,  
Уходите вон!)

Потом женщина выходит из подполья в растворенную настезь дверь в сени и там бросает "ыва́сласа" (горстями) несколько икерчѣ, приговаривая те же слова, постукивая косарем и прутиком. Из сеней спускается на крыльцо и под него бросает несколько икерчѣ, проделывая то же самое. Потом отправляется, вместе с матерью ребенка, ночью в баню. Мать несет на сковороде икерчѣсем, а юмѣс — косарь и прутик. Юмѣс отворяет дверь в баню, бросает несколько икерчѣ на пол и, постукивая косарем и прутиком, приговаривает:

.....

Выйди, ийе, выйди!  
Отдай мне моего ребенка,  
Возьми своего ребенка!  
Пей-ешь вот это и уходи!  
Слепой ийе, выйди!  
Худосочный ийе, выйди!  
Косоглазый ийе, выйди!  
Ийе, (хозяин) бани, выйди!  
Ийе, (хозяин) воды, выйди!  
Ийе, (хозяин) земли, выйди!  
Ийе, (хозяин) поля, выйди!  
Ийе, (хозяин) дома, выйди!  
Где подменил(а)?  
Дома ли подменил(а)?  
В бане ли подменил(а)?  
Во время ли родин подменил(а)?  
Отдай мне моего ребенка!  
А вы  
Пейте-ешьте вот это и уходите.

Прочитав эту молитву, обе женщины, не оглядываясь, идут домой. Прутик и все оставшиеся икерчѣ остаются в бане, а юмѣс по дороге угрожающе помахивает косарем — "хѣмсарса килет": всякий злой дух "боится железа", а потому косарь в данном случае является хорошим и верным оружием. Дома юмѣс раздевает ребенка, ставит на порог и купает водой из реки со словами:



.....

Чистая вода, очисти,  
Добрый Турă, дай здоровье ребенку,  
Чистый Турă, очисти.

Затем ребенка одевают в новое белье, в новые пеленки, а все старое выбрасывают. Зыбку в ту же ночь моют на речке.

Если такая молитва не вылечивает ребенка (*çапла тасатни килĕшмесен*), то очищение повторяют на просе: в предметном ряду "икерчĕ — косарь — прутик" первый элемент — икерчĕ — заменяется просом — *вир*. Юмăс, как и прежде, берет косарь и прутик. Юмăс и мать ребенка становятся на той половице, на которой родился ребенок, т.е. на которую упал при своем появлении на свет. В эту половицу юмăс косарем вбивает иголку (новый элемент в предметном ряду сопровождается новым действием на новом месте — добавляется целый эпизод), приговаривая:

.....

Выйди, ийе, выйди!  
Нет тебе здесь места, чтобы стоять,  
Режу, закалываю.  
Отдай мне моего ребенка!<sup>93</sup>

В дальнейших действиях все эпизоды предыдущего обряда повторяются, и везде вместо икерчĕ используется просо: эпизод в подполье — просо кидается в четыре стороны, о пятой точке — серединой — нет упоминаний; эпизод в сенях; на крыльце; в бане — прутик и чашка с просом оставляются там же; возвращение в дом (без оглядки), с угрожающим помахиванием косарем; раздевание ребенка, обмывание (очищение) его водой на пороге, одевание в новую рубашку, выбрасывание старого белья; мытье зыбки на реке.

"Если и последний (второй. — *И.Д.*) обряд не поможет ребенку, то обращаются к знаменитым юмăс. Едут к нему (ней) вместе с ребенком. Юмăс, осмотрев ребенка, говорит: *Кана ийе сĕнтернĕ, вĕрсе çаптармалла* "Этого ийе победил(а), следует очистить дуновеньем и битьем"). Наказывает матери приготовить ветки шиповника, немного льна и вино. Через некоторое время привозят юмăс, и он (она) приступает к исполнению обряда. На пороге (там, где обмывали ребенка в первых двух обрядах. — *И.Д.*) изо льна делают круг и в середину его ставят раздетого ребенка. Юмăс начинает "читать":

.....

Идущий лицом вперед ийе, выйди!  
Идущий задом вперед ийе, выйди!  
Суетливый ийе, выйди!  
Ийе (хозяин) леса, выйди!  
Все злые ийе мира, идущие вперед, выйдите вон!  
Нет здесь места для вас, чтобы стоять и пугать нас,  
Выйдите, ийе, выйдите!  
Этой веткой шиповника бью.

Отдай мне моего ребенка,  
Уходи отсюда!

После каждого стиха по разу ударяет ребенка. Потом начинает *вёрме* — дуть. Мать берет голого ребенка и садится на коник (новая точка и место в пространстве: новые действия — новый эпизод. — *И.Д.*). Юмăс берет прутик от метлы (см. предыдущие обряды. — *И.Д.*), наливает в чашку вино, тоже садится на коник, рядом с матерью ребенка, и начинает *вёрме*:

.....  
Во широком поле двенадцать дубов,  
Широкие же у них листья,  
И ждут они тебя в своем покое.  
Выйди, ийе, иди на те дубы!  
В черном лесу шесть черных воронов,  
Все ждут тебя в печали,  
Нет тебе здесь места,  
Выйди, ийе, иди к ним.  
В поле лежит, гниет конский череп,  
Твое место там,  
Выйди, ийе, уйди отсюда,  
Здесь нет тебе места,  
Выйди, ийе, выйди!

Произнеся "тух, тух, тух" по три раза над ребенком и над вином ("тух, тух, тух" нельзя переводить и толковать как звуковую имитацию плевков: тьфу, тьфу, тьфу, как это часто встречается в литературе. Эпизод дуновенья, очищение словом-дуновением встречается во многих обрядах, потому считаем важным обратить внимание на этот факт неверных толкований. — *И.Д.*), юмăс натирает тело ребенка вином, набирает вино в рот и брызжет в лицо ребенку. Это называется "купанием". Потом отрезает от целого каравая горбушку и, обводя ею вокруг головы ребенка, выбрасывает на улицу, перечисляя при этом всех Ийе. После "купания" ребенка одевают в новое белье, старое выбрасывают, зыбку **предают огню**. За этот труд юмăс получает плату — от 3 до 10 коп.<sup>94</sup>

Все три обряда функционально направлены на **очищение** ребенка. Сравнивая первые два обряда, замечаем незначительное дополнение в структуру действий: вбивание иглы в половицу можно признать отдельным эпизодом, не меняющим в целом форму и назначение обряда. Знаменательно, что этим эпизодом юмăс предвяряет, кладет начало действиям с просом, идентичным действиям с икерчѐ, — символически производит новое — чистое — "рождение" ребенка. По смыслу этот эпизод связан с эпизодами купания, наряжения в новую рубашку, выбрасывания старого белья, мытья зыбки на речке. "Рождение нового человека" сопровождается действиями "уничтожения", или "очищения", предметов водой. Вбивание иголки в половицу, если обратиться к родинным обрядам, есть символическое "умерщвление" в процессе (после) "рождения". Необходимость включения этого действия, быпую-

щего в родинных обрядах, в обряд очищения, как заключаем из слов информатора, вызвано желанием усилить эффект воздействия на Ийе. Эпизод сопровождается словами "режу, закалываю, нет тебе здесь места".

За исключением начального эпизода — вбивания иголки в половицу, первый и второй обряды совершенно идентичны по структуре действий, отличие их лишь в предметном ряду. Какой из обрядов следует признать более древним? Типологические сравнения, а также противопоставления "сырое — вареное" могли бы помочь ответить на этот вопрос. Кроме того, случаи из обрядовой практики чувашей, поговорки и т.д. дают косвенные доказательства того, что второй обряд можно считать "более древним", чем первый. К таким фактам можно относить случаи, когда чуваша объясняют неудачи в жизненной практике забвением или оставлением "древних" обычаев. Нередко по тому или иному поводу совершается обряд "современный", общепринятый. Если же его оказывается "недостаточно", т.е. если нет реального эффекта от проведенного обряда, обращаются к более древним, более "действенным" формам. В данном конкретном случае форма обряда не изменяется, но "вареное" (изготовленное с помощью огня) — икерчѐ — заменяется на "сырое" — зернышки проса. "Сырое" — просо — следует, видимо, считать более "древним" по сравнению с икерчѐ, испеченным на раскаленной сковороде.

Третий обряд включает в себя действия с символом "хлеб" — горбушкой, но они разительно отличаются от действий с этим же символом в виде "проса" или "икерчѐ".

Просо и икерчѐ, если взять их отдельно от действий, служат едой ("пейте-ешьте это и уходите"); в соединении с действием — разбрасыванием горстями — они служат дорожными "знаками", указывающими направление движения Ийе из подполья, из-под крыльца в баню. В словесном и действенном сопровождении эти предметы еды не имеют значения божества, которое появляется в третьем обряде: Хлеб есть предметное воплощение Живого Турă — Сына Турă, периодически умирающего и воскресающего во время годовых богослужений *Чӱкӳлеме* (*Кӧр сӑри*).

В чувашской религии существуют понятия *Сӑкӑр Турă*, *Сӑкӑр Турă сӳлӗ* (Бог Хлеб, путь Хлебного Турă) или просто *Сӑкӑр сӳлӗ* — путь Хлеба.

В первых двух обрядах символ "хлеб" в виде проса и икерчѐ является "едой" для хозяев местности: Ийе подполья, Подкрылечного Ийе, Банного, Лесного, Полевого и т.д. — и "указателем пути" для Ийе, а в третьем сряде хлеб — горбушка — есть предметное воплощение Живого Турă, очищающего, уводящего за собой все болезни, насланные Ийе.

Изобразительный ряд предметных действий в первых двух обрядах интереснее тем, что здесь очищению ребенка предшествует очищение пространственных точек жилища: подполья, сеней, низа крыльца, бани — с обитающими в них Ийе. В третьем обряде очищается только ребенок. И очищение происходит в избе на конике — скамье около печи. Между тем коник имеет сакральное значение: это — "место, где восседают духи предков, приходящие на время празднеств", — как и порог, осознаваемый

в роли "границы" между мирами, "нашим" и "иным".

Думается, что третья форма обряда очищения (изгнания Ийе) является стадияльно более поздней, хотя все три обряда объединены разными символами "хлеба" и, что, пожалуй, еще важнее, символом "дерева", представленным прутиком от метлы в первых двух обрядах и веткой шиповника в третьем.

Косарь, важный атрибут действия юмăс, отсутствует в третьем обряде. Вероятно, этот факт также свидетельствует о стадияльных различиях в формах лечения от Ийе.

Чтобы раскрыть значения предметных символов, следует обратиться ко всей обрядовой практике, к поговоркам, загадкам, толкованиям примет и снов.

Если принять предметы за атрибутивные признаки мифологических персонажей, то юмăс, действующий с прутьями и косарем, отличается по своему мифологическому образу от юмăс, оперирующего прутьями шиповника, вином и льном. Признав косарь за атрибут персонажа, мы оказываемся в кругу представлений, связанных с божествами, демиургами, культурными героями, участвующими в творении мира. Они присутствуют во многих мифах: вспомним миф о шумерском Энки и хурритском Эа, где Земля была отделена от Неба резакком, а сам резак принадлежал богам низа<sup>95</sup>; о Сордене вьетнамских народов, научившемся от Солнца, спустившегося на землю, изготавливать топоры и ножи, разместившем созвездия на небе, или о Пу Лансенге, расширившем ножом отверстие в тыкве, откуда появились первые люди<sup>96</sup>; о Руханге в мифах ньоро, разбившем камень так, что расколол его на три части, "ставшие ножом, топором и колотушкой"<sup>97</sup>; о египетском божестве Бэс, покровителе семьи, охраняющем человека от бедствий: "Египтяне верили, что Бэс изгоняет злых духов, помогает при родах... Иногда изображался с ножом в руках (Бэс-Аха, "Бэс-воин") или танцующим, с музыкальным инструментом (Бэс-Хит, Бэс-Хат, "танцующий Бэс", почитавшийся как бог веселья). Нож и музыкальный инструмент в его руках должны были устрашать врагов"<sup>98</sup>. И так далее.

Нам неизвестны чувашские мифы о героях, атрибутом которых являлись бы резаки или ножи, которыми они пользовались бы при творении. Но существует обряд "От испуга при падении", в котором встречаемся с предметной композицией из косаря и рубашки ребенка: на то место, куда ребенок упал и испугался от падения, ставится косарь, на него надевается рубашка упавшего и через ворот рубашки по косарю льется соленая вода, с обращениями к Матери Земли, Отцу Земли и Дитю Земли с наказом не приставать, не насыпать болезней на ребенка. Думается, что в данном случае атрибут персонажа — косарь — используется для создания антропоморфного чучела, для чего достаточно было надеть на него рубашку упавшего ребенка. В других случаях косарь может быть использован как предмет устрашения, например, когда ребенка клали под начевку и совершали по ней колющие движения (обряд лечения).

Во всяком случае косарь можно признать за атрибут устрашения и индексальный знак устрашающего божества. Но в обряде изгнания Ийе косарь выступает в паре с прутьями от метлы. Очищающая сила метлы поддерживается не только ее бытовым назначением, но, возможно, и тем, что прутья (связка прутьев — *барсман*) являлись принадлежностью магов зороастрийской религии<sup>99</sup>.

Таким образом, юмӑс — одновременно и устрашающее божество с резаком/косарем, и исполняющий обязанности зороастрийского жреца мага с прутьями барсман.

Очищающая сила прутьев или ветки "*тупӑлха*" яснее проявляется в обрядах похорон: умершему в руку дается прут или ветка "*тупӑлха*", которой он будет защищаться от злых духов при переходе по мосту *Чинави* (*Синави*) (зороастр.: Чинват)<sup>100</sup>.

Но вряд ли "*тупӑлха*" — прутик появился в похоронных обрядах в силу влияния зороастризма на религию чувашей, если учесть, что обряды похорон и лечения детей "не терпят" прерывности, они более устойчивы, консервативны, не зря во всех трех формах обряда присутствуют прутья.

Замена прута от обычной метлы веткой шиповника для проведения третьего обряда, отсутствие косаря в нем, использование пучка льна и вина для "купания" (вместо воды из речки) убеждают в том, что исторически эти формы появились друг за другом и, пожалуй, первые две предшествовали третьей форме обряда.

В описании третьего обряда не хватает одной существенной детали — характеристики действий со льном, тогда как по другим описаниям обрядов лечений лен поджигается, т.е. используется для изображения символического огненного круга.

Если в первых двух обрядах присутствие огня противопоказано (икерчӗ "печется без огня" — на раскаленной сковороде, а просо используется в сыром виде), то в третьем обряде появляется хлебная горбушка, в которой присутствует сила огня, печи, сакрально значимых и в современной чувашской религии, как и в зороастрийской.

Третий обряд совершается в случае "победы Ийе" над ребенком, а первые два — в случае подмены человеческого дитяти ребенком Ийе. Таким образом, способы лечения детей, описанные информаторами, отражают разностадиальные представления в народном сознании: о возможной подмене и овладении Ийе человеческими существами, т.е. Ийе в последнем случае — дух болезни, но никак не "шаловливое существо" и не дух местности, как его интерпретируют.

В противопоставлении обрядов — с косарем и без него — замечаем изменение представлений исполнителей о духе, вызывающем болезнь: в первом случае дух мыслится как антропоморфное существо, а во втором признается абстрактной болезнетворной силой, "победившей" ребенка (овладевшей его телом). Обновление тела и новое рождение ребенка обеспечиваются битьем, дуновением, купанием в вине, но эти действия не могут быть признаны специфическими для данной (третьей) формы обряда. Специфическими признаками являются соору-

жение круга из льна, обведение горбушкой вокруг головы ребенка, сжигание зыбки в огне. То есть последний обряд от предыдущих отличает огонь, его присутствие в прямом и опосредованном (в горбушке) виде. Больной ребенок "кидается" в огонь, как это описывается в мифе об ученике мага, трижды сгоревшем в банной печи и трижды воскресавшем из пепла для того, чтобы приобрести статус мага, жреца.

Ийе — хозяевам местности, мелким и шаловливым духам — противостоит юмӑс с прутьями от метлы (*шӑпӑр*) и косарем; Ийе — духу болезни — юмӑс с прутьями шиповника, с вином, вместо воды, и с огнем. Элементарное сопоставление предметных рядов в двух разных обрядах говорит о том, что по форме они совершенно различаются, при сохранении неизменной их функции, но функция наполняется разным содержанием: изгнание/очищение водой в первых двух обрядах заменяется очищением огнем, точнее, новым рождением из огня. Как видим, каждый обряд имеет конкретную форму и конкретное содержание, не сводимые к функции.

Изменение формы и содержания в описанных обрядах связано с исполнителями обряда: первые два обряда совершаются как бы рядовым, "обыкновенным" юмӑс, более "слабым", чем второй, по своему мастерству и по силе воздействия на Ийе; второй же — "необыкновенный", он пространственно отдален, почти "чужой", в противоположность "обыкновенному", "своему". Важно также, что во всех случаях обряды совершаются в доме заболевшего ребенка, т.е. там, где он появился на свет, потому обряд — не инициация, не таинственное посвящение, например, в маги, в жрецы, а именно форма лечения, с использованием предметно-действенной атрибутики мифо-религиозных культурных героев, имена которых, возможно, скрываются в сказках и поговорках, в вариантах названий обрядов и т.п.

Признать юмӑс с косарем и прутьями и юмӑс с шиповником каким-либо определенным персонажем мифо-религиозных представлений нам мешает привычка; сами приемы игровой объективизации персонажей; их присутствие в облике реальных людей. Кроме того, чувашская филология не представила еще описания образа юмӑс в народном словесном творчестве, образа мага в сказках и быличках и т.д.

Если говорить о юмӑс с веткой шиповника как определенном персонаже мифо-религиозных представлений, то его объективизация происходит через выбор пространства действий (коник), выбор предмета действий (ветка шиповника) и выбор формы действий (битье). Восседа на сакральном месте — конике, юмӑс и мать ребенка оказываются в пространстве жилища, отведенном для размещения усопших и предков на пирах *Хывни* (приношений), и, по логике, должны действовать от имени усопших и предков. Один из вариантов названия плодов шиповника *вилӑ сын сырли* — "ягоды мертвого человека". Тут явно выступает некая семантическая связь между бытовым названием (правда, описательным) плодов шиповника и обрядовым применением веток этого кустарника: шиповник связан с миром мертвых, с духами предков.

Через выбор места и атрибут действий юмăс не только обращается к миру *шурă халăх* — "белых людей", усопших, но и действует от их имени или "как они". Очищает ребенка не реальный человек, а профессионал, перевоплощенный посредством выбора места, атрибута и формы действия в представителя "белого" мира.

Предметный ряд обрядов подтверждает, что форма обряда — явление историческое: одна и та же функция может выполняться в разных формах, что предметы управляют вариативностью структуры действия в определенных точках пространства обряда. Во многих описаниях, весьма кратких, без упоминаний произносимых юмăс заклинаний, мы будем встречаться с Ийе — хозяином местности или даже Духом болезни, изгоняемым с помощью огня. Ийе как хозяин местности всегда будет умиляться едой, ему (ей) всегда будут указывать дорогу, но Ийе как Дух болезни будет изгоняться с помощью огня: ребенка могут положить в печь, закрыть заслонкой и, оставив щель для выхода Ийе — Духа болезни, в устье печи зажигать кудель или стебли льна.

Во многих упоминаниях об обрядах нет даже намек на особую роль юмăс. Но по логике вещей должно подразумевать, что в обрядовом игровом пространстве не только предметы теряют обыденную семантику, но и исполнители обряда приобретают некие черты мифологических персонажей.

Предметно-действенный компонент обрядовой формы кажется наиболее консервативным по сравнению со словесным — заклинаниями и названиями игр и обрядов. Например, одна и та же игровая форма у детей в разных местностях появляется под совершенно разными названиями. Тем не менее все они отсылают нас к мифологическому персонажу, указывая на "цвет", на зооморфные и антропоморфные облики. Зимняя игра детей до 12-летнего возраста, с чернением пальца сажей при жеребьевке, имеет такие названия: *Тун-тун мучилле* — "В деда Тюнь-Тюнь", *Шур мучилле* — "В Белого деда", *Суккăр такалла* — "В Слепого барана", *Суккăр шапалла* — "В Слепую черепаху", *Криккусла* — "В Крикус", *Куç курмилле* — "В слепые глаза" и т.д.

Для нас важны именно признаки слепоты и "белизны" персонажа Деда, Барана, Черепахи: эти признаки принадлежат персонажам мира усопших, это им присущи белизна одежд и слепые, невидящие глаза. В обрядовой практике ослепленных кур пускали на киреметищах в жертву духу *Турё* — справедливости. В мифах Черепаха держит на себе Землю. Что скрывается под образом "Тюнь-Тюнь деда", раскрывает Этимологический словарь чувашского языка В.Г.Егорова: если чувашское *тёнче* признать производным от *тюнь-тюнь* — "Мир, Вселенная", то оно возводится к арабскому и персидскому "*дойна*" со значением "мир, свет, вселенная"<sup>101</sup>. *Тун-тун асатте*, *Тун-тун мучи* — никто иной, как Дед Вселенной, Держатель Мира, и потому нет никакого противоречия в том, что он мог появиться под обликом Черепахи — Держательницы Земли — или же под видом Барана — приносимой подземным существам жертвы.

В каждой отдельной местности игра существует со своим особым названием, но все варианты названий из разных местных традиций раскрывают облик Держателя Мира весьма красочно: он белый, слепой, может появиться в антропоморфных и зооморфных обликах. Все эти признаки, отраженные в названиях игры, не случайны и исторически обусловлены разными стадиями объяснения мира, развития и движения мифологических форм представлений и мышления.

Игры детей, как и обряды старших, предстают перед нами не только как форма древнего игрового искусства, но и как хранилище памяти и передачи знаний о мире. Произведения народного игрового искусства разворачивают такие сюжеты, которые не сохранились в устном народном творчестве.

Обрядовые формы зафиксировали стадии развития мировоззрения, но в них же отразились стадии социально-экономического развития народа, его культурных связей с другими народами. Синхронное существование в народном игровом искусстве разностадиальных форм не говорит о том, что все эти формы отражали или являлись отражениями мировоззрения того периода, в котором они зафиксированы. Скорее всего обрядовая или игровая форма может переходить от одной возрастной группы к другой, терять явную сакраментальность, но фольклорная система не отказывается от ранних форм без достаточных на то оснований.

Форма игры (обряда) может существовать вне рамок породивших ее социально-экономических условий, но само явление формы исторически и социально-экономически обусловлено. Потому этнотеатроведение может себе позволить рассматривать историю обрядового искусства как "движение форм", а не функций. В обрядовых формах и играх нет случайных названий, случайных предметов и действий, точек в пространстве жилища, улицы, округа, которые не были бы семантически переосмыслены, означены. Каждая деталь имеет многосторонние связи с исполнителем, временем, пространством, со словом, действием, музыкой, танцем и т.д. И в этих связях любая деталь: предмет, действие, слово, костюм и т.д. — приобретает конкретное содержание знака, свойственного ей лишь в данной форме. Потому следует раскрывать форму и содержание как отдельного "знака" в обрядовом тексте, так и его целостной формы.

Функция есть оправдание формы с точки зрения злободневности. Если форма перестает удовлетворять злободневность, то она или исчезает, или же переходит в другую жанровую плоскость, где на первый план выходят уже другие функции, присущие ей изначально: развлекательно-эстетические, дидактические и т.д.

Рассматривая функции обряда и игры, мы остаемся в пределах критики произведений народной культуры, а обращая внимание на форму, структуру (предметную, действенную, пространственную), на систему персонажей, оказываемся в области этнотеатроведения, пытающегося раскрыть содержательную сторону явлений народного творчества.



## Примечания и литература

- <sup>1</sup> Трофимов А.А. Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары, 1977. С.9.
- <sup>2</sup> Трофимов А.А. Древнечувашская руническая письменность. Чебоксары, 1993. С.8.
- <sup>3</sup> Кондратьев М.Г. О чувашско-удмуртских этномузыкальных параллелях // Этническая культура чувашей. Чебоксары, 1990. С.72–104; *он же*. Чувашская савра юрӑ и ее татарские параллели. Чебоксары, 1993. 80 с.
- <sup>4</sup> Родионов В.Г. Чувашский стих: Проблемы становления и развития. Чебоксары, 1992. С.22.
- <sup>5</sup> Там же. С.23.
- <sup>6</sup> Салмин А.К. Религиозно-обрядовая система чувашей. Чебоксары, 1993. С.5, 15.
- <sup>7</sup> Там же. С.18.
- <sup>8</sup> Денисов П.В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969. С.175.
- <sup>9</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. Чебоксары, 1993. С.59.
- <sup>10</sup> Ивлева Л.М. К вопросу о теоретических предпосылках этнотеатроведения // Сборник Матице српске за сценске уметности и музику. 1988, брой 3. С.7.
- <sup>11</sup> Там же. С.12.
- <sup>12</sup> Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр: К проблеме типологии игровых явлений // Народный театр. Сб.ст. Отв.ред. В.Е.Гусев. Л., 1974.
- <sup>13</sup> Гусев В.Е. Фольклорно-драматическое творчество восточнославянских народов // Фольклорный театр народов СССР. Сб. ст. Отв.ред. О.Н.Кайдалова. М., 1985. С.16.
- <sup>14</sup> Фольклорный театр народов СССР. Сб. ст. М., 1985. Введение. С.5–6.
- <sup>15</sup> Пави П. Словарь театра. Перев. с фр./ Под ред. К.Разлогова. М., 1991. С.365.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр. С.25.
- <sup>18</sup> Там же. С.26.
- <sup>19</sup> Гусев В.Е. Указ. соч. С.26.
- <sup>20</sup> Там же. С.16.
- <sup>21</sup> Ивлева Л.М. Мир персонажей в русской традиции ряженья (К вопросу о ряженье как типе игрового перевоплощения) // Этнографические истоки фольклорных явлений. — Русский фольклор. XXIV. Л., 1987. С.67, 68.
- <sup>22</sup> Авдеев А.Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе. Л.—М., 1959. С.28.
- <sup>23</sup> Там же. С.31–32.
- <sup>24</sup> Пави П. Словарь театра. С.326.
- <sup>25</sup> Ивлева Л.М. К вопросу о теоретических предпосылках... С.10.
- <sup>26</sup> Там же. С.9–10.
- <sup>27</sup> Акцорин В.А. Марийская народная драма. Йошкар-Ола, 1976. С.94–95.
- <sup>28</sup> Там же. С.35, 36, 45, 55, 56, 71, 96, 98, 104.
- <sup>29</sup> Там же. С.62–63.
- <sup>30</sup> Там же. С.63.
- <sup>31</sup> Там же. С.62.

- <sup>32</sup> См.: *Денисов П.В.* Этнокультурные параллели... С.139.
- <sup>33</sup> Там же. С.139–140.
- <sup>34</sup> *Брыжинский В.С.* Народный театр мордвы. Саранск, 1985. С.11–12.
- <sup>35</sup> Там же. С.13.
- <sup>36</sup> Там же. С.12.
- <sup>37</sup> Там же. С.13.
- <sup>38</sup> Там же. С.12.
- <sup>39</sup> Там же. С.12–13.
- <sup>40</sup> Там же. С.8.
- <sup>41</sup> Там же. С.9–10.
- <sup>42</sup> См.: там же. С.21, 29, 30.
- <sup>43</sup> *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967. С.155.
- <sup>44</sup> *Гусев В.Е.* Истоки русского народного театра. Л., ЛГИТМИК, 1977. С.7.
- <sup>45</sup> *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. С.153.
- <sup>46</sup> *Гусев В.Е.* Истоки русского народного театра. С.7.
- <sup>47</sup> *Сучков И.И.* Исполнитель и зритель в белорусской фольклорно-игровой традиции //Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., ЛГИТМИК. Сб.ст. — Отв.ред. *Ивлева Л.М.* Л., 1990. С.140.
- <sup>48</sup> *Мучи И.* Халӑх театрӗн пуçламӑшӗ //Сунтал, 1924. 11 №, 31 с.
- <sup>49</sup> См.: *Кондратьев М.Г.* Чувашская *савра юрӑ* и ее татарские параллели. Чебоксары, 1993.
- <sup>50</sup> *Мучи И.* Указ. соч. С.31.
- <sup>51</sup> Там же. С.32.
- <sup>52</sup> Об этом периоде деятельности театра см.: *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом. Очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра им.К.В.Иванова (1918–1988). Изд-е 2-е, перераб. и доп. Чебоксары, 1988. С.39–61.
- <sup>53</sup> *Лашман С.* Халӑх самахлӑхӗ. Юрӑ-савӑсене, халапсене пухса йӗркелесе поэма сӑрма пулӗ-ши? (Сӑмах ваклас йӗркепе) // Сунтал, 1924. 2–3 №. 55 с.
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> Там же. С.57.
- <sup>56</sup> См.: *Дмитриев И.А.* Обрядовое действие в театральном представлении (К вопросу о взаимосвязях народного творчества и искусства театра) //Традиции и поиски в чувашском искусстве. Чебоксары, 1989. С.79–83.
- <sup>57</sup> *Лашман С.* Сунтал, 1924. 2–3 №. 56 с.
- <sup>58</sup> *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом. С.81.
- <sup>59</sup> См.: там же. С.26.
- <sup>60</sup> *Данилов Д.Д.* Молодость театра // Альманах "Дружба". Чебоксары, 1984. № 1 (46). С.240.
- <sup>61</sup> Там же. С.237–238.
- <sup>62</sup> Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. С.132.
- <sup>63</sup> Там же.
- <sup>64</sup> *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Перев. с нидерланд. и прим. *В.В.Ошиса.* Общ.ред. и послесл. *Г.М.Тавризян.* М., 1992. С.7, 9.
- <sup>65</sup> Там же. С.21.
- <sup>66</sup> Там же. С.19.
- <sup>67</sup> Там же. С.24.
- <sup>68</sup> Там же. С.23.
- <sup>69</sup> См. статьи в сборнике ЮНЕСКО "Человек играющий". Июль, 1991.
- <sup>70</sup> *Бейлис В.А.* Теория ритуала в трудах Виктора Тэрнера //Тэрнер В. Символ и ритуал. Перев. *В.А.Бейлис.* М., 1983. С.32.
- <sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Тэрнер В. Символ и ритуал. С.130.

<sup>73</sup> Там же. С.42.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Цит. по: Авдеев А.Д. Происхождение театра. С.13.

<sup>76</sup> Байбури́н А.К. Ритуал в системе знаковых средств культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С.40.

<sup>77</sup> Пави П. Словарь театра. С.113.

<sup>78</sup> Сообщил Мультиеров Сайкуш (Сергей) Савдиерович, 80 л., в д. Новое Ильмово Черемшанского района Республики Татарстан, 1991 г. Архив автора.

<sup>79</sup> Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Вып. XIII. Чебоксары, 1937. С.24.

<sup>80</sup> Там же. С.23.

<sup>81</sup> Там же.

<sup>82</sup> Там же. С.22.

<sup>83</sup> Там же. С.22–23.

<sup>84</sup> Там же. С.22.

<sup>85</sup> Чăваш халăх сăмахлăхĕ. Мифсемпе халапсем. 6 т. 2-мĕш пайĕ. Шупашкар, 1987. 36 с.

<sup>86</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. С.93–165.

<sup>87</sup> Приведем краткое описание игры из сб. "Ача-пăча вăййисем" ("Детские игры"). Сост. Г.И.Воронцов. Шупашкар, 1992. С.79. "В быка" (В собаку):

Зимняя игра мальчиков. Дети отыскивают любой мерзлый комок. По жеребьевке определяют "Хозяина быка". Выбранный старается попасть "быком"-комком в других. Окружающие стараются ударить по спине "Хозяина быка". В кого попал комок, тот становится "Хозяином", а предыдущий ведущий продолжает игру, становясь на его место.

<sup>88</sup> Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Вып. VI. Чебоксары, 1934. С.305.

<sup>89</sup> Там же. С.81.

<sup>90</sup> Воронцов Г.И. Указ.соч. С.79.

<sup>91</sup> Там же. С.45, 46.

<sup>92</sup> Бойко Е.И. Механизм высших временных связей и их моделирование // XVIII Международный психологический конгресс. Тезисы сообщений. Т.1. М., 1966. С.78, 79. Цит. по: Раннопорт С.Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978. С.171.

<sup>93</sup> НА ЧГИ. Отд.1, ед.хр.215, с.430–436.

<sup>94</sup> Там же.

<sup>95</sup> Мифологический словарь. Гл.ред. Е.М.Мелетинский. М., 1991. С.562.

<sup>96</sup> Там же. С.509, 454.

<sup>97</sup> Там же. С.473.

<sup>98</sup> Там же. С.107.

<sup>99</sup> Литература Древнего Востока. Тексты. Авт.-сост. Ю.М.Алиханова, В.Б.Никитина, Л.Е.Померанцева. М., 1984. С.16.

<sup>100</sup> "Небезынтересно отметить и то, что смысловое значение места (Чинави, Синави) находит сходство с понятием о мосте Чинват, или Шинват, встречающимся в зороастрийском учении", — говорит А.А.Трофимов, впервые в чувашской науке сопоставляя мост в обряде Провожания души усопшего, устраиваемого чувашами, с абстрактным термином зороастрийцев. — Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. С.66–67.

<sup>101</sup> Егоров В.Г. Этимологический словарь чувашского языка. С.246. — Встречающиеся варианты названия радуги (асамат кĕперĕ): сĕнет кĕперри, сĕвек кĕперри, сĕлет кĕперĕ, видимо, имеют некоторую связь с Синави, Шинват, Чинват. — Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Вып. XI. Чебоксары, 1939. С.307.

## СОКРАЩЕНИЯ

- ГОМРТ — Государственный объединенный музей Республики Татарстан (Казань)
- ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии
- МАЭ — Музей антропологии и этнографии (Санкт-Петербург)
- НА — научный архив
- НИИ ЯЛИЭ, ЧНИИ, ЧГИ — Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской Республики, ныне: Чувашский государственный институт гуманитарных наук (Чебоксары)
- ОМК — областной музей краеведения
- РЭМ — Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)
- СОИКМ — Самарский историко-краеведческий музей
- СОМК — Саратовский областной музей краеведения
- СЧЯ — Н.И.Ашмарин. Словарь чувашского языка
- ЧГХМ — Чувашский государственный художественный музей (Чебоксары)
- ЧНМ — Чувашский национальный музей (Чебоксары)

## СОДЕРЖАНИЕ

|                     |   |     |
|---------------------|---|-----|
| М.Г.Кондратьев.     | О периодизации истории чувашской музыки.....  | 3   |
| Р.К.Рахимов.        | Союз архитекторов Чувашии и его роль в развитии архитектуры и градостроительства.....       | 12  |
| В.А.Прохорова.      | Цвет и народное искусство .....   | 22  |
| А.А.Трофимов.       | В.И.Агеев: Начало творческого пути. Мирозрение .....  | 52  |
| Ю.В.Викторов.       | Чувашское изобразительное искусство в 1994 г. (Обзор) .....                                 | 65  |
| Г.Н.Орков.          | Материалы к изучению традиционного костюма саратовских чувашей .....                        | 90  |
| И.А.Дмитриев.       | К истории взаимосвязей народного обрядового и профессионального театрального искусств ..... | 113 |
| С о к р а щ е н и я | .....   | 162 |

Чувашский государственный институт  
гуманитарных наук

**Чувашское искусство:  
Вопросы теории и истории**

Выпуск II

Редактор *В.А. Прохорова*  
Художественный редактор *А.А. Трофимов*  
Технический редактор *В.А. Немцова*  
Корректор *Г.И. Алимасова*  
Оригинал-макет *Г.А. Титовой*

---

Подписано к печати 6.02.96. Формат 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура Таймс.  
Печать офсетная. Физ. печ. л. 10,25. Учетно-изд. л. 10,6. Тираж 300 экз. Заказ № 6.

Чувашский государственный институт гуманитарных наук  
428015, Чебоксары, Московский пр. 29, корп. 1.  
"РУССИКА"



