

**ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК**

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ЧУВАШИИ**

ВЫПУСК II

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЧУВАШИИ

1920-е годы

УДК 08
ББК 71
Х98

*Печатается по постановлению Ученого Совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук
от 23 декабря 2004 г.*

Научный редактор
М.Г. Кондратьев

Художественная культура Чувашии: 1920-е годы. –
Чебоксары: ЧГИГН, 2005. – 260 с. [**Проблемы художественной культуры**
Чувашии. Вып. II].

Второй выпуск научно-исследовательского сборника «Проблемы художественной культуры Чувашии» посвящен малоизученной проблематике культуры и искусства Чувашии 1920-х гг. Представлена хроника событий, исследования по искусствоведению, литературоведению, архитектуре, истории и философии культуры. Их дополняют документальные материалы. Книга иллюстрирована фотографиями из архивов ЧГИГН и Управления архитектуры и градостроительства Администрации г. Чебоксар. Предназначена для читателей, интересующихся историей отечественной культуры и искусства.

ISBN 5-.....

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2005 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Десятилетие, следовавшее за политическими переворотами 1917 года и Гражданской войной, – особый период в истории культуры как Чувашии, так и всей России. Типологические черты собственно *советской* культуры в нем еще не определились (они проявятся в тридцатых годах), наследие же недавнего прошлого уже активно «преодолевалось». На идеологической почве во всей стране происходила отчаянная борьба: закреплялись непосредственные результаты бурных политических событий, нащупывались пути создания «рабоче-крестьянской», а то и просто «пролетарской» культуры – прообраза прогрессивного будущего, демонстративно отрицались ценности «буржуазной» культуры. В разных местах России происходило это далеко не единообразно. Причины и обстоятельства местных и региональных особенностей этих процессов историками культуры и искусства пока почти не изучены.

В советское время двадцатые годы было принято осмысливать главным образом в категориях «революционных изменений». Если понимать революцию в исконном значении качественного скачка в развитии, в этом есть истина. Именно в двадцатых ломались, порой грубо, старые традиции, возникали (или насаждались) совершенно новые явления и понятия. Изменились все общественно значимые структуры. Столь же резким было и кадровое обновление: выдвинулись и заняли ключевые посты новые личности. Но понятием «*революция*» содержание процессов двадцатых в культуре не исчерпывается, оно должно быть дополнено понятием *эволюции*. Новации этого времени сами начинали эволюционировать, порой стремительно. С другой стороны, внешне отвергнутые и низвергнутые, традиции прошлого продолжали явно или подспудно жить и развиваться, т.е. эволюционировать.

В отношении *художественной культуры Чувашии* проблема двадцатых до сих пор отдельно не ставилась. Долгое время она не считалась актуальной. Возможно, освещаемая тенденциозно, она казалась и не столь интересной. Лишь почти одновременно

пришедшие в самом начале XXI века два юбилея – Ф.П. Павлова (1892–1931) и С.М. Максимова (1892–1951) – побудили осмыслить судьбу наследия этих выдающихся деятелей художественной культуры Чувашии, заставили историков искусства и культуры обратить внимание на годы расцвета их творческой деятельности. Так возникла идея научной конференции **«20-е годы XX века: эволюция и революция в художественной культуре»**. Она собралась 14 ноября 2002 г. и была посвящена 110-летию Павлова и Максимова. В дискуссии приняли участие специалисты по искусствоведению, литературоведению, истории и философии культуры. Главным результатом их интеллектуальных усилий стала конкретизация представлений о многообразии, сущности и специфике процессов в местной культуре двадцатых годов, рассматриваемой как в территориальном (вновь образованная Чувашская автономия как часть и провинция России), так и в цивилизационном и этнокультурном (мировая – русская – чувашская художественная культура) планах.

Настоящий сборник статей и материалов во многом отражает содержание состоявшегося разговора. Прежде всего, стала проясняться собственно историко-фактологическая канва художественной жизни периода. В ходе создания книги возникла и утвердилась мысль собрать разрозненные и разбросанные по разным источникам (в том числе и неопубликованным) данные в единый хронологический перечень событий этого десятилетия и поместить его не в приложение, как вспомогательную «добавку», а в начало книги. Отобразив художественную жизнь Чувашского края, хроника включила и некоторые принципиально важные факты общероссийской культурной политики, непосредственно влиявшие на местную жизнь. *Первый* раздел «Художественная культура Чувашии 1920-х», таким образом, выполняет функцию введения, отвечающего на вопросы: что было, что (отчасти и почему) появилось и развивалось или, наоборот, не получило развития. *Второй* раздел книги сложился из ряда статей, объединенных темой художественной культуры рассматриваемого периода, но разнообразных по предмету, углу зрения и специальности автора. Попытка общей характеристики периода в свете его центральной проблемы – диалектики эволюционных и революционных процессов – предпринята составителем книги в статье «Художественная культура Чувашии 1920-х: структура и эволюция». Статьи И.В. Даниловой «Ф.П. Павлов, С.М. Максимов: Творческая деятельность на пересечении идеологий» и Л.И. Бушуевой «“Национальная идея” в музыкальной культуре: венгеро-чувашские

параллели начала XX века» анализируют деятельность и идеи Павлова и Максимова в области развития национального музыкального искусства, проводя параллели в русской и венгерской культурах, и тем самым помещают их в широчайший культурный контекст. Иные контекстуальные срезы периода – социально-исторические – раскрывают в своих исследованиях В.Г. Харитонов («Общинное и индивидуальное сознание в культуре Чувашии 1920-х годов») и Р.В. Михайлова («Особенности духовности российского крестьянства в 20–30-е годы XX века»). Следующий «блок» статей сосредоточивает внимание на явлениях художественного творчества. В очерке Ю.В. Викторова «М.С. Спиридонов и консолидация сил профессиональных художников Чувашии» через деятельность Моисея Спиридонова, сыгравшего в своей сфере роль, аналогичную роли Павлова и Максимова, освещается этап первоначального становления изобразительного искусства Чувашии. О творчестве представителя молодого поколения поэтов в этом периоде размышляет Ю.М. Артемьев в статье «Диалектика чувашского и универсального в поэтическом сознании П. Хузангая». Некоторые проблемы существования традиционной народной культуры освещены в работе Г.Б. Матвеева «Эволюция чувашского народного зодчества в 1920-е годы». Судьбу ценностей другой традиционной сферы культуры рассматривает А.И. Мордвинов в статье «Деятельность Комиссии по изъятию церковных ценностей в 1920-е гг. в Чувашии».

В информативном отношении не менее важным представляется и *третий* раздел книги. Включенные в него материалы уникальны каждый по-своему. Несомненно, знакомство с ними послужит еще более глубокому проникновению в сущностные проблемы рассматриваемого периода. Так, стенограмма заседания Государственной комиссии по просвещению 3 июля 1919 г. показывает драматизм ситуации с выработкой новой культурной политики властей. Любопытно, что с аргументированными возражениями прямолинейным идеологическим подходам большевизма выступает в Москве представитель *чувашской* интеллигенции М. (возможно, это А.П. Милли-Прокопьев). «К сожалению, придется сделать кое-какие поправки, – говорит он, получив слово. – Центральные работники не имеют сведений. В таких случаях мы считаем своей нравственной обязанностью вставать и кричать...». Практически полную картину состояния художественной культуры (за исключением ее традиционных фольклорных форм), какой она видится представителям властей в начале периода, можно

себе представить, вчитываясь в «Доклад о фактической работе подотдела искусств Отдела по народному образованию Автономной Чувашской Области за 1920 год». Отдельное место в книге (образуя ее *четвертый* раздел) занимает публикация рукописи А.И. Некрасова «Художественно-археологические памятники г. Чебоксар» (подготовлена к печати А.И. Мордвиновой). Это исследование является документом, зафиксировавшим культурную ситуацию конца двадцатых годов в архитектуре, хотя по теме, конечно, выходит за хронологические рамки сборника. Труд крупного отечественного ученого, ждавший публикации более семидесяти лет, сохраняет научную ценность и сегодня. Дополнением к его статье является впервые публикуемый аэрофотоснимок центральной части города 1926 года, сохранившийся в архиве Управления архитектуры и градостроительства Администрации города Чебоксары.

Книга иллюстрирована также фотоматериалами из собрания Научного архива ЧГИГН, визуально характеризующими культуру Чувашии 1920-х. Рассредоточенные по всем разделам, они дополняют представление об изучаемом периоде.

История художественной культуры Чувашии в целом (как и целостная история развития здесь отдельных видов искусства) пока не написана. Несомненно, что предлагаемый вниманию читателей сборник, при всей неполноте охвата событий и фактов противоречивого, но и яркого десятилетия, заполнит некоторые лакуны в наших представлениях и станет лептой создателей книги в создание общей картины.

М.Г. Кондратьев.

ХРОНИКА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЧУВАШИИ 1920-х

1920

Февраль, 12. Появление в газете «Канаш» рубрики «Театтӓрпа искусство» («Театр и искусство»).

Март, 12. Художники М.С. Спиридонов и Н.К. Сверчков излагают свои предложения о «создании в Чувашии коллегии художников и организации художественной жизни нации». Докладная записка адресована в Центральный комитет Чувашской трудовой коммуны, создание которой предполагалось на основе решений I Всероссийского съезда чувашских коммунистов.

Июнь, 11–14. Съезд деятелей искусств Чебоксарского уезда под председательством Ф.П. Павлова. Участвуют 53 делегата с правом решающего голоса.

Июнь, 24. Образована Чувашская автономная область. Впервые среди подразделений областного Отдела народного образования формируется подотдел искусств. Заведующий – Т.Д. Алексеев.

Август, 1–3. Объявляется регистрация всех имеющихся у граждан г. Чебоксар музыкальных инструментов (фортепиано, фисгармонии, скрипки, виолончели, а также граммофоны). Вскоре они конфискуются и передаются советским учреждениям.

Август, 16. М.К. Сеспель обращается в областной Революционный комитет ЧАО с просьбой отозвать его из Тетюш для работы в Чувашию. Вскоре он переезжает в Чебоксары.

Август, 20. Ревком ЧАО проводит «День торжества». Принимается постановление: «На Красной площади построить Крестьянский дом... поставить памятник в ознаменование объявления Автономной Чувашской области... учредить в гор. Чебоксарах...

Государственный университет... Чувашский Государственный Театр... Соединить железнодорожной линией Областной центр с узловой станцией... Шихранами».

Сентябрь, 1. Чебоксары. При областном ОНО организуется секция изобразительных искусств под руководством М.С. Спиридонова.

В Симбирске рождается первый чувашский вуз: циркуляром НКП РСФСР Чувашские трехгодичные курсы (бывшая яковлевская школа) преобразуются в Чувашский институт народного образования.

Драматург П.Н. Осипов возобновляет (после демобилизации) учебу на медицинском факультете Казанского университета (окончит в 1924 г.).

Сентябрь, 1–10. В Казани проходит 2-й Всероссийский съезд работников просвещения среди чувашей.

Сентябрь, 15. В Чебоксарах организовано отделение Всесоюзного союза работников искусств (Всерабис), объединившее свыше 60 работников театра и музыкантов.

Октябрь, 20. Чебоксары. Открывается Музыкальная школа – первое в истории края государственное учреждение художественного образования.

Ноябрь, 7–12. В дни работы I съезда Советов ЧАО в Чебоксарах проходят концерты Чувашского национального хора и Концертно-салонного оркестра под управлением Ф.П. Павлова.

Декабрь, 10–20. I съезд работников просвещения Чувашской автономной области.

Декабрь, 27. Арест М.К. Сеспеля по ложному обвинению (освобожден 7 февраля 1921 г.).

В 1920 году публикуются пьесы М. Акимова-Аруя «Илюк», С. Лашмана «Ноябрĕн çичĕмĕшĕ». В Симбирске возникает «Чувашский литературный кружок», выходят два номера журнала «Fòfë rððë».

1921

Январь, 5. В областной газете «Известия» выходит статья Ф.П. Павлова «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение».

Январь, 10. Ф.П. Павлов составляет «Докладную записку об организации музыкальной секции» в областном ОНО.

Январь, 21. Публикуется декрет «О порядке предоставления работы служащим религиозных культов», на основании которого

чебоксарских музыкантов С.Ф. Иванова и В.П. Воробьева, работающих с церковными хорами, лишают права работать учителями и арестовывают.

Январь, 24. Согласно отчету Подотдела искусств, в Автономной Чувашской области станцион[ар]ные кинопроекторные аппараты имеются и периодически работают в г. Чебоксарах и Ядрине.

Февраль, 12. В Чебоксарах открывается первый Чувашский государственный театр. Кроме собственно театрального искусства, это открывало перспективу и творчеству в других видах искусства. «Первое, на чем испробовали художники изосекции свои силы, было оформление Чувашского театра», – пишет М.С. Спиридонов.

Февраль, 13. В Чебоксарах открывается первый Чувашский центральный музей.

Февраль, 16. Областной отдел народного образования распределяет музыкальные инструменты, конфискованные у граждан.

Февраль, 25 – март, 1. Чебоксары. II областная партконференция «указала на необходимость создания более благоприятных условий для развития национальной культуры и родного языка».

Март. Москва. И.С. Максимов-Кошкинский и С.П. Горский встречаются с В.Э. Мейерхольдом.

Апрель, 7. Торжественное заседание по поводу начала деятельности «Общества изучения местного края». Хор исполняет «Интернационал» на чувашском языке.

Апрель, середина месяца. Выходит в свет сборник детских песен «Ача-пйча юрисем», составленный Ф.П. Павловым.

Май, 1. В Чебоксарах художниками изосекции были выполнены 20 панно и плакатов, установлен памятник Степану Разину [Художники Чувашии 1989:328]. Его открытием завершилось массовое театрализованное представление, изображавшее бой отряда Разина с царскими стрельцами.

Май, 12. М.К. Сеспель навсегда уезжает из Чувашии.

Июнь, 18. В статье Ф.П. Павлова упоминается выступление казанской оперной труппы, накануне состоявшееся в Чебоксарах.

Август, 9. В Облполитпросвете обсуждается циркулярное письмо Главполитпросвета о сокращениях расходов на учреждения искусства в связи с начавшимся голодом. Т.Д. Алексеев настаивает на сохранении Государственного чувашского театра, камерно-концертной группы, кинематографа и Музыкальной школы. Облполитпросвет ходатайствует о включении работников искусств в категорию лиц, «снабжающихся ударным пайком».

Сентябрь. А.И. Иванова (Токсина) поступает на вокальное отделение Восточной консерватории (Казань).

Декабрь, 1–8. II съезд работников просвещения Чувашской автономной области.

В 1921 году «мы выращивали капусту, огурцы, помидоры, морковь... Для коровы заготавливали сено и веточный корм... Так жили тогда многие работники искусства, в частности, за этим занятием я постоянно встречал композитора и драматурга Ф.П. Павлова», – пишет в своих воспоминаниях М.С. Спиридонов.

Ф.П. Павлов издает сборник записей детского музыкального фольклора «Ача-пйча юррисем». В Ядрине прекратили существование музыкальные классы, действовавшие с 1919 г.

1922

Февраль, 23. Декрет ВЦИК по изъятию церковного имущества в помощь голодающим.

Март, 18. Симбирск. В день Парижской коммуны хор Чувашского института народного образования дает концерт, имеющий общественный резонанс и отклики в печати.

Июнь, 6. Узаконивается государственная цензура литературы и печати: СНК РСФСР утверждает Положение о Главлите. В 1923 г. вводится государственная цензура и по отношению к исполнительским искусствам: создается Главрепертком.

Июнь, 15. Трагическая смерть М.К. Сеспеля.

Июнь, 25. Публикуется рецензия Ф.П. Павлова на выступление в Чебоксарах казанской оперно-балетной труппы. В концерте участвовали певцы Мухтарова, Носов, танцовщики Ковальский, Стасина, Глинская.

Август. Первый государственный заказ художникам Чувашии: договор с Моисеем Спиридоновым на создание портретов руководителей партии и правительства [Спиридонов 1990:83].

Сентябрь, 1. Ф.П. Павлов прекращает музыкально-преподавательскую и исполнительскую деятельность.

Сентябрь. А.И. Токсина (Иванова) переводится в Московскую консерваторию (в 1924 году, выйдя замуж за ответственного партработника В.И. Токсина, она возвращается в Чувашию, не окончив учебы).

Октябрь, 7. Создано Чувашское государственное издательство.

Октябрь. Отъезд (фактически изгнание) И.Я. Яковлева из Симбирска.

Декабрь, 1. Премьера пьесы «Ялта» Ф.П. Павлова.

В 1922 году опубликована пьеса Ф.П. Павлова «Ялта», книга «Юрă-сăвăсем» С.Ф. Хуммы. Состоялись выезды Чувашского театра на гастроли по районам республики.

1923

Весна. В Чувашской автономной области действует «Общество чувашской письменности» («Чувашское литературное общество»; председатель А.П. Милли), продолжающее линию симбирского «Чувашского литературного кружка».

Апрель, 22. Ф.П. Павлов завершает работу над рукописью очерка «Чуваши и их музыка» – части задуманного им большого исследования. Очерк будет издан отдельной книгой в 1927 г. под названием «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество».

Апрель, 25. Москва. В резолюции XII съезда РКП(б) отмечается необходимость поставить вопрос о руководстве художественной литературой, «ввиду того, что за последние два года художественная литература в Советской России выросла в крупную общественную силу» [Двенадцатый съезд... 1968:710].

Апрель, 26. Москва. Нарком просвещения А.В. Луначарский делает доклад «О художественной политике НКП».

Июнь, 21–23. Конференцией чувашских советских писателей ликвидировано «Общество чувашской письменности». Вместо него возникает Союз чувашских писателей и журналистов «Канаш».

Июль, 7. Алатырь. Артистами театра устраивается бесплатный спектакль и дивертисмент с участием великорусского оркестра.

Август, 15 – сентябрь, 30. Москва. Чувашский хор под управлением Ф.П. Павлова выступает на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке. Записано 10 произведений на граммофонные пластинки.

Сентябрь, 1. Симбирск. Чувашский институт народного образования преобразуется в Чувашский педагогический техникум повышенного типа (с 21 ноября 1925 г. – Педагогический техникум обычного типа). Так Симбирск (Ульяновск) для чувашского народа утрачивает статус главного культурно-образовательного центра, приобретенный полувековой просветительской деятельностью И.Я. Яковлева. Прерывается и процесс становления национального высшего образования (до возникновения вузов в Чебоксарах в 1930 г.).

1924

Начало года. В с. Альгешево Чебоксарского района организована артель чувашской вышивки «Паха тёрё».

Июль, 3. Ульяновск. Концерт хора Чувашского педтехникума под управлением С.М. Максимова для делегатов съезда работников чувашского просвещения.

Июль, 6. Чебоксары. Спектакль «Ухатер» по пьесе Г.В. Тал-Мрзы и концерт чувашского хора Музыкальной школы, усиленного любителями, под управлением В.П. Воробьева в Государственном чувашском театре в ознаменование 4-й годовщины создания Чувашской автономной области. Это выступление считается началом деятельности Чувашского государственного хора.

Июль, 31. В Народном доме г. Ядрина проходит концерт оперного певца М.И. Шемякова.

Июль. Начало издания ежемесячного литературно-художественного и общественно-политического журнала «Сунтал» (с 1946 г. «Ялав»). Кроме собственно литературных, в нем регулярно публиковались также музыкальные произведения, репродукции произведений изобразительного искусства.

Август, 15. С.М. Максимов работает зав. Чувашским бюро губернского отдела народного образования и преподавателем Чувашского института народного образования (Ульяновск).

Сентябрь. Из Ядрина в Чебоксары переезжает И.Г. Кузьмин. С 15 сентября в музыкальной школе он ведет классы струнных и духовых инструментов, создает духовой оркестр.

Сентябрь. Н.Т. Васянка поступает в Государственный институт журналистики в Москве.

Ноябрь, 7. К очередной годовщине революции на Красной площади Чебоксар построена деревянная Триумфальная арка – первое общественно значимое архитектурное сооружение (разобрана в 1930 г.).

Декабрь. В.П. Воробьев создает первое оригинальное произведение – песню «Ватӑ кинемей».

В 1924 году выходят из печати нотные издания: сборник записей чувашских народных песен «Чӑваш кӗввисем» С.М. Максимова и хоровые обработки «Сӑрнай» Ф.П. Павлова. Издаются книги «Выслӑх сулсем» С.Ф. Хуммы, «Чӑваш юмахӑсем» М.Д. Трубиной.

1925

Март, 18–20. II съезд чувашских писателей, членов Союза «Канаш».

Март, 28. Учащиеся Чебоксарской музыкальной школы совместно с любителями музыки исполнили оперу А. Даргомыжского «Русалка» (за исключением 2 акта).

Апрель, 21. Чувашская автономная область преобразована в Чувашскую Автономную Советскую Социалистическую Республику.

Июнь, 18. ЦК ВКП(б) принимает резолюцию «О политике партии в области художественной литературы».

Июль, 4. Концерт Чебоксарской музыкальной школы в Госчуваштеатре. Посвящен Дню кооперации.

Лето. Изделия чувашских вышивальщиц экспонируются на Международной художественно-промышленной выставке в Париже.

Сентябрь, 29. Москва. Музыкант-фольклорист С.Н. Юренев делает доклад «О чувашских народных песнях» в Государственном институте музыкальной науки.

Сентябрь. Писатель И.Е. Тхти поступает в Московский институт художественной литературы.

Октябрь, 1. Композитор С.М. Максимов, переехавший в Чебоксары, приступает к работе в должности заведующего Управлением профессионального образования НКП Чувашской АССР.

Октябрь, 22. Съезд деятелей просвещения ЧАССР. Концерт для делегатов дают хор Педтехникума и Музыкальная школа. Откликом является статья «Музыкальная школа должна служить чувашам» С.М. Максимова, опубликованная 15 ноября в газете «Канаш».

Октябрь, 12. В Чувашии начинаются регулярные радиопередачи на чувашском языке.

Ноябрь. И.С. Максимов-Кошкинский оставляет работу в театре и уходит в кино. С ним вместе работает актриса Тани Юн.

В 1925 году начинает издаваться сатирический журнал «Капкӑн».

1926

Январь, 17. Первый «Этнографический концерт», организованный С.М. Максимовым.

Февраль, 19. Организовано Чебоксарское отделение Ассоциации Художников Революционной России, возглавленное П.Е. Мартенсом.

Февраль, 21. В Чувашском театре состоялся большой концерт-бал в пользу добровольного пожарного общества. В программе

водевиль и сольные выступления местных певцов-любителей. В антрактах играл духовой оркестр.

Февраль, 23. Обсуждение на бюро Обкома ВКП(б) пьесы М. Юрьева «Пулхӑр патпалӑхӑн юлашки кунӑсем».

Март, 16. Бюро Чувашского ОК ВКП(б) принимает постановление «К вопросу о состоянии и перспективах чувашской художественной литературы».

Март, 26. Второй съезд Союза чувашских писателей и журналистов «Канаш».

Март. Впервые в общественном месте – фойе Чувашского театра – организована трансляция радиопередач. Объявлено, что «слушание для всех получивших билет в театр бесплатное».

Апрель, 13. «Управляющим теапредприятиями» Чувашии назначается И.В. Васильев.

Апрель, 15. Премьера пьесы П.Н. Осипова «Кужар» в Центральном чувашском театре.

Апрель, 19. Вечер «Комсо-пасха» в помещении Рабклуба. Участвуют хор Педтехникума, духовой оркестр (рук. И.Г. Кузьмин).

Май, 28. В Чувашском театре состоялся концерт хорового кружка под управлением А.Н. Тогаева (г. Мариинский Посад). Участвовал студент Ленинградской консерватории Н.А. Пожезинский.

Май, 31. Концерт Музыкальной школы.

Май. Отставка главного режиссера Чувашского театра М. Юрьева, связанная с провалом спектакля «Пулхӑр патпалӑхӑн юлашки кунӑсем».

Июнь, 22. Общественный просмотр первого чувашского кинофильма «Волжские бунтари», снятого студией «Севзапкино».

Июль, 3. Чебоксары. С.Н. Юренев делает доклад «О чувашских народных песнях» в Обществе изучения местного края.

Июль, 4. Концерт Музыкальной школы.

Лето. Приезд в Чебоксары режиссера Е.В. Муратова с труппой московских артистов. «Позднее он сыграл определенную роль в деле подготовки чувашских национальных кадров актеров».

Сентябрь. Критик И.Д. Кузнецов поступает в Институт красной профессуры в Москве.

Октябрь, 1. С.М. Максимов переводится на должность заведующего Чебоксарской музыкальной школой.

Октябрь. Художник Ф.С. Быков начинает преподавать в Казанском художественно-театральном училище.

Октябрь, 22. Концерт Музыкальной школы.

Осень. Кадровые перемены в руководстве республики, способствовавшие изменению отношения, в частности, к вопросам развития художественной культуры.

Ноябрь. Начало издания ежемесячного журнала Наркомпроса ЧАССР «Халăха вĕрентес ёс». На его страницах публиковались также материалы по культуре и искусству.

По решению СНК ЧАССР в целях улучшения и координации учебно-методической, научно-краеведческой и редакционно-издательской работы в республике при НКП создается Академический центр (ликвидирован в апреле 1929 г. в связи с созданием Совета по науке и культуре).

В 1926 году изданы книги «Суйласа илнĕ сăвăсем» и «Кушакпа автан» Н.В. Шелеби, «Комсомол калавĕсем» С.Ф. Хуммы, сборник стихов Никифора Васянки «Хастарлăх (Комсомол юрри-сăввисем)». Выходят из печати нотные издания: сборник «Революци юрисем», хоровые обработки чувашских народных песен «Чăваш кĕввисем» С.М. Максимова и «Сăрнай» Ф.П. Павлова.

1927

Март, 10. Чебоксары. Второй «Этнографический концерт».

Март, 12 (или 17). Москва. Вечер чувашского искусства в Государственной Академии художественных наук. В программе: премьера художественного фильма «Сарпике» (Чувашкино), выставка «Чувашия в живописи», концерт чувашской музыки.

Апрель, 24. Премьера фильма «Сарпике» в Чебоксарах.

Июнь, 1–3. Чебоксары. III съезд Чувашской ассоциации пролетарских писателей (ЧАПП). Н.В. Васильев-Шубоссинни делает доклад «Илемлĕ литература тата унăн малашнехи задачисем».

Август, 24. Лишение Ф.И. Шаляпина почетного звания народного артиста (присвоено в 1918 г.).

Сентябрь, 5. Преобразование Чебоксарского отделения АХРР в Чувашский филиал Ассоциации Художников Революционной России под председательством М.С. Спиридонова.

Сентябрь. Преобразование чувашского хора Чебоксарской музыкальной школы в Чувашский государственный хор (капеллу).

Поэт П.П. Хузангай поступает в Казанский восточный педагогический институт.

Октябрь, 3. Постановление ЦК ВКП(б) «Об улучшении партруководства печатью».

Октябрь, 16. В ежедневной газете «Канаш» появляется специальная «Литературная страница». Она выходит в каждом воскресном номере.

Октябрь. П.Н. Осипов переезжает из Казани в Чебоксары, возглавив художественное руководство Государственным чувашским театром.

Ноябрь, 2. Постановлением СНК ЧАССР «О Чувашском театре» при Чувашском театре организуется драматическая студия под руководством И.А. Слободского.

Ноябрь, 6. Чебоксары. Открывается первая в истории Чувашии выставка произведений художников Чувашского филиала АХРР, посвященная 10-летию Октября. Премьера третьего фильма студии «Чувашкино» – «Страна Чувашская».

Ноябрь, 7. Мероприятия к десятилетию Октябрьской революции. На выставке «Искусство народов СССР» в Москве экспонируются произведения чувашских художников Ф.Л. Лаврентьева, В.Д. Нефедьева, М.С. Спиридонова.

Юбилей стал важным рубежом для всей художественной культуры Чувашии. Отныне наличие «современной» тематики становится главным критерием оценки творчества официальной критикой.

Декабрь, 7. Премьера пьесы П.Н. Осипова «Айдар» в Чувашском театре.

Декабрь, 28. Постановлением СНК ЧАССР официально утверждается студия «Чувашкино». В Чебоксарах проходит премьера четвертого фильма «Черный столб».

В 1927 году изданы сборник музыкальных произведений В.П. Воробьева, С.М. Максимова и Ф.П. Павлова «Ўҫӗнӗ юрӑсем», пьесы П. Осипова «Кушар», М. Юмана «Укӑлча касси». М.С. Спиридонов создает картину «Пузырист». Художник Н.К. Сверчков начинает работать заведующим Омским художественно-промышленным техникумом им. М.А. Врубеля, через год – руководит Омским филиалом АХРР.

1928

Январь, 10. Москва. Совет этнографической секции Государственного института музыкальной науки знакомится с рукописью С.М. Максимова «Песни верховых чуваш» и рекомендует ее к изданию.

Февраль, 12. В Чувашском краеведческом музее открывается выставка работ (живопись и фотография) художника Ю.А. Зайцева.

Февраль, 20. Москва. ЦК Рабис проводит «культсовещание» о всемерном усилении массовой политико-воспитательной и культурно-просветительной работы среди работников искусств. Уделяется внимание также работе в национальных республиках.

Март, 25. Дата завершения первого симфонического произведения чувашской музыки – балетной фантазии «Сърнайпа палнай» Ф.П. Павлова.

Март, 25. Чебоксары. Третий «Этнографический концерт».

Май, 3. Москва. Первый Всесоюзный съезд АХРР. Делегат от Чувашского филиала – М.С. Спиридонов.

Конец мая–июнь. Чувашский театр проводит летние гастроли по республике.

Июнь, 15–21. Чебоксары. Первый Всечувашский краеведческий съезд. Среди докладчиков – С.М. Максимов («Чувашская музыка»), М.С. Спиридонов («Изобразительное искусство среди чуваш»). Сведения о других видах искусства обобщаются в докладе инспектора облполитпросвета Г.В. Ломоносова «Чувашский театр, кино и радио».

Август, 30. В постановлении СНК РСФСР о культурно-хозяйственном состоянии Чувашской АССР содержатся предложения принять меры к распространению и развитию национального искусства и подготовке кадров хозяйственных и культурных работников в республике.

Сентябрь, 10. Постановление СНК ЧАССР по докладу Наркомпроса о чувашском национальном театре.

Октябрь. При СНК Чувашской АССР создан Совет науки и культуры.

Октябрь, 15. Ф.П. Павлов вернулся к дирижерским выступлениям.

Октябрь, 29. Наркомпрос разрабатывает Положение о Чувашском национальном театре, утверждаемое СНК ЧАССР.

В 1928 году в Чебоксары возвращается художник Ю.А. Зайцев.

Чувашское книжное издательство выпустило однотомники «Сърнисен пуххи» (собрание сочинений) Н.И. Шелеби и «Уй-чук» (пьесы) И.С. Максимова-Кошкинского, несколько авторских сборников стихов, в том числе Николая Шубоссинни («Сурхи кёвсём»), Михаила Сеспеля («Сăвăсем», сост. Н. Васянка), Семена Эльгера («Самана»), Педера Хузангая («Уяртсан»), Виктора Рзяя («Самрăк вăхăт»). Опубликованы пьесы П.Н. Осипова «Трахом юрри», Ф.П. Павлова «Ялта» (2-е издание), К.И. Пайраша «Телейсёр кунсем», сборник «Школьные песни», составленный С.М. Мак-

символическим. В Казани начинается издание альманаха «Утӑм» (орган чувашской секции Татарской ассоциации пролетарских писателей); вышло четыре выпуска.

1929

Январь. III республиканская конференция Рабис.

Январь. Первое известие о Гавриле Федорове, знатоке народной песни, обладающем феноменальной памятью. Первые записи от него делаются уже в феврале.

Январь, 10. В газете «Канаш» опубликована статья Т.П. Парамонова «Концертсем ҫакна калаттараҫҫӗ», характеризующая Ф.П. Павлова как лучшего дирижера из чувашей.

Март, 11. Постановление СНК ЧАССР об учете и охране памятников искусства, старины и природы.

Март, 17. Чебоксары. Четвертый «Этнографический концерт».

Апрель, 16. Действительными членами Совета науки и культуры при СНК ЧАССР утверждены шестнадцать представителей разных направлений науки и культуры, в том числе литератор и музыкант Ф.П. Павлов и музыкант С.М. Максимов.

Май, 7. Постановление бюро обкома ВКП(б) «О мероприятиях по развитию чувашской художественной культуры».

Июнь, 16–26. Москва. Гастроли Чувашского государственного хора на площадках Парка культуры и отдыха. Впервые чувашские музыканты выступили в Большом театре СССР, перед микрофонами Радиостанции им. Коминтерна. В студии на Кузнецком мосту записано 12 произведений на граммофонные пластинки.

Июнь, 28–29. Нижний Новгород. Выступления Чувашского государственного хора на площадках Канавина и Сормова.

Июль. Картиной «Пузырист» М.С. Спиридонов участвует в XI выставке АХР «Искусство в массы» в Москве.

В Чувашии проводится кампания по чистке служащих. Формулировки, являвшиеся поводом для увольнения: «чуждые элементы», «искривление классовой линии и связь с чуждыми элементами» и т.д.

Сентябрь. На посту наркома просвещения РСФСР А.В. Луначарского сменяет А.С. Бубнов (до этого служивший начальником политического управления реввоенсовета РККА).

Октябрь. Чебоксары. Открывается первое профессиональное учебное заведение искусства – Музыкально-театральный техникум. Инициатор его создания и заведующий – С.М. Максимов.

Декабрь, 31. Постановление Чувашского обкома ВКП(б) об улучшении антирелигиозной пропаганды.

В 1929 году художник И.Т. Григорьев поступает на графический факультет Ленинградского Высшего художественно-технического института. Опубликована первая пьеса Н.С. Айзмана. Вышла книга «Тимупш» С.Ф. Хуммы.

В Чувашской АССР действует 17 кинопередвижек. Начинаются регулярные радиопередачи, в том числе художественно-музыкальные.

1930

Январь. Вышел первый номер журнала отдела культуры и пропаганды ленинизма обкома ВКП(б) и Наркомпроса ЧАССР «Ленин сулёпе».

Январь, 28. НКП ЧАССР предлагает исключить из музшколы и музтехникума «детей зажиточных», «детей лишенцев и обложенных индивидуальным налогом» [ЦГА 221-1-583:912–913].

Апрель, 6. Чебоксары. Пятый «Этнографический концерт».

Апрель. Прибытие для работы в Чебоксарах дирижера С.И. Габера.

Апрель, 23. Открывается вторая выставка работ Чувашского филиала АХР «Десять лет автономии Чувашии». Выставка работает до 28 июля.

Июль-август. Экспедиция А.И. Некрасова по изучению памятников древнерусского искусства в Чебоксарах.

Август. На базе Совета науки и культуры создается Чувашский комплексный научно-исследовательский институт. В его составе – секция культуры и быта. М.С. Спиридонов начинает в ней работать научным сотрудником.

Август, 10–14. IV съезд Чувашской ассоциации пролетарских писателей.

Сентябрь. Отъезд на учебу в консерватории С.М. Максимова (в Москву) и Ф.П. Павлова (в Ленинград). Прибытие для работы в Чебоксарах выпускников Московской консерватории В.М. Кривоногова и И.В. Люблина.

Поэт Я.Г. Ухсай поступает в Московский государственный университет. Критик Д.Д. Данилов поступает в Институт красной профессуры в Москве.

Октябрь, 23. Кончина И.Я. Яковлева в Москве.

В 1930 году в республике разворачивается кампания по закрытию и разрушению памятников церковной архитектуры. В Чебоксарах начинается строительство общественных зданий – Дома крестьянина, Дома связи, звукового кинотеатра.

Выходят в свет книги «Еркён» Н.В. Шубоссинни, «Хури. Сирём улпттă» П.П. Хузангая, «Сăвăсем» И.С. Тукташа, «Сăвăсем» Н.К. Янгаса, «Калавсемпе сăвăсем» И.Е. Тхти. Художник Ф.Л. Лаврентьев оканчивает Московский высший художественно-технический институт.

Публикуется отчет Правительства «Десять лет Чувашской АССР. 1920–1930». Отдельный раздел посвящен развитию художественной литературы. В главе «Культурное строительство» имеются также абзацы о музыке, театре и кино, они помещены в разделе «Работа по изучению Чувашского края».

ИССЛЕДОВАНИЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЧУВАШИИ 1920-х: СТРУКТУРА И ЭВОЛЮЦИЯ

М.Г. Кондратьев

Отечественная художественная культура 1920-х годов привлекла пристальное внимание ученых сразу же с началом так называемой «перестройки». Интерес к ней имел даже несколько ажиотажный оттенок, обусловленный знакомством с материалами и фактами, долгое время скрывавшимися за официозной картиной первого десятилетия «борьбы за утверждение революционных идеалов».

Унаследовав многие достижения искусства дореволюционной России, советское искусство этого десятилетия в целом отличалось «брожением идей, романтическим пафосом ниспровержения, борьбой художественных тенденций, идеологическими битвами» [Шахназарова 2001:11]. Самое характерное – появление и сосуществование различных направлений и течений, соперничавших друг с другом. «20-е годы были свидетелями борьбы „станковистов” и „производственников” – в живописи, „психологистов” („психоложцев” или „переживальщиков”, по определению Мейерхольда) и „биомехаников” – в драматическом театре, движение „напостовцев” и „перевальцев”, „литфронтовцев” и „Серapiоновых братьев” в литературе» [Бутакова 1977:94]. Активную роль играли также творческие группировки: «Пролеткульт», ЛЕФ (Левый фронт), АСМ (Ассоциация современной музыки), АХРР (Ассоциация художников революционной России), РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов), РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), ОРКИМД (Объединение революционных

композиторов и музыкальных деятелей), ПРОКОЛЛ (Производственный коллектив Московской консерватории). Неконтролируемое, неуправляемое многообразие пугало впоследствии советскую художественную историографию, поскольку многое, наметившееся тогда, в ближайшем десятилетии было заклеено ярлыками «классово чуждого» и «идеологически вредного» и, соответственно, отброшено, уничтожено, предано забвению.

По прошествии 1990-х гг. «ажитажная» волна в общероссийской науке спадает. Складывается представление, что, во-первых, «о 20-х годах написано много, хорошо известны факты эпатазирующих театральных премьер и выставок, бурные дискуссии, их сопровождавшие, описан напряженный ритм концертной жизни», и, во-вторых, вследствие этого «с середины 90-х пик интересов заметно переместился на следующий этап истории... внимание уделяется 30-м годам» [Шахназарова 2001:15, 4].

В Чувашии же ситуация существенно отличается от общероссийской. Всплеск исследовательской активности по отношению к рассматриваемому десятилетию в среде культурологов и искусствоведов в 1990-е годы здесь практически отсутствовал (в очередной раз обнаружилось, насколько слаба еще историческая саморефлексия на «местах»). Тем не менее художественная культура Чувашии 1920-х годов как предмет для научного рассмотрения не только существует, но и представляется объектом достаточно специфичным, емким и сложным, заслуживающим отдельного изучения.

Совершенно очевидно также, что понятие «отечественная художественная культура 1920-х», имея признаки некоторой цельности, единым не было. Наглядно это иллюстрируется рождением в начале и падением во второй половине десятилетия так называемой новой экономической политики (нэп). Новые явления вызревали параллельно как в политике и экономике, так и в культуре.

1. Рубежное значение начала десятилетия

Через начальную грань рассматриваемого десятилетия проходят рубежи, от которых берут начало новые социальные и культурные процессы разных масштабов. С точки зрения *всемирной истории* здесь начинается так называемая Новейшая история: завершается мировая война, перекраиваются границы государств, происходят изменения во всех основных областях общественной жизни, в том числе и в развитии духовной культуры и искусства. В *истории России* оказался переломным канун 1920-х, когда следовавшие друг за другом

две революции и гражданская война обнаружили кризис государственности. Тысячелетняя монархия исчерпала себя, новая же общественная сила в лице буржуазии, подхватившая власть, оказалась неспособной ее удержать. В стране происходят смены власти и государственного устройства. Одновременно наблюдается кризис, связанный «с ощущением истощенности этических и эстетических основ традиционной культуры» [Жидков, Соколов 2001:444]. Этот кризис провоцирует начало так называемой «культурной революции». Революционеры от культуры вдохновлял, как определяет Н.Г. Шахназарова, «пафос *разрушения*, очистки плацдарма для строительства нового искусства <...> Пролетарская революция в жизни как бы предопределяла пролетарскую же революцию в искусстве, отрицающую „классические, буржуазные“ ценности прежних эпох. Эстетическую устремленность такой революции лаконично выразил в известном четверостишии пролетарский поэт В. Кириллов: „Во имя нашего завтра / Сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, / Растопчем искусства цветы!“» [Шахназарова 2001:39–40].

Для *Чувашии и чувашского этноса* 1920 год – исторический рубеж, обусловленный возникновением феномена национальной государственности, пусть и в урезанном, усеченном виде непосредственного предмета настоящей статьи – *художественной культуры Чувашии*. В 1920-х гг. здесь впервые конституируется сам феномен профессионального искусства современного европейского типа, как в плане развития национального творчества, так и в плане включения территории в пространство, освоенное профессиональным искусством. Этим объясняется главная специфическая особенность местной ситуации: в профессиональной сфере здесь было возможно только *созидание*; разрушать, подражая пролеткультовцам и прочим «левакам» российских столиц, пока было практически *ничего*. Прошлое отождествлялось с традиционными ценностями народной культуры, устойчивостью жизни, в которой существовали в качестве идеала относительное благополучие и возвышенные чувства. Не видя в современной национальной культуре пока ни «рафаэлей», ни «искусства цветов», поэт Михаил Сеспель, романтизируя революцию, в качестве жертвы (для символической «очистки плацдарма»?) решительно предлагает самого себя. Пафос высказывания обострен ситуацией голода в Поволжье (стихотворение датировано 30 октября 1921 г.), но эстетическая установка превалирует: ради солнечного завтра вчерашние «теплые песни» не нужны! и этим полностью совпадает с пролеткультовскими подходами:

...Вилёсем урлă, шăм куписем çинче

Хёвеллĕ ыран енне
 Кёпер чĕнтĕрлĕр.
 Ах!
 Кёпер чĕнтĕрлĕр.
 Эпĕ
 Халран кайса ўксессĕн,
 Ман урлă таптаса касса кайăр,
 Тимĕр урăсемпе чĕрем сине
 Хаюллăн таптăр.
 Ах!
 Таптăр,
 Ėнсене хуçăр.
 <...>
 Вăхăт — ачашлăх вăхăч мар.
 Ăш юрă вăхăчĕ кайра,
 Малта хёвел. <...>

Перевод (П.П. Хузангая):

... Через трупы, по грудам костей
 К солнечному завтра
 Мост резной перекиньте.
 Ах,
 Мост перекиньте.
 Если я
 Упаду, обессилев, —
 Вы дальше по мне шагайте,
 Железными ногами смело
 На сердце мое ступайте.
 Ах,
 Ступайте,
 Мне шею сломайте.
 <...>
 Время — не для нежностей.
 Пора теплых песен позади,
 Впереди — солнце. <...>

[Сеспель 1989:166]

Появление профессиональной художественной деятельности на территории Чувашского края было, безусловно, революционной (в смысле беспрецедентности) новацией.

До 1920 г. в чувашском интеллектуально-культурном мире уже получили широкую известность личности, чье общенациональное духовно-культурное влияние простерлось на все последующее столетие. Это — И.Я. Яковлев (1848–1930), Н.В. Никольский (1878–1961), Г.И. Комиссаров (1883–1969), К.В. Иванов (1890–1915). Но прямое отношение к художественному творчеству имеет только последний, вошедший в историю именно как представитель художественной культуры. По сути, они были *одиночками*,

пробивавшимися главным образом своими силами, не благодаря, а, можно сказать, *вопреки* существовавшей в российском обществе системе духовной жизни (поскольку эту сторону жизни «инородцев» российская образовательно-культурная система пока не воспроизводила естественным образом). Процесс этот даже намеренно тормозился из постоянно присутствующих опасений развития «сепаратистских» настроений¹. Изменение ситуации отметит сам И.Я. Яковлев, выразив в 1920 году радость, «что культурная работа среди чувашского народа, предпринятая более 50 лет тому назад нами, *одинокими работниками*, ныне находит многих и многих продолжателей» [КС 1965:76; курсив мой. – М.К.]

Как рубеж в развитии *национальной художественной культуры* Чувашии 1920 год впервые обозначен в «Докладе о фактической работе подотдела искусств...»²: «Вся краткая история искусства чувашского народа распадается на три периода. Первый – до Революции [1917 г.], второй – с начала Революции до объявления автономии, третий – с объявления автономии» [ЦГА 123-146:46 об.]. Формулировка вошла и в резолюцию Второго областного съезда деятелей просвещения [КС 1965:90].

С точки зрения нашей темы весьма важен второй период, во время которого произошли кардинальные общественные перемены, подготовившие процессы 1920-х годов. Несмотря на краткость, он оказался достаточно результативным. Именно в нем начинают свою регулярную деятельность чувашские театральные труппы (с 1918 г. в Казани, с 1919 г. в Симбирске и Акулеве Чебоксарского уезда). Появляются оригинальные пьесы национальных авторов (М.Ф. Акимова-Аруя, Н.С. Ефремова, Г.В. Тал-Мрзы, Ф.П. Павлова), которые ставятся на-ряду с переводными. Выходят в свет первые издания партитур национальных музыкальных произведений (1918 и 1919 гг.), испол-няемых множеством любительских хоров. Видимо уже тогда Федор Павлов – через личную практику организатора театральной труппы, драматурга, композитора, дирижера – пришел к мысли о фундамен-тальной

¹ Самым непосредственным образом их присутствие демонстрирует шутливо-опасливая реплика министра народного просвещения Л.А. Кассо в разговоре с организатором просвещения чувашей в 1912 г., переданная в дневниковой записи А.В. Жиркевича от 28.08.1916. «„Не хотите ли вы оттягать для чувашского вашего народа от России всю Симбирскую губернию?“ – спросил тот его в шутку. А Яковлев, шутя, ему ответил в тон, что всю губернию оттягивать он не намерен, а вот некоторые уезды, где живут чуваша – да!» [Жиркевич 1998:19].

² Написаны в январе 1921 г., по-видимому, его заведующим Т.Д. Алексеевым (см. Приложение 2).

значимости театра для всей будущей профессиональной художественной культуры: «Театр помогает развивать другие искусства... В театре и артист, и художник, и композитор, и драматург, и поэт, и певец, и танцор – все, как говорится, становятся как одна семья <...> Если не будет театра, нам придется развивать каждое искусство в отдельности. Но на это у нас, у чувашей, сейчас и людей вряд ли хватит, и знаний. А за некоторые искусства мы и взяться не сможем» [Павлов 1992:311, 313].

Одним из внешних признаков реальности плодов «второго периода» можно считать рубрику «Театтӓрпа искусство» («Театр и искусство») в общечувашской газете «Канаш» (издавалась в Казани). Впервые она появилась в номере от 12 февраля 1920 г., отныне и навсегда став регулярной, отображая как увеличивающийся объем художественной жизни, так и утоляя интересы читателей.

Однако, словосочетание «художественная культура» в Чувашии начала 1920-х годов в качестве обобщения не употреблялось. На устоявшуюся в условиях империи идеологию образованных классов, как известно, отрицавшую наличие культуры у «иностранцев», накладывались большевистские идеи и незнание новыми управленцами реалий на «местах». Неудивительно, что в документах того времени обнаруживается упрощенность представлений и небрежность суждений, на них основанных. Так, авторитетный партийный историк и идеолог М.Н. Покровский, уже в ранге заместителя наркома просвещения РСФСР, в июле 1919 года рассуждал (цитируем по неправоленной стенограмме): «Когда к нам приходит энтузиаст-интеллигент, который предлагает строить Чувашскую публичную библиотеку, чувашский театр, причем оказывается, что решительно все пьесы нужно сначала перевести на этот язык, то тут мы должны указать на то, что пока вся масса чувашского народа не выразит желания создать свою публичную библиотеку, свой театр, университет с профессорами, которые должны будут учиться чувашскому языку, то эта задача совершенно праздная. Мы просто укажем, что это совершенно нелепо» [Твердыни... 1993³: 178–179]. Встретив возражения, Покровский охотно признал свой пример неудачным: «Возможно, что относительно чувашей я и ошибся» [там же:183]. Тем не менее сама его концепция сомнению не подлежала, ибо опиралась на марксистские схемы. «Общая теза тако-ва, – обнажает он суть, – что всякая национальность имеет право учиться и создавать культуру на своем

³ Цитируется стенографическая запись его выступления. Полный текст стенограммы воспроизведен в приложении.

языке, извиняюсь за вульгарное выражение, сколько влезет. Прибавлять, заново творить, мы, конечно, не будем, потому что мы коммунисты, потому что – интерна-ционалисты и потому что национальной культуре мы большого значения не придаем» [там же: 181].

Не владели ситуацией и местные чебоксарские большевики, возглавившие властные структуры, хотя их представления в целом значительно ближе к жизни края. По крайней мере, они не отказывали населению в праве «прибавлять» и «заново творить» в сфере собственной национальной культуры. Так, открывая 11 июня 1920 года съезд работников искусств, заведующий чебоксарским уездным отделом народного образования И.И. Вальдман говорит: «Наша работа – культурная – дать народу реальное понятие о культуре, о направлении народного искусства. У нас нет еще искусства в России; искусство наше – подражание заграничному. Наше прошлое искусство – это для определенной кучи буржуазии. Наш театр не отвечает задачам народного театра... Где народная музыка? Живем среди чуваш и мари, но их песни не разработаны. Мы слышим у них лишь унылые, однообразные мотивы. В поэзии и музыке выражается народная душа. По ним можно определить жизнь народа. Поэтому здесь очень много вам предстоит работать, установить вехи» [НА 88:22-23]. И лишь человек, непосредственно погруженный в проблемы чувашской художественной культуры, Федор Павлов, мог аргументированно судить о реальном положении дел и конкретных задачах по ее развитию. Он отчетливо видел, что у новых властей нет внятных представлений, «по вопросам искусства не только рядовые работники просвещения, но и сами руководители народного просвещения как в уезде, так и в губернии коренным образом расходятся» [Павлов 1962:156–157].

Все же в Чувашии представление о художественной культуре уже существовало, хотя бы в самом узком значении – применительно к изобразительному искусству. Например, о «художественной жизни нации» говорят художники М.С. Спиридонов и Н.К. Сверчков в своем обращении к властям 19 марта 1920 г., т.е. еще накануне образования Чувашской автономной области⁴. В современном же широком значении это словосочетание входит не только в обиход, но и в лексику официальных документов к концу десятилетия. Например, оно звучит в заголовке постановления бюро обкома ВКП(б) «О мероприятиях по

⁴ Докладная записка была адресована в Центральный комитет Чувашской трудовой коммуны, создание которой предполагалось на основе решений I Всероссийского съезда чувашских коммунистов [Спиридонов 1990:171; История... 2001:76].

развитию чувашской художественной культуры», принятом в 1929 году.

2. Комплекс художественной культуры Чувашии к началу десятилетия

К началу рассматриваемого периода на территории Чувашского края и его центрального фрагмента – будущей республики – устойчиво функционировал следующий комплекс художественной культуры:

- традиционное крестьянское искусство всех видов (словесность, музыка, хореография, прикладное); оно имело тысячелетнюю историю;
- искусство православной церкви (в виде архитектуры и живописи храмов, церковной музыки), оно существовало здесь несколько столетий. Церковная музыка присутствовала и в школьных программах как обязательный компонент;
- художественные проявления в любительских формах – в городском, усадебном быту, искусство музыкальное, театральное. Подобное любительство известно в местных уездных городах, по некоторым данным, уже в начале XIX столетия; точно так же здесь существовали прекрасные образцы гражданской архитектуры.

Но такие искусства, как, например, живопись или хореография, в местном любительстве не были распространены. Не функционировало пока в Чебоксарском уезде и «важнейшее из искусств» – кино. Изобразительное искусство само по себе не было чуждо многим выходцам из чувашских сел, получившим соответствующее образование и работавшим в начале XX столетия вне пределов Чувашского края. К примеру, известны имена выпускников художественных школ Санкт-Петербургской Академии художеств А.А. Александрова, А.А. Кокеля, М.А. Адрианова. С некоторым запозданием изоискусство стало развиваться в 1920-х и в Чувашии. О некоторых специфических трудностях этого времени можно прочесть в мемуарах Моисея Спиридонова: «Художники-чуваши, известные мне, в годы империалистической и гражданской войн были разбросаны по всему миру, в страшные голодные 1920–1921 годы Поволжье также лишилось многих талантов. Некоторые мастера, навсегда потерявшие веру в возможность возрождения нашего умирающего края, подались в „хлебные края” и отказывались вернуться на родину» [Спиридонов 1990:77]. Лакуна в местной художественной практике спровоцировала, например, недоумения населения по поводу занятий скульптурой, о

чем упомянуто в протоколе уездного съезда работников искусств 1920 года: «Крестьяне спрашивают: зачем ввели „глиняную работу”?» [ЦГА 333-1:1].

Не получала развития и хореография, о чем вскоре также заговорили. Вопрос возник в связи с проблемами театрального искусства. В программе учебной студии, созданной при Чувашском театре в конце 1927 года, говорилось: «Чуваши имеют пока только драматический вид театральных произведений. Но во всех произведениях в изобилии встречаются музыкальные и хореографические элементы. Несомненно, очень близко то время, когда в театральной литературе чуваш появятся музыкальные драмы, а затем балеты» [цит. по: Романова 1969а:62]. Желанием стимулировать развитие этого вида искусства, видимо, объясняется и подзаголовок «Чувашская балетная фантазия» на титуле симфонической пьесы Федора Павлова «Сърнайпа палнай» (датировано 25 марта 1928 г.). Характерен и заголовок статьи о хореографии Н. Айзмана (ее автор – актер и будущий драматург) «Манса юлнй чăваш искусствин» (буквально: «Забывтое чувашское искусство»), опубликованной в газете «Канаш» 18 декабря 1928 года.

Тем не менее потребность в художественном самовыражении существовала и в городах, и в селах. Бурные события 1917 года, резко демократизировавшие общественную жизнь, придали местной музыкально-театральной самодеятельности новые стимулы. Повсюду стали создаваться так называемые народные дома, прообразы будущих Домов культуры. В отчете подотдела искусств Облоно (областного отдела народного образования) за 1920 год сообщается: «В 3-х уездах Чувобласти имеются 72 Народных дома. Радиус действий не больше 15 верст. Общая посещаемость определяется, в большинстве случаев, при устраивании спектаклей, почему в общей сложности посещаемость минимальна. При некоторых Нардомах (в крупных пунктах) существуют струнные оркестры (тип великорусских), хоры любителей. Количество концертов за истекший год в 3-х уездах определяется 75. Носит характер случайных, причина: отсутствие репертуара. Правильно организованные концертные коллективы, находящиеся в ведении Областного Подотдела, эстрадный и смешанный хор и концертно-камерная группа работают с 15 октября с.г. Количество концертов ежемесячно – 12. Платные для вольных граждан и бесплатные – для красноармейцев. В ведении Ядринского Подотдела находится духовой оркестр малого состава» [НА 88:49]. По поводу упоминаемого в документе оркестра известно, что он возник

еще весной 1919 года. В то же время в новообразованном областном центре Чебоксары такового еще не существовало. Поэтому, когда в августе 1920 года появилась идея провести «неделю торжества объявления Чувашской автономной области», областной ОНО обратился с просьбой предоставить духовой оркестр в соседний Козьмодемьянский уездный ОНО и уездный военкомат [ЦГА 123-68:84]⁵.

Чебоксарские художники также впервые нашли для себя поле деятельности. В сентябре 1920 года они объединяются в секцию искусства при Отделе народного образования Чувашской автономной области, возглавил ее М.С. Спиридонов. К празднованию 1 Мая 1921 года в Чебоксарах участниками изосекции были выполнены 20 панно и плакатов, установлен памятник Степану Разину [Ургалкина 1973:10]. Его открытием завершилось массовое театрализованное представление, изображавшее бой отряда Разина с царскими стрельцами. В акции принимали участие, таким образом, одновременно все наличные художественные силы города: музыканты, актеры, художники. Любопытно, что замысел представления, по свидетельству участника события С.П. Горского (Петрова), родился под непосредственным впечатлением от московских театральных акций В.Э. Мейерхольда, с которым в марте 1921 года довелось лично встретиться и Горскому, и Максиму-Кошкинскому [Романова 1967:35–36].

Отдельно следует говорить о зачатках местного литературного творчества и печати национального направления. Известно, что книгопечатание на чувашском языке уже имело немалое развитие, в современном библиографическом указателе содержится 1224 названия изданий до 1917 г. [Чувашская книга... 2001]. В 1906 г. родилась и первая чувашская газета «Хыпар». Среди опубликованного были и опыты оригинального литературного творчества. В той или иной степени литераторами были многие крупнейшие представители национальной интеллигенции. Но все они действовали, главным образом, в губернских городах Казани и Симбирске, т.е. вне Чебоксар и ближайших уездов, с 1920 года составивших новоявленную национальную административную автономию. Чебоксары до этого времени не только не участвовали в этом процессе, но и не были к нему готовы. В частности, такой атрибут современной культуры, как типография, здесь появляется только в 1912 году.

⁵ Одно из первых упоминаний о духовом оркестре в Чебоксарах – программа концерта музыкальной школы 22 октября 1925 г.

С художественной стороны будущая столица республики – старинный уездный город Чебоксары – внешнему миру мог быть интересен несколькими архитектурными сооружениями XVII–XIX вв., как церквями, так и купеческими домами⁶. Однако именно эти сооружения, особенно культовые, именно в 1920-х годах систематически стали уничтожаться или перестраиваться для использования в светских целях. Ни одного концертного или театрального зала в Чебоксарах ранее не существовало. Когда возник вопрос о размещении Чувашского театра, переведенного в 1921 году в столицу автономной области, то не нашлось ничего более подходящего, нежели кирпичное здание бывшего мочального склада купца Хлебникова, где театр проработал с 1921 по 1961 г. Поначалу «сцена была без „круга“, пол в зрительном зале земляной, вместо кресел – обычные скамейки», – пишет, основываясь на свидетельствах современников, Ф.А. Романова [1988:43]. Появившаяся в 1924 г. в центре Чебоксар деревянная Триумфальная арка была первым общественно значимым архитектурным сооружением советского времени. «В развитии социальной жизни и культуры Чувашии появление Триумфальных ворот, – считает исследователь истории искусства, – содержит в себе стремление народа к большим формам, монументальному виду искусства. Основой этого явления послужило образование своей автономии, рождение государственности и рост самосознания нации» [Трофимов 1992:9].

Понятно, что в Чебоксарах до получения статуса столицы собственными силами ни музыкальное, ни театральное, ни изобразительное, ни литературное творчество в профессиональных формах развиваться не могли, хотя существовали в виде любительских очагов в быту и на производстве⁷.

Если в селах в период 1917–1919 гг. театральное и музыкальное любительство национального направления получило достаточно быстрое распространение, то в городе дело обстояло иначе. Само представление о необходимости развития национального творчества в том или ином искусстве здесь вызревало еще долго. Первым в

⁶ Но и это мы отмечаем ретроспективно. В 1919 г. зафиксирована достаточно уничтожительная присказка, бытовавшая на Волге: «Чебоксары-городок – четыре двора, восемь улиц»... [опубликовано в сборнике документов: Чувашия... 1960:258].

⁷ В этом плане заслуживают внимания культурные досуги, организовавшиеся в начале XX столетия для рабочих крупнейшего чебоксарского предприятия (Винного склада № 3), с участием хора, оркестра балалаечников и т.п. Аналогичный опыт имели и будущие чувашские учителя, обучавшиеся в Симбирской чувашской школе.

истории Чебоксар художественным актом на этом пути стал спектакль-концерт, проведенный в мае 1919 года акулевской любительской труппой, руководимой Ф.П. Павловым. Инициатива, несомненно, принадлежала ему же (1 мая, т.е. как раз накануне, Павлов переводится из Акулева в Чебоксары на должность заместителя заведующего уездного Отдела народного образования). О событии известно из газетного отчета: «Халиччен Шупашкар хулинче чăвашла спектакль пулманчĕ. Спектакльре Шупашкар уесĕнчи учитĕльсемпе учитĕльнитсасем вылярĕç. Спектакле чăваш хĕрлĕ салтакĕсене укçасăр, ахаль сынсене уксалĕ кĕтрĕç. <...> Спектакльре З.Б. Осетров сырнă «Сил-тăман» ятлă пьесăпа Ф.П. Павлов сырнă «Сутра» ятлă кулăшла пьесă лартрĕç. Икĕ пьесине те питĕ чаплă вылярĕç. Чăвашла Ф.П. Павлов тата С.М. Максимов сырнă юрăсене калама та çук лайăх, илемлĕ юрларĕç. Шупашкарти халиччен чăвашла пьесăсене, чăваш юрисене илтмен сынсем спектакльте лартнă чăвашла пьесăсене курман, чăваш юрисене пит юратрĕç» [Чăвашла спектакль... 1919]⁸.

2. Приоритеты культурной политики

После Октябрьской революции 1917 года в культурной политике формирующегося советского государства образовались новые приоритеты. Наряду с политическим просвещением, на первый план ставится школьная работа. Восторжествовали прямые формулировки, переходившие из документа в документ по всей стране. В частности, в резолюции Чувашского областного съезда деятелей просвещения (1–8 декабря 1921 г.) говорится: «С точки зрения общегосударственных задач искусство стоит на втором плане...» [КС 1965:89]. В документах X Всероссийского съезда Советов, принятых 23 декабря 1922 года, читаем: «Признавая все значение искусства в культурной жизни страны... Народный комиссариат просвещения и

⁸ В переводе: «До сих пор в Чебоксарах чувашских спектаклей не бывало. Играли учителя и учительницы Чебоксарского уезда. На представление чувашских красноармейцев пускали бесплатно, обыкновенных людей – за деньги. <...> В спектакле представили пьесу З.Б. Осетрова «Метель» и комедию Ф.П. Павлова «На суде». И обе пьесы очень удачно сыграли. Красиво, несказанно хорошо пели по-чувашски песни Ф.П. Павлова и С.М. Максимова. Чебоксарским зрителям, до сих пор чувашские пьесы не видавшим, чувашские песни не слышавшим, невиданные чувашские пьесы, неслыханные чувашские песни очень понравились».

его местные органы при распределении средств должны в большей мере, чем до сих пор, считаться с первенствующим значением школы» [КС 1984:17]. Этой политикой объясняется, кстати, и попытка ликвидировать Большой (бывший императорский) театр, инициированная лично В.И. Лениным. В советской историографии этот факт подавался в завуалированной форме и не обсуждался, поскольку не вписывался в создававшуюся впоследствии картину официально якобы всегда существовавшей «заботы о поддержке и развитии искусства»⁹.

Предполагалось, по-видимому, что столь прямолинейная «иерархизация» задач в сфере культуры – явление временное и вынужденное в силу условий гражданской войны и временных экономических трудностей. Однако история показала, что иерархические подходы в культурной политике укрепились и обрели постоянство. Это было неизбежно на фоне перманентного *преодоления трудностей* разного рода, мотивировавшегося *обострением классовой борьбы*. Кроме того, выстраивалась непререкаемая иерархия явлений «базиса» и «надстройки», исходя из которой все ценности «надстройки» априорно оказывались вторичными. Разумеется, зигзаги политики не могли остановить поступательного движения художественной культуры России, накопившей огромный профессиональный потенциал во всех видах искусства. В Чувашии же неосторожные идеологически-управленческие повороты, в силу особенностей традиционной культурной среды и неразвитости профессионального творчества, в некоторых случаях были способны вызвать едва ли не катастрофические последствия.

Подлинным спасением для зарождающихся профессиональных форм художественного творчества в условиях Чувашии оказался только бескорыстный энтузиазм деятелей национальной культуры. Без упорного стремления отдельных личностей создать национальное искусство, воплотить свои творческие замыслы в литературе, музыке,

⁹ В частности, в сборниках «В.И. Ленин о литературе и искусстве» он не упоминался. Требуются определенные усилия, чтобы понять суть дела в виртуозно запутанном изложении официальной хроники «Культурная жизнь в СССР»: «12 января [1922 г.]. Москва. Политбюро ЦК РКП(б) поручает Президиуму ВЦИК отменить постановление СНК о сохранении Большой оперы и балета, учтя предложение В.И. Ленина оставить на Москву и Петроград несколько десятков артистов на хозрасчете, а сэкономленные средства отдать на ликвидацию неграмотности и на школы. <...> Политбюро, СНК, В.И. Ленин на протяжении 1922 г. неоднократно возвращались к вопросу о Большом и Мариинском театрах...» [КЖ 1975:320].

изобразительном искусстве, на театральной сцене, преодолевая всяческие трудности и препятствия, лишь мечтая о признании и поддержке *в будущем*, художественная культура Чувашии была бы обречена остаться на уровне провинциального любительства.

Таковыми деятелями в пределах Чувашии в первые годы изучаемого десятилетия проявили себя всего несколько человек. Наиболее значительные фигуры местной художественной культуры начала периода можно перечислить поименно. В театральном деле – Иоаким Максимов-Кошкинский (1893–1975), в изобразительном искусстве – Моисей Спиридонов (1890–1981), в музыке – Федор Павлов (1892–1931). В литературе с 1919 года уверенно зазвучал голос самого молодого из них – двадцатилетнего Михаила Сеспеля (1899–1922).

Такие же творческие личности положили начало и такой форме художественной культуры, как литературно-художественная критика – еще один необходимый компонент профессионального искусства. О ее необходимости заговорил еще в 1919 году драматург и актер М.Ф. Акимов-Аруй в статье «Нужна критика» [Аруй 1919]. Наибольшую активность на поприще критической публицистики проявили в эти годы Ф.П. Павлов, литератор И.И. Илларионов (позднее известен под псевдонимом Иван Мучи)¹⁰, И.С. Максимов-Кошкинский, поэт С. Фомин (Хумма Семень).

Добровольно ушедший из жизни уже в 1922 году, Сеспель навсегда остался особой фигурой в истории чувашской художественной культуры. Сегодня он воспринимается не столько современником, сколько предтечей тех, кто действовал в чувашской художественной культуре на протяжении всего десятилетия. В частности, он не успел откликнуться на проблему «второразрядности» художественного творчества. Как литератор, главную проблему он видел в обеспечении будущего языка – живого воплощения культуры родного народа. Ему он посвящает яркие строки своей поэзии, в частности, написанные в 1920 году стихотворения «Чувашский язык», «Памяти чувашского поэта Агаха», «Воистину воскрес!», «Сыну чувашскому», «Чувашке». Но столкновения с носителями практической большевистской политики и идеологии поэт не избегнул, что, собственно, и привело его к гибели.

Рядом с истинными талантами, лидерами в столь сложной сфере

¹⁰ Их театроведческая публицистика была настолько значительна, что дала повод для написания специального исследования «Роль Ф.П. Павлова и И.И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства» [Романова 1969б].

человеческой деятельности, как художественное творчество, под их руководством появляются работники второго или третьего «ряда» – актеры, литераторы, хористы, оркестранты, не претендующие (или не способные) на главные роли в художественной деятельности. Они также востребованы в текущей творческой жизни: сочиняют, выступают, публикуются. В письме от 22 марта 1921 года Михаил Сеспель сетует: «Я приступил к составлению „Сборника стихотворений“... Просмотрел „Канаш“ и увидел, что хороших, воодушевляющих стихов очень мало» [1989:390]. Задуманный им сборник так и не появился. В родившемся в эти же дни стихотворении «Тяжелые думы» звучат отголоски тех же мыслей:

– Килсем часрах, чăваш поэтĕ! –
Тесе яланах чун чĕнетчĕ.
<...>
Анчах кунсем, сÿлсем иртсе кайрĕç,
Чăваш поэтĕсем сас памарĕç.
Хальччен шанчăкпала чĕрем сÿнчĕ,
Паян кун чĕрере ĕмĕт сÿнчĕ.

Перевод (П.П. Хузангая):

– Приди, приди скорей, поэт чувашский! –
Звала душа моя с тоской и лаской.
<...>
Но годы за годами пролетали, –
Чувашские поэты все молчали.
Надеждой сердце жаркое пылало,
Сегодня вдруг надежды в нем не стало.

[Сеспель 1989:106–108]

О том же по-своему размышляет и Федор Павлов в откровенном письме своему другу Степану Максимову 13 сентября 1921 года: «...В Автономной области по части чувашской музыки работал почти я один, если не считать моих инструкторов и учеников... Это хорошие работники, собиратели песен, но двигать наше искусство вперед они не пробовали...» [Павлов 1962:162].

Сам Павлов советской властью замечен и, несмотря на беспартийность, призван к организационной работе – сначала в должности инструктора искусств Казанского губернского отдела народного образования, а с 1920 года – заведующего музыкальной секцией подотдела искусств Чувашского областного ОНО. В течение нескольких лет он пытается совместить казенную службу с взглядами и поступками художника-творца. «Я слышал на одном съезде официальное заявление одного из ответственных руководителей

Губотнароба, что сейчас искусство не имеет первостепенного значения в вопросах образования, – рассуждает Павлов в 1920 году в выступлении перед работниками искусств. – Постараемся разобраться в этом. Мы зададим себе вопрос: а что сейчас имеет первостепенное значение в вопросах образования? Дело строим заново... Раньше превыше всего было поставлено развитие только умственных способностей учащихся. Но позвольте, ведь это именно взгляд старой школы, против которого мы боремся... Когда стоит вопрос о гармоническом развитии личности, то второстепенного ничего нет в природе человеческого духа» [Павлов 1962:157]. Цель своей художественно-просветительской деятельности Федор Павлов видел в утверждении права искусства, и именно естественно рождающегося на чувашской земле *национального творчества*, на общественное внимание и поддержку государства. «В течение первых двух лет существования области я непрерывно пропагандировал чувашское искусство на всех партийных и советских съездах и конференциях», – говорит он и в автобиографии [1962:167].

Публицистические выступления Павлова складывались в программу по развитию художественной культуры. «На исторических съездах ЧАО чувашский хор пропагандировал чувашское музыкальное искусство, – пишет он в статье. – Делегаты, сплошь и рядом забитые деревенские чуваша, забывали, что их окружает чуждая обстановка. Песня говорила их сердцу, что они у себя дома. <...> Если все это так, то организация постоянного профессионального чувашского хора – очередная задача просвещения» [1971:189]. Любопытно, что Павлов, пытаясь убедить общественность (фактически, и самого себя), утверждал здесь же, что «Областной отдел народного образования стремится к осуществлению этой идеи». Подобные высказывания оставались изложением *личных* позиций Павлова как деятеля и на реальную политику официальных учреждений не влияли. Местное художественное творчество фактически никак не стимулировалось и поэтому постоянно балансировало на грани исчезновения.

Державшиеся на энтузиазме учреждения искусства работали нестабильно. Показательна история самого Федора Павлова. Созданный им в 1920 году Национальный хор не получил необходимой поддержки и в конце концов распался. 18 июня 1921 года, уповая на заработанный выступлениями авторитет коллектива, Павлов признавался на страницах газеты «Чувашский край» (укрывшись, впрочем, псевдонимом): «Второй год поют бесплатно. Надоело». Желая убедить читателей в обоснованности обиды музыкантов, он добавляет тут же: «Можно, пожалуй, признать, что чувашский хор успел создать школу своего национального искусства. Желаем ему успеха в

этом направлении» [Павлов 1962:190].

Как рассуждения, так и эмоциональные всплески не имели практических последствий. Никто и никак не отреагировал и на то, что Павлов ушел от музыкально-исполнительской и преподавательской деятельности¹¹. В автобиографической записке он объясняет, что ввиду низкой оплаты труда и слишком огромного расхода энергии в педагогической деятельности, он «решил занимать только одну какую-нибудь должность, которая могла бы обеспечить... столько же, сколько четыре педагогических должности... Первого сентября 1922 года меня утвердили членом президиума Чувашского областного Совнарсуда. Одновременно я состоял председателем Особой сессии названного Совнарсуда» [1962:168]. Называя свою деятельность только *педагогической*, Павлов характеризует то же положение: собственно художественная (литературная, музыкантская) деятельность еще не мыслилась в структуре местной культуры как профессия, заслуживающая материального вознаграждения. В 1922 году Павлов преподавал одновременно в Центральном педтехникуме, Музыкальной школе, Чувашском рабфаке, Чувашской совпартшколе. В то же время Павлов вел активную концертную работу, сочинял музыку, а в марте 1922 года из печати вышло его наиболее значительное сценическое произведение – драма «Ялта» (премьера в театре состоится 1 декабря). В душе Федора Павловича копилась горечь от ощущения неустребованности обществом его творческого потенциала. Для советской власти и партийной бюрократии он не смог стать «своим», ибо бесспорная демократичность его устремлений связывалась им с развитием *национальной*, а не *классовой* (как требовала идеология) художественной культуры. В свете этого прочитываются прозрачные подтексты миниатюрной фельетона-сказки «Йытйапа кушак» («Собака и кошка»), появившейся на страницах газеты «Канаш» 27 августа 1922 года. Кажется, что в ней просто констатируется факт продолжающегося голода. На деле же в центре сюжета находились взаимоотношения «хозяина» и преданно служивших ему персонажей, оказавшихся перед выбором – либо бежать, либо умереть [Павлов 1962:106; цит. по переводу Н. Павлова]:

Были у меня собака с кошкой. Собаку звали «Гав-гав», а кошку – «Кис-кис» <...> Прошла зима, и нечего нам стало есть. Кис-кис прыгнула с печки ко мне:

¹¹ Неофициально его имя, конечно, вспоминалось. Однажды даже в газете: «Шупашкарти чăваш хорĕ тесен, пире Ф.П. Павлăв ячĕ аса килет. Анчах сак чаплă прăснак кун хор пусĕнче апа эпĕр кураймарăмăр», т.е. «Говоря о чебоксарском хоре, мы вспоминаем имя Ф.П. Павлова. Но в этот замечательный праздничный день мы не смогли его увидеть во главе хора» [В. В. 1924].

– Ты меня не любишь, голодом меня уморить хочешь.
А я ей в ответ:
– Кис-кис, – говорю, я и сам голодный лежу, для тебя вон за печкой мыши бегают, лови их да кушай.
Кис-кис мне:
– Муррр, сам, – говорит, – ешь. А потом взяла и убежала.
Услышала это Гав-гав и тоже вышла из-под лавки.
– Любимый хозяин, уж так-то я проголодалась.
– Вижу, голодная, да что поделаешь, дружок, – сказал я собаке. – Вон под печкой крысы свадьбу справляют, лови их и ешь.
Гав-гав протяжно вздохнула и больше не сказала ни слова. Забралась снова под лавку и больше оттуда не показывалась.
Гав-гав сдохла.

Фельетон подписан псевдонимом «Хвётке». Выступать еще более откровенно и решительно Павлов, очевидно, не мог себе позволить. Это можно объяснить не только его национально-культурной тенденцией, не совпадавшей с партийной политикой, но и ситуацией, созданной декретом «О порядке предоставления работы служителям религиозных культов» от 13 января 1921 года. Его третий-«а» пункт гласил, что к службе в отделах народного образования исполкомов Советов «указанные лица не допускаются вовсе». Дополнительное примечание предоставляло «отдельным комиссариатам право распространить на подведомственные им учреждения «в целом или частично ограничения пункта 3». И кто-то во властных структурах Чувашии не преминул воспользоваться данным правом «в целом». Известные чебоксарские учителя музыки: тридцатичетырехлетний Василий Воробьев (в близком будущем знаменитый композитор) и старейший музыкант города Семен Иванов, кормившие свои семьи работой как в школе, так и с церковными хорами, были уволены из подведомственных учреждений, т.е. учебных заведений. Церкви также не могли обеспечить заработком, они уже закрывались по всей стране, священнослужители жестоко преследовались (согласно ныне опубликованным данным, только в период с 1917 по 1920 гг. в стране было расстреляно до 60 тысяч служителей православной церкви). Ф.П. Павлов, в тот момент – сам представитель власти, не мог прийти на помощь музыкантам, оставшимся без средств к существованию или хотя бы просто публично высказаться по этому поводу. У него самого за плечами были полный курс духовной семинарии и служба псаломщиком в Кошлоушах. Письмо, с которым подотдел искусств

¹² Полный текст документов см. в публикации: «1921 год: Истоки духовного конформизма (Из истории творческой интеллигенции Чувашии)» в «Известиях Национальной академии наук и искусств ЧР» (2001. № 3. С.95–101).

Облоно обратился в областной ЧК в эти дни, содержало лишь робкую просьбу «принять к сведению, что означенные т.т. [Воробьев и Иванов] были всегда честными и добросовестными работниками»¹². Опыт взаимодействия музыкантов с властями дополнялся и впечатлениями от подавления антисоветского «чапанного восстания» крестьян 19 волостей Чувашии в январе-феврале 1921 года, когда без колебаний было расстреляно 404 человека и тысяча арестована. Столь наглядные «уроки» сразу же и на все время существования советского государства обозначили пределы требовательности и «свободы самовыражения» едва зародившейся местной творческой интеллигенции.

И все же когда в августе 1923 года Чувашской автономной области потребовалось достойно показать себя на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве, Федор Павлов вновь проявил себя как истинный энтузиаст, отбросив обиды и «протестные» настроения. Смысл предпринятых им в этот момент усилий выразил заголовок статьи о предстоящей поездке: «Тăвас-тăк лайăхрах тăвас пулать» («Сделать, так уж как следует»). Он еще раз собрал небольшой хоровой коллектив и провел успешные гастроли в течение полутора месяцев, выступив, между прочим, и в Кремле и записав десять произведений чувашской музыки на грампластинки. Но история повторилась, Павлов еще несколько лет не был востребован. Лишь под влиянием С.М. Максимова, к тому времени переехавшего в Чувашию, в 1928 году Павлов вернулся к дирижерскому пульту, уже незадолго до своей кончины.

Точно так же в состоянии длительного творческого и финансового кризиса оказался и Чувашский драматический театр после переезда из Казани в Чебоксары в начале 1921 года. О его бедственном положении Федор Павлов писал в газете 27 июля 1922 года. Иносказательно, через сравнение театра в ряду искусств с «коренником в тройке», в статье брошен упрек властям: «Чăваш тĕп театрĕ такăнчĕ, такăнчĕ те аманчĕ. Мĕншĕн такăннине ямшăксем каласа пачĕр. Унтан ăна пулăшма меслет шырас пулать» (т.е.: «Центральный чувашский театр споткнулся, споткнулся и поранился. Почему споткнулся, о том пусть расскажут ямщики. После надо будет искать возможность помочь ему») [Павлов 1992:314, 315]. Историк театра Ф.А. Романова поясняет, что «Чувашский театр получал государственную дотацию до лета 1922 года, а в 1923 году был переведен из ведения Облполитпросвета в ведение Облкоммунотдела и, наряду с банями, парикмахерскими и другими предприятиями бытового обслуживания, стал субсидиро-

ваться из средств местного бюджета, однако, лишь периодически» [Романова 1988:53]. В мае 1923 года театр переводится, наконец, в ведение отдела народного образования. Как пишет Романова, «по решению бюро ОК РКП(б)... принимаются меры к изысканию средств на содержание артистов и театра, на создание постоянной труппы. Дотация в 400 руб. в месяц, конечно, была минимальна. Театр все так же не мог работать в нормальных условиях» [Романова 1967:43].

В 1923 году руководитель театра апеллировал к общественности. На одном из заседаний Общества по изучению местного края «режиссер труппы И.С. Максимов[-Кошкинский] обрисовал тяжелое материальное положение чувашской труппы. В заключение указал, что у артистов есть любовь к своему делу и желание работать. Нет только материальной обеспеченности. Необходимо просить областные учреждения об оказании труппе материальной поддержки. Ф.П. Павлов и И.К. Лукьянов, подтверждая необходимость существования чувашской труппы и поддержания тесной связи О-ва с последнею, указали, что мероприятия О-ва в этом направлении могут выразиться лишь в теоретическом обосновании необходимости сохранения чувашской сцены, подходя к данному вопросу с точки зрения общекультурных и классовых интересов чувашской нации...» [Отчеты... 1924:24-25].

Подобные выступления практической пользы, естественно, не приносили. Даже реальная опасность гибели театра не могла заставить власти заниматься проблемой театрального искусства. Лишь приход новых людей на руководящие партийные посты изменил это отношение. В стиле традиционной большевистской критики современник писал: «Обком ВКП(б) до смены руководства в 1926 г. никак не реагировал на состояние этого участка национально-культурного строительства Чувашии... В результате коллектив артистов распался (весной 1926 г.) Руководитель труппы главный режиссер т. Максимов-Кошкинский перешел на работу в кино, работа театра приостановилась. И только при новом руководстве обкома ВКП(б) Государственный театр Чувашии вновь становится на ноги и значительно укрепляется» [Данилов 1933:220].

Вопрос о государственном чувашском театре неспешно продвигался по инстанциям в течение нескольких лет. 14 октября 1926 года он рассматривался на коллегии агитпропотдела Чувашского обкома ВКП(б), 20 декабря 1926 года – в Наркомпросе республики, в марте 1927 – на 2-м Всечувашском съезде Советов. Между тем в мае 1927 года в Москве, опережая действия на местах, Агитпроп ЦК ВКП(б) провел специальное совещание по вопросам развития театрального

дела в стране. В соседнем Татарстане власть отреагировала быстро: 14 июня бюро Татарского обкома ВКП(б) принимает резолюцию против недооценки развития национальной культуры.

После этого и в Чувашии начинают предприниматься более решительные действия. Постановлением правительства ЧАССР 2 ноября 1927 года при театре организуется драматическая студия [Романова 1969:56]¹³. Наконец, 10 сентября 1928 года Совнарком Чувашской АССР принял постановление «О мерах улучшения работы Чувашского национального театра». В нем, в частности, признавалось, что «слабое финансирование, отсутствие системы в руководстве, непринятие мер к подготовке новых сил привели театральное дело в ЧАССР к упадку» [КС...1965:164]. Ф.А. Романова отмечает отставание чувашского театра как в сравнении с «лучшими спектаклями русской труппы» в Чебоксарах, так и «на фоне тех творческих успехов, которые одерживал в эти годы советский театр» вообще [Романова 1969а:53, 1988:60]. Все эти годы чувашский театр практически балансировал на грани закрытия.

Из общественно значимых фигур начала десятилетия только литератор и журналист А.П. Прокопьев-Милли осмеливался публично и резко ставить вопрос о положении выдающихся личностей из чувашей в области науки, литературы и искусства. Так, на собрании Общества изучения местного края 24 мая 1922 года он заявил, что «областная власть до сих пор мало обращала внимания на бедственное материальное положение некоторых, старых и молодых, деятелей чуваш в области науки и искусства...» Впрочем, руководители общества, не желавшие лишаться благоволения «сверху», как свидетельствует протокол, тут же дали соответствующую «отповедь» его заявлению [Отчеты... 1924:22].

3. Пробуждение художественной культуры к самодвижению

И, тем не менее, и в Чувашии 1920-х гг. можно увидеть признаки если не «бурления», то явного пробуждения художественной жизни к самодвижению. Всероссийский профессиональный союз работников искусств (Всерабис, возникший в 1919 г.) открыл в Чебоксарах свой отдел уже 15 сентября 1920 года. В нем объединились прежде всего работники театра и музыканты. «В профсоюз было вовлечено свыше

¹³ И даже в такой ситуации финансирование труппы не было организовано. В 1927 г. правительство, как и в предыдущие годы, «смогло выделить средства лишь на содержание студии» [Романова 1988:68].

60 работников искусств, – отмечает Ф.А. Романова. – На первом съезде (в начале 1921 г.) было выработано правление в составе председателя С.П. Горского, заместителя председателя И.И. Илларионова» [Романова 1967:31].

Многие инновации этого времени оказались жизнеспособными и долговременными, хотя не сразу обрели устойчивые формы. Например, в 1920 году после образования автономии создается Чувашский национальный хор под управлением Ф.П. Павлова, он же организует «концертно-салонный» оркестр (просуществовавший недолго). Открывается первое в крае учебное заведение искусства – Чебоксарская музыкальная школа (при этом почти одновременные первые опыты создания музыкальных классов в Алатыре и Ядрине, не получив необходимой поддержки, угасают). Из Казани в Чебоксары переезжает Чувашский драматический театр (первое представление дается им 12 февраля 1921 г.), организуется Национальный музей, Общество изучения местного края. С 20 августа 1922 года ведет свою историю в Чувашии также профессиональный Русский драматический театр. Сформировал труппу артист И.А. Слободской, приглашенный для этого отделом народного образования [Романова 1967:41].

Начавшийся процесс отвечал потребностям населения и стал питательной почвой творчества талантливых выходцев из чувашской среды – музыкантов, литераторов, художников, порой невзирая на недостаточность материальной и организационной поддержки. Уже в январе 1921 года Федор Павлов отметил, что «в городе с открытием области стало много чувашского элемента, который служит в разных учреждениях. Чувашские концерты стали насущной потребностью» [1971:188]. Михаил Сеспель, ярчайший талант национальной литературы, во многих своих стихах страстно отстаивал жизненную силу и красоту чувашского языка как символа родной культуры. Вдохновленный происходящим, он писал (в дни пасхи 1921 г., играя на аллюзиях с воскресением Христа):

Чăваш чĕлхи текех чухăн мар!
Чăваш чĕлхи чĕрлĕчĕ вилĕмрен! –
Эй чăвашсем! Пĕтĕм чĕререн:
– Чăн чĕрлĕчĕ! – тесе кăшкăрар.

Перевод (П.П. Хузангая):

Живет отныне слово наше:
Язык воскрес, в нем жизни блеск.
Воскликнем радостно, чуваша:
– Воистину воскрес!



Участники торжественного заседания открытия Общества изучения местного края у здания Чувашского государственного театра. 17 апреля 1921 г. В первом ряду сидят: справа второй Ф. П. Павлов (председатель музыкальной секции подгчета искусств, дирижер хора), третий С. П. Павлов (руководитель Чебоксарских педкурсов), далее — И. А. Кадушин (председатель Обл ЧК), Д. С. Эльмень (председатель Исполкома ЧАО), И. Н. Япштайкин (заведующий ОблОНО), Н. П. Неворов (директор Чувашского центрального музея), Н. А. Алексеев (зам. заведующего ОблОНО), неустановленное лицо, Л. М. Лукин (секретарь обкома РКП(б) до февраля 1921 г.), Между Алексеевым и неизвестным с поднятой левой рукой — Ф. Т. Тимофеев (председатель переводческо-издательской комиссии ОблОНО). За сидющими расположились певцы хора. На заднем плане справа с белой книгой в руке — М. К. Сеспель.

Впервые в истории Чувашского края в самом начале десятилетия здесь возникают зачатки *инфраструктуры* будущей профессиональной художественной культуры. Но специализированных управленческих структур (каковой станет, например, Управление по делам искусств в 1936 г.) для организации собственно художественной культуры пока нет.

В самый канун образования автономной области Павлов, тогда губернский инструктор искусств, провел съезд работников искусств Чебоксарского уезда. Присутствовало 53 человека с решающим голосом. Проходил съезд под эгидой *внешкольного* подотдела (ближе по профилю ничего еще не существовало) Чебоксарского уездного отдела народного образования (ОНО).

С возникновением области (июнь 1920) в течение нескольких месяцев впервые среди подразделений областного ОНО формируется *подотдел искусств*, в котором имеются пять секций: театральная, музыкальная, изобразительного искусства, фото-кино секция, по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Заведует подотделом Т.Д. Алексеев.

В середине 1921 года в центре разрабатывается новое положение о структуре губернских отделов народного образования, в связи с которым проводится реорганизация и на местах. С 1 июля в областном ОНО основными подразделениями становятся Соцвос (управляющий школьной и дошкольной системой), Политпросвет и Профобр. Структурные позиции художественной культуры ухудшаются. В-первых, в административном отношении искусство «смещается» на ступеньку вниз: в составе областного Политпросвета образуется *художественный* подотдел, в котором выделяются отделы МУЗО, ТЕО, ИЗО, ЛИТО, ФОТО-КИНО. Во-вторых, его немногочисленные учреждения разобщаются: если театр оставался в художественном отделе Политпросвета, то Музыкальная школа вошла в систему Профобра.

Кроме того, это был шаг в сторону подчинения творческой деятельности идеологическим задачам. Политпросвет, согласно резолюции X съезда РКП(б), «должен входить в общую систему Наркомпроса», однако при этом предполагалось превращение «по существу его работы в прямой аппарат партии в системе государственных органов» [Съезд... 1963:595].

В попытке обсудить 13 августа 1921 года практическую целесообразность возвращения от Политпросвета к прежнему подотделу искусств заведующий областным ОНО И.Н. Яштайкин,

несомненно, почувствовал крамолу и начертал на протоколе художественного подотдела категоричную резолюцию: «Слияние художественных органов в одном органе недопустимо; сосредоточение их в одном помещении неизбежно и рационально» [ЦГА 123-3:113 об.].

Более последовательно местные идеологические (партийные) органы займутся вопросами художественного творчества так же только после специальной резолюции ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925 г.). 16 марта 1926 года вопрос «О состоянии и перспективах развития чувашской художественной литературы» будет рассмотрен на бюро Чувашского обкома ВКП(б). Есть также пример, когда абзац о художественной культуре (конкретно – о художественном образовании) в республике вошел в официальный отчет правительства. Вот его полный текст: «По художественному образованию в Чувашреспублике имеется только одна музыкальная школа в г. Чебоксарах. Школа имеет классы клавишных инструментов, скрипки, духовых инструментов и пения. В школе обучается до 140 человек. Работа ее протекает нормально. За истекшие годы в этой школе [обучалась], главным образом, чебоксарская городская молодежь, и только начиная с начала отчетного периода, приняты соответствующие меры по вовлечению в школу подростков из чуваш и из деревни» [Отчет... 1927:208]. Своим появлением абзац обязан, несомненно, инициативе композитора С.М. Максимова, в тот год возглавлявшего республиканское управление профессионального образования (Главпрофобр). С уходом его из правительственной структуры из отчетов исчезает и упоминание об этой сфере культуры.

И все же благодаря уже возникшим учреждениям творчески одаренные личности не только находят себе все более широкое применение, но и впервые получают некоторое общественное признание.

5. Вторая половина 1920-х: стабилизация и противоречия

Во второй половине десятилетия в художественной культуре Чувашии происходит некоторая стабилизация. Отчасти она обусловлена образованием республики (Чувашская АССР), иначе говоря, расширением компетенции и возможностей местной администрации. На месте областного ОНО возникает Народный комиссариат просвещения (НКП) Чувашской АССР, в уставе которого

среди многочисленных функций прописаны пункты «л) развитие и руководство всей научно-исследовательской, краеведческой, художественной, музейно-архивной и переводческой деятельностью; м) общее руководство всей издательской деятельностью в части научной, педагогической, художественной и литературной» [ЦГА 221-142:124].

Список государственных учебных и культурно-просветительных учреждений, подведомственных республиканскому НКП, на 1 октября 1925 года пополнился только кинотеатром (при этом отдельного здания для демонстрации фильмов в Чебоксарах не было до 1933 г.). По-прежнему они подчиняются разным управлениям: музыкальная школа – Профобру, Государственный чувашский театр и кинотеатр – Политпросвету. К концу периода появляется также Музыкально-театральный техникум (1929). Базой для его создания явились Музыкальная школа и театральная студия (существовала с 1927 г. при Государственном чувашском театре).

Существенное значение имело расширение круга профессионалов, входящих в «первый ряд» местных деятелей художественной культуры. Лидеры по-прежнему немногочисленны, но только они определяют направления и формы развития художественной культуры. Некоторые, продолжая работать в Чувашии, меняют свой статус. Появляются и новые фигуры.

Так, хоровой дирижер и учитель *В.П. Воробьев*, весьма активный в 1917–1919 гг.¹⁴, получив в 1921 году жестокий урок от чекистов, несколько лет занимался скромной учительской работой. Лишь в момент, когда Федор Павлов покинул концертную эстраду (конец 1923 г.), Воробьев вновь начинает задумываться о публичных выступлениях и впервые проявляет интерес к национальному направлению в искусстве. Он воссоздает национальный хор на базе Музыкальной школы. Свое первое оригинальное сочинение (песню «Ватӑ кинемей») он пишет в декабре 1924 года и предназначает для этого коллектива. С этого времени композиторское творчество Воробьева уже не прерывается. Вскоре он станет не только авторитетным дирижером (после кончины Ф. Павлова в 1931 г. – ведущим в Чувашии), но и одним из наиболее известных авторов произведений национальной музыки. Именно ему удалось нащупать

¹⁴ Для празднования 1 мая 1917 г. он создает хор рабочих и солдат численностью 150 человек, исполнявший революционные песни, в частности «Интернационал» в его собственной аранжировке. В марте 1919 г. хор Воробьева музыкально оформляет открытие Народного университета в Чебоксарах.

один из наиболее естественных путей «выращивания» современного профессионального музыкального искусства – в опоре непосредственно на традиции крестьянского фольклора. В популярной хоровой песне «Килмен те курман» на стихи молодого поэта Никифора Васянки (1903–1976) «встреча» двух пластов культуры (и самой жизни) стала сюжетом, органично сочетающимся с напевом фольклорной гостевой песни:

Килмен те курман Шупашкарне,
Каҫал та килсе, ай, куртăмăр,
Тёп хулара пултăмăр.
Тавай та юрлар юррине те
Ъён самана юхăмне.
<...>
Курман та пёлмен ҫутгине те
Электрицăн станцине
Пёгём кёрсе куртăмăр.
Ъёне хресчен ҫуртёнче те
Докладра та пултăмăр.
<...>

Подстрочный перевод: Не бывали, не видали Чебоксар, / Нынче же, ай, увидели, / В столице побывали. / Давайте же споем песню / О течении новой жизни. <...> Не бывали, не видали освещения, / На электростанцию все сходили. / В новом доме крестьянина / На докладе побывали. <...>

В ноябре 1925 года, устав от постоянной неустойчивости в театре, *И.С. Максимов-Кошкинский* оставляет его. Он находит новую сферу приложения своих способностей – заложив основы еще одного, нового для Чувашии, вида искусства – кино. Премьера художественного фильма «Атăл пăлхавҫисем» («Волжские бунтари»), снятого по сценарию Максимова-Кошкинского на студии «Севзапкино» (будущий «Ленфильм»), состоялась в Чувашии 22 июня 1926 года. Второй фильм – «Сарпике» – был показан менее чем через год. После этого в декабре 1927 года постановлением СНК ЧАССР официально утверждается студия «Чувашкино». Третий фильм, «Хура юпа» («Черный столб», 1928), Максимов-Кошкинский снимает уже сам. Всего за время существования этой студии (до 1932 г.) было снято 7 художественных и 3 документальных фильма.

Осенью 1925 г. в Чебоксары из Ульяновска переезжает *С.М. Максимов*. Ровно год он служит чиновником в Наркомпросе, затем переходит в Музыкальную школу (с 1926). Максимов преобразует ее деятельность, а с 1929 г. заведует вновь открывающимся Музыкально-театральным техникумом. Он же организует ежегодные

«Этнографические концерты» (1926–1930), где в центре внимания оказывается национальная чувашская музыка и ее исполнители. Для Национального хора музыкальной школы он добивается статуса Государственной капеллы (1927), организует ее гастроль в Москве и Нижнем Новгороде (1929). В эти годы Максимов, наряду с Павловым и Воробьевым, становится крупнейшим композитором Чувашии.

Одновременно с Максимовым в Чебоксарах обосновывается певец *Иван Васильев* (1882–1974), до этого работавший в разных городах России. Отныне он непременный участник концертов чувашской музыки. 13 апреля 1926 г. его назначают управляющим театрепредприятиями, т.е. директором Чувашского и Русского театров [Романова 1982:14, 1988:64]. В октябре 1927 г. из Казани в Чебоксары переезжает еще один энтузиаст театрального дела – драматург и врач *П.Н. Осипов* (1900–1987). Он берет на себя художественное руководство Государственным чувашским театром, пишет новые пьесы. Васильев и Осипов, как пишет Ф.А. Романова, «приняли тяжелое наследство» и, поддерживаемые административными органами, сыграли большую роль в возрождении театра. В контексте происходящего естественным выглядит и возвращение к концертной деятельности Федора Павлова (октябрь 1928 года). Ему же принадлежит первое симфоническое произведение чувашской музыки – фантазия «Сърнайпа палнай». Обращение к этому жанру – своего рода «индикатор» веры в будущее, ведь вопрос о создании симфонического оркестра в республике еще даже не обсуждался.

В развитии изобразительного искусства Чувашии принципиальное значение имела организация первой в истории края художественной выставки и, соответственно, первая выставка произведений чувашских художников, приуроченной к 10-летию Октябрьской революции. Ее проведение связано с деятельностью Чебоксарского филиала Ассоциации художников революционной России (1926), с 1927 получившего статус Чувашского, т.е. республиканского филиала. Возглавил его *Моисей Спиридонов* (несколько лет до этого живший и работавший в родном селе). Один из тех, кто сумел оценить значение выставки «по горячим следам», – Федор Павлов. В журнале «Сунтал» он опубликовал свои размышления, где в описания разнообразных впечатлений от отдельных картин вкрапливались общеэстетические суждения. «...Могут найтись те, которые будут охаивать выставку, утверждая, что она плоха, что художников мало, а творчество их убого, – говорит Павлов. – Это неверно. <...> Большое начинается с маленького. Ведь сначала нужно порядком поразмыслить над тем, что именно

изображать. Необходимо подобрать и подходящие краски. Это нелегкое дело. Вопрос не только в технике, потому что чувашского искусства до сих пор почти не существовало. <...> Если привередничать, то и мед покажется горьким, однако привередливость не означает правды. Выставка хорошая. Мы ожидаем дальнейшего развития чувашской живописи» [цит. по переводу, помещенному в издании Павлов 1962:139–142]. Деятельность Чувашского филиала АХРР повлияла положительно на ситуацию в изобразительном искусстве. Художники получили поддержку. «Они, прежде разбросанные по всей стране, – пишет Спиридонов, – стали собираться в родной республике» [1990:97].

1927 год, когда по всей стране отмечалось 10-летие Октябрьской революции, для работников художественных профессий характерен концентрацией внимания на темах, связанных с революцией и современной жизнью. Год стал важным рубежом и для экономики (что связано с подготовкой коллективизации сельского хозяйства, первого пятилетнего плана при одновременном свертывании «новой экономической политики»), и для политики (поворот к административно-командной системе).

Наряду с новыми возможностями для творчества, развитием инфраструктуры местной художественной культуры, изменения в политике стимулировали появление в разных видах искусств прямых панегириков советской власти, что для многих творческих работников, «вливавшихся» в ряды художественной интеллигенции из крестьянской среды (т.е. изначально не имевших в своем становлении генетической профессионально-культурной почвы), уже в следующем десятилетии стало массовым и казалось естественным. Один из весьма популярных образцов – стихотворение Никифора Васянки «Октябрь сулё» («Путь Октября»), созданное в 1927 г. «по мотивам» произведения (практически, это почти перевод) Александра Безыменского. Долгую жизнь поэтическим образам Васянки принесло использование их Воробьевым в одноименной песне-кантате – первом крупном произведении национальной музыки. Композитор пошел тем же путем, что и поэт – построил свою кантату, повторив структуру хора «К Октябрьской революции» москвича Г. Лобачева на те же стихи Безыменского. Гимном-апофеозом песни-кантаты зазвучали заключительные строки, расположенные у Васянки знаменитой «лесенкой Маяковского». В них уже содержался перечень главных объектов восхваления, своего рода «катехизис» формирующихся штампов советского искусства:

Ялавё те,
чап та

Пулас сұт тёнченён
Октябрь,
коммунă,
ЛЕНИН.

В подстрочном переводе: И знамя, / и слава / Будущего мира / Октябрь, / коммуна,
/ ЛЕНИН.

Рождалась в Чувашии 1920-х и другая поэзия, продолжавшая искания и дух творчества рано ушедшего М. Сеспеля. Например, в 1928 г. вышел из печати первый авторский сборник Петра Хузангая (1907–1970) «Уяртсан». Дерзкая строка «...Чăвашсен урăх сук ман пекки» («...Среди чувашей нет подобного мне»), явный парафраз Есенина, выдавала самосознание незаурядной личности. Но если «катехизические» стихи и песни вызывали снисходительную благосклонность идеологов, то творчество Хузангая провоцировало настороженное отношение к себе. «Хузангай несомненно талантлив. Но талант его в течение целого ряда прошлых лет служил не интересам трудящихся, а был направлен против этих интересов», – писал критик Д.Д. Данилов [1933:200], активно эксплуатируя в своих рассуждениях понятие «хузангайщины», в параллель «есенинщине» русской поэзии.

К середине десятилетия политическая фразеология становится более гибкой. Тезис о «второстепенности» искусства по сравнению с другими видами «политико-просветительной» деятельности теперь вслух не произносится. Наоборот, коммунистическое государство все более чувствовало общественную значимость художественной культуры¹⁵ и все внимательнее ее опекало. Первый специальный партийный документ в этой сфере, резолюция ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», появился 18 июня 1925 г. 3 октября 1927 г. принимается постановление и «Об улучшении партруководства печатью». Несмотря на содержавшиеся в них заверения о недопустимости администрирования, непосредственная поддержка на практике обеспечивалась только творческой деятельности, прямо служившей идеологическим задачам. Проведение такой политики было

¹⁵ Необходимость поставить вопрос о руководстве художественной литературой, «ввиду того, что за последние два года художественная литература в Советской России выросла в крупную общественную силу», констатировалась уже в 1923 г. в резолюции XII съезда РКП(б) [Съезд... 1968:710]. Здесь же говорилось о роли театра и кино.

весьма эффективным, поскольку система частной поддержки творческой деятельности (меценатства) в России была разрушена еще в 1917 году (в Чувашском же крае она возникнуть не успела), а государство, став монополистом, свободно диктовало все, что хотело. В Чувашии поэты, артисты, музыканты, художники зарабатывали себе на жизнь как угодно, но только не непосредственно творческой работой, чему пример – метания Ф. Павлова и И. Максимова-Кошкинского в первой половине десятилетия в поисках средств к существованию своих коллективов. Моисею Спиридонову запомнился единственный, по-видимому, официально оформленный в начале 1920-х годов заказ на выполнение профессиональной работы. «В августе 1922 года впервые в жизни художников республики, – пишет он в воспоминаниях, – Чувашский облисполком заключил со мной договор на создание портретов Маркса, Ленина, Калинина, Сталина, Троцкого и других руководителей партии и правительства... по случаю 5-й годовщины Великого Октября» [Спиридонов 1990:83].

В дальнейшем партийные документы становятся руководящими для всей культурной жизни страны. На их основе формируется практическая политика. Так, 13 апреля 1928 г. правительство РСФСР выносит постановление «Об организации в составе НКП РСФСР особого органа для осуществления идеологического и организационного руководства в области литературы и искусства (Главискусство)». Не остается в стороне и советская общественность в лице профсоюзов. 20 февраля 1928 г. ЦК Рабис созывает «культсовещание» о всемерном усилении массовой политико-воспитательной и культурно-просветительной работы среди работников искусств. Отдельное внимание на нем уделено работе в национальных республиках.

Зарождается в советском государстве и другая форма поощрения творческих личностей – присвоение им почетных званий. Самым первым был отмечен званием «народного артиста» декретом от 13 ноября 1918 года великий русский артист Ф.И. Шаляпин. Но звания, как и договора, использовались не столько для поддержки выдающихся достижений, сколько как средство «управления» творческими людьми, по природе своей зависимыми от признания публики и общества. Тот же Федор Шаляпин, позволивший себе за рубежом откровенные высказывания, не совпадавшие с точкой зрения властей, уже 24 августа 1927 года скандальным образом был лишен почетного звания (результатом стало его невозвращение на родину).

Руководство Чувашии в 1920-х годах не сочло нужным

использовать эту форму влияния на работников искусств, несмотря на постепенное распространение ее по стране (в том числе и в автономиях региона; так, Башкирский ЦИК уже в 1922 году присвоил почетное звание народного артиста В.Б. Муртазину). Это объяснимо уже из рассмотренного нами общего характера взаимодействия творческих учреждений и личностей с властями Чувашии. Впервые почетные звания здесь присуждаются только в 1933 году.

В целом процесс становления форм «управления» творческой деятельностью в Чувашии шел менее интенсивно, но вполне осязаемо. Известны два постановления бюро обкома ВКП(б): от 16 марта 1926 г. «К вопросу о состоянии и перспективах чувашской художественной литературы», и от 7 мая 1929 г. «О мероприятиях по развитию чувашской художественной культуры». С возрастанием идеологического давления связано и развитие литературно-художественной критики, естественного спутника профессионального творчества. В условиях второй половины десятилетия этот род деятельности стал главным инструментом приведения творческой практики в соответствие с партийно-идеологическими «марксистскими» установками. Если в начале десятилетия в Чувашии литературно-художественная публицистика была чисто творческим делом и осуществлялась самими практиками-творцами, то к концу периода эта функция осуществляется уже главным образом критиками-специалистами, жестко опирающимися на установки «свыше». Это Д.Д. Данилов (1902–1966), Н.Я. Золотов (1898–1967), А.И. Золотов (1901–1942), И.Д. Кузнецов (1906–1991), С.В. Ялавин (1898–1961). Отныне одним из основных критериев оценки творческой деятельности становится «отображение современности»¹⁶, позволяющий отодвинуть эстетические и профессиональные суждения на второй план. Позиции, с которых современность должна была отображаться, естественно, предполагались только партийные. К началу 1930-х годов в публичных выступлениях критиков-профессионалов Чувашии, как и везде, уже совершенно господствуют интонации и лексика так называемого «вульгарного социологизма».

Если в музыке, изобразительном искусстве, кино больших идеологических проблем пока не возникало, то литературная и театральная практика поставляла материал для такой «критики». Так, в

¹⁶ В постановлении 1929 г. содержалось уже прямое требование такого отображения: «...Идейно-политическая подготовка творческих работников идет неудовлетворительно и, как следствие этого, в произведениях литературы и искусства недостаточно отражается современность» [цит. по: Чувашская... организация... 1989:92].

феврале 1926 г. на бюро обкома ВКП(б) состоялось обсуждение пьесы М. Юрьева «Пулхър патшалăхĕн юлашки кунĕсем». Вместо анализа художественной структуры произведения, давалась сугубо идеологическая оценка трактовки исторических событий: «Пьеса Юрьева ... совершенно не соответствует элементарным выводам марксистского освещения истории. Эта идеологическая невыдержанность пьесы является основной помехой к распространению ее среди широких чувашских масс» [цит. по: Романова 1967:48]¹⁷. Атмосфера, сложившаяся после этого обсуждения, стала одной из причин того, что М. Юрьев, драматург и художественный руководитель чувашской драмы, навсегда покинул театр. «С 1926 г. этот талантливый, высокоинтеллигентный творческий человек не написал ни одной реплики, не ставил ни одной пьесы. Национальный театр остался без современно мыслящего драматурга и режиссера», считает современный театровед [Дмитриев 2003:208].

К концу периода в партийно-государственной политике в области образования и художественной культуры все отчетливее становится видным также подход, именовавшийся «классовым». Формулировка об «улучшении социального состава» учащихся, включаемая в тексты партийно-правительственных постановлений, ориентировала не только на поддержку представителей беднейших слоев населения, но и позволяла распространить на эту сферу практику партийных и аппаратных чисток. Так в циркуляре от 28 января 1930 г. НКП ЧАССР предлагает исключить из музшколы и музтехникума «детей зажиточных», «детей лишенцев и обложенных индивидуальным налогом» [ЦГА 221-583:912–913]. Эта же линия проводилась и по отношению к преподавателям. В августе 1929 г. по постановлению контрольной комиссии при НКП из Чебоксарского Музтехникума удалены, например, преподаватели Соколов (скрипка), с формулировкой «бывший белый офицер, не имеющий никакой квалификации», Сиверс (рояль) – «плохая преподавательница, сама очень слабо играет, жена расстрелянного соввластью генерала или полковника» [ЦГА 221-583:862].

¹⁷ Между прочим, историк проф. Н.В. Никольский иначе оценивал пьесу по ее изданию. В частности, он писал: «Лица и действия вырисовываются в пределах XIII в. более или менее объективно. Чувствуются живые люди, с сильными характерами, с определенными мировоззрениями... Появление исторической трагедии чрезвычайно своевременно...» [Никольский 1925]. Но мнение беспартийного специалиста в расчет не принималось, хотя и препятствий к его обнародованию пока никто, кажется, не чинил. Статья Никольского вышла параллельно и на чувашском языке.

Ужесточалась и политика в отношении религии. 31 декабря 1929 г. Чувашский обком ВКП(б) рассмотрел вопрос «О состоянии и задачах антирелигиозной пропаганды». Постановление отразилось и в обсуждениях музыкальных, литературных, театральных произведений. Кроме того, во исполнение постановления «в районах были закрыты церкви, с их куполов убраны кресты. Но в столице... лучшим способом было признано культовые сооружения стереть с лица земли. В результате такого вандализма в 1930 и последующие годы в Чебоксарах подверглись разрушению и уничтожению десятки шедевров архитектуры» [Трофимов 1992:5].

С другой стороны, в эти же годы в Чувашии впервые пробудилась инициатива архитекторов по строительству общественных зданий. В Чебоксарах завершалось строительство Дома крестьянина (именно о нем пели в песне «Килмен те курман»), приступали к строительству городской поликлиники, Дома связи, первого звукового кинотеатра. «Противоречивость, существовавшая во всем, легла в основу будущего столицы и оказывала неоднозначное влияние на градостроительство всей республики и вместе с этим на воспитание населения города и народа в целом», – пишет искусствовед А.А. Трофимов [1992:24].

Двадцатое столетие внесло кардинальные изменения в художественную культуру Чувашии. Она обогатилась профессиональным творчеством, т.е. небывалыми, принципиально новыми формами, занявшими центральное место в духовной жизни всего народа, получившими как государственную, так и общественную поддержку и, соответственно, большое развитие. В хронологии этого процесса точкой отсчета во многих случаях явилось десятилетие 1920–1930 гг. Именно в нем сумели реализовать свой творческий потенциал многие одаренные личности, ранее не имевшие шансов быть услышанными. Примечательно, что главными «действующими лицами» стали местные творческие работники, выходцы из чувашского народа. Приезд «готовых» специалистов творческих профессий извне малохарактерен для рассматриваемого десятилетия. Ключевые вопросы решались местными, какими бы они ни были малыми, силами. Поэтому наиболее естественным руслом развития стало национальное – как в литературе и поэзии, так и в театре и музыке, позже и в других видах искусства.

Многие деятели раскрылись как личности универсального плана, диапазона творчества. Таковы Федор Павлов – идеолог и пропагандист

развития современной художественной культуры, композитор, дирижер, драматург, критик, педагог; Степан Максимов – организатор инфраструктуры музыкального искусства, композитор, музыкант-исполнитель, ученый-фольклорист, педагог; Иоаким Максимов-Кошкинский драматург, режиссер, актер, организатор театра, киноискусства. Их деятельность была актуальной и результативной. Основывалась она на энтузиазме, не всегда получая необходимую поддержку.

В 1920-е годы сформировались основные структуры, без которых было бы невозможно существование профессиональных форм художественной деятельности.

В целом комплекс художественной культуры развивался неравномерно. Особенно пострадало искусство церкви. Фольклорное искусство, предоставленное само себе, воспринималось как «пережиток прошлого», а там, где оно смыкалось с традиционной обрядовой жизнью, подвергалось преследованиям. В центре внимания общества оказались главным образом профессиональные формы творчества. Постепенно развивалась их инфраструктура: впервые в истории Чувашии возникли творческие организации, исполнительские коллективы, залы, инструменты, образовательные учреждения, художественная критика. Поддерживая развитие художественной культуры, государство старалось держать ее под своим контролем. Это стало, по мнению Н.Г. Шахназаровой, одной из характерных особенностей десятилетия. «...Можно, видимо, определить 20-е годы в целом как период поисков наиболее эффективных форм воздействия ... государства на сферу искусства и самих его творцов», – пишет она [2001:19]. В этом Чувашия также не отличалась от всей страны.

Л и т е р а т у р а

- Аруй 1919: *Аруй*. Критика кирлĕ // Сĕнĕ пурăнăç, 1919, мартăн 2-мĕшĕ.
- Бутакова 1977: *Бутакова Р.* Новые стилистические тенденции в советской фортепианной сонате 20-х годов // Анализ, концепции, критика. Л.: Музыка, 1977. С. 92–106.
- В. В. 1924: *В. В. Икĕ хор* // Канаш, 1924. Июлĕн 18-мĕшĕ.
- Данилов 1933: *Данилов Д.Д.* Чувашская художественная литература. Основные моменты в развитии чувашского театра // Советская Чувашия: Национально-культурное строительство. М.: Соцгиз, 1933. С. 129–225.
- Дмитриев 2003: *Дмитриев И.А.* Жанр исторической драмы на чувашской сцене // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Сборник статей. Вып. V: Меж-национальное пространство художественной культуры. Чебоксары, 2003. С. 207–225.
- Жидков, Соколов 2001: *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Десять веков российской ментальности. СПб.: Алетейя, 2001.

- Жиркевич 1998: *Жиркевич А.В.* Мои встречи с И.Я. Яковлевым. Из дневника за 1916–1924 годы. Чебоксары: Руссика, 1998.
- История... 2001: *История* Чувашии новейшего времени. Книга 1. 1917–1945. Чебоксары: ЧГИГН, 2001.
- КЖ 1975: Культурная жизнь в СССР. 1917–1927. Хроника. М.: Наука, 1975.
- КС 1965: Культурное строительство в Чувашской АССР (Сборник документов). Кн. 1. 1917–1937. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965.
- КС 1984: Культурное строительство в РСФСР. 1917–1927 гг. Т. 1, ч. 2. Документы и материалы. 1921–1927. М.: Советская Россия, 1984.
- НА 88: Научный архив ЧГИГН, отдел V, ед. хр. 88.
- Никольский 1925: *Никольский Н.В.* «Последние дни Булгарского царства» // Трудовая газета, 1925. 16 дек.
- Отчет... 1927: *Отчет* Правительства Чувашской Автономной Советской Социалистической Республики за 1925–26 год. Чебоксары, 1927.
- Отчеты... 1924: *Отчеты* Общества изучения местного края Чувашской автономной области за 1921–1923 годы. Чебоксары, 1924.
- Павлов 1962, 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.1. Чебоксары, 1962; Т.2. Чебоксары, 1971.
- Павлов 1992: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: Поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992.
- Романова 1967: *Романова Ф.А.* Чувашский драматический театр в 1918–1925 гг. // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1967. Вып. 35 (Искусствоведение). С.3–49.
- Романова 1969а: *Романова Ф.А.* Чувашский драматический театр 1926–1932 годов // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1969. Вып. 41. Искусствоведение. С. 50–76.
- Романова 1969б: *Романова Ф.А.* Роль Ф.П. Павлова и И.И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства // Ученые записки НИИ при Совете Министров ЧАССР. Чебоксары, 1969. Вып. 45. Искусствоведение. С. 58–82.
- Романова 1982: *Романова Ф.А.* Театральное образование в Чувашии // Вопросы истории и теории чувашского искусства / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1982. С. 3–39.
- Романова 1988: *Романова Ф.А.* Театр, любимый народом. Очерки истории Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова (1918–1988). Изд. 2-е. Чебоксары, 1988.
- Сеспель 1989: *Сеспель М.К.* Собрание сочинений: Поэзия, проза, драматургия, письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989.
- Спиридонов 1990: *Спиридонов М.С.* Крылья памяти: Воспоминания художника. Документы. Статьи. Письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990.
- Съезд... 1963: Десятый съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1963.
- Съезд... 1968: Двенадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1968.
- Твердыни... 1993: *«Твердыни национального объединения»*. Из стенограммы заседания Государственной комиссии по просвещению от 3 июля 1919 г. // Труды Института национальных проблем образования. Вып. 1. М., 1993. С. 160–192.
- Трофимов 1992: *Трофимов А.А.* Проблемы развития архитектуры Чебоксар (1920–1930 гг.) // Вопросы истории и теории искусств / ЧНИИ. Чебоксары, 1992. С. 3–24.
- Ургалкина 1973: *Ургалкина Н.А.* Чувашское советское искусство. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1973.
- ЦГА 123-3: Центральный государственный архив Чувашской Республики, ф. 123, оп. 1, д. 3.
- ЦГА 123-68: Центральный государственный архив Чувашской Республики, ф. 123,

оп. 1, д. 68.

ЦГА 123-146: Центральный государственный архив Чувашской Республики, ф.123, оп. 1, д. 146.

ЦГА 221-142: Центральный государственный архив Чувашской Республики, ф. 221, оп. 1, д. 142.

ЦГА 221-583: Центральный государственный архив Чувашской Республики, ф. 221, оп. 1, д. 583.

ЦГА 333-1: Центральный государственный архив Чувашской Республики, 333, оп. 1, д. 1.

Чăвашла спектакль... 1919: *Чăвашла спектакльне концерт* // Канаш, 1919, майын 29-мĕшĕ.

Чувашия... 1960: *Чувашия* в годы Гражданской войны. Образование Чувашской автономной области (Сборник документов). Чебоксары, 1960.

Чувашская книга... 2001: *Чувашская книга* до 1917 года: Ретросп. библиограф. указ. лит. 2-е испр., доп. изд. Чебоксары, 2001.

Чувашская... организация... 1989: *Чувашская* областная *организация* КПСС. Хроника. 1898–1990. В 2-х кн. Кн. 1 (1898–1955). Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1989.

Шахназарова 2001: *Шахназарова Н.Г.* Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001.

Ф.П. ПАВЛОВ, С.М. МАКСИМОВ: ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИДЕОЛОГИЙ

И.В. Данилова

Второе десятилетие XX века – яркий период в истории отечественного искусства, притягивающий к себе внимание исследователей. Современные условия развития гуманитарных наук, в том числе и музыковедения, позволяют предпринимать все новые попытки в осмыслении истории отечественной музыкальной культуры. В ее развитии 20-е годы прошлого столетия имеют особый статус, характеризующийся, прежде всего, интенсивностью творческих поисков.

Несмотря на социально-политические и экономические изломы, определявшие ход исторического развития России в это десятилетие, отечественное искусство развивалось стремительно и результативно. Его бурному движению способствовала ситуация эстетического плюрализма, естественно сложившаяся в послереволюционный период как результат реализации провозглашенных свобод. Многое из созданного в 20-е годы в сфере искусства оказалось носителем не только исторической, но и художественной ценности. Специфический ее характер проявлялся через нескромность эксперимента, творческую дерзость, поиск и нахождение новых форм, о которых так страстно мечталось и которые в новую революционную эру начали воплощаться в жизнь. Одним из катализаторов подобной энергии был исторический оптимизм. Его стойкость подвергалась тяжким испытаниям, но на протяжении послереволюционного десятилетия, особенно первой его половины, давала о себе знать.

Как известно, революция 1917 года и последующая гражданская война спровоцировали массовую эмиграцию и раскол отечественной культуры. К началу 20-х годов в Константинополе было сконцентрировано свыше 300 тыс. эмигрантов из России, в Югославии – 30 тыс., Болгарии – 35 тыс., Германии – 600 тыс., Франции – 400 тыс., Польше – до 200 тыс. Россияне, оторванные от родины, встали перед необходимостью осмыслить происшедшее. Так, в русской эмигрантской среде Софии в 20-е годы

сформировалась концепция евразийства. Активизация внимания к ней спустя шесть десятилетий уже в России, особенно в ее многонациональных регионах, каковым является Поволжье, отражает одну из граней современного антиглобализма в российском прочтении. Тогда же, в 20-е годы, «отрезанный ломоть» культуры русского зарубежья почти не соприкасался с тем культурным движением, которое разрасталось в отечестве.

Революционные события, всколыхнувшие страну, активизировали творческую мысль на всем ее пространстве. Претерпела резкие изменения, но не стала тусклой богатая художественная жизнь столиц и в определенной степени губернских центров. Несравнимо более скромным, однако по-своему интересным, оказывалось ее содержание в поселениях, имевших иной политико-административный статус. Деятели искусства – каждый в меру своего понимания и готовности воспитавшей его культуры – реализовали свое творческое право на новизну, «реальностью было открытое столкновение мнений» [Головинский 1989:29].

Культурная ситуация на территории бывшей Российской империи в первой половине 20-х годов складывалась очень неоднородная, едва ли уловимая во всех деталях. Однако определенные особенности ее развития можно обозначить. Среди них в контексте интересующей нас проблематики особенно важны: 1) продолжавшаяся ориентация на европейский культурный вектор, поскольку эпицентром революционных и интернациональных идей для России была Европа; 2) раскрепощение национального чувства и стремление к его воплощению в искусстве. Можно утверждать, что для многих народов Российской империи резкость происходивших культурных перемен была скорее социально-политического, чем культурно-эстетического свойства. Более обостренной ситуация оказывалась в проекции на культуру мусульманских народов, в том числе и культуру музыкальную. Взаимоотношение «эстетических и технических систем музыки Европы и Востока» следует рассматривать «не только как акт чисто музыкальный, но и социально-политический, означающий поворот в общественной и культурной жизни... вообще» [Янов-Яновская 1979:11–12].

Представителями чувашской музыкальной культуры новая послереволюционная эпоха рассматривалась как заря национального возрождения. Вот как характеризует открывающиеся возможности развития национального искусства Ф.П. Павлов в своей статье «Что дала революция искусству?» 1919 года:

«Революционное искусство зародилось еще до свершения революции. Однако тогда оно имело единичный характер, не получило распространения, так как это было невозможно в условиях буржуазной действительности. Его старались обезоружить, вырвать с корнем. Сейчас идеи революции распространяются по всему миру. Впредь

все будет принадлежать народу, трудящимся массам. Искусство тоже станет понятным и близким народу. Уже появляются новые поэты и писатели, художники и музыканты. Народы, не имевшие раньше своей музыкальной культуры, теперь создают ее. Что мы наблюдаем среди чувашей? Как зародилась чувашская профессиональная музыка? Она рождена революцией!» [Павлов 1971:186–187].

Создание в Чувашии инфраструктурных условий для развития национальной музыкальной культуры усилило степень востребованности творческих личностей – сочинителей музыки, а интенсивные темпы «государственного музыкального строительства» вызвали к жизни новый тип чувашского музыканта – музыкального общественного деятеля. Наиболее ярко идея многоаспектности приложения творческих сил воплотилась в личности Ф.П. Павлова (1891–1931) – композитора, хормейстера, музыкального публициста, педагога, фольклориста, драматурга, поэта, с 1919 года выполнявшего различные функции в государственных органах управления культурой.

Композиторское творчество этого периода было неотделимо от собирательской и научной этномузыковедческой деятельности, обусловленной творческой необходимостью (только фольклорная основа могла выявить единство художественных проявлений формирующейся профессиональной традиции) и государственно-административной политикой: «Без знания национальной жизни, без знакомства с народными традициями, фольклором и т.п. невозможна была, в частности, плодотворная пропаганда новых идей среди местного населения» [Якубов 1980:24].

В качестве ученого-фольклориста наиболее основательно проявил себя композитор С.М. Максимов (1892–1951), записавший более двух тысяч народных песен и инструментальных мелодий. Широкий ареал его исследований охватывал чувашские поселения Ульяновской и Куйбышевской областей, Татарии, Башкирии, Урала и Сибири. Часть его собрания была опубликована в республиканском и столичном издательствах в сборниках «Чувашские песни» [1924, 1926], «Песни верховых чуваш» [1932], «146 песен, записанных от Гаврила Федорова» ([1934] С.М. Максимов выступал как один из главных его авторов), «Чувашские народные песни» [1964].

Возможность получения специального музыкального образования (в том числе и высшего), впервые в истории многих народов СССР ставшая реальностью для их представителей, сделала осуществимой специализацию в области музыкальной композиции и выделение профессии композитора в системе развивающихся национальных культур. В 1930 году С.М. Максимов и Ф.П. Павлов становятся студентами соответственно Московской и Ленинградской консерваторий.

Эпоха предъявляла противоречивые требования к творческим личностям, с одной стороны, побуждая их к творческому самовыражению, с другой – жестко и порой болезненно ограничивая это самовыражение идеологией. Однако лидирующее положение в чувашской музыке занимали в этот период личности, воспитанные на волне демократического подъема двух первых десятилетий XX века. Это обусловило определенную независимость их позиции (по крайней мере внутренней) по отношению к властям. Так, приятие Ф.П. Павловым Советской власти, открывавшей новые возможности для развития национального искусства, постепенно сменилось критическим к ней отношением. В частности, возникновение в 1929 году концепции «овражной песни», внешне соответствующей советскому мифу о дореволюционной темноте и послереволюционном процветании народа, было обусловлено желанием Ф.П. Павлова отметить успехи просветительской деятельности И.Я. Яковлева «ради трудового чувашского народа выведившего на путь культурного развития чувашскую песню»; подчеркнуть преемственную связь «новой истории чувашской музыки» [Павлов 1971:256–257], наступившей после 1917 года, с предшествующим периодом.

Характерной чертой лидеров чувашского музыкального искусства этого периода Ф.П. Павлова и С.М. Максимова было умение мыслить масштабными категориями культуры и искусства, а не политики, что сообщало их деятельности глубокий смысл и цельность, проявляясь в ощущении перспектив развития национального музыкального искусства.

Музыкальная культура Чувашии первых послереволюционных лет характеризуется большой активностью снизу, подъемом хорового движения в чувашских уездах [Жирнова 1965, Кондратьев 1988]. Лидеры этого движения – в их числе Ф.П. Павлов и С.М. Максимов – были озабочены поиском своего национального искусства и, прежде всего, национального репертуара. Национальное начало ассоциировалось с революционным, поскольку было пробуждено и оптимизировано в общественной жизни именно революцией. С другой стороны, существовало и собственно революционное искусство, проникавшее в национальную среду извне [Кондратьев 1988]. Пафос отрицания культурного наследия прошлого в национальных центрах не был так сильно выражен, как в столицах бывшей империи. В культурно-музыкальной сфере российской периферии почти ничего разрушать не приходилось: многое создавалось заново. Параллельно

процессу созидания нового искусства нейтрализовалось влияние христианской музыкальной культуры. Постановление СНК РСФСР 1921 года «О порядке предоставления работы служителям религиозного культа» повлекло за собой увольнение ряда музыкантов, ранее работавших регентами, в том числе и одного из основоположников чувашской профессиональной музыки В.П. Воробьева. Однако до начала первой антирелигиозной кампании 1921–1923 годов процесс нейтрализации протекал также постепенно. Христианская атрибутика, как нечто естественное, присутствовала даже в послеволюционной публицистике. Так, в статье Ф.П. Павлова «День советской пропаганды», опубликованной 7 сентября 1919 года в качестве передовой в однодневной газете с аналогичным названием, значится:

«День советской пропаганды – это день советской пасхи. Значение этого дня несколько не меньше значения Октябрьской годовщины, не меньше значения и Первомайского торжества пролетариата. Даже больше. В торжестве этого исключительного по важности и значению дня заключается весь идейный смысл культурной работы Советов. Ведь что же значат слова «советская пропаганда»? По-другому, это значит – советское просвещение. Это советская проповедь. Это – торжественное провозглашение принципов и идей советского устройства человеческого общества» [Павлов 1971:187].

Музыкальная терминология, связанная с церковным обиходом, встречается в статьях Ф.П. Павлова и позднее, в начале 20-х годов: участники хора именуются «певчими», дирижер – «регентом» [Павлов 1971:190, 201]. Вместе с тем автор воспринимает национальную музыку в ее настоящем и будущем только как безусловно светскую. Церковная же доминанта в хоровой культуре прошлого расценивается как подавляющая национальное начало. Тем, кто радеет за его воплощение в музыкальном искусстве, следует отмежеваться «от церкви с ее «херувимскими», «перешагнуть далее «хоральной мудрости» старой школы» [там же:189]. При этом русская светская музыка, ее история и художественное наследие рассматриваются в качестве идеального примера для национальной музыкальной культуры. Идейная программа развития чувашской музыки в ее ориентации на крупные академические жанры и опоре на народную песню, как залог художественной неповторимости, изложена в известной статье Ф.П. Павлова «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» от 5 января 1921 года:

«Чувашский хор – лаборатория чувашской музыки, национальная школа музыкального искусства. [...] Певцы чувашского хора – дети подлинно национального искусства. Естественно, здесь талант может развиваться вполне правильно. Не было русской музыки, пока опекали ее итальянцы. С изучением русской народной песни

появился и Глинка. Теперь за границей редкий концерт проходит без Чайковского, без Римского-Корсакова. Завидная доля! Так и у нас: чувашский хор будет первым фундаментом будущей чувашской оперы» [Павлов 1971:189].

В Чувашии 20-х годов не отрицались, а расширялись возможности реализации уже найденного направления – взращивания академического музыкального искусства из жанра обработок народных песен для хора а cappella. Этот путь был наиболее



КОНЦЕРТ

ЧУВАШСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХОРА.
Под управлением Ф. П. ПАВЛОВА.

ЦЕНЫ МЕСТАМ:

1-3 ряд <i>самые</i>	— и.
4-10	2.000
11-15	5.000
16-20	7.000
21-25	6.000
26-30	—
Входные	1.000
Ученические	—

В БУФЕТЕ ИМЕЕТСЯ:

ПРИ УЧАСТИИ:

1) С.С. Ямбуров	2) М.А. Александров
3) А. Романов	4) Ф.П. Павлов
5) —	6) —
7) —	8) —

и Чувашского Национального Хора.

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

1. *Воскресение* — М.А. Александров
2. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
3. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
4. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
5. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
6. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
7. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
8. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
9. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
10. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
11. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
12. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
13. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
14. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
15. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
16. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
17. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
18. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
19. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
20. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
21. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
22. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
23. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
24. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
25. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
26. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
27. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
28. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
29. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
30. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
31. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
32. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
33. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
34. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
35. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
36. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
37. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
38. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
39. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
40. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
41. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
42. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
43. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
44. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
45. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
46. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
47. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
48. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
49. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
50. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
51. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
52. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
53. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
54. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
55. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
56. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
57. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
58. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
59. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
60. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
61. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
62. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
63. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
64. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
65. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
66. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
67. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
68. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
69. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
70. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
71. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
72. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
73. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
74. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
75. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
76. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
77. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
78. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
79. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
80. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
81. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
82. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
83. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
84. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
85. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
86. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
87. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
88. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
89. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
90. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
91. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
92. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
93. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
94. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
95. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
96. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
97. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
98. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
99. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров
100. *С.С. Ямбуров* — С.С. Ямбуров

АНОНС:

Афиша концерта Чувашского национального хора под управлением Ф.П. Павлова. 25 декабря 1921 г.

естественным и единственно возможным в рамках существовавшей в глубинной России начала XX века культурной парадигмы. В качестве такового он осознавался и национальными музыкальными деятелями. Четко выстроенные, информационно насыщенные тезисы доклада С.М. Максимова «Чувашская музыка», зачитанного им в июне 1928 года на Первом всечувашском краеведческом съезде в Чебоксарах, содержат следующие положения:

[...] 2. Строительство социалистической культуры в национальных условиях требует создания национальной музыки с ее характерными особенностями, т.е. она должна быть близка и понятна массам, отвечать их музыкальным представлениям, воспринятым ими. Таковой может быть лишь музыка, основанная на народной музыке, созданной и выношенной народной массой в течение многих столетий. [...]

4. Работа по созданию и развитию чувашской национальной музыки распадается на следующие четыре части: а) собирание произведений народного музыкального искусства, вокального и инструментального; б) изучение собранного материала для определения теоретических основ чув. народной музыки; в) приспособление произведений народной музыки к условиям эстрадного исполнения (переложения и гармонизации народных песен и мотивов для исполнения многоголосным хором, для пения с аккомпанементом, для ансамбля инструментов и пр.); г) творчество композиторами оригинальных музыкальных сочинений всех видов, начиная от мелких и кончая такими крупными, как опера, сочинений, написанных в стиле и духе чувашской музыки. [...]

12. Начало гармонизации чувашских песен положено 20 лет тому назад (Пиён\-пиёмен Ёырлаш=н Дмитриева И.М.). С 1917 г. работа получила дальнейшее развитие. За прошедшие 11 лет создан довольно обширный репертуар гармонизованных песен для хора (напечатано для смешанного хора 29 произведений, более 20 хоров, написанные в последние 2–3 года, исполняются с рукописного). [Максимов 1929: 71–74].

Симптоматично, что 20-е годы на протяжении целого ряда последующих десятилетий рассматривались как переходные, предшествующие эпохе торжества истинной социалистической культуры. Исторически снисходительное отношение к ним не позволяло видеть различия между разноголосицей «эпохи брожения», каковой были отмечены годы 20-е, и эпохой тоталитаризма, первым десятилетием которой стали 30-е годы:

«В 20–30-е годы шло активное становление марксистского музыкознания, формировались его главные методологические ориентиры, выковывался диалектико-

материалистический метод в науке об искусстве [...] Именно тогда сформировалась музыкально-эстетическая концепция Б. Асафьева, имеющая общезначимый смысл и поныне. Она базируется на понимании музыкального мышления и восприятия как социально-исторических феноменов...» [Фарбштейн 1983:10].

Предопределенность подобной исторической оценки сложилась под влиянием идеологии правящей партии:

«Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его», – все это неизбежно. Революция развязывает все скованные до этого силы и гонит их из глубин на поверхность жизни... Мы – коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты» (Ленин, цит. по [ИМНС 1970:115]).

В процессе построения социалистического общества в СССР «управление процессом» напрямую соотносилось с принуждением, насилием. В этом состоял драматизм исторической ситуации. Вслед за ущемлением политических свобод, провозглашенных революцией («мы имеем монополию легальности», – так было заявлено одним из лидеров партии Г.Е. Зиновьевым на XI съезде РКП(б) в апреле 1922 года), началось неуклонное сужение содержания и форм общественной жизни. Искусство, пробужденное революцией, стало подвергаться жесткой критике. Сводилась на «нет» свобода творческого эксперимента. Коверкались судьбы людей – творцов искусства. В условиях идеологического прессинга закономерно торжествовал парадокс ретроградства:

«Искусство агитативное неминуемо оказывается «не новым», а очень старым, очень традиционным по форме, невольно тянущим художественную колесницу не вперед, а назад, явлением ретроградным художественно. Напротив, искусство передовое, являющееся во всеоружии мастерства и современной техники оказывается неминуемо лишенным той агитативной впечатлительности...» [Сабанеев 1926:114].

В контексте слабо урбанизированной российской провинции практически не существовало светского искусства, противоречащего социалистической идеологии, т.е. искусства «буржуазного». Однако в этих условиях определенную опасность представляло искусство традиционное: ценностные ориентиры, транслируемые через него, частично рассматривались как несоответствующие новой идеологии. Чем более развитым и профессионализированным было это искусство, чем более интеллектуально состоятельными оказывались его представители, тем большим гонениям оно подвергалось. Особенно резкое неприятие властей вызывали проявления мусульманской культурной традиции. Подобные гонения на традиции усилились во второй половине 30-х годов, в эпоху обострения борьбы с «национальными уклонами». В проекции на культурную жизнь Чувашии это проявилось:

– в игнорировании достижений чувашской культуры до 1917 года, что не могло соответствовать насаждаемому мифу о «послереволюционном расцвете отсталых народов»;

– в замалчивании исторического прошлого чувашей, уже осмысленного национальными общественными деятелями в 20-х годах как «гуннский, болгарский и собственно чувашский периоды» [Павлов 1971:209];

– в коррекции взглядов на содержание искусства – поначалу через идеологию организаций, подобных Российской Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), в которых утверждался «классовый подход» к искусству;

– в пресечении сколько-нибудь самостоятельных творческих попыток экспериментировать в искусстве. В частности, были пресечены предпринятые в 20-е годы попытки взращивания национальной драматургии на основе фольклорной традиции, проявившиеся в виде «совершенно нового литературного жанра – драматического жанра обработки народных игр» [Дмитриев 1996:128]. Таким образом секвестрировалась национальная культурная традиция, этническая история, которые только-только начинали осознаваться и осмысливаться представителями чувашской культуры, мифологизировалось настоящее.

Одним из самых действенных методов «управления» искусством и его деятелями оставался метод экономический. В русскоязычной областной газете «Чувашский край» от 18 июня 1921 года была опубликована статья Ф.П. Павлова «Музыкальный сезон закончился». Один из ее разделов был посвящен выступлениям хора Педагогического техникума, руководимого автором статьи:

«Концерты Педтехникума – чувашские концерты. Исполнялись чувашские песни. [...] К сожалению, чувашский хор весною почти не выступал. Причина заключается будто бы в материальной необеспеченности певчих. Второй год поют бесплатно. Надоело» [Павлов 1971:190].

Исторические условия развития национального искусства ужесточались постепенно. На новой, достаточно благоприятной для него политической основе началось структурирование российского государства. 30 декабря 1922 года открылся Первый съезд Советов, принявший «Декларацию образования СССР». Декларация, в свою очередь, была положена в основу разработанной затем конституции. В контексте этих преобразований 24 июня 1920 года возникла Чувашская автономная область (ЧАО), в июне 1925 года преобразованная в Чувашскую Автономную Советскую Социалистическую Республику (ЧАССР). В прошлом уездный город Чебоксары стал административным центром нового государственного образования.

С определением административного статуса на территории Чувашии началась работа по созданию учреждений музыкальной культуры и искусства. Строительство культуры и развитие искусства в СССР финансировалось и контролировалось исключительно государством, поэтому состояние экономики и уровень управления ею непосредственно сказывались на судьбе искусства и его деятелей. 20-е годы – эпоха смелых поисков в искусстве – предстают зоной экспериментов и в экономической сфере. В марте 1921 года на X съезде РКП(б) был предпринят поворот от политики военного коммунизма к новой экономической политике (нэп).

Переход к нэпу «был заторможен голодом, охватившим Чувашию в 1921–1922 гг. Ослабленные годами военного лихолетья и разоренный крестьянские хозяйства не смогли противостоять засухе весной-летом 1921 г., поразившей огромную территорию страны (районы Поволжья, Приуралья, Кавказ, Крым, часть Украины). [...] К февралю 1922 г. число голодающих составило около 595 тыс. чел. из 850 тыс. населения [чувашской] автономии, а умерших от голода – более 12 тыс. чел.» [Клементьев 2001:83].

Замена продразверстки продналогом, допущение свободы товарооборота всколыхнули производительные силы страны и действительно способствовали подъему разрушенной экономики. Но ориентация на рыночные отношения не согласовывалась с установившейся идеологией. Продиктованная политическими амбициями, научно не обоснованная ставка руководителей страны на ускоренность в развитии промышленности и связанное с этим нежелание подчиняться объективным законам природы (особенно, когда речь идет о сельском хозяйстве) и рынка не раз приводили к кризисам в экономике.

Обострение ситуации во второй половине 20-х годов потребовало вмешательства органов госбезопасности: «Для системы ОГПУ в целом хлебозаготовки 1926–27 годов послужили стадией изучения ситуации на хлебном рынке и действовавших там экономических и общественных сил» [Трагедия советской деревни 1999: 18]. В результате нэп был отвергнут состоявшимся в декабре 1927 года XV съездом ВКП(б), обозначившим переход к планово-распределительной системе управления хозяйством. В качестве меры, долженствующей подкレストить сельского производителя сдавать, а не продавать свою продукцию, стали практиковаться «поездки членов высшего руководства на места в качестве уполномоченных СТО – ЦК партии на хлебозаготовки». Они «составили особую страницу в истории трагедии, которая развертывалась в деревне и с началом 1928 г. вступила в стадию «чрезвычайщины» [Трагедия советской деревни 1999:34]. Сфера интересов государства в сельскохозяйственном секторе была обозначена понятием «хлебный фронт».

В контексте этих событий 13 января 1928 года Чувашский областной комитет партии обратился с письмом «Ко всем членам Чувашской областной организации ВКП(б)» с предложением придать всему ходу хлебозаготовок «военный характер» [Клементьев 2001:103]. Хозяина-единоличника, сопротивлявшегося подобному «военному положению», решено было уничтожить, заменив коллективным хозяйством. Процесс реализации данного решения протекал, как на войне, с многочисленными жертвами.

1929 году, объявленному годом великого перелома, суждено было стать новой «роковой вехой» в жизни всего общества. Перелом обозначился во всех сферах общественной жизни. Не случайно «в том же году произошел памятный разгром Наркомата просвещения, в

результате чего был отстранен от руководства советским искусством А.В. Луначарский» [Нестьев 1989:46]. Резко изменилась репертуарная политика театров и оркестров и, как следствие, культурная жизнь столиц и крупных культурных центров.

Ведущие представители музыкальной культуры ощущали эти изменения как установившиеся «всерьез и надолго». О политической серьезности происходившего в сфере общественно-культурной жизни свидетельствует и отсутствие публичных выступлений музыкантов по этому вопросу вследствие их цензурной невозможности и опасности для пишущего. Оценки ситуации содержатся в личных письмах, адресованных за границу. Б.В. Асафьев в своем письме А. Бергу от 8 июля 1929 года, через два года после премьеры его оперы «Воцтек» в Ленинграде, характеризовал ситуацию следующим образом: «У нас теперь одержали победу другие течения в музыке – в сторону прошлого и эпигонства – и потому ни я, ни многие друзья «Воцтека» долго его не услышим!» [Материалы...1982:146]. Аналогично воспринималось сложившееся положение и в Москве, откуда адресовано письмо Н.Я. Мясковского от 30 марта 1930 года С.С. Прокофьеву: «У нас здесь дела совсем омертвели. Концертной жизни почти нет. Симфонических концертов не бывает: Персимфанс при последнем издыхании, Софил – так перестраивается, что ему не до концертов; в нем засели Ваши «друзья» – пролетарские музыканты...(ВАПМ). [...] Что будет дальше, трудно себе вообразить. Во всяком случае, хорошей музыке, тем более современной и в особенности русской, – придется пока посторониться» [Переписка 1977: 327].

Однако на периферии подобных резких изменений в области культуры не произошло. Наоборот, события, происходившие в сфере чувашской культуры и искусства начиная с 1920 года, свидетельствовали о ее поступательном развитии. Так, именно в переломном 1929 году лучший исполнительский коллектив республики – Чувашский государственный хор – выезжал с концертами в Нижний Новгород и Москву. Его успешные выступления репрезентировали достижения национальной музыкальной культуры в целом: «...По репертуару и уровню исполнительского мастерства хора можно было судить о современном состоянии музыкального творчества в республике» [Кондратьев 1989:38].

Массовость хорового движения в Чувашии создавала благоприятную среду для развития профессионального музыкального искусства. Отделению профессионального исполнительского пласта

от любительского способствовала и республиканская администрация, одной из задач которой в области культурной политики становится поддержка возникающих исполнительских коллективов, призванных обслуживать революционные праздники, партийные конференции и съезды различных общественных организаций. Таким образом в эти годы закладывается фундамент профессиональной музыкальной культуры. В начале 20-х годов среди функционирующих в Чебоксарах самодеятельных хоровых коллективов, «своим национальным направлением в репертуаре и живостью, яркостью исполнительского стиля» [Кондратьев 1989:12] выделяется хор Центрального чувашского педтехникума, руководимый Ф.П. Павловым. С 1924 года этот коллектив начинает функционировать как Чувашский Национальный хор. В этот же период в Чебоксарах при деятельном участии Ф.П. Павлова организуется «концертно-салонный оркестр, куда вошли музыканты различных воинских частей» [Илюхин 1967:56]. Позднее, на основе самодеятельного по статусу Национального хора формируется Чувашский Государственный хор, который переименовывается в 1927 году в Государственную капеллу, а в 1939 году на ее базе создается Ансамбль песни и танца. Традицию оркестрового исполнительства подхватывает в 1932 году симфонический оркестр, организованный одним из первых в Поволжье.

Ключевое значение для развития чувашской профессиональной музыки приобрел хор. Многие из того, что в данной сфере музыкального исполнительства было заложено и развивалось на протяжении длительного периода, оказывалось жизнеспособным. Наиболее результативной в художественном отношении явилась деятельность Государственного хора – первого профессионального исполнительского коллектива республики. Примечательно, что этот хоровой коллектив никогда не был чисто этнографическим: с самого начала существования его отличала академическая направленность. Определенный уровень достижений хора неоднократно подтверждался в инонациональном и «требовательном» социокультурном контексте: высокую оценку столичных музыкантов и прессы получали выступления хора в Москве в 1923, 1936 годах и Нижнем Новгороде в 1932 году, а также уже упомянутые гастрольные выступления хора 1929 года. Таким образом, из сферы любительского хорового музицирования выделяется профессиональный пласт, что становится признанным фактом в республике и за ее пределами.

Создаваемые исполнительские коллективы нуждались как в притоке свежих творческих сил, так и в национальном репертуаре.

Поэтому параллельно с налаживанием концертно-театральной деятельности в Чувашии начинается создание музыкально-образовательных структур. В 1920 году учреждается музыкальная школа (ныне Чебоксарская музыкальная школа им. С.М. Максимова). В исторически переломном 1929 году открывается музыкальный техникум (ныне Чебоксарское музыкальное училище им. Ф.П. Павлова), по сегодняшний день являющийся единственным учебным заведением, которое представляет в Чувашии звено среднего специального музыкального образования. Все более ощущавшаяся со временем отдача от музыкально-образовательных учреждений сказалась на формировании композиторского корпуса национальной музыки: все, за небольшим исключением, профессиональные композиторы Чувашии разных поколений – выпускники Чебоксарского музыкального техникума, впоследствии музыкального училища.

Общественно-политические, общекультурные и инфраструктурные условия развития национального искусства во многом определялись центральной партийно-государственной администрацией, структура и методы работы которой складывались, постепенно совершенствуясь, на протяжении 20–30-х годов. Дублировка постановлений сверху обеспечивалась функционированием четкой вертикали власти, в том числе и в национальных регионах: «Периферийные органы управления создавались как слепок с центральных с теми же полномочиями, но применительно к местным условиям и с меньшим радиусом действия. Каждая перемена в центре немедленно влекла за собой аналогичные изменения на периферии» [Музыкальная культура Сибири 1979:16]. Традиционное для России централизованное управление способствовало выполнению поставленной советской властью задачи – сблизить уровни жизни в разных регионах страны. Для национальных культур, оказывавшихся в роли дотируемых (пусть даже в относительно скромных масштабах), это было ощутимым благом. Но, с другой стороны, жесткая централизация провоцировала принятие схематичных, негибких решений даже в условиях идеологической бескомпромиссности. Так, в конце 30-х годов централизованно и без учета местной специфики и сложившихся традиций при ранее учрежденных филармониях создаются национальные ансамбли песни и пляски. Последовавшая реорганизация Чувашского государственного хора и превращение его в Ансамбль песни и пляски представляли собой шаг назад с позиций развития музыкального профессионализма. Это повлекло за собой уход коллектива от традиций академического хорового пения и

стабилизацию его на позициях идеологически выверенного этнографизма.

Однако деятелями национального искусства, административный центр страны воспринимался, прежде всего, сквозь призму его культурного значения. Тяготение к Москве синонимизировалось с тяготением к культуре, а возможность показать свое искусство в столице рассматривалась как возможность заявить о своем народе и его культуре на престижном уровне. Во многих публикациях – «Профессиональный чувашский хор и его национальное значение» (1921), «Чуваши и Москва» (1922), «Чувашский хор на Всероссийской сельскохозяйственной выставке» (1924), «Чувашские пластинки» (1924), «Экскурсия чувашского хора в Москву» (1929) – Ф.П. Павлов подчеркивал важность подобных контактов и в любом случае выражал радость по поводу их осуществления, становящегося возможным в условиях советской власти:

«В чувашской области свирепствует голод. Москва, сердце Революции, откликнулась на помощь. В Москву поедут агитаторы для возбуждения большего сочувствия к голодающей области. Вместе с ними – чувашский хор. Песня больше подскажет сердцу о любви и страданиях, чем агитационное слово. В мировом городе, откуда раньше шло капиталистическое угнетение мелких национальностей, чувашаи будут петь свои песни: там сияет теперь интернационал разноцветными огнями» [Павлов 1971:189].

С принятием московской доминанты соотносится и важная составляющая воззрений Ф.П. Павлова и С.М. Максимова на национальную культуру: она все более начинает осознаваться как ценная в общечеловеческом смысле. Состояние ее временной нераскрытости для мира со спокойным достоинством констатирует С.М. Максимов в одном из тезисов своего доклада о чувашской музыке:

«Не меньшее значение для общемировой музыки имело внесение в нее элементов так называемой восточной музыки, через которую музыка культурных народов вошла в соприкосновение с музыкой тюркских народов. Здесь пока в первую очередь открылась экзотическая красота и большая оригинальность музыки южных групп тюркских народов. Несомненно, что в свое время внимание музыкального мира будет обращено и на более спокойную объективную красоту музыки северных групп тюркских народов...» [Максимов 1929:71–72].

Путь к мировому признанию чувашской музыки лежит, по мнению Ф.П. Павлова, через Москву. В названии его небольшой заметки в газете «Канаш» от 10 августа 1923 года, информирующей о поездке Чувашского национального хора в столицу, это проявляется очень четко: «Чувашское искусство выходит на международную арену». В статье «Сделать, так уж как следует», опубликованной несколькими днями ранее в этой же газете, Ф.П. Павлов раскрывает механизм такого выхода:

«Песни, исполненные на выставке чувашами, будут зафиксированы работниками науки, о них будут писать и в заграничных газетах. Чувашские песни получили бы правильное освещение в науке культурных народов мира. Это было бы большим вкладом в искусство» [Павлов 1971:200].

«Правильное освещение в науке» чувашская песня получает, прежде всего, в трудах самих Ф.П. Павлова и С.М. Максимова. Первый в 1923 году заканчивает многолетнюю работу над рукописью «Чуваши и их музыка» (впоследствии утрачена). В 1927 году в Чебоксарах под эгидой Общества изучения Чувашского края отдельной книгой издается часть этой работы под названием «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество», посвященная обзору и научному комментарию существовавших на тот момент изданий и публикаций о национальной музыке. Несколькими годами ранее, в Чувашском календаре за 1923 год, Павлов помещает статью научно-популярного характера «Чувашская музыка», включившую основные музыкально-исторические и музыкально-теоретические положения сложившейся авторской концепции.

Музыкально-этнографические исследования С.М. Максимова находят отражение в работе «Чувашские песни», состоящей из двух частей. Первая содержит песни, записанные в Буинском уезде Симбирской губернии, а также записи танцевальных скрипичных мелодий; вторая – обработки народных песен, сделанные С.М. Максимовым. Обе получают высокую оценку Ф.П. Павлова. Особенно горячо он отзывается о первой части «Чувашских песен». Сквозь призму высокой оценки этого сборника получает рассмотрение и музыкально-этнографическая деятельность его автора в целом:

«Безусловно, для истории чувашской музыкальной этнографии сборник имеет исключительное значение. Кстати, уместно по этому поводу отметить, что заслуги С.М. Максимова, как собирателя, перед наукой чувашской музыкальной этнографии вообще огромны. В настоящее время С.М. Максимов является одним из самых видных и самых энергичных собирателей памятников песенно-музыкального материала. Изданный сборник составляет лишь часть его собранных материалов. Но тут что мелодия – то красота, что мотив – шедевр. Записи сделаны опытной рукой глубокого знатока чувашской народной музыки: каждый изгиб мелодии, каждый гротеск мотива, каждый тончайший нюанс звука учтен при делении тактов. Это чрезвычайно трудное обстоятельство при записях чувашских народных песен и мотивов преодолено собирателем блестяще. Вот почему сборник С.М. Максимова особенно дорог для чувашского музыканта-этнографа, особенно ценен для истории и науки чувашской музыкальной этнографии, особенно полезен для культурно-музыкальных целей в деле поднятия художественно-музыкального образования среди чуваш» [Павлов 1971:233].

Примечательно то, что обе части сборника вышли в Москве, в Центральном издательстве народов СССР тиражом 4 тыс. экземпляров каждая (1924, 1926). Благодаря этому издательству в 1926 и 1928 годах увидели свет и два других сборника С.М.

Максимова «Революци юррисем» (Сборник революционных песен) и «Шкул юррисем» (Школьные песни).

Другие замыслы С.М. Максимова 20-х годов связаны с изучением музыки верховых чувашей. Активно сотрудничая с финансировавшим научные экспедиции и издания Обществом изучения Чувашского края, он планомерно готовит рукопись сборника «Песни верховых чуваш[ей]», получающую высокую оценку в Москве на Совете Этнографической секции ГИМН'а.

“Эта книга будет еще долго готовиться к печати и выйдет в свет только в 1932 году. По объему, содержательности и оригинальности музыкально-поэтического материала, уровню полиграфического исполнения нотной части она превзойдет все предыдущие и последующие – до 1960-х годов, т.е. на ближайшие 30 лет – издания чувашских народных песен” [Кондрагев 2002:140].

Наиболее значимая научная работа С.М. Максимова – исследование “Чувашская песня” – увидела свет лишь после смерти автора в 1964 году, также в центральном издательстве “Музыка”.

Поддержка центром развивающихся национальных культур предоставляла и другие возможности для народов СССР. С 1936 года начинается проведение так называемых декад – широкомасштабных фестивалей национального искусства различных республик, которые проводились в столице государства. До начала Великой Отечественной войны в Москве прошли декады республик Украинской, Казахской, Грузинской, Узбекской, Азербайджанской, Киргизской, Армянской, Белорусской, Бурят-Монгольской, Таджикской. Чувашская АССР в их число не попала ни до, ни после войны (будучи именно автономной, а не союзной), однако деятели национального искусства могли сопоставлять достижения и проблемы в развитии национальных культур вне иерархических рамок государственно-административного характера. Так, в 1936 году С.М. Максимов обращается в Наркомпрос Чувашской АССР с заявлением, в котором значится: «Я намерен посетить Тифлис, Баку, Ашхабад и Ташкент, завязать на месте связи с музыкальными деятелями, послушать национальную оперу, оркестры народных инструментов, ознакомиться с постановкой подготовки музыкальных кадров, а также сделать в кругу музыкантов доклад о развитии музыкальной культуры в Чувашии, а при возможности устроить концерт чувашской музыки...». Этот проект не нашел поддержки, но сама постановка вопроса, свидетельствующая о приоритетности музыкально-профессиональных критериев в оценке происходящего, поистине примечательна в строго регламентированных условиях тоталитарного режима.

В отличие от деятелей искусства и особенно С.М. Максимова, конструктивной энергии которого удавалось преодолевать

многочисленные финансово-административные преграды, республиканская администрация была не столь последовательна в отстаивании интересов национального искусства. Тридцатые годы характеризуются активной деятельностью Наркомпросов автономных республик по организации национальных музыкальных театров. Для подготовки профессиональных кадров в Московской консерватории открываются оперные студии: «Начиная с 1932 года при консерватории были созданы шесть национальных студий – татарская, башкирская, чечено-ингушская, северо-осетинская, казахская, туркменская; они просуществовали вплоть до начала войны» [Литинский 1982:4]. Чувашская оперная студия была организована при Саратовской консерватории в 1939 году и своих задач по многим объективным причинам выполнить не смогла.

Зарождавшееся и развивавшееся профессиональное искусство народов СССР оказывалось на пересечении двух направлений государственной политики – в области искусства и национальной. При этом можно наблюдать динамику в процессе влияния на национальное искусство того или иного направления внутренней политики. Зарождение и начальные этапы развития профессиональных форм искусства в национальных республиках находились под преимущественным воздействием национальной политики; затем, с достижением более высоких ступеней развития национального искусства, определяющее влияние на него начинала оказывать формирующаяся государственная политика в области искусства. Определяющую роль в развитии чувашского искусства в 20-е годы играла именно национальная политика. В ее контексте последовательно проводились мероприятия, во многом способствовавшие подъему национального самосознания:

«В рамках национально-государственного строительства Чувашской автономии в 20-е годы было положено начало и активно проводилась политика реализации чувашского языка (РЧЯ) и коренизации государственного аппарата. Политика РЧЯ была направлена на повышение роли чувашского языка в общественно-политической жизни, придание ему фактического статуса государственного. [...] Политика коренизации предусматривала вовлечение в государственный аппарат национальных кадров, их ускоренную подготовку. [...] Примечательной особенностью национальной политики 20-х гг. было то, что серьезное внимание уделялось поддержке и развитию чувашской диаспоры. Постановка и обсуждение вопросов национального развития чувашей характеризовались тем, что имелся в виду, как правило, весь народ в целом, а не только населения автономии. Об этом свидетельствовали и названия многочисленных в тот период «всечувашских», «общечувашских», «всероссийских чувашских» конференций, съездов, собраний» [Клементьев 2001:107–108].

Еще одним проявлением национальной политики было появление многочисленных национальных изданий как в Чувашии, так и за ее

пределами. С целым рядом их сотрудничал Ф.П. Павлов, публиковавший свои статьи в республиканских изданиях: литературно-художественном журнале «Сунтал» (Наковальня), газетах «Канаш» и «Чувашский край»; в общественно-политическом журнале «Ёслекенсен сасси» (Голос трудящихся), издававшемся в Москве.

И Ф.П. Павлов, и С.М. Максимов, выдвинувшиеся до 1917 года как общественные деятели, выполняли различные функции в советских государственных органах управления культурой. В 1919–1922 годы Ф.П. Павлов работает инструктором искусств Чувашской секции Казанского губернского Отдела народного образования, затем заведующим музыкальной секцией подотдела искусств Отдела народного образования ЧАО. С.М. Максимов, живший до 1925 года в Симбирске, входил в аппарат Симбирского губернского отдела народного образования, был председателем Губсовнацмена и заведующим Чувашским бюро. По приезду в Чебоксары «первого октября 1925 года Максимов приступил к исполнению обязанностей заведующего управлением профессионального образования Наркомата просвещения (в бумагах писалось «завглавпрофобр»)» [Кондратьев 2002:104]. Несмотря на громоздкие названия относительно небольших должностей, деятельность Ф.П. Павлова и С.М. Максимова по развитию национальной музыкальной культуры обретала государственный статус, а с ним и новые возможности. Они, в контексте постоянного недофинансирования, были достаточно ограниченными, но, тем не менее, целенаправленная работа велась и давала результаты. Эти результаты могли иметь общенациональную значимость: открытие музыкальной школы, музыкального училища, оформление государственного статуса областного Чувашского хора, ставшего хоровой капеллой. Но не менее важной оказывалась повседневная, кропотливая, малозаметная подвижническая работа, без которой ни одно важное свершение не могло бы состояться.

Из доклада инструктора искусств Ф.П. Павлова в Коллегию национальных меньшинств при Казанском губернском отделе народного образования от 16 марта 1920 года: «Прежде всего я посетил основанные мною Чебоксарские двухгодичные музыкально-педагогические курсы для подготовки преподавателей музыки и пения в школах I и II ступени и руководителей музыки в народных домах. Курсантов осенью было 30, а в настоящее время осталось не более половины. Курсанты объяснили мне этот факт тем, что Совет курсов стал обращать внимание на теоретическое изучение музыки в ущерб практическому, что отбило охоту у некоторых курсантов. Ввиду этого необходимо назначить на эти курсы общего руководителя курсами с широким музыкальным образованием. На курсах нет преподавателей скрипичной игры, музыкальных инструментов нет. Необходимо удовлетворить эти нужды» [Павлов 1962:155].

Деятельно решая проблемы общего музыкального образования, Ф.П. Павлов, завмузсекцией подотдела искусств Облоно, не упускал

из виду национальную составляющую его содержания. Это диктовалось не столько служебными циркулярами, сколько соответствовало его глубоким внутренним побуждениям. В соответствии с ними он строил свою административную и преподавательскую деятельность, составлял и издавал репертуарные сборники («Ача-пӓча сасси» и «Сӓрнай»), выступал в печати. Справедливо усматривая прямую связь между изучением чувашской песни в общеобразовательной школе и уровнем этнокультурного комфорта, он доказывал:

«Чувашские песни чрезвычайно необходимы в школе: наш язык по сравнению с общегосударственным – малый язык. Малому языку трудно равняться с сильно развитым языком. Между тем чувашский язык красив в песенных текстах. Исполнение песен способствует воспитанию любви к языку матери... В песне остается живая энергия, бессмертная сила. Исполняя песенные тексты, вслушиваясь в их слова, чувствуешь, что чувашский язык никогда не исчезнет, не умрет.... Песни и мелодии – основа будущей чувашской музыки. Если в школах будут прививаться чувашские песни, то это можно было бы считать эпохой родившейся музыки. Тогда и у нас появились бы свои музыканты, певцы, композиторы, музыковеды...» [Павлов 1971:199].

Первым после переезда из Симбирска выступлением С.М. Максимова в печати стала статья в газете «Канаш» от 15 ноября 1925 года с предельно четким по смыслу названием «Музыкальная школа должна служить чувашам», за ней через два года последовала другая, с не менее определенным названием «Сельские таланты – в Музыкальную школу». Подобная постановка вопроса стала возможной именно в контексте проводимой советской властью национальной политики. Статьи отражали взгляды и, что более точно характеризует их автора, – его практический опыт. Лидерами нового поколения чувашских музыкантов – исполнителей и композиторов – стали бывшие деревенские мальчики, привлеченные в школу, а затем в техникум С.М. Максимовым.

Характерной чертой лидеров чувашского музыкального искусства этого периода – Ф.П. Павлова и С.М. Максимова – было умение мыслить масштабными категориями культуры и искусства, а не политики, что сообщало их деятельности глубокий смысл и цельность, проявляясь в ощущении перспектив развития национального музыкального искусства.

Л и т е р а т у р а

Головинский 1989: Головинский Г.И. Как руководили у нас художественным творчеством // Музыкальная жизнь, 1989. №12. С.1–2, 29.

Дмитриев 1996: Дмитриев И.А. К истории взаимосвязей народного обрядового и профессионального театрального искусств // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. III. Чебоксары, 1996. С.113–162.

- Жирнова 1965: *Жирнова Л.В.* Хоровая культура Чувашии. Чебоксары, 1965.
- Илюхин 1967: *Илюхин Ю.А.* Развитие чувашской советской музыки в 1917–1945 гг. // Ученые записки ЧНИИ. Чебоксары, 1967. Вып. 35. С.51–85.
- ИМНС 1970: *История музыки народов СССР*. Т.1. М.: Советский композитор, 1970.
- Клементьев 2001: *Клементьев В.Н.* Период новой экономической политики // История Чувашии новейшего времени. Книга 1. 1917–1945. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С.82–142.
- Кондратьев 1988: *Кондратьев М.Г.* Массовое музыкальное движение в чувашских уездах в 1917–1920 гг. // Чувашиское искусство: История и художественное наследие. Чебоксары, 1988. С.5–21.
- Кондратьев 1989: *Кондратьев М.Г.* Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1989.
- Кондратьев 2002: *Кондратьев М.Г.* Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности. Чебоксары: Фонд историко-культурологических исследований им. К.В. Иванова, 2002.
- Литинский 1982: *Литинский Г.* Не оскудела наша музыка талантами...// Музыкальная академия, 1982. №3. С.2–10.
- Максимов 1929: *Максимов С.М.* Чувашская музыка. // Первый всечувашский краеведческий съезд (15–21 июня 1928 г. в г. Чебоксарах ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Издание Общества изучения Чувашского края. Чебоксары, 1929. С. 71–75.
- Материалы... 1982: *Материалы к биографии Б. Асафьева* / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982.
- Музыкальная культура Сибири 1997: *Музыкальная культура Сибири*. Т. 3. Музыкальная культура Сибири XX века. Книга 2. Музыкальная культура Сибири середины 50-х – конца 80-х годов XX века. Новосибирск, 1997.
- Нестьев 1989: *Нестьев И.* О новых аспектах изучения советской музыки // Советская музыка, 1989. №2. С.44–51.
- Павлов 1962: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.1. Чебоксары, 1962.
- Павлов 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.2. Чебоксары, 1971.
- Переписка... 1977: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. *Переписка*. М.: Советский композитор, 1977.
- Сабанеев 1926: *Сабанеев Л.* Музыка после Октября. М.: Издательство «Работник просвещения», 1926.
- Трагедия советской деревни 1999: *Трагедия советской деревни*. Коллективизация и раскулачивание 1927–1939. Документы и материалы. В 5-ти тт. /Т. 1, май 1927 – ноябрь 1929/ Под. ред. В. Данилова, Р. Майнинг, Л. Виолы. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1999.
- Фарбштейн 1983: *Фарбштейн А.* На новом этапе. О развитии эстетической проблематики в республиках СССР // Советская музыка, 1983. №8. С.8–13.
- Якубов 1980: *Якубов М.А.* Отец дагестанской музыки. Очерк жизни и творчества Г.А. Гасанова. Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 1980.
- Янов-Яновская 1979: *Янов-Яновская Н.* Узбекская симфоническая музыка. Ташкент, 1979.

**«НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ»
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ:
ВЕНГЕРО-ЧУВАШСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Л.И. Бушуева

Понятие «национальной идеи» в настоящее время часто встречается в научной и публицистической литературе, в трудах мыслителей, представляющих разные национальные культуры России, в том числе и чувашскую. В той или иной форме оно занимало умы многих общественно-культурных деятелей разных стран Восточной Европы, в особенности, Венгрии. По степени интереса и углубления в национальную проблематику венгры составляют значительную параллель с русскими в Европе. В конце XIX века венгерские деятели подхватили и развили идеи русской культуры, что позволило им в следующем столетии стать страной с ярко выраженными самобытными и оригинальными духовными и культурными традициями. Тем интереснее проследить пересечения между венгерской и чувашской культурами, которым посвящена данная статья.

Понятие «национальной идеи», заимствованное из русской философской мысли XIX – начала XX века, а именно из трудов В. Соловьева и Н. Бердяева, поначалу имело религиозное значение и было связано с мыслью об особой «мессианской роли» русского народа. Усилившаяся в современном толковании светскость термина повлекла за собой многообразие его трактовок.

Особую актуальность термин приобрел в конце XX столетия, что связано с резкими переменами в национально-политических условиях России. Усиление центробежных сил привело к падению престижа и расколу страны, активизации национальных движений в бывших республиках, появлению новых ранее неизвестных религиозных и культурных явлений в духовной сфере. Именно в 90-е гг. российские политики и ученые пришли к мысли о необходимости сформировать в общественном сознании некую идею, способную объединить россиян и прояснить им путь в будущее.

В настоящее время «национальная идея» как термин заняла постоянное место в современной научной лексике. Ее исследователи многообразно и широко трактуют это понятие. Так, автор брошюры «Идея для России» [1997] И. Сигов в качестве основных слагаемых «национальной идеи» называет патриотизм, обеспечение союза братских народов, демократизацию и социальную справедливость. К. Гизатов отмечает, что «в последние годы стало наблюдаться стремление исследователей «национальную идею» определять в виде сочетания, симбиоза, как правило, трех идеальных ценностей. Например, в качестве «русской национальной идеи» объявляются такие симбиозы, как: «духовность, народовластие и державность», «державность, государственность и единство», «духовность, народность и державность» [1999:13]. Постоянно обращаются к этому понятию, наполняя его своим смыслом, и многие представители различных национальных культур. Использование понятия позволяет местным идеологам продвигать свои идеи и развивать те ценности, которые для них жизненно важны. В данной статье мы применяем этот термин по отношению к Поволжью в том смысле, как он трактуется в современной культурологии, где общепринято связывать «национальную идею» с консолидацией сил нации и выражением общественных устремлений, направленных на создание и развитие национальной культуры.

* * *

В России, долгое время служившей образцом для многих этнокультурно ориентированных школ, национальный вопрос в музыке уже в XIX в. решался многообразно и разносторонне. Начиная с М.И. Глинки, национальные идеи в русской музыке всегда были важны и актуальны. На протяжении всего своего творческого пути Глинка стремился достичь цели, поставленной им в пору работы над «Жизнью за царя»: «Я хочу, чтобы мои дорогие соотечественники почувствовали себя тут, как дома» [1952:422]. Современники композитора критики А. Серов и В. Одоевский также были весьма озабочены проблемами формирования национального стиля и в своих работах пропагандировали прежде всего русскую музыку, которая иногда сознательно ими отделялась от всей другой музыки. Такое противопоставление нашло отражение в названии статьи В. Одоевского «Русская и так называемая общая музыка». Вся деятельность композиторов следующего после М. Глинки поколения – членов «Могучей кучки» – тоже исходила из желания создать национально

самобытную музыку. Необходимо также назвать инициатора открытия первого национального учебного заведения – М. Балакирева и его Бесплатную музыкальную школу. Таким образом, создание национально самобытного стиля было приоритетным направлением в русской музыкальной культуре XIX века. Это дало повод западным исследователям называть некоторых ее представителей «русскими националистами».

Национально-просветительские идеи русской культуры распространялись и на нерусские народы, «иностранцев», в том числе и на чувашей. Уже в XIX в. активность известных деятелей народного образования Н.И. Золотницкого, Н.И. Ильминского и С.В. Смоленского была направлена на создание и распространение иностранческих школ, приобщение народов к музыкальной культуре посредством хорового церковного пения. Их инициатива нередко выходила за рамки принятой официальной политики программы и, в конечном счете, способствовала зарождению национального чувашского искусства. Например, как пишет А.И. Иванов-Ехвет, выдающийся деятель хоровой культуры и крупнейший специалист по истории древнерусской музыки С.В. Смоленский ввел в школьное обучение музыке цифровую систему Шеви, считал необходимым развивать светское пение и создавать детский школьный репертуар. Примечательны слова, цитируемые А. Ивановым-Ехветом из воспоминаний одного из учеников – И. Суходеева – о деятельности музыканта: «При внимательном проникновении в его внутренний быт открывается и самый источник, питавший Смоленского, – это русско-национальная идея на почве русско-патриотического мирозерцания» [1987:76].

Сами чуваше в то время о самобытной «национальной идее» легально размышлять и говорить не могли и поэтому отдавали первенство прежде всего русским ценностям. Это было связано прежде всего с существующим официальным положением о господстве великорусской культуры. Национальное развитие «иностранцев» не имело перспектив, как считали не только чиновники, но и такие прогрессивно мыслящие общественные деятели, как А.И. Герцен, В.Г. Белинский, Л.Н. Толстой. Выдающийся чувашский просветитель И.Я. Яковлев, серьезно и целенаправленно занимаясь на протяжении всей своей жизни национальными проблемами, в открытой форме не формулировал и не пропагандировал свои идеи и поэтому высказывался следующим образом: «... Никакого самобытного и национального развития им [«иностранцам»] искать не

следует, и не надо толкать их в этом направлении. «Национальная» идея развития инородцев есть идея их духовного объединения и слияния с русским народом» [1908:5]. В данном случае И. Яковлев, здраво рассуждая и подчиняясь всецело духу своего времени с господствующей тогда установкой на ведущую историческую роль русской модели, не предполагал в начале XX в. самостоятельного пути развития своей национальной культуры. Это к тому же совершенно не было возможным в существовавших тогда условиях.

* * *

Воплощение подобной национальной идеи стало осуществимым только в 20-е гг. XX в. – когда образовалась национальная государственность со своим административным и общественным центром и появилась возможность заниматься чувашским искусством и культурой именно в Чебоксарах. Известно, что Ф.П. Павлов до 1925 года работал в городе один, не имея равных себе по масштабу соратников и решая множество различных неотложных организационных и творческих вопросов по развитию музыкальной культуры, а в 1925 году в столицу республики переезжает из Симбирска С.М. Максимов.

Первые деятели национальной культуры в эти годы пытались заложить основы чувашского профессионального искусства, опираясь прежде всего на аутентичный крестьянский фольклор. Они и не подозревали, что подобные задачи на своем национальном материале решали почти в то же время их современники, впоследствии всемирно известные композиторы, ученые, педагоги венгры Бела Барток и Золтан Кодай. Важным подспорьем им тогда уже казалась чувашская музыка.

Золтан Кодай в одной из своих статей с очень значимым для нас названием «Зачем нам нужна чувашская музыка?» пишет: «...Листая чувашские собрания, мы то и дело находим родственные звучания. Чувашская музыка углубляет наши знания о самих себе» [1982в:275]. Идеи Кодая, определившие одно из направлений венгерской музыкальной фольклористики, были впоследствии, в 60-е годы, поддержаны его учеником Ласло Викаром, неоднократно приезжавшим в Чувашию для записи фольклора. Именно Л. Викар первый обратил внимание на сходство устремлений Ф. Павлова и З. Кодая в области музыкального образования и дал следующую высокую оценку идеям Павлова: «Поистине, программа, достойная Кодая!»

Для венгров было важно узнать свои древние корни и на их основе создать новую венгерскую музыку, поскольку традиции в профессиональной музыкальной культуре, которые существовали к началу XX века, их не удовлетворяли. В своей «Автобиографии» Барток четко сформулировал желание «оживить художественную музыку элементами свежей крестьянской музыки, свободной от влияния последних столетий» [1965:95]. У чувашей не стояла подобная задача «очистить» национальную культуру и пропагандировать аутентичный фольклор. Профессиональная чувашская музыка только зарождалась, и традиций в данной области пока не было. У венгров этот процесс происходил в самом начале XX века, у чувашей – чуть позднее, в 20-е годы. Несмотря на такую временную разницу, основоположников новой венгерской и чувашской музыки, создававших свою национальную культуру, волновали сходные проблемы. Это позволяет провести некоторые параллели, на которые указали сами венгры, в деятельности Ф. Павлова и С. Максимова, с одной стороны, и З. Кодая и Б. Бартока – с другой.

* * *

Впечатляет многосторонность и масштабность устремлений первых представителей данных национальных культур. Подобно Бартоку и Кодая, композиторское творчество Павлова и Максимова синтетически переплелось с педагогической, научной, просветительской и фольклористической работой. Такое интенсивное совмещение различных направлений деятельности в одном лице не помешало Бартоку и Кодая достичь в каждой из указанных областей прекрасных результатов и стать выдающимися музыкантами XX столетия.

По отношению к Павлову и Максиму судьба распорядилась иначе. 20-е гг. XX столетия стали периодом подлинного расцвета их таланта, проявившегося в разносторонней творческой работе. Неустанно пропагандируя и развивая родное искусство, они прекрасно знали хоровую специфику, были выдающимися практиками хорового дела и сами создавали для таких коллективов произведения, во многом непревзойденные до сих пор. Они написали первые национальные сочинения, предназначенные для различных инструментальных составов и симфонического оркестра. Много сил основоположники национального искусства уделили организационной работе, способствуя открытию первых музыкальных учебных заведений (школы и техникума) и подготовке профессиональных кадров.

Интенсивная композиторская и педагогическая деятельность дополнялась у каждого из музыкантов индивидуальными «нюансами». Так, Ф. Павлов уделял много внимания публицистической работе и исследованиям по истории и теории музыки, а С. Максимов активно занимался фольклористикой. Однако обстоятельства разного рода – в частности, ранняя смерть Павлова и арест Максимова в 1937 году и затем его необоснованное осуждение – стали непреодолимыми преградами, которые в условиях того сурового времени не позволили в полной мере реализоваться заложенному в них потенциалу.

Можно отметить и более тонкие черты сходства в направлении интересов венгерских и чувашских музыкантов. Так, Барток и Максимов уделяли много внимания собирательской работе и стали блестящими учеными-фольклористами. По словам И. Нестьева (1969), Б. Барток на протяжении всей своей жизни записал около одиннадцати тысяч народных песен и инструментальных мелодий стран Восточной Европы и Арабского Востока и посвятил многие годы их расшифровке и изучению.

Собирательская деятельность С. Максимова продолжалась намного меньше по времени, да и по количеству записанных песен она значительно уступала размаху Бартока. Максимов в совокупности записал около двух тысяч песен, что в условиях данного времени и места, при занятости Максимова различного рода деятельностью, было очень весомо. Значение фольклористической деятельности ученого было фундаментальным для будущего всего чувашского музыкального искусства. Изданные Максимовым сборники записей чувашского фольклора до сих пор являются бесценным материалом для композиторов и ученых. О непреходящей актуальности его работы свидетельствует тот факт, что главный труд ученого – исследование «Чувашская народная музыка» – был издан в Москве в 1964 г., уже после его смерти. Интересно, что фольклорные издания Максимова 1932 и 1934 гг., по словам венгерского музыковеда Бенце Саболич, были известны Бартоку и Кодаю, восприняты ими с неподдельным интересом и использовались в их работе. К тому же Максимов был первым в Поволжском регионе, кто занимался такой фольклористической работой. Данные записи стимулировали венгров к дальнейшим исследованиям связей между старинной венгерской и старинной тюркской народной музыкой.

Ф. Павлова, как и З. Кодая, по масштабности разрабатываемых идей, несомненно, можно назвать мыслителями и идеологами национальной музыкальной культуры. Павлов много размышлял над

путями развития национального искусства и самостоятельно пришел к важным выводам, не уступающим по значимости идеям Кодая. Мысли Павлова о том, что чувашское искусство в своем развитии должно достичь уровня «общечеловеческих универсальных идей», перекликаются с идеей Кодая, согласно которой венгры должны стать достойными «гражданами всемирной музыки».

Павлову долгое время пришлось преодолевать косность общественного сознания и постоянно подчеркивать важность художественной культуры в просвещении и образовании народа. В начале 20-х годов он непрерывно пропагандировал национальную музыку и разработал поэтапную программу по созданию ее основ, опубликованную в виде «Тезисов к докладу о задачах и формах работы в области искусства в связи с текущим моментом» [1962:158].

Размышляя о том, что «надо приобщить массу к общемировому источнику искусства», Павлов считает, что этот процесс должен «начаться с изучения народного искусства». Эти идеи Павлова во многом перекликаются с мыслями Кодая, для которого достижения западноевропейской профессиональной музыкальной культуры и сокровища национального венгерского фольклора равнозначны. В статье «Венгерская музыка», опубликованной приблизительно в то же самое время, что и «Тезисы» Павлова – в 1925 году, Кодай высказался по данному вопросу следующим образом: «Многие вообще отрицают значение народной песни для развития более высокой музыки... Но есть венгерские мелодии, которые для меня и многих других несут такое же глубокое переживание, как какая-нибудь бетховенская тема» [1982a:34].

Много общего можно обнаружить во взглядах Павлова и Кодая на массовое музыкальное образование. В области музыкального просвещения они предлагали опереться на народную песню и хоровое исполнительство. Мысль Павлова о том, что «если в школах будут прививаться чувашские песни, то это можно было бы считать эпохой родившейся музыки» [1971:199], напрямую созвучна цели Кодая, согласно которой «воспитание венгерского ребенка должно исходить из венгерской музыки» [1982b:149]. Венгры рассчитывали также изучать в школе чувашские и марийские напевы. Павлов и Кодай не только разработали программу многоэтапного музыкального образования, но и сделали много практической работы в данной области. Были изданы сборники и учебные пособия, предназначенные для детей. Павлов к тому же много преподавал в Центральном чувашском педтехникуме, Музыкальной школе, Чувашском рабфаке, Чувашской совпартшколе.

Сегодня педагогическая система Кодая, тесно связанная с методом относительной сольмизации, общепризнанна и известна во всем мире. Идеи Павлова, не менее масштабные и грандиозные, до сих пор не получили должного внимания и практического воплощения.

Основой концепции создания своей национальной музыки представители обеих культур считали всестороннее изучение фольклора и его активное претворение в композиторской практике. Это положение было само по себе не новым, на него в той или иной степени опирались почти все основоположники национальных композиторских школ Восточной Европы XIX–XX вв. Однако вопрос использования фольклорных истоков в каждой национальной культуре обладал своей спецификой. У венгров к началу XX в. был богатый опыт работы с народной музыкой, но не древнего крестьянского происхождения, а более поздних ее пластов: инструментально-танцевального стиля вербункош и популярной городской песни в характерном цыганском исполнении. У чувашей к этому времени существовали выполненные в стенах Симбирской чувашской учительской школы хоровые фольклорные обработки, которые явились хорошей базой для творчества. О существовании в своей культуре старинных и оригинальных пластов говорят и венгры, и чуваша. З. Кодай пишет, что «в области музыки у нас есть твердая точка, на которую мы можем опираться, когда ищем „венгерское” в искусстве. Эта твердая точка – народная музыка, точнее, ее наиболее древний пласт» [1982г:39]. С. Максимов выражает надежду, что «внимание музыкального мира будет обращено и на более спокойную объективную красоту музыки северных групп тюркских, монгольских и финских племен, сохранивших яркие следы глубокой старины. Чувашская народная музыка в этой группе по богатству и красоте занимает далеко не последнее место» [1929:71].

И венгры, и чуваша стремились, насколько это было возможно, подвергнуть специальному музыковедческому анализу свойства своей древней народно-музыкальной системы.

Так, Ф. Павлов еще в 20-е гг. предполагал создать развернутое исследование под названием «Чуваши и их песенное и музыкальное творчество», где в десяти музыкально-этнографических очерках планировалось рассмотреть исторические, духовные, бытовые, жанровые истоки чувашской народной песни, проанализировать с различных сторон ее музыкально-поэтические свойства. С. Максимов чуть позже, с 1927 года, начинает публиковать статьи в подобном направлении. Результатом этой работы явился значительный по

объему труд, изданный посмертно под названием «Чувашская народная песня. Опыт исследования» [1964:9–82].

Деятельность З. Кодая и Б. Бартока, как известно, представляет собой уникальный для XX столетия пример сочетания композиторского творчества и интенсивной научно-исследовательской работы. З. Кодай уже в начале своей научной карьеры создал диссертацию «Строфическое строение венгерской народной песни». В результате глубокой научно-исследовательской работы в области фольклора появляется фундаментальный труд «Венгерская народная музыка» (1961). По оценке И. Мартынова, «в этой книге обобщены результаты многолетних личных наблюдений и раздумий, даны исторический обзор изучения венгерского фольклора и классификация его основных форм, установлены закономерности их развития, подчеркнуто их значение для будущего национального искусства» [1987:74]. Б. Барток подверг изучению записанные им мелодии различных народностей. Свои наблюдения и выводы он изложил в исследовании «Народная музыка Венгрии и соседних народов».

Заслуживают внимания также размышления венгерских и чувашских музыкантов о путях претворения фольклора в профессиональной музыке. В этом направлении венгерские музыканты высказали ряд ценных наблюдений. Например, З. Кодай рассмотрел существующие способы применения пентатоники в композиторском творчестве, считая ее характерной ладовой основой архаического венгерского фольклора. Б. Барток, обобщая свой опыт исследований и композиторской практики, создал классификацию методов работы композиторов с фольклором и изложил ее в статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» [1977]. В ряде статей об использовании фольклора в профессиональной музыке Барток и Кодай пришли к обобщениям, имеющим значение глубоких методологических установок. Важными для любой национальной культуры представляются их мысли о значении народных традиций и о роли их в профессиональной музыке, необходимости творческого подхода в претворении фольклора.

Павлов и Максимов в силу объективных причин не смогли разработать подробную программу в этой области. Однако Максимов в своем докладе на Первом всечувашском краеведческом съезде 1928 года со свойственной ему научной точностью сумел емко и кратко, в тезисном виде выделить следующие важнейшие моменты работы по созданию и развитию чувашской национальной музыки: а) собирание фольклора; б) его изучение; в) обработка фольклора и г) оригинальное творчество.

Павлов также размышлял на данную тему и в последние годы жизни мечтал создать методику обработки народной музыки в восточном стиле. В письме к Н.В. Никольскому он говорил о необходимости «разрешить вопрос о художественной обработке чувашских мелодий, не теряя основного тона чувашской народной музыки. Если мы возьмем за правило для художественной обработки западноевропейские образцы, то мы сильно погрешим против основного тона чувашской музыки. С другой стороны, художественная обработка в восточном направлении нам пока что не удастся» [1992:20]. Приведенное высказывание характеризует Ф. Павлова как глубоко мыслящего теоретика и композитора, пытающегося найти для чувашского искусства своеобразный путь, синтезирующий современные музыкальные формы и самобытную национальную основу.

Итак, в начале XX столетия деятели чувашской и венгерской национальных культур решали во многом сходные задачи. Идеи основоположников чувашской музыки Ф. Павлова и С. Максимова были направлены на достижение тех же самых целей, что и деятельность Б. Бартока и З. Кодая. На фоне столь значительных фигур мировой культуры сегодня мы можем с новой точки зрения взглянуть на творческие личности Ф. Павлова и С. Максимова и дать достойную оценку их деятельности.

Идеи, разработанные Павловым и Максимовым, не потеряли своей актуальности и не реализовались полностью до сих пор. В музыкальной практике есть прекрасный пример воплощения «национальной идеи» в музыке: именно венгерская культура показала всему миру образец организации массового музыкального воспитания в XX в. И те идеи, которые намеревались воплотить на своем национальном материале Павлов и Максимов, могли бы дать не менее значительный результат.

К. Гизатов в монографии, рассуждая о генеалогии идей, справедливо отмечает: «„Национальные идеи“ до поры до времени могут жить в сознании представителей данной национальной общности как бы подспудно, не вполне осознанно. Однако рано или поздно они дают о себе знать, кем-то обнаруживаются, формулируются. И эта миссия выпадает на долю лучших, передовых представителей народа, его великих сынов и дочерей» [1999:14]. Именно такими были и останутся в памяти последующих поколений личности Ф.П. Павлова и С.М. Максимова.

Л и т е р а т у р а

- Барток 1965: *Барток Б.* Автобиография // Советская музыка, 1965. №2. С. 94–96.
- Барток 1977: *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // *Бела Барток.* Сборник статей. М.: Музыка, 1977. С. 245–249.
- Гизатов 1999: *Гизатов К.* Национальная идеология. В 2-х т. М.: 1999.
- Глинка 1952: *Глинка М.И.* Литературное наследие. Т. 1. М., 1952.
- Иванов-Ехвет 1987: *Иванов-Ехвет А.И.* Музы ищут приют. Чебоксары, 1987.
- Кодай 1961: Кодай З. Венгерская народная музыка. Пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1961.
- Кодай 1982а: *Кодай З.* Венгерская музыка // *З. Кодай.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1982. С. 30–38.
- Кодай 1982б: *Кодай З.* Музыка в детском саду // Там же. С. 145–192.
- Кодай 1982в: *Кодай З.* Зачем нам нужна чувашская музыка? // Там же. С. 275–277.
- Кодай 1982г: *Кодай З.* Что такое «венгерское» в музыке // Там же. С. 38–49
- Кондратьев 1984: *Кондратьев М.Г.* Основоположник чувашской профессиональной музыки // Федор Павлович Павлов – композитор и драматург. Чебоксары, 1984. С. 3–20.
- Кондратьев 1999: *Кондратьев М.Г.* Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. С. 189–205.
- Кондратьев 2001: *Кондратьев М.Г.* «Чувашские преобразования» И. Я. Яковлева и начало новой истории чувашской музыки // И. Я. Яковлев и проблемы яковлевоведения. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С. 63–100.
- Кондратьев 2001а: *Кондратьев М.Г.* Венгерская история и чувашская музыка // Новый лик. 2001. №1. С. 59–67.
- Максимов 1929: *Максимов С.М.* Тезисы доклада «Чувашская музыка» // Первый всечувашский краеведческий съезд. Чебоксары, 1929. С. 71–75.
- Максимов 1964: *Максимов С.М.* Чувашские народные песни. М.: Музыка, 1964.
- Мартынов 1987: *Мартынов И.* Кодай // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. Кн. 5а. С. 59–76.
- Нестьев 1969: *Нестьев И.* Бела Барток. М.: Музыка, 1969.
- Павлов 1962: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. Чебоксары, 1962.
- Павлов 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. Чебоксары, 1971.
- Павлов 1992: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений. Чебоксары, 1992.
- Сигов 1997: *Сигов И.И.* Идея для России. М., 1997.
- Яковлев 1908: *Яковлев И. Я.* Краткий очерк Симбирской чувашской учительской школы. Симбирск, 1908.

ОБЩИННОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В КУЛЬТУРЕ ЧУВАШИИ 1920-х ГОДОВ

В. Г. Харитонова

1920-е годы – чрезвычайно сложный и вместе с тем интереснейший период отечественной истории. Социально-политические силы, пришедшие к власти в октябре 1917 года, поставили перед собой цель – построить совершенно новое общество, игнорируя при этом разный уровень развития народов страны с их раннеиндустриальной (и даже доиндустриальной, по оценкам ряда исследователей) аграрной социальной структурой и системой духовной жизни. Для выполнения намеченного необходимо было прежде всего развить инфраструктуру новой культуры и, главное, отразить новое положение народа в содержании его национальной культуры.

Разработка путей развития национальных культур происходила неоднозначно. В целом развитие национальных культур трактовалось как культурная интеграция, предполагалась ориентация на европейскую культуру. Процессы поиска путей своего самобытного в национальной культурной жизни, идущие наряду с интеграционными в любой культуре, или не принимались во внимание, или расценивались негативно. С другой стороны, насаждение европейского образа мыслей и поведенческой культуры часто сопровождалось противодействием этому и проявлялось как одна из форм национальных конфликтов. Из-за того, что уровень развития национальных культур был слишком разным, то и представления о ней у представителей государственных органов управления культурой были слабыми, иногда они не знали ситуацию на местах, не владели информацией о происходящих событиях. На заседании Государственной комиссии по просвещению, состоявшемся в июле 1919 г., были сформулированы как официальные взгляды на пути развития культур, в частности национальной школы, так и альтернативные, отстаивающие признание национальной специфики, идею самоценности каждой культуры, необходимость поддержки

национальных культур в условиях искусственно ускоряемых процессов интернационализации. Официальную точку зрения выразил М. Н. Покровский, председатель заседания, заместитель наркома просвещения РСФСР. Далее на заседании выступил некий М. (в тексте стенограммы только первая буква), очевидно, чуваш, который в своем выступлении изложил видение альтернативного варианта развития национальных культур: «...И далее мы должны признать, что вся наша просветительная работа должна быть национальной, т. е. в проведении всех мер культурного характера мы можем проводить нашу работу только при наличии этих условий решения этого вопроса...» [Труды... 1993:159].

Таким образом, процесс осознания революционных перемен, выработки путей развития нового общества, также советской культуры, в том числе национальных культур, ставил сложные вопросы по его реализации. Поэтому первые 15 лет можно характеризовать как этап строительства культурной инфраструктуры, в том числе национальной, что наиболее ярко прослеживается в 20-е годы.

К началу культурных преобразований 83% населения России проживало в сельской местности, и, по мнению А. Грациози, «деревня накопила огромную энергию, заключенную в традиционную, пирамидальную демографическую структуру Империи с ее миллионами молодых людей преимущественно крестьянского происхождения» [2001:10]. Исследователи крестьянства отмечают, что в России традиционная крестьянская экономика с присущими ей принципами морали и нравственности, в отличие от западной, смогла сохраниться на протяжении его многовековой истории. Традиционная крестьянская экономика — экономика моральная — отдавала преимущество нравственности, жизни по правде и совести, коллективистская мораль находилась в тесной взаимосвязи с жизнедеятельностью общины [Материалы... 2001:35, 37; Михайлова 2002:248]. Одновременно феноменом моральной экономики являлась этика выживания. Традиционная жизнь крестьянского сообщества, проходящая как бы по накатанной колее, на самом деле всегда находилась «на грани», завися от многих факторов: от капризов природы, от «начальников», решения которых почти всегда были непонятны и чужды, от перманентной угрозы голода и т. д. Общественное мнение, научный анализ социальной судьбы крестьянства основывались на следующих точках зрения: жертва жестокой системы; виновник всех бед России в XX веке; воплощение традиционализма, препятствующее завершению модернизации. В 20-е годы

XX века крестьянству наиболее остро пришлось применять этику выживания.

В начале 20-х годов в чувашской деревне проживало свыше 95% населения области. Сельское хозяйство характеризовалось высокой плотностью населения (57 чел. на кв. версту), очень низкой земельной обеспеченностью (свыше 65% крестьянских хозяйств имели посеы не более 2,3 дес. земли). Производство носило натурально-потребительский характер. Основной формой установленного обычая пользования землей выступало общинное землепользование. К середине 20-х годов по области насчитывалось 738 общин на 1801 населенный пункт [История... 2001:85]. К этим показателям надо добавить свойственные крестьянству черты патриархальности, приверженности традициям в производстве и быту, известную узость интересов. В значительной степени эти черты определялись его двойственной социально-экономической природой. Крестьянство приняло активное участие в Октябрьской революции. И в новых условиях крестьянство – носитель традиционных ценностей – попыталось соединить традиционные модели поведения с новыми, осуществить переход от общинного к индивидуальному на основе традиционных социальных институтов. Готово ли было общество, как мы подчеркнули, в основном крестьянское, выполнить задачи строительства новой культуры? Попытаемся дать ответ на этот вопрос.

После 1908 г. и особенно в 20-е годы грамотность крестьянства стала повышаться, наметился переход от устной культуры к письменной. Это имело принципиальное значение, поскольку механизм передачи и преобразования накопленного и нового знания в существенной, если не решающей степени обуславливает своеобразие культуры, возможность и темпы ее трансформации [Петров 1991; Михайлова 2002:248, 251, 268]. Устная передача в лучшем случае предусматривала медленную эволюцию устоявшихся знаний и представлений. Книга и печать делали крестьянский мир открытым влиянию города, готовили крестьян к переходу от традиционной к индустриальной культуре. В начале XX века в редакцию только что открывшейся газеты «Хыпар» и его редактору, известному ученому и общественному деятелю Н. В. Никольскому, из многих областей проживания чувашей поступали письма, раскрывающие значимость и необходимость издания чувашской газеты. Так, житель деревни Нижние Кибечи Цивильского уезда Е. Скворцов благодарит в своем письме Н. В. Никольского «за издание книги чувашского календаря, оказывающего вместе с чувашскими книгами большое влияние на

крестьян, на деревенскую жизнь». Часто встречаются письма с просьбой оформить подписку: «В редакцию чувашской газеты представляя деньги три (3) рубля, прошу высылать мне в текущем году 1906 чувашскую газету «Хыпар». Адрес мой – Ст. Татаркасинск Козьмодемьянского уезда Александро-Невского Чувашского монастырю Афанасию Павлову. Покорнейше прошу редактору чувашской газеты выслать мне газету под названием «Хыпарсем». Крестьянин д. Вурман-Касов Покровской волости Чебоксарского уезда Казанской губернии Иван Иванов».

Во многих письмах описываются события и проблемы, волнующие авторов, предлагается организовать бесплатным приложением издание книг об огородничестве и пчеловодстве. Необходимо отметить, что крестьян волновала дальнейшая возможность продолжения издания газеты, приобретения книг на чувашском языке и отставание по данным вопросам от соседних народов, в частности от татар [НА-1-183:27–30; НА-1-156:182, 185, 217]. Если в 1900-е годы, по утверждению информатора, в чувашских уездах только 20 крестьян на волость выписывали газеты, то в 1903 г. в Цивильском уезде почта доставила 35753 экземпляра, в 1915 г. – 65695 экземпляров газет и журналов. По другим уездам данные близки. По свидетельству современника, «особым вниманием и симпатией чуваш», благодаря практическим советам, пользовалась газета «Сельский вестник». Выписывались также газеты «Казанские ведомости», «Свет», «Биржевые ведомости», «Дружеские речи» и др. Большую популярность в 1906–1907 гг. завоевала общечувашская газета «Хыпар», распространявшаяся по подписке тиражом 1,5 тыс. экземпляров. Широкое распространение получили в деревне календари («численники»), которые являлись «как бы ежедневной газеткой, лишь без внутреннего и внешнего обозрения» политических событий [Гусаров 2000:170].

Учитывали это положение и структуры новой власти. В 20-е годы грамотность населения Чувашии значительно возросла. По материалам переписи 1920 г., в возрасте от 8 лет она составила в целом 28,3%; по данным учета, проведенного осенью 1929 г. (в процентах к числу сельского населения в возрасте от 18 до 50 лет), была 41,3%. В эти годы происходит создание основных атрибутов советской культуры – культурно-просветительских учреждений, советской прессы, книгоиздательского дела, системы просвещения. Ко времени образования Чувашской автономии на ее территории имелись 73 общественные библиотеки, 217 изб-читален, 62 народных дома, 45

клубов, 5 киноустановок, 4 передвижных театра. В 1927–1928 гг. в Чувашской АССР функционировало 106 клубов и изб-читален, 79 библиотек с фондом книг в 189 тыс. экземпляров, 2 театра, 1 музей и 5 киноустановок.

20-е годы – это период расцвета национальной печати. Произошел не только количественный, но и качественный ее рост. С сентября 1921 г. издание областной газеты «Канаш» было перенесено из Казани в Чебоксары, «Трудовая газета» была преобразована в областную, с 1925 г. стала издаваться молодежная газета «Молодой крестьянин». Появилась журнальная литература. Но важнейшим показателем можно считать развитие рабселькорского движения. На страницах газеты «Канаш» была заведена постоянная рубрика «Из сегодняшних писем», регулярной стала «Страница корреспондента». В середине 20-х годов в рядах рабселькоров газеты «Канаш» насчитывалось более 350 авторов. К началу 1928 года в республике насчитывалось более 250 кружков рабселькоров и юнкоров [История... 2001:121, 127–128]. Движение, активно поддерживаемое «сверху», стало характерным для всей России.

Ситуация в деревне складывалась таким образом, что для сохранения уровня хозяйства и статуса крестьянина внутри крестьянского мира важное значение приобретал факт службы кого-либо из членов семьи в Красной Армии. Отсюда распространенным явлением стали письма в армию. Многие крестьяне надеялись, что армия, преимущественно крестьянская по составу, выступит защитницей крестьянских интересов. Письма в армию не могли не способствовать развитию так называемых «крестьянских настроений» у красноармейцев, и приходилось проводить большую работу по налаживанию контроля над ситуацией. В 1928 г. только 5000 солдат Новочеркасского гарнизона получали тысячи писем в день. Массовый поток писем усилился в связи с жалобами и протестами крестьян против хлебозаготовительной кампании 1928 г. [Грациози 2001:43].

В эпистолярном наследии деревни удачно сохранилось информативное знание о крестьянской культуре и эмоциональная оценка времени самими носителями этой культуры. И. Д. Сытин, крупнейший издатель этого времени, назвал это явление «читательским эмбрионом», заметив, что у деревенского человека, только что научившегося грамоте, не было предела любознательности. В этих письмах нашло отражение общее умонастроение крестьянства, на котором сказалось условие коренного перелома в жизни общества в качестве определяющей черты сознания крестьянства. Сказалось на

общем восприятии ситуации, складывающейся в деревне, и то, что общинное в массе своей российское, в том числе и чувашское, крестьянство на короткое время почувствовало себя хозяином на собственной земле.

Письма, приходившие в редакции газет, можно разделить на две группы. Первая группа в форме приговоров – коллективных прошений крестьян, предлагавших программу конкретных требований и реальных мер по улучшению положения крестьян, – получила дальнейшее распространение. Однако существенной чертой, отразившей дух времени, стала индивидуальная инициатива. Письма 20-х годов – это по преимуществу корреспонденции от отдельных авторов. Крестьянские письма затрагивали широкий круг тем, раскрывающих социальный мир деревни. В них также нашло отражение противостояние общинного и индивидуального сознания, его трансформации. По мнению авторов сборника «Крестьянские истории: Российская деревня 20-х годов в письмах и документах», «расслоение сознания членов крестьянского сообщества, диффузия мнений крестьянских авторов о происходящем в целом в стране или в своем селе является косвенным свидетельством расслоения прежнего общинного сознания» [Крестьянские истории... 2001:6; Сельское хозяйство... 1990:26, 29, 30, 52, 56, 91, 127, 129, 130–132; Фицпатрик 2001:23–24].

В конце 20-х годов в крестьянских газетах развернулась дискуссия об общине. Высказывания были и «за», и «против». Приведем некоторые из них: «... Не община враг культурного хозяйства, а отсутствие самодеятельности; ... в общине нет ни одного самостоятельного человека. В общине все лентяи, а в общину записываются те, кто работать не хочет». «По-моему община по внутреннему своему составу далеко неодинакова, а именно, в смысле культурного уровня данного населения и наличия активистов, подтаскивающих общину к самодеятельности». «Я считаю, что только в общинном землепользовании мы можем выйти из нищеты и темноты».

Отношение руководителей республики к общинам было отрицательным. Выступая на XII областной партконференции, председатель СНК Чувашской АССР А. М. Михайлов отметил: «Чувашская республика характеризуется до сего времени наличием сложных земельных общин, к настоящему времени мы около 200000 десятин имеем под такими сложными, отсталыми, архаическими общинами!.. У некоторых товарищей возникает сомнение: стоит ли

уделять особое внимание вопросу из жития этих сложных!! общин, но я думаю, что эти сложные общины должны быть разбиты в первую очередь. Никаких разговоров о реорганизации нашего сельского хозяйства, об улучшении его, пока мы будем иметь в наличии эти сложнейшие общины, которые, кстати сказать, поддерживаются зажиточным населением, быть не может. Сложные общины выгодны зажиточным слоям населения. Скажем, одно селение имеет около другого селения в верстах в 9-10, а то и целых 15, клочок земли, фактически эта земля не обрабатывается теми, кому она принадлежит, а обрабатывают ее те селения, вблизи которых она расположена, а арендуется зажиточным крестьянством за бесценок, поэтому они и употребляют всяческие способы воздействия (подкупы и пр.) на влиятельных людей той деревни, чтобы не допустить до землеустройства». По мнению докладчика, необходимо обратить внимание на землеустроительные работы с доведением до двора [ЦГА-1-8-5:4-9; Крестьянские истории... 2001:80, 81, 90]. Развертыванию дискуссии способствовала и социально-экономическая ситуация, сложившаяся в деревне. По данным Б.Н. Миронова, из сельской общины вышло к 1917 году до 30% крестьян. Развитие крестьянских хозяйств в годы нэпа также шло по этому пути, чувашское крестьянство, опираясь на материальную заинтересованность, реально восстанавливало свое хозяйство [Миронов 2000:292; История... 2001:93].

Объективной основой противостояния общинного и индивидуального сознания крестьянства явились экономически окрепшие, высокоинтенсивные хозяйства, переросшие «общинную оболочку» [Ковалев 2002:185; История... 2001:86-89]. Данный процесс, видимо, был спровоцирован и усилением общины, активизацией ее земельно-распределительной деятельности в первые годы после революции. Стремление обособиться в какой-то мере стало ответной реакцией крестьянства на возросшее влияние «мира» в сфере землепользования. Крестьянин, хоть и на короткое время, почувствовал себя хозяином на собственной земле, не хотел мириться с любым вторжением, сильным влиянием. Однако исторические исследования подтверждают неэффективность форм мобилизации и индивидуализации землепользования в 20-е годы по сравнению с предреволюционными. Изначально предполагалось, что как только восстановление сельского хозяйства произойдет, аренда – найм средств производства отпадет, а там народ через кооперативы подойдет к организации колхозов. Советская власть сознательно

мешала развитию частных крепких хозяйств. Взаимоотношения советской власти и крестьянства в 1920-е годы были достаточно сложными. С одной стороны, мероприятия власти ограничивали возможности для развития крестьянского хозяйства выше среднего, что противоречило устоявшимся традиционным устремлениям крестьян. В то же время многие хозяйства достигли относительно высокого уровня именно благодаря перераспределению земли, и после введения новой экономической политики – расширения условий для ведения крестьянских хозяйств. Совершенно иная ситуация складывается с началом коллективизации. По мнению историка М. М. Кудюкиной, средние и зажиточные слои крестьянства осознавали себя прежде всего как экономическую опору новой власти и судили о целесообразности политики именно с этой точки зрения. Речь шла или могла идти как о выживании с сохранением социального статуса и традиционного положения в крестьянском мире, так и физическом выживании при значительном изменении образа жизни [Кудюкина 2001:308–310; Роголина 2001:282]. Конец дискуссиям был положен 30 июля 1930 г. в связи с упразднением сельской общины согласно документу «О ликвидации земельных обществ в районах сплошной коллективизации» [Фицпатрик 2001:7]. К концу 20-х годов государство возвращается к мерам самой крайней регламентации индивидуального крестьянского хозяйства.

Стремление многих крестьян доказать, что их хозяйства являются «культурными», а не кулацкими, также отражает начало противостояния общинного и индивидуального в крестьянском сознании.

Исследования первой опытной станции по народному образованию особенностей формирования личности ребенка в деревенской среде, проведенные осенью 1926 года, зафиксировали происходящие изменения в сознании общества. Работы педагогов показали, что сознательное отношение большинства крестьянских детей к труду переплеталось с желанием выйти за рамки обыденности и регламентирования деревенской жизни, свою связь в будущем с сельскохозяйственным трудом они принимали с оговоркой «хочу быть культурным хозяином» [Большаков 1927:265; Труды... 1993:59–61]. Двойственность ситуации была вызвана и тем, что жизнедеятельность общины основывалась также на генезисе коллективизма. Труд и отдых в общине носили не индивидуальный, а коллективный характер: общинный строй диктовал каждому крестьянину определенный темп и ритм сельскохозяйственных работ. Основные принципы общинной жизни: коллективная форма собственности; право на труд; право на

отдых; на социальную помощь; демократический централизм; коллективная ответственность; право на участие в общественных делах; равенство, отсутствие существенной материальной и социальной дифференциации; регламентация всей жизни; тождественность прав и обязанностей – вновь были провозглашены государством основополагающими в развитии общественных отношений в связи с курсом на коллективизацию [Миронов 2000:332, 334]. В работе К. Мяло «Оборванная нить» показано, что катаклизмы, потрясшие деревню на грани 20–30-х годов, не были только идеологией приоритета общественной собственности над частной. По существу это было столкновение двух цивилизаций, принципиально несовместимых по духу: «...Любой анализ судеб русского крестьянства в эту пору остается неполным, если забыть о том заряде ненависти, который уже в начале 20-х годов был обрушен на традиционно деревенский уклад жизни и хозяйствования, чувствование и мышление, быт» [Мяло 1998].

Коллективизация смешала все ценности, перевернула существовавшие отношения. Престижно стало быть бедняком, а не крепким хозяином, ломались многие взаимоотношения в семье, стержень крестьянской жизни, личностный интерес, менялась судьба нескольких поколений крестьян. Этим событиям посвящены многочисленные труды. Сделаем попытку проследить эти явления по воспоминаниям самих участников событий. Воспоминания секретаря комсомольской ячейки: «Мне отец говорит: «Ты ведь все равно в деревне жить не останешься, в уезд уедешь. Отпусти ты Ванюшку! Мне ведь с мужиками этими жить». Перебороть себя внутренне было сложно. Из воспоминаний Е. А. Соколовой (1910): «Вообще, все были за индивидуальное хозяйство, спорили, но больно-то не поспоришь». Н. С. Куртакова (1919) вспоминает: «Когда землю после революции отдали, народ начал хорошо жить. А потом все раскулачили, всю Россию разорили этими колхозами». «Казалось бы, жизнь должна пойти на лад, – вспоминает И. А. Морозов (1922). – Но этого не вышло. Во-первых, отношение к обобществленной собственности оказалось неважным: не мое, колхозное, беречь нечего; во-вторых, организация труда не поощряла усердия: господствовало уравнилельное распределение дохода, независимо от количества и качества труда; в-третьих, после перехода на трудодни обнаружилось, что государство обирает тружеников земли. В иные годы на трудодень попадало 200–500 г зерна, кое-когда доставалась картошка, репа, горох, но всегда понемногу. Выручало лишь приусадебное хозяйство да какое-либо

ремесло» [Бердинских 2001:307, 310, 313, 315, 349, 350, 351, 352, 355, 358, 366–367]. Дальнейшие исторические события подтверждают, что жизнь при советской власти как в городе, так и на селе стала строиться во многих отношениях на общинных формах. К концу 20-х годов индивидуализм, буржуазия, частная собственность стали понятиями отрицательными.

Крестьянство испытывало острое чувство непрочности социального бытия и общественной связи, неоправданного вмешательства в свое существование после революции. Возможность такого положения наблюдалась на примере многих. Развернувшаяся в 20-е годы машина пропаганды прививала в итоге чувство комплекса вины за свое происхождение, особенно среди молодых. Мысль об отсталости деревни неоднократно возвращалась в массовом сознании на протяжении всего исторического процесса XX века. Желание жить дальше ставило перед крестьянством программу-минимум выжить и программу-максимум – преодоление социального различия, превращение в нового человека даже через имитацию, подражание и т. п.

Все эти моменты нашли отражение в культуре рассматриваемого периода. Противостояние общинного и индивидуального в реальной ситуации было очень жестоким. Эти процессы освещены во многих художественных произведениях, посвященных преобразованиям в жизни чувашской деревни. Оценивая творчество Е. Еллиева, исследователи Ю. Яковлев и Ю. Артемьев подчеркивают стремление автора раскрыть психологию крестьянина, вынужденного перестраивать свое традиционное мировоззрение, духовный облик [Еллиев 2002; Артемьев 1977, 1987:21.]. В целом многие авторы в финале своих произведений приводят героев к ситуации, когда общинное побеждает индивидуальное. Тех же, кто попытался по-другому раскрыть происходящие в обществе процессы, обвинили в «пессимизме», индивидуализме, «есенинщине» – идеализации отсталых форм деревенской жизни [История... 2001:133]. Создание национальной культуры также шло по пути преобладания общинного над индивидуальным, так как разорвать сразу культурную преемственность с прошлым, создать совершенно новую культуру без опоры на традиционную было невозможно. В процессе осознания революционных перемен и создания форм советской культуры национальная интеллигенция обратилась к своему историческому прошлому, мифологии, как отмечает этнолог О. Вовина. Фильм «Священная роща» (1928–1930) был посвящен коллективизации чувашской деревни (режиссер И. С. Максимов-Кошкинский). В филь-

ме «Ял» в съемках приняло участие около 1000 крестьян. Проигрывая с режиссером, являющимся носителем той же культурной традиции, сцены своей жизни, чувашские крестьяне творили новую действительность через призму народных обрядовых форм [Вовина 2003:49]. Позже И. С. Максимов-Кошкинский и сам заметил: «Основных недостатков было два: первый – изобилие национальных обрядов, что мешало обстоятельному развитию основной сюжетной линии; второй – неудачное сочетание подлинных исторических событий с авторским вымыслом» [Выдающиеся люди... 2002:141]. «На рубеже 19–20 веков социальные катаклизмы, – отмечает М. Н. Воробьев, – вырывали из недр чувашского народа плеяду замечательных деятелей национальной культуры: поэты К. Иванов, М. Сеспель; художники Ю. Зайцев, И. Дмитриев, Н. Сверчков, А. Миттов; композиторы Ф. Павлов, Г. Воробьев; певцы К. Эсливанова, А. Токсина; артисты театра и кино И. Максимов-Кошкинский, Т. Юн и др.». Этот ряд можно продолжить.

Одним из ярких личностей 20-х годов XX века стал Михаил Сеспель, много и сосредоточенно размышлявший о деле нового культурного строительства. Народ, культурные традиции, «культура во имя культуры – обновленной, национально-гражданственной», образ других типов культуры в чувашской национальной культуре, изменения фундаментальных основ художественной ментальности нации, мифология, выступающая как демифологизация, индивидуальное, личностное восприятие на процессы, происходящие в обществе, – все эти вопросы становились жизненно важными для становления новой культуры, национальной интеллигенции. Многие аспекты этих явлений рассмотрены исследователями в сборнике «Революция в художественном сознании начала XX века и поэзия Михаила Сеспеля» [Революция... 2001:23, 27–29, 34–35, 81–91, 204]. Характеризуя творчество М. Сеспеля, литературовед Г. И. Федоров, неоднократно подчеркивает присущие в нем «промежуточное сознание», «промежуточность и трагизм сознания» [там же, с. 51]. Хотелось бы только подчеркнуть, что основу развития национальной культуры, деятелей культуры, ставших гордостью чувашской нации, составляло крестьянство, переживающее те же кардинальные изменения в своем развитии.

Главным содержанием становления чувашской национальной культуры стало отражение нового бытия, новой действительности через призму народной духовной традиции, народных обрядов, что создавало у носителей культуры ощущение преемственности, связи с прошлым в восприятии настоящего. Характерным явлением для 20-х годов XX века становится противостояние общинного и инди-

видуального, несмотря на то, что большинством революция была принята. В итоге можно говорить о преобладании в сознании крестьянства, как и других слоев населения, уже общественного (но имевшего в основе общинное), о переходе к новому обществу через знакомое, традиции и т. д. Но этот переход принес новые проблемы, так как не была учтена индивидуально-общинная психология крестьянина.

Первые годы существования советской власти шло разрушение сущности индивидуального, а реформы последнего десятилетия XX века оказались направленными против общинного. Несмотря на все сложности, деревня не перестала быть источником развития народа, его традиций, культуры. Вопрос о крестьянском менталитете как системообразующем факторе советского общества, советской национальной культуры является дискуссионным. Верхними хронологическими рамками, в которых можно говорить о крестьянском менталитете, о крестьянстве как таковом и его системообразующей роли, часть исследователей считают 1932–1933 годы или середину 30-х годов XX века. Другие эти границы отодвигают до конца 50-х годов, связывают с процессом раскрестьянивания [Менталитет... 1996]. На наш взгляд, если удастся достичь сочетания индивидуального и общинного, то общество получит дополнительный потенциал для развития, в том числе и культурного. Положение о том, что «общества, сохранившие свое крестьянство (или способные в новых условиях реанимировать некоторые важнейшие ценности его духовного мира), обладают дополнительным потенциалом здоровья и развития», нашло воплощение в 20-е годы XX века в развитии чувашской национальной культуры, стало основой для его дальнейшего развития.

Л и т е р а т у р а

Артемьев 1977: *Артемьев Ю.* Илемлĕ проза йăсти // Коммунизм ялавĕ, 1977. Февр. 2.

Артемьев 1987: *Артемьев Ю.* Кайкăрлă сунатпа // Хатĕр пул, 1987. 1 №. 21 с.

Бердинских 2001: *Бердинских Виктор.* Крестьянская цивилизация в России. М.: «Аграф», 2001.

Большаков 1927: *Большаков А. М.* Деревня. 1917–1927. М., 1927.

Вовина 2003: *Вовина О. П.* Чувашская киреметь: традиции и символы в освоении сакрального пространства // Этнографическое обозрение, 2003. № 4.

Выдающиеся люди... 2002: *Выдающиеся люди* Чувашии. Т. 1. Чебоксары, 2002.

Грациози 2001: *Грациози Андреа.* Великая крестьянская война в СССР. Большевики и крестьяне. 1917–1933. М.: РОССПЭН, 2001.

Гусаров 2000: *Гусаров Ю. В.* О книжной торговле в Чувашском крае во второй половине XIX – начале XX веков // Поволжье в системе всероссийского рынка: история и современность. Чебоксары, 2000.

- Еллиев 2002: *Еллиев* Ефрем. *Сӗнӗ ӳланупа ӳлантару* (тӗпчевсем, аса илӗсем, «Сухалӗ телейсем» драмӳн сцена валли хатӗрленӗ варианчӗ). Шупашкар, 2002.
- История... 2001: *История* Чувашии новейшего времени. Книга 1. Чебоксары, 2001.
- Ковалев 2002: *Ковалев Д. В.* Из истории модернизационных процессов в крестьянском хозяйстве России конца XIX – первой четверти XX века (На материалах Подмосковья) // Отечественная история, 2002. № 5.
- Крестьянские истории... 2001: *Крестьянские истории*: Российская деревня 20-х годов в письмах и документах / Сост.: С. С. Крюкова. М.: РОССПЭН, 2001.
- Кудюкина 2001: *Кудюкина М. М.* Зажиточное крестьянство в конце 1920-х гг.: Попытка выживания // Зажиточное крестьянство России в исторической ретроспективе. Материалы XXVII сессии Симпозиума по аграрной истории Восточной Европы. Вологда, 2001.
- Материалы... 2001: Зажиточное крестьянство России в исторической ретроспективе. *Материалы* XXVII сессии Симпозиума по аграрной истории Восточной Европы. Вологда, 2001.
- Менталитет... 1996: *Менталитет* и аграрное развитие России (XIX–XX вв.). Материалы международной конференции (14–17 июня 1994). М., 1996.
- Мионов 2000: *Мионов Б. Н.* Социальная история России. Т. 2. СПб., 2000.
- Михайлова 2002: *Михайлова Р. В.* Внутренние связи и отношения крестьянской духовности в царской России начала XX века // Проблемы аграрной истории и крестьянства Среднего Поволжья. Йошкар-Ола, 2002.
- Мяло 1998: *Мяло К.* Оборванная нить // Новый мир, 1998. № 8.
- НА-1-156: *Научный архив* Чувашского государственного института гуманитарных наук. Отд. 1. Ед. хр. 156. [Рукопись].
- НА-1-183: *Научный архив* Чувашского государственного института гуманитарных наук. Отд. 1. Ед. хр. 183. [Рукопись].
- Петров 1991: *Петров М. К.* Язык, знак, культура. М., 1991.
- Революция... 2001: *Революция* в художественном сознании начала XX века и поэзия Михаила Сеспеля. В 2-х кн. Чебоксары, 2001. Кн. 1.
- Рогалина 2001: *Рогалина Н. Л.* Зажиточное крестьянство деревни Российского центра в середине 20-х гг. XX в. // Зажиточное крестьянство России в исторической ретроспективе. Материалы XXVII сессии Симпозиума по аграрной истории Восточной Европы. Вологда, 2001.
- Сельское хозяйство... 1990: *Сельское хозяйство* и крестьянство Чувашской АССР. 1920–1937 гг. (Осуществление коллективизации): Сборник документов. Чебоксары, 1990.
- Труды... 1993: *Труды* Института национальных проблем образования. Вып. 1. М., 1993.
- Фицпатрик 2001: *Фицпатрик Ш.* Сталинские крестьяне. Социальная история Советской России в 30-е годы: деревня. М.: РОССПЭН, 2001.
- ЦГА-1-8-5: *Центральный государственный архив* общественных объединений Чувашской Республики. Ф. 1. Оп. 8. Д. 5. [Рукопись].

ОСОБЕННОСТИ ДУХОВНОСТИ РОССИЙСКОГО КРЕСТЬЯНСТВА В 20–30-е ГОДЫ XX ВЕКА

Р.В. Михайлова

Главные духовные характеристики крестьянства сложились в течение его долгой истории. Крестьянская духовность детерминирована условиями внешней по отношению к ней среды – факторами (активно действующими силами). из которых – 1) природно-географический (определяет структуры и пределы крестьянской духовности); 2) социальный (определяет изменения в ней во времени). Помимо названных объективных факторов мы учитываем конкретно-исторические условия России, поскольку духовность крестьянства несет на себе отпечаток их.

Способом организации взаимодействия между людьми, между государством и гражданами после 1917 г. было насилие. Тоталитарная государственная бюрократия ставила задачу упразднить все связи и отношения, структурирующие общество, а затем «вносить» в него «элемент организации».

Поскольку прочность нового государства в России зависела от того, за кем пойдет крестьянство, важной задачей советской бюрократии было установление соответствующих взаимоотношений с его большинством. Но отношение при этом к крестьянам было как к культурно и политически отсталым. В этой связи крестьянство оказалось объектом насилия.

В течение времени от победы Октябрьской революции до начала массовой коллективизации сельского хозяйства и ликвидации кулачества как класса изменения в крестьянстве происходили в контексте качественных изменений всего российского общества, включающих политические и экономические преобразования, изменение технического базиса и общей социокультурной реальности. Они создавали предпосылки глубинной трансформации общества, человека, а вместе с ним и духовности в повседневной жизни крестьянства.

Проведенные в первые годы после революции мероприятия обусловили начало резких изменений в духовности крестьянства России. Прежде всего с «осереднячиванием» крестьянства связано повышение его благосостояния. Приведем по этому поводу высказывание английского писателя Г. Уэллса, побывавшего в России в 1920 году. У крестьян, – писал он, – «сытый вид, сомневаюсь, чтобы им жилось хуже, чем в 1914 году. Вероятно, что им живется даже лучше. У них больше земли, чем раньше, и они избавились от помещиков» [Уэллс 1970:26]. Тем самым было положено начало преодолению крайней нужды, из-за которой подавлялась личность крестьянина, предельно сужался круг его потребностей и интересов. Юридическое право участвовать в управлении страной создавало возможность активного включения в сознательное историческое творчество. Распространение общих и сельскохозяйственных знаний связывалось с коммунистическими выводами. Коммунисты, рабочие несли в стихию повседневной жизни крестьян новые идеи.

Культура крестьян, ее особенности при этом зачастую игнорировались. Получила распространение идея об отсутствии возможности развития «старой» деревни, а «новая» деревня жадно воспринимала все новое. Посланные из городов фабрично-заводские рабочие, а вместе с ними и деревенские активисты, призывали крестьян «ворочать мозгами», прямо или косвенно отзываться на решение политических вопросов в деревне. Вернувшиеся зимой и весной 1918 г. из армии в деревни солдаты-бедняки уже имели практические навыки классовой борьбы и понимали, что «все можно изменить». Дома они увидели печальные картины действительности: огород присвоен кулаком, двор развалился, хлеба – ни зерна, голые дети. Бывшие фронтовики, предъявив свои права на жизнь в соответствии с версией большевиков о справедливости, дружно проявляли активность, объясняя крестьянам-односельчанам, почему необходимо бороться с кулаками, почему нужно организовываться [см. по: Кабытов... 1988:115].

В новых исторических условиях локальное восприятие жизни крестьянами выходило за узкодеревенские границы и приобретало черты государственного масштаба. Такое положение выражалось в разнообразных проявлениях сознания и поведения крестьянства. Мы имеем в виду проявление признаков разрушения традиционного деревенского «мира», в котором кулак и помещик стали теперь не «своими», а «чужими». Кулачество выводится за рамки «мы», что свидетельствует о сужении границ «своих» в деревне. Сказанное

означает, что в деревне стихийно возникали элементы структурирования «мира» в интенсивном плане. Единство «мира» выступало иллюзией в сознании отдельных крестьянских личностей. Социальный переворот, в котором среди его творцов активное участие принимали сами крестьяне, приобретал в их сознании внутреннюю значимость, рождая психологическую потребность изменить себя, стремиться к личному влиянию на эти события. Такая возможность способствовала тому, что крестьянская личность становилась все более открытой для внешнего воздействия. Но были тут и события, дезориентировавшие сознание крестьян в восприятии внешнего мира.

Весной-летом 1918 г. на введение продовольственной диктатуры советской власти среднее крестьянство среагировало колебанием между революцией и контрреволюцией, тогда как в январе того же года они еще с восторгом высказывали слова одобрения в адрес Советов (за наделение их землей, предоставление политических прав, за защиту от возврата помещиков); с осени 1918 снова начался поворот к поддержке советской власти; в конце 1920 – начале 1921 гг., наоборот, в антисоветских мятежах принимали участие не только часть середняков, но и некоторые бедняки.

В 1920 году на территории Центральной России, Поволжья, Урала, Сибири уже не было ни интервентов, ни белогвардейцев. Цели среднего крестьянства, составлявшего основную массу населения деревни (60% в 1919 г.) – земля и мир реализовались [см.: Багманян 1955]. Однако в 36 губерниях еще сохранялось военное положение – шла борьба с крестьянством. Крестьянство, не хотевшее мириться с «военным коммунизмом», перешло к саботажу, сокрытию хлебных запасов, уклонению от призыва в армию, к террору против коммунистов и советских работников. Таким образом, на усиление давления со стороны государства крестьяне среагировали переходом к крестьянской войне, ставшей формой гражданской войны. В ответ на изъятие хлеба, безразборную порку, расстрелы, сожжение и конфискацию имущества, глумление над иконами вспыхивали восстания крестьян. При этом сами они тоже были беспощадны к коммунистам, зверски расправлялись с теми, кто был послан усмирять их. Так, «под самой Москвой в Можайском уезде крестьяне пойманного комиссара распиливали деревянной пилой» [Мельгунов 1990:96–108].

Свидетельством недовольства государственной политикой большевиков по отношению к крестьянам явилось восстание зимой 1921 года в Чувашии, при подавлении которого было расстреляно около 700 человек [см.: Изоркин 1993:50].

В начале 20-х годов крестьянство в России было слабо управляемо государством. Одной из главных причин выступало то, что единоличное трудовое хозяйство середняка, будучи основной производственной единицей, давало 80% товарной продукции (для сравнения отметим, что товарная продукция колхозов и совхозов даже к 1927 году достигла всего 7%). В этих условиях крестьяне с их индивидуалистической «концепцией жизни» не инициировали переход к колхозно-совхозной форме производства [см.: Никольский 1988:51].

Крестьянское недовольство смягчилось в связи с введением нэпа, приведшего действительность в соответствие с представлениями крестьян о справедливости [см.: Кабытов... 1988:118, 120, 123, 125]. Вместе с тем крестьяне выражали сомнения в осуществимости социалистических принципов жизни и оказывали внутреннее сопротивление идее коллективизации деревни. Так, возрастающее сопротивление коллективизации со стороны не только кулаков, но и широких масс других групп крестьян было отмечено в Чувашии. О политическом неповиновении свидетельствуют данные Главного суда Чувашской АССР: если в 1928 году было осуждено 4 человека, то в 1930 г. – 134 человека. В течение первой половины 1930 года поголовье свиней в республике уменьшилось на 37%, овец – на 11%, крупного рогатого скота – на 19,5% [см.: Михайлов 1997:57]. Все сказанное свидетельствует об активности сознания крестьян в поиске путей новых форм жизни, личного самоопределения.

Все движения души и изменения сознания крестьян происходили сложно, болезненно, мучительно. О сложности выбора дальнейшего пути хозяйственного развития для крестьян, привыкших к единоличному хозяйствованию, свидетельствует следующее высказывание некоторых из них в 1927 г.: «Мы понимаем, что помогать единоличнику – пользы не будет. Но и к коллективу мы не подготовлены ... переругаемся из-за недоверия друг к другу» [цит. по: Кабытов... 1988:159]. Оценивая крупные хозяйства, крестьянин думал: «Если крупное хозяйство, значит, я опять батрак» [там же, 128].

Обыденное сознание крестьян создавало обобщения вокруг частных фактов, что свидетельствовало об их неспособности увидеть эти факты в более широком контексте. Об ограниченности способностей крестьян в отношении революции свидетельствует следующее высказывание: «Средний крестьянин настолько любит эту частную собственность, что ради нее готов отказаться от чего угодно, даже от революции» [там же, 128]. О тех же ограниченных

способностях крестьян в отношении признания идеи государства речь идет и в другом рассказе: «Мы знаем сейчас примеры организации таких колхозов, когда крестьяне слили свои межи, произвели обработку земли коллективным путем, потому что им дается трактор, кредит и т.д., а как только собрали с поля урожай – они сейчас же разделили его по дворам и государству никакой пользы не дали», – писал, возвратившись летом 1929 г. из поездки по колхозам Урала, Нижней Волги, Кубани, Терека, А. Зеленко [там же, 191].

В условиях происходящих в деревне изменений действительная роль семейного коллектива была не одинаковой в хозяйствах разных групп крестьян. В анкетных обследованиях, проведенных в 1926 г., имелись различные сведения о конкретной картине обстановки внутри крестьянского двора. Около 2/3 анкет (27 из 42) высказывались о существенных различиях в отношении членов двора, особенно в управлении хозяйством у неимущих, малоимущих и имущих. «В хозяйстве бедняка обыкновенно полная демократия, советы и предложения вносят все члены (все как бы равны: муж, жена и дети. – Р.М.). В середняцких хозяйствах – строгое руководство домохозяина, а у зажиточных, у кулацких – безоговорочное выполнение приказов главы семьи» (село Сосновка Саратовской губернии) [цит. по: Данилов 1977:243].

В названных анкетах имеется оценка и того, что в крупном кулацком хозяйстве деятельность домохозяина больше связана с руководством и распоряжением: он «менее работает, более разъезжает по разным хозяйственным делам, частенько погуливает и выпивает» (село Сарай-Гир Самарской губернии) [там же, 244].

Как видим, наличие или отсутствие собственности определяли многие отношения внутри крестьянской семьи и прежде всего степень авторитарности домохозяина над имуществом и членами семьи. Субъективное ощущение и осознание работы на себя было важнейшим стимулом к труду и поддержания порядка в семейном хозяйстве. Как до революции, так и после нее каждый индивид имел свое место и роль в коллективной деятельности. Последняя направлялась интересами и целями, присущими не отдельным индивидам, но всем членам малой группы.

С переходом к колхозной жизни на смену привычной для индивидуалистически ориентированного сознания крестьянина («хозяйство мое, и работаю я на себя») должно было прийти другое сознание. Последнее означало, что хотя человек работает в общем хозяйстве, но работает на себя, поскольку его частный интерес находит выра-

жение и в интересе коллектива. Таким образом, с конца 1920-х – начала 1930-х гг. в российском обществе крестьян (колхозников) возникла специфическая проблема согласования личных, групповых и общественных интересов.

Прежде всего произошло изменение механизма привязки индивида к традиционной (неформальной) малой группе – семье, соседям, деревне. Политические средства стали средствами навязывания извне формирования иных субъектов малой группы – колхоза, бригады¹, звена. Более того, колхоз, состоящий зачастую из нескольких деревень (границы его часто менялись на разных стадиях российского общества), в результате не стал для крестьянина органической малой группой², оставаясь формальной производственной единицей. В непростых отношениях крестьянина с колхозом проявился дуализм его индивидуального бытия. С одной стороны, в труде в крупных коллективных хозяйствах, ставших, по сравнению с семейными дворами, основным субъектом организации жизни российского крестьянства, он воспроизводил систему своих трудовых

¹ Постановление ЦК ВКП(б) от 4 февраля 1932 г. «Об очередных мероприятиях по организационно-хозяйственному укреплению колхозов» указывало, что «важнейшим звеном в организации труда в колхозах должна стать бригада (разрядка авт. – *Р.М.*)... ЦК считает целесообразным организацию в колхозах бригад с постоянным составом колхозников, с тем чтобы, как правило, такие бригады производили все основные сельскохозяйственные работы на протяжении всего года на определенных участках...» [Об очередных мероприятиях... 1980:400].

² При большом объеме целого непосредственные контакты его частей неизбежно нарушаются. Хотя связь между ними может и не прерываться, появление посредника (организации, регулирующей отношения внутри большой группы) не способно компенсировать ослабления прямых контактов. Насильственное «притягивание» человека к большой группе (большой колхоз, все общество) оказалось искусственным явлением, чуждым его природе (более широкие общественные интересы не представлены в индивиде так, чтобы его собственные импульсы кооперировались с общественным благом). В этом выражается отрицание основополагающих принципов малой группы. Путь простого заимствования характерных черт малой группы применительно к большой возможен, но в органических пределах. Этот предел заключен в том, что заимствование настоятельно упорядочивается и вводится в систему, исходя из принципов данной культуры. Именно так происходило в крестьянских семьях (опыт Японии также свидетельствует: на макроуровне срабатывает то, что срабатывает на микроуровне).

Актуализация проблемы малых групп по сравнению с большим обществом имеет отношение к отдельному человеку в двояком смысле: во-первых, индивидуальный разум гораздо прочнее подвергается воздействию коллективных идей в пределах небольших и недифференцированных или слабо дифференцированных социальных групп, чем это происходит в больших и сложных группах; во-вторых, едва ли он чувствует себя членом более широкого братства, чем семья (а также соседство, «своя» деревня).

привычек. Это выражалось в том, что большую часть времени крестьянин отдавал работе в общественном производстве, остальное время – хозяйствованию в собственном дворе. Как правило, это были выходные и праздничные дни, что соответствовало и официальной установке, ибо общественно полезной направленности людей отдавалось явное предпочтение перед личными интересами. С другой стороны, отношение людей к колхозу в целом было не как к постороннему, чужому, а как к своему объекту, до границ которого как бы расширялся семейный двор крестьянина. Так, в колхозном труде крестьянин воспроизводил привычки своего двора – заботился сразу о многом, стремясь извлекать выгоды и ресурсы выживания из всего.

Отношение к колхозу как к продолжению своего семейного двора было характерно для крестьян в начале новой жизни в условиях коллективизации. Однако в последующие, предвоенные годы колхозы стали выступать как номинальные группы с заданной извне организацией. Крестьяне в них оказались связанными формами и институтами совместной деятельности, которые не могли обеспечить их реальную консолидацию. Исподволь нарастало отношение к нему уже не как «своему», а, скорее, к «чужому» объекту. По отношению к крестьянскому индивиду и его двору колхоз все более превращался в некий агрессивный административный орган, правление колхоза – в проводника внешне навязанной рационализации³. О таких колхозах крестьяне писали, что они «в большинстве случаев ведут колхозное крестьянство не к зажиточной и культурной жизни, а к развалу колхозов» [Зеленин 1996:28]. В результате заботы о разумном ведении хозяйства крестьяне начали требовать не от самих себя, а от колхозного руководства.

Сомнения в справедливости и антипатия к колхозной организации жизни и труда начали обнаруживаться у крестьян уже в довоенное время. Колхозницы К.Ф. Шестакова, Ф.М. Плиндина из Свердловской и Воронежской областей писали о том, что люди колхозами недовольны, потому что работают много, «а есть нечего» [там же, 28–29]. Много примеров свидетельствует о том, что крестьянство

³ М. Вебер показал, что рационализация экономики есть не что иное, как логическое следствие ее размеров. При этом он не проводил разницы в организации экономики капиталистическим или социалистическим способом и пришел к пониманию построения социальности по принципу организации [Вебер 1990:808]. Процесс рационализации детерминирует функционирование и экономической, и классовой, и стратификационной систем, отношения власти, формы господства. Важную роль здесь играет бюрократия как рациональная администрация.

вынуждено было вести постоянную и напряженную борьбу за физическое выживание⁴.

В соответствии с идеологической установкой приоритета духовных мотивов к труду по сравнению с материальными, крестьяне вынуждены были осуществлять высокие трудовые затраты при низком материальном вознаграждении. В таких условиях у них формировалась привычка отказываться от поставленных целей (или резко ограничивать их), от мобилизации средств и отсрочки вознаграждения. Понимание крестьянином того, что работа в общественном хозяйстве не приносит ему ни высоких доходов, ни морального удовлетворения, способствовало отсутствию у него заинтересованности в высокопроизводительном труде. До определенного времени крестьяне хоть как-то пытались сопротивляться. Так, в 30-е годы исследователями отмечено сопротивление крестьянами нормированию трудовой деятельности в колхозах и совхозах. Оно, в частности, выражалось в стремлении начать работу не в административно установленные часы, а в 3-4 утра. В ходе обсуждения проекта «сталинской» Конституции в 1936 г. поступало немало писем от крестьян с жалобами на тяжелую жизнь в колхозах, на их бесправие по сравнению с рабочими. Колхозники обращались с предложениями заменить трудодни на ежемесячную денежную оплату, «как в городе». Некоторые колхозники и крестьяне-единоличники предлагали наделить их правом «создавать при сельсоветах крестьянские союзы, которые бы заботились о всех крестьянских нуждах» [там же, 28]. Рациональные мотивы крестьянства и прежде всего гражданское сознание необходимости порядка и власти партийно-государственной бюрократией часто в счет не принимались.

⁴ Это означало, что жизнь как цель подменена жизнью как средством для обеспечения последнего. Жизнь как средство создает в обществе разрушительную систему, ориентируя его преимущественно на производство материальных благ, а не духовных ценностей. Имея в виду экзистенциальную зависимость от принуждения и давления от «жизни» и всего, что относится к «жизни», Н.А. Бердяев писал: «Когда в массах человеческих слишком распространяется жадность к «жизни», тогда цель перестает полагаться в высшей духовной культуре, которая всегда аристократична, всегда в качествах, а не в количествах. Цель начинают полагать в самой «жизни», ее практике, ее силе и счастье. Культура перестает быть самоценной и потому умирает воля к культуре... Не хотят уже незаинтересованного созерцания, познания и творчества... Культура срывается и падает, она не может вечно развиваться потому, что не осуществляет целей и задач, зародившихся в духе творцов ее» [Бердяев 1990:74–75]. Ведь, по Н.А.Бердяеву, «культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она есть осуществление новых ценностей» [там же, 75], а «цивилизация пытается осуществлять «жизнь» [там же, 76].

Практически крестьяне работали в условиях внеэкономического принуждения к труду. Так, введенная в 1918 году всеобщая трудовая повинность была распространена на все классы и социальные группы общества. Однако главная тяжесть ложилась на крестьян: военно-конская, гужевая, трудовая повинности. Их разновидностями были: перевоз на своих подводах различных грузов к городам и железным дорогам, портам; рубка и перевозка дров; расчистка путей от снежных заносов [см.: Лихоманов 1992:117]. Эту тяжесть испытывали и крестьяне Чувашии. Тяжесть труд повинностей рождала в крестьянах упорное сопротивление (например, в Сибири).

Безудержная эксплуатация крестьян государством заставляла их надрываться тяжелой работой в холоде и голоде, под страхом репрессий. Таким же образом энергия, потенциал крестьянства вынужденно растрачивались при проведении индустриализации. Еще в XIX веке историк Н.И. Костомаров так изобразил тему потребительского отношения к крестьянству: «На крестьян смотрели как на рабочую силу, годную государству для снабжения войска рекрутами и для содержания размещенных по империи войск...» [Костомаров 1992:735]. Дополнением к сказанному явилась и система невыдачи крестьянам паспорта, что фактически способствовало административной приписке их к колхозам и лишению свободы передвижения [Никонов 1991:15].

Фактически в России произошел разрыв между мотивацией крестьян и техницизацией сельского хозяйства. В ходе реализации нэпа технический и агротехнический прогресс осуществлялся в основном в том же направлении, что и в дореволюционной деревне. В крестьянской практике стали все шире использоваться минеральные удобрения, сеялки, косилки, а также внедряться развитая культура интенсивного земледелия (внедрение трудоемких культур, травосеяние и т.д.). В этом смысле крестьянин стал участником культурно-цивилизационных процессов. С созданием в Советской России колхозов и совхозов в сельское хозяйство пришли автомобили, трактора, комбайны. Это было абсолютно необходимо по ряду причин. Среди них – машины позволяли облегчить изнурительный физический труд сельчан⁵. К сожалению, дело не обошлось и тут без духовных и экологических издержек.

⁵ Чтобы за один час сжать и увязать 1 га пшеницы, в 1780 г. трудилось 40–50 жнецов. В 1950 г. одному комбайнеру требовалось уже менее часа на жатву и обмолот гектара пшеницы [см.: Очерки диалектики... 1963:441].

В известной мере нарушились органические связи природы и крестьянина, что вело к дисгармонии между ними. Побуждения, в силу которых крестьянин проявлял интерес к технико-технологическим инновациям, оказались не всегда востребованными. В процессе индустриализации сельского хозяйства, введения других новаций не принимались в расчет, что они не должны были разрушать мировоззренческое ядро крестьянской культуры. «Сутью этого мировоззрения была принципиальная космоцентричность, стремление любой новый порядок вещей и любое техническое нововведение приводить в соответствие с моделью идеального равновесия вселенной». [Мяло 1988:252]. В условиях невостребованности крестьянского опыта происходило абстрагирование от реальных взаимосвязей и в окружающей среде устанавливались границы там, где этого делать было нельзя. Особенно это стало возможным в связи с распространением узкой специализации. Специалист ориентируется в своем маленьком уголке Вселенной, но способен совершенно игнорировать все остальное пространство, что ведет к насилию над природой. Из разрыва крестьянина и природы следовало, что совершалось разрушение как природы, так и самого человека, когда жизнь и духовность отрываются от физического тела человека.

Однако если общественный сектор (колхозы и совхозы) постепенно способствовал отчуждению крестьянина от земли⁶, ослаблению у него социально-экономических основ «чувства хозяина», то в собственном хозяйстве он стремился по возможности поддерживать названные личностные качества. Тенденция разумного ведения собственного хозяйства оставалась у крестьян и позднее.

⁶ О принципиальной несовместимости труда в аграрной сфере с отчужденным трудом Ю.М. Бородай пишет: «Во всех обществах в рамках любых формаций у земледельцев отчуждалась часть их овеществленного труда – в форме натуральной подати, денежной ренты, налога. Но при этом, как правило, отчуждению не подлежала сама способность к труду – рабочая сила, не отчуждалась конкретная трудовая деятельность крестьянина. Другими словами, у крестьянина, даже крепостного, обычно сохранялась еще весьма значительная доля хозяйственной самостоятельности. У него изымали часть готового продукта (или принуждали продавать эту часть на рынке), но при этом общая цель, последовательность операций и сам смысл его повседневной трудовой деятельности не задавался извне» [Бородай 1988:17]. К. Маркс так характеризовал непосредственного производителя в рамках античного способа производства: он «владеет здесь своими собственными средствами производства, предметными условиями труда, необходимыми для осуществления его труда и для производства средств его существования; он самостоятельно занят своим земледелием... Данная форма тем и отличается от рабовладельческого или плантаторского хозяйства, что раб работает при помощи чужих условий производства и не самостоятельно» [Маркс 1962:353–354]. Сказанное о рабе в равной мере относится и к труду наемного работника.

В результате революционных преобразований 1917 г. в российском обществе у крестьян значительно усилилась «секуляризация» сознания. Один из крестьян выразился о ней так: «кто хочет чувствовать себя совершенно свободным, тот должен освободиться от рабства божьего» [Кабытов... 1988:164]. Массовый атеизм, падение авторитета религии в деревне в послереволюционный период стали результатом пробуждения революционного самосознания, выражением политической активности крестьян. В числе тех, кто наиболее решительно отказывался от религиозных чувств по причине ориентации на новые жизненные идеалы и ценности, на селе была молодежь. Так, в 1923 г. доля крестьян-мужчин, не выполнявших религиозных обрядов, составляла 37,4% среди молодых до 24 лет (не было отказавшихся от исполнения религиозных обрядов среди обследованных мужчин старше 40 лет и женщин старше 25 лет) [см.: Струмилин 1966:267]. В результате приверженности молодых крестьян атеизму они переставали молиться, приглашать попов в дом, переделывали церкви в клубы, школы, склады и т.д. Одновременно с освобождением от влияния церкви крестьяне в бытовой сфере по-прежнему выполняли религиозные обряды, связанные со свадьбой, крещением, похоронами. Более быстро снижение религиозности было приуще неимущим крестьянам [см.: Кабытов... 1988:165].

По сравнению с религиозными обрядами в бытовой сфере религиозная картина мира представляла наиболее глубинную основу мировоззрения у тех крестьян, которые оставались ее приверженцами. Так, среди крестьян старшего поколения идея бога имела важное значение для обоснования традиционных нравственных устоев. В то же время, по свидетельству современников, в деревне 20-х годов часто встречались и такие крестьяне, которые не верили с прежней силой в бога, попа. «Хожу в церковь... на всякий случай», – объяснял один из крестьян, называя себя «безбожником» [там же]. Тем не менее религия как важный элемент общества продолжала сопутствовать жизни крестьян, поскольку в ней аккумулирован специфический способ объяснения мира, воспитания в индивиде социальных обязанностей. Традиция, согласное мнение общества, утешительность содержания религиозных утверждений с большей силой проявляли себя в мировоззрении крестьян в особенно тяжелые времена. Обобщая сказанное, можно констатировать, что послереволюционное время характеризовалось нарастанием дуализма, скептицизма и атеизма крестьян.

Образовательный уровень различных групп крестьян определялся социальными различиями. Согласно данным переписи населения

1926 г. грамотность и посещаемость школы росли прямо пропорционально росту достатка крестьян [там же, 171]. Необходимость обучения осознавали тогда все, но «отсутствие одежды и обуви, средств на приобретение карандашей и тетрадей не дают возможности отдельным группам крестьян посылать детей в школу». К тому же «приходилось рано пускать в работу детские руки» [там же].

«Культурные хозяева» («бородачи»), то есть представители имущих слоев крестьянства, интересовались прежде всего сельскохозяйственными знаниями. Среди них сельскохозяйственная литература была распространена в большей степени, чем политическая. Вопросы общественной жизни, желание разобраться, «как, почему произошла революция» и др., побуждали деревенский актив повышать образовательную и политическую подготовку в системе политического просвещения (для представителей неимущих крестьян фактором грамотности было и вовлечение в работу государственных органов и общественных организаций, и повышение их социальной активности). В 1927 г. по РСФСР крестьяне – члены партии составляли 40,5% обучавшихся в этой системе, кандидаты в члены партии – 30,3% [там же, 172]. Они тяготели к чтению общественно-политической литературы. Удовлетворение потребности в политической информации для них представляло определенные трудности, связанные со сложностью языка изложения и наличием широких обобщений. Наиболее доступна для малоподготовленного крестьянина информация по устным каналам – от соседей, на базаре, на сходе. Расхождения между индивидуальным опытом крестьянина и тем, что он с трудом постигал в книгах и газетах, выражались в широком хождении в деревнях различных выдумок и небылиц, дополнявшихся слухами, сплетнями и т.д.

Проявлением духа крестьян послереволюционного периода был их язык. Прежде всего мы имеем в виду ситуацию, когда множество новых слов и стоящих за ними понятий хлынули в деревню. Среди них были слова, обозначающие социальные понятия: «марксизм», «социализм», «нация», «империализм». Как заимствованные из русского языка, эти и другие понятия вдруг стали входить в чувашский язык, о чем свидетельствуют исследования В.Г. Егорова, Н.А. Андреева, Г.Н. Семеновой и др. Сознание крестьянина, как человека мускульного труда, мысль которого исходит из конкретных фактов и движется от частного к общему, не способно было сразу понять и усвоить их смысл. Индуктивный метод мышления создавал серьезное препятствие к усвоению тех или иных теоретических положений,

порождал восприятие новых идей в искаженных формах. Одновременно расширялись возможности для письменной речи, о чем свидетельствовали многочисленные обращения крестьян с письмами в редакции центральных и местных газет. Так, чувашская республиканская газета «Канаш» постоянно предоставляла свои страницы приходящим от крестьян письмам.

За выдвижением на первый план в общественных преобразованиях «просвященной» культуры стояла важная проблема: введение крестьянских масс в политику. В этих целях образование крестьян ориентировалось на то, чтобы «учиться по кратчайшему пути». Экстенсификация культуры выражалась в открывавшихся во множестве вузов, в которых протекало образование ранее отчужденных от «просвещенной» культуры слоев. Вскоре в них обнаружилась тенденция снижения качества подготовки специалистов. Отсюда понятие знания как процесса поиска и движения к истине подменялось «знанием – силой». «Демократизация культуры, – писал Г.П. Федотов, анализируя соответствующие процессы в СССР, – приобретает злоеший характер. Народ думает, что для него открылись все двери, доступны все тайны, которыми прежде владели буржуа и господа. Но он обманут и обворован. Господа унесли с собой в могилу – не все, конечно, ключи, – но самые заветные, от потайных ящиков с фамильными драгоценностями» [Федотов 1991:207].

Сказанное относится и к тем, которых при расширительном толковании понятия «кулак» снесли ветрами послереволюционных бурь в результате 1917 года: это хозяйствовавшая грамотно и эффективно часть середняков. Классовый принцип с целью «пролетаризации» общества приводил к тому, что наиболее опытные крестьяне (как и рабочие) мобилизовывались на различные участки культурного пространства, «отсасывались» из сельского хозяйства. Речь идет об исчезновении причин, при которых только и возможна культура: не стало уникальных условий жизни, порождающих особый строй души, склад ума. Однако и в этих условиях порою великолепно проявляли себя отдельные культуротворящие крестьянские личности. К таким относился Т.С. Мальцев, рядовой крестьянин, из Курганской области, ставший академиком. Самостоятельным путем на опытах он пришел к выводам о многолетних травах, о безотвальной пахоте, предложенной еще проф. П.А. Костычевым. Среди российских крестьянских имен было известно и имя Сергея Ксенофонтовича Короткова из Чувашии. На бесплодной раньше скудной подзолистой почве, ставшей затем плодородной, с середины 30-х гг. несколько лет подряд колхоз,

руководимый им, получал урожаи пшеницы, ржи, овса по 150 пудов с гектара и более [см.: Коротков 1950:8].

Можно смело констатировать, что в колхозной жизни, особенно в годы Великой Отечественной войны против гитлеровской Германии, потребность в проявлениях духовности, ее высоком потенциале – патриотизме, не только не снизилась, но и возросла. В речи на военном параде в Москве 7 ноября 1941 г. в обращении И.В. Сталина к воинам говорилось: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков – Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова» [Сталин 1947:40]. Обращение к ценностям, связанным с исторической памятью, сыграло существенную роль в мобилизации сил крестьян и всего народа против врага. Все это было связано с особым упором на коллектив.

В результате своеобразного взаимодействия политико-идеологических, технико-технологических, экономических, социальных факторов в ходе безудержной ломки старого произошло одичание крестьянской культуры и общества. Сказанное означает, что во многом нарушилась специфика духовности крестьянства: произошло ее упрощение. Это нарушение было составной частью всеобщего упрощения культуры. Оно было следствием процесса вхождения огромных масс людей в новую для них урбанизированную культуру и цивилизацию. Названный процесс в XX веке был присущ и западным странам. Однако, по замечанию Н.Н. Козловой, «там не были сломаны механизмы цивилизации, а массовизация и процессы упрощения остановились перед „фильтрами“ университетов и академий, сохранявших высокоспециализированный, и в этом смысле элитарный, статус науки и гуманитарной культуры» [Козлова 1991:70–71].

Изменилась организация всей хозяйственной и культурной жизни крестьянина. Его повседневная жизнь стала всецело ориентирована внешними по отношению к духовности силами. На этой основе вырабатывалась мораль притязаний, направленных к общественной среде. Формирование морали ожидания включало в себя сознание: всякое богатство жизни придет извне. Механически навязанные крестьянам имитировавшие малые группы – колхоз, бригада, звено – по своей структуре изначально не были рассчитаны на само-движение и не были способны содействовать оптимальной организации сельскохозяйственного производства. Нерациональное строение малой группы не определяло развитие коллектива. Тем самым структура такой группы не могла способствовать развитию

крестьянской личности в ней. Отсюда своеобразная эволюция духовности крестьянина в извращенной форме переделывала его родовые характеристики. В этих условиях каждый отдельный крестьянин со своим двором обречен на собственную жизнь, отличную от жизни и труда в общественном секторе сельского хозяйства. В результате произошло социальное и культурное расщепление крестьянина – на индивид и личность (хотя речь идет об одном и том же человеке, но «расщепленном»]. И. Кант выразил свое согласие с Дж. Локком в том, что революция оправдана лишь тогда, когда ей удастся организовать целое и предотвратить упадок [см.: Маркузе 1994:137]. Произошло отпадение части от целого, что выражалось в различных формах отчуждения – общественного сектора сельского хозяйства от крестьянского двора, личности крестьянина от коллектива, крестьянства от власти, крестьянина от Бога, интеллигенции от крестьян.

Таким образом, политико-экономические, технико-технологические, социокультурные факторы произвели переворот в отношениях крестьян к государству, к обществу, друг к другу, к себе. Если до периода сплошной коллективизации крестьянин традиционно был ориентирован на сочувствие, поддержку и помощь в своих неформальных группах, в них и через них находил желаемое и удовлетворял свои потребности на более или менее длительное время, то коллективизация стала поворотным пунктом его ориентации на Большое общество. Тем самым одна форма коллективизма (в пределах малой группы) заменялась другой, простирающейся до пределов всего общества. Если в первом случае все ступени иерархии малой группы выражали его локальное сознание, то во втором – обе ступени Большого общества стали вне пределов досягаемости локального крестьянского сознания. В первом случае мы имеем дело с полнотой локального сознания, во втором – его размыванием. Более того, локальное сознание крестьянина не охватывало даже пространство колхоза, поскольку оно было для него «чужим».

Неорганично включившись в ход социальных процессов в связи с революцией, крестьянский индивид имел потребности воспроизводить социальную общность крестьян. В своей повседневной жизни отдельный крестьянин проявлял свои способности реализовать цели и ценности с помощью своей общности, в чем выражалась высокая степень его «классовости». В экстремальной ситуации революционных событий 1917 г. крестьяне выражали (стихийно) свои способности реализовать их. Сказанное

свидетельствует о российском крестьянстве данного периода как социальной общности классового типа. Такое противоречивое, дезориентированное, дуалистическое сознание личности с присущей ей высокой степенью «классовости» позволяет считать ее устойчивой, мобильной, не ограниченной традициями систему. Данная характеристика уровня нецелостности крестьянской личности была детерминирована специфической формой духовности российского крестьянства советского периода: активностью в поиске новых форм жизни, личностного самоопределения.

Возвращаясь к сказанному в начале статьи, отметим: на этапе от победы Октябрьской революции до начала массовой коллективизации сельского хозяйства и ликвидации кулачества как класса основу духовности составляла полнота локального сознания крестьянина. Сказанное свидетельствует о том, что было положено начало резким изменениям в крестьянской духовности: активности в поиске новых форм жизни крестьян.

Итак, духовность российского крестьянства советского периода в 20-е–30-е гг. XX в. существовала как явление, которое не имеет в себе модернизационного потенциала. Она понималась как историческая данность, сформировавшаяся факторами, лежащими преимущественно за ее пределами. Естественно, что при таком подходе внимание государственной власти уделялось в основном этим обстоятельствам, по существу игнорировавшим крестьянскую духовность. А игнорирование означало их отрицание. Речь идет об отрицательном отношении к самой идее развития, обновления общества, учитывая и опираясь на духовность крестьянства. Не было даже попыток ее интеграции в осуществляемые в стране общественные преобразования. Основные смыслы, ценности, нормы крестьянского общества органически не способны были вписываться в навязываемую социокультурную систему. Отсюда в рассматриваемый период крестьяне теряли свою историю, историческую субъектность.

Приоритеты российского общества в советский период, связанные с актуализацией его развития, положили начало минимизации значительного и важного момента в его жизни – духовного развития крестьянской личности.

Л и т е р а т у р а

Багманян 1955: *Багманян А.М.* Борьба коммунистической партии за союз рабочего класса со средним крестьянством в 1919 г. // Вопросы истории. 1955. № 10.

Бердяев 1990: *Бердяев Н.А.* Воля к жизни и воля к культуре // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение / Сост. П.В. Алексеев. М.: Политиздат, 1990.

Бородай 1988: *Бородай Ю.М.* Специфика аграрного труда как философская проблема // Человек и земля / Сост. Р.С. Карпинская, С.А. Никольский. М.: Агропром-издат, 1988.

Вебер 1990: *Вебер М.* Избранные произведения. Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; Предисл. П.П. Гайдено. М.: Прогресс, 1990.

Данилов 1977: *Данилов В.П.* Советская доколхозная деревня: население, землепользование, хозяйство. М.: Изд-во «Наука», 1977.

Зеленин 1996: *Зеленин И.Е.* Крестьянство и власть в СССР после «революции сверху» // Вопросы истории. 1996. № 7.

Изоркин 1993: *Изоркин А.В.* Малоизученные и неизученные проблемы истории Чувашии 20–30-х гг. // История Чувашии: проблемы и задачи изучения. Тезисы докладов и сообщений к научной конференции. Чебоксары, 30 сентября – 1 октября 1993. Чебоксары, 1993.

Кабытов... 1988: *Кабытов П.С., Козлов В.А., Литвак Б.Г.* Русское крестьянство: этапы духовного освобождения М.: Мысль, 1988.

Козлова 1991: *Козлова Н.Н.* Идеологизация науки привела к упрощению культуры // Общественные науки и современность. 1991. № 2.

Коротков 1950: *Коротков С.К.* Наш опыт получения высоких урожаев кукурузы. М.: Сельхозгиз, 1950.

Костомаров 1992: *Костомаров Н.И.* Петр Великий // Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Репринтное воспроизведение издания 1873–1888 гг. Кн. III. М.: АО «Книга и бизнес», 1992.

Лихоманов 1992: *Лихоманов И.В.* Принудительный труд в годы революции // ЭКО. 1992. №1.

Маркс 1962: *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. Т. 3. Процесс капиталистического производства, взятый в целом // *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч., изд-е 2-е. Т. 25, ч. II. М.: Госполит-издат, 1962.

Маркузе 1994: *Маркузе Г.* Одномерный человек // Американская социологическая мысль: Тексты / Под ред. В.И. Добренькова. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Мельгунов 1990: *Мельгунов С.П.* Красный террор в России. 1918–1923. М.: СП «РУСКО», «P.S.», 1990.

Михайлов 1997: *Михайлов В.М.* Сельскохозяйственная реформа в Чувашской АССР во второй половине 20-х – 30-х годов // Аграрный сектор экономики Чувашии в XX веке: Преобразования, проблемы и перспективы развития. Чебоксары, 1997.

Мяло 1988: *Мяло К.* Оборванная нить. Крестьянская культура и культурная революция // Новый мир. 1988. № 8.

Никольский 1988: *Никольский С.А.* Административно-бюрократическая система управления и развитие сельского хозяйства // Человек и земля / Сост.: Р.С. Карпинская, С.А. Никольский. М.: Агропромиздат, 1988.

Никонов 1991: *Никонов А.* Земельная реформа в СССР и основные направления устойчивого развития в АПК // Плановое хозяйство, 1991. № 3.

Об очередных мероприятиях... 1980: *Об очередных мероприятиях* по организационно-хозяйственному укреплению колхозов // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). Т.5. 1929–1932. М.: Политиздат, 1980.

Очерки диалектики... 1963: *Очерки диалектики живой природы.* Под ред. Г.В. Платонова и др. М.: Соцэкгиз, 1963.

Сталин 1947: *Сталин И.В.* Речь на параде Красной Армии // Сталин И.В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. М.: ОГИЗ; Госполитиздат, 1947.

Струмилин 1966: *Струмилин С.Г.* Очерки экономической истории России и СССР. М.: Наука, 1966.

Уэллс 1970: *Уэллс Г.* Россия во мгле. М.: Прогресс, 1970.

Федотов 1991: *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России // Избранные статьи по философии русской истории и культуры. В 2-х тт. С.-Петербург; София, 1991. Т.2.

М.С.СПИРИДОНОВ И КОНСОЛИДАЦИЯ СИЛ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ ЧУВАШИИ

Ю.В. Викторов

История становления и развития чувашского профессионального изобразительного искусства неразрывно связана с именем заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного художника Чувашской АССР Моисея Спиридоновича Спиридонова. «На меня выпала большая честь – решать все вопросы изобразительного искусства у нас с самого начала образования Чувашской Автономии...», – вспоминал он в 1958 году в письме к студенту Алексею Григорьеву – будущему искусствоведу [Спиридонов 1990:200].

Еще в период широкого обсуждения вопроса о самоопределении чувашского народа, о создании в составе РСФСР особой административной единицы – Чувашской Трудовой Коммуны, преподаватель Канашского педагогического техникума М.С.Спиридонов размышлял о том, что в новых условиях совершенно иначе должна быть поставлена художественная жизнь, художественное образование и воспитание народа. «Старая система воспитания была упразднена, а нового ничего не предлагалось. Это вызывало тревогу за будущее нашей национальной культуры, так как не было педагогических кадров, способных поднять эти вопросы на должный уровень» [там же: 74–75].

Глубоко и серьезно продумав и проанализировав волновавшие его вопросы, связанные с организацией художественной жизни и с основными направлениями работы в области художественного образования и воспитания, в марте 1920 года М.С.Спиридонов составил «Докладную записку» на имя Чувашского правительства. Познакомившись с этим документом, согласился его подписать и Никита Кузьмич Сверчков – двоюродный брат Моисея Спиридоновича. В «докладной записке» высказывалось предложение о создании в Чувашии коллегии художников.

М. С. Спиридонов и Н. К. Сверчков, получившие специальное образование в Петербургской Академии художеств, отмечали, что

коллегия художников явится центральным учреждением и руководящим началом художественной жизни нации. Авторы письма считали, что в обязанности коллегии должно входить наблюдение за художественным воспитанием в чувашских школах, участие в оформлении чувашских книг, охрана исторических памятников, организация передвижных выставок и т.д. [Ургалкина 1973:9].

После создания Чувашской автономной области многое из того, что предлагалось молодыми художниками, начало претворяться в жизнь в том же году. В сентябре 1920 года в областном отделе народного образования была организована секция изобразительного искусства (изосекция). Для заведования работой секции в столицу вызвали М.С.Спиридонова.

Чебоксары в 1920-х годах, особенно в первую половину десятилетия, не были городом с бурлящей художественно-выставочной жизнью. Здесь не кипели страсти вокруг вопросов об искусстве нового времени, как это происходило в крупных культурных центрах страны. Приступая к должностным обязанностям, М.С.Спиридонов разработал инструкцию (положение) о функциях изосекции, в соответствии с которой следовало начать «собрание» художественных сил области. «Привлечь к ней (изосекции. – Ю.В.) больших художников, живущих за пределами Чувашии, мне не удалось. Установил связи с местными художниками разных профессиональных уровней и возможностей. Среди них были чебоксарцы Воронова (преподаватель педтехникума), супруги Л.И. и Г.Я.Поляковы (учителя средних школ), В.Д.Нефедьев (городское училище), П.Е. Мартенс (латыш, художник-прикладник, воспитанник художественно-промышленного училища барона Штиглица, ныне Высшего художественно-промышленного училища имени В.И.Мухомовой в Ленинграде), К.М.Васильев и И.С.Максимов-Кошкинский (из чувашского театра), Г.Д.Данилов (занимавшийся иконописью), Г.С.Спиридонов из Шихран (Канаша, скульптор), Н.А.Каменьщиков из Алатыря (опытный учитель, получивший это звание и свидетельство в Академии художеств в Петербурге)» [Спиридонов 1990:77].

Далее Моисей Спиридонович вспоминает, что именно эти мастера составили ядро первого художественного объединения творческих сил Чувашии. Именно они взяли на себя ответственность за все виды работ в изобразительном искусстве, за художественное образование и воспитание в автономной области.

Изосекция, возглавляемая М.С.Спиридоновым, довольно быстро заявила о себе конкретными художественно-оформительскими

делами. Первой значительной работой было оформление Чувашиского театра, переведенного в Чебоксары из Казани. Особые сложности возникли при изготовлении декораций. И это вполне понятно, поскольку в те годы катастрофически не хватало денег на приобретение приемлемых материалов. Но художники не растерялись, проявив находчивость, выдумку и изобретательность, они приспособили для декораций чувашские рогожи. «На мою долю выпало оформление арки перед сценой, – вспоминает М.С.Спиридонов. – Я написал на рогожах большой сурпан, который декоративно ярко и эффектно обрамлял всю арку и свисал концами вниз. Получился своеобразный символ – чувашское представление о красоте, ее вечном обновлении и продолжении на земле» [там же].

Следующей крупной работой изосекции было украшение чувашской столицы к празднованию 1 Мая 1921 года. За короткое время они исполнили два десятка панно и плакатов на злободневные темы современности на чувашском и русском языках. Более того, в день Первомая художники активно участвовали в массовом театральном действе – в бою отряда Степана Разина с царскими стрельцами на берегу Волги. Театрализованное представление завершилось открытием первого в изобразительном искусстве Чувашии скульптурного памятника Степану Разину. Проект памятника был разработан М.С.Спиридоновым. Гипсовый барельефный портрет Разина в профиль выполнил его брат, скульптор Г.С.Спиридонов. М.С.Спиридонов вспоминает: «Для портрета Разина не нашлось иконографических материалов, он создан целиком по воображению, по тем представлениям о герое, которые сложились в сердце народа» [там же:78]¹.

1921-й год памятен и первой в истории чувашского изобразительного искусства художественной выставкой, проведенной в Центральном Чувашском музее (ныне Национальный музей Чувашской Республики). Экспозиция была составлена из ранних произведений М.С.Спиридонова, Н.К.Сверчкова, К.М.Васильева, Г.Д.Данилова и других мастеров искусства [Григорьев 1967:14]. Заведующим художественным отделом этого Музея был назначен М.С.Спиридонов².

В своей деятельности изосекция большое внимание уделяла постановке обучения рисованию в общеобразовательной школе.

¹ Памятник просуществовал до конца 1940-х годов.

² На базе этого отдела в 1939 году была основана Чувашская государственная художественная галерея.

Изучив реальные условия в чувашских школах, М.С.Спиридонов разработал программу и методику преподавания рисования. «Секция издала первый советский букварь, иллюстрированный моими рисунками», – вспоминает зачинатель чувашского профессионального изобразительного искусства [Спиридонов 1990:78]. Важно заметить также, что для дополнительных занятий с наиболее способными и одаренными детьми, по инициативе Моисея Спиридоновича при изосекции была организована художественная студия, которой он сам и руководил.

Как показали последующие события в развитии культурной жизни страны, художники Чувашии, воспитанные на традициях русского реалистического искусства, в изосекции придерживались тех же традиций и принципов, которые легли в основу деятельности Ассоциации художников революционной России (АХРР), организованной в мае 1922 года. Из воспоминаний М.С.Спиридонова: «Во главе АХРР стояли мои товарищи по Казанской художественной школе Павел Александрович Радимов и Александр Владимирович Григорьев, в лице которых чувашское искусство нашло умелых организаторов и замечательных учителей-творцов» [Спиридонов 1990:80].

Выйдя на арену советского искусства, ахрровцы противопоставили себя «левым» направлениям и формалистическим тенденциям, поставив перед собой задачу «художественно-документально (как сказано в Декларации АХРР – Ю.В.) запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве». «Мы, – говорится далее в Декларации, – изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата».

АХРР сыграла в 1920-е годы важную роль в отстаивании и развитии позиций социалистической идейности и реализма в изобразительном искусстве. Она была наиболее передовым и самым массовым художественным объединением тех лет. Многие художники АХРР были непосредственными преемниками и продолжателями традиций передвижников. В качестве художественного метода АХРР выдвинула лозунг «героического реализма» [История... 1965:74–75].

В начале 1926 года было создано Чебоксарское отделение АХРР. Этому событию в немалой степени способствовал тот факт, что в Чувашии творчески активно работала целая группа художников-ахрровцев: Ф.Богородский, П.Байбарышев, Н.Козочкин,

С.Литвиненко, Г.Медведев. 17 марта следующего года в Академии художественных наук (Москва) правительство нашей республики организовало вечер чувашского искусства. Один из разделов выставки, приуроченной к вечеру, назывался «Чувашия в живописи». Наряду с произведениями московских художников на чувашские темы, здесь экспонировались и картины М.С.Спиридонова. 22 марта 1927 года Президиум АХРР вручил чувашскому художнику «Удостоверение» следующего содержания: «Настоящим удостоверяется, что художнику Спиридонову Моисею Спиридоновичу поручается организация Чувашского филиала АХРР. Просьба ко всем организациям и частным лицам оказывать поддержку художнику Спиридонову в осуществлении задания.

Художнику Спиридонову поручается войти в связь с членами Чебоксарского филиала АХРР с тем, чтобы принять организационные меры по продвижению и оформлению АХРРовской работы в Чувашской области, в зависимости от учета действительно сделанного на месте» [Спиридонов 1990:90].

5 сентября 1927 года вопрос о преобразовании Чебоксарского филиала в Чувашский филиал АХРР был решен документально. Председателем Чувашского филиала АХРР избрали М.С.Спиридонова.

С созданием в Чувашии филиала АХРР, куда вошли те же художники, которые ранее были объединены в изосекции, начинается новый этап в формировании нашего профессионального изобразительного искусства. Уже через два месяца, 6 ноября, в Чебоксарах открылась выставка произведений художников Чувашского филиала АХРР, посвященная 10-летию Октября. Искусствовед Нинель Ургалкина пишет, что в выставке приняли участие 10 авторов, экспонировалось 85 работ. Участниками выставки были Ф.Лаврентьев, В.Нефедьев, К.Васильев, Г.Поляков, Л.Полякова, Г.Данилов, М.Спиридонов, В.Мочалов, Г.Спиридонов, И.Спиридонов [Ургалкина 1989:346].

Это был первый крупный смотр чувашского профессионального изобразительного искусства, который вызвал широкий общественный резонанс. Развернутую рецензию на эту выставку подготовил видный представитель первого поколения чувашской советской творческой интеллигенции, известный писатель и композитор Федор Павлов. Его статья под названием «На выставке картин» в том же году была опубликована в ноябрьском номере журнала «Сунтал». По содержанию рецензии видно, что автор внимательно и с большим интересом изучил

каждый экспонат выставки, доброжелательно отозвался о всех художниках, но в его тексте почему-то не упоминается И.Спиридонов. В ходе повествования Ф.Павлов делает удачные экскурсы в историю мирового искусства, что свидетельствует о его познаниях в предмете исследования.

Рецензия состоит из нескольких частей. Вводную часть автор заключает следующим выводом: «Выставка производит хорошее впечатление, о чем можно сказать без всяких колебаний. Правда, картин маловато, но это объясняется тем, что многие из них были отправлены на выставку в Москву» [Павлов 1962:137]³.

Вторая часть статьи посвящена анализу творчества Ф.Лаврентьева, который представил тринадцать картин. По мнению Ф.Павлова, «они позволяют судить о таланте художника. Ф.Лаврентьев обладает богатой фантазией («Крушение»), ему присуща глубокая поэтичность («Над волнами»). По творческому складу он лирик («Дача»), и в то же время в нем чувствуется тяготение к натурализму («На берегу Волги»). У него наблюдается также значительная склонность к импрессионизму («Чебоксарские церкви»)). Далее автор анализирует три картины художника: «Над волнами», «Крушение» и «Чебоксарские церкви». Причем два последних произведения рассмотрены явно с идеологических позиций. «В самом деле, – пишет он о картине «Крушение», – рушится старый мир, разваливается, горит. Это и выражает художник. Именно поэтому краски поражают своей ощутимостью. Посмотришь на взметнувшееся пламя – в глазах рябит. Кажется, что уши раздрает шум, свист, вой. Так – с грохотом, весь в пламени, превращаясь в обломки, – рушился и старый мир» [там же:138]. Картиной «Чебоксарские церкви», по мнению автора статьи, «художник выражает ненависть и отвращение к национальному и классовому гнету. Двойным гнетом и религиозным дурманом очень долго был опутан чувашский народ. Много было церквей и в Чебоксарах. Однако сейчас религия идет к своему закату. Поэтому отвратительные формы церковных зданий кажутся синеющими на закате солнца» [там же].

Третья часть, самая значительная, знакомит с творчеством М.Спиридонова. «...Нам хочется уяснить, что именно привлекало взгляд художника Спиридонова более всего. Ответ напрашивается сам: это целиком чувашский трудовой народ, его жизнь и среда, жилища, облик, обычаи... Художник изображает трудовые массы чуваш в эт-

³ На 8-ю выставку АХРР было отправлено 18 работ.

нографическом плане. Спиридонов – художник-этнограф, так что анализ его творчества должен иметь свои особенности», – подчеркивает Федор Павлов и далее продолжает: «Испокон веков жизненной закономерностью стало следующее: если какой-либо народ или его господствующий класс выходят на историческую арену, то они стремятся оставить памятники своей истории. Этого не может не заметить даровитый художник. Он старается запечатлеть в образах облик народа, его жизнь, обычаи, среду. Такими были античные скульпторы Фидий и Пракситель, у итальянцев – Микеланджело и Рафаэль, у нидерландцев (голландцев) – Рубенс. То же можно сказать и о русском композиторе Глинке. Есть ли такой среди наших художников? Если есть, то кто он? Мы констатировали, что Спиридонов является художником-этнографом. Однако и в этом случае он должен быть отнесен к числу больших художников. Это вовсе не означает, что кто-то хочет сравнить его с Рафаэлем или Рубенсом. Они занимают совершенно особое место. Они не относятся к нашим художникам, творили не в наше время, иной мерой измеряется и их талант. Спиридонов ценен в ином отношении, в ином заключается его значение. Он наш художник...» [там же: 139–140].

Интересен сравнительный анализ творчества М.Спиридонова. Автор статьи по конкретным работам прослеживает эволюцию профессионального мастерства художника. В картинах, написанных в 1918–1921 годах («Весна», «Митинг на Красной площади», «Плетущий лапти»), рецензент увидел «тускловатость» и недостаток «воздуха». О последующих живописных работах, созданных в 1921–1924 годах («У станка», «У очага», «Огородные работы», «Базар в Норусове»), он пишет, что «краски изменяются, становятся более живописными. Воздуха уже больше». Сравнительный анализ завершается оценкой работ, исполненных в 1924–1927 годах. Рассматривая их, Ф.Павлов отмечает: «...Колорит расцветает, хорошеет. Краски как бы просвечивают». В качестве примера он называет картины «Чувашская девушка», «Весной в Канаше», «Пахарь», «Жнецы», «ЗАГС», «Октябрюта». Автором особо выделена картина «Пузыристы», законченная художником уже после открытия выставки. По его справедливому мнению, картина свидетельствует о значительном изменении стиля живописца. «Раньше он был немного суховат, академичен, сейчас мягче, ласкает взгляд своей манерой» [там же: 140].

В последнем разделе статьи в лаконичной форме повествуется об остальных участниках выставки и акцентируется внимание читателя

на отдельных работах. Приведу лишь несколько фрагментов. Среди лучших картин К.Васильева Ф.Павлов выделил «Автопортрет». Этого художника он относит к «реалистам». «Стиль Г.Данилова отличается своими особенностями. Художник пишет излишне сглаженно», – такова оценка следующего участника выставки. «Художником-самоучкой» назван В.Мочалов. При этом отмечено, что хорошо «задумана» его картина «Куланай». По работам В.Нефедьева рецензент сделал вывод, что он «склонен к натурализму». О Л.Поляковой сказано: «Она красиво кладет краски». А вот Г.Поляков «впадает в плакатность. Хорош его «Чувашский хоровод». Однако чувашские девушки вышли в хоровод в слишком разных платьях, и создается впечатление, что здесь собрались и низовые и верховые чуваша. Но может ли так быть?», – недоуменно вопрошает Павлов [там же: 140–141].

В этой части статьи выделен Г.Спиридонов, выставивший два скульптурных этюда: «Комсомолку» и «Пузыриста». «Выполнены они умело, в них вложены чувашские черты», – пишет о них Ф.Павлов. Г.Спиридонов показал также архитектурный проект, который подвергся рецензентом жесткой критике, как не отвечающий «запросам новой архитектуры. Для постройки подобных зданий требуется слишком много кирпича. Стены широки и толсты, окна малы. Выделяются лишь пилястры (каменные столбы наподобие квадратных в разрезе бревен) левого фасада. Чувашских украшений нет. Стиль устарел», – бескомпромиссно заявляет Ф.Павлов [там же: 140].

Статью автор заканчивает вопросами и сам же отвечает на них: «Что же, однако, сказать о выставке в заключение? Похаять ли ее? Нет, похаять ее мы не можем. Если привередничать, то и мед покажется горьким, однако привередливость не означает правды. Выставка хорошая. Мы ожидаем дальнейшего развития чувашской живописи. Надеемся, что чувашская живопись займет почетное место» [там же].

Думаю, что здесь не следует подвергать анализу или комментировать статью Ф.Павлова, – она вполне может стать предметом специальной публикации. В данном же случае статья использована нами как реакция современника, заинтересованно воспринимавшего происходящие события в культурной жизни родной республики. Однако следует сказать, что рецензия Федора Павлова, как первая развернутая публикация о творчестве чувашских художников, наряду с позитивными сторонами, не лишена субъективности и тенденциозности. Моисей Спиридонов, например, как бы реагируя на нее, намного позже в свою защиту писал:

«Естественно, при моем добросовестном подходе к этюдам и зарисовкам у меня, я чувствовал, получалась своего рода этнографическая живопись, документальная летопись уходящей старины. Позднее, указывая на мои произведения начала 20-х годов, некоторые товарищи упрекали меня в этнографизме, в нежелании создавать обобщенно-типические образы и картины. Наверное, они поспешили, не захотели увидеть в моих творениях живой души моего народа, того, что на моих холстах предстает жизнь в ее конкретных, материально-предметных проявлениях. В них нет вольной фантазии, желания поразить моих зрителей необычной манерой изображения. Ибо предмет моих изображений выше всех фантазий и сам представляет образец высшего мастерства, которым следовало бы овладеть, чтобы стать подлинным художником. Наконец, создавая галерею этнографических зарисовок, я в своих наблюдениях пришел к новым открытиям, к познанию зарождающегося нового, закономерно вырастающего из прежней жизни. Не умозаключение, не мое прозрение, а изменение самой жизни, – вот что я пытался изобразить на примере повседневности нашего села» [Спиридонов 1990:85].

Выдающимся событием в жизни коллектива чувашских художников было участие во Всесоюзной выставке «Искусство народов СССР», которая проходила в Москве, одновременно с выставкой о Чебоксарах. Комиссией Наркомпроса Чувашской АССР на эту выставку было рекомендовано восемнадцать живописных работ, авторами которых являлись Г.Данилов, Ф.Лаврентьев, В.Нефедьев, Г.Поляков и М.Спиридонов. В экспозицию были включены шесть работ: «Чувашская школа» (Урок физики), «Толчение сукна», «Жницы», «В избе-читальне» М.Спиридонова, «Сбор податей в чувашской деревне» В.Нефедьева и «Маки» Ф.Лаврентьева [Ургалкина 1973:11].

Надо заметить, что произведения чувашских художников не потерялись на фоне огромной экспозиции Всесоюзной выставки – на них обратили внимание и критики. Известный искусствовед Я.Тугенхольд писал: «Революция привела художников СССР к одним и тем же чувствам и мыслям. Так, чуваша, башкиры и грузины изображают сбор налогов, выколачивание податей при старом режиме – воспоминания о произволе чиновников, которые, очевидно, ничем не выколотишь из памяти!.. Но вот уже отзвуки нового мирного строительства: избы-читальни в изображении чувашей и украинцев» [Искусство... 1930:38].

В мае 1928 года в Москве состоялся Первый Всесоюзный съезд АХРР. От Чувашского филиала в его работе принял участие

М.С.Спиридонов. Съезд заслушал и обсудил несколько докладов по актуальным вопросам развития советского искусства, первым из которых был доклад наркома просвещения А.В.Луначарского «Изоискусство как фактор культурной революции». Съезд принял решение о переименовании АХРР в АХР – Ассоциацию художников революции, придав ахровскому движению всесоюзный характер. В новой Декларации, принятой съездом, подчеркивалось, что «героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главным источником содержания нашего искусства».

Вдохновленный идеями съезда, М.С.Спиридонов вернулся на родину с намерениями активизировать деятельность Чувашиского филиала АХР. Понимая важность профессионального изобразительного искусства в создании художественно-духовной культуры республики, он не забывал при этом, что у чувашского народа сохранились вековые традиции в прикладных видах и формах искусства, которые также должны быть сохранены и продолжены в новых исторических условиях.

Вскоре в Чебоксарах состоялся Первый Всечувашский съезд, в работе которого принял участие и М.С.Спиридонов. Он выступил с докладом на тему «Изобразительное искусство среди чуваш»: вкратце охарактеризовал историю вопроса, обратил внимание слушателей на богатые традиции народного искусства, особо выделив чувашскую вышивку. Касаясь профессионального изобразительного искусства, он с чувством гордости сказал: «Несмотря на малочисленность у нас художников и материальной необеспеченности их, чувашские художники сумели объединиться в филиал Ассоциации Художников Революции и в настоящее время ведут работу на ИЗО фронте, осуществляя лозунги культурной революции».

Доклад М.С.Спиридонова был пронизан также заботой о будущей творческой смене: «Чтобы получить молодых чувашских художников, необходимо организовать художественный центр в республике, в виде художественно-промышленной мастерской, студии, кабинета ИЗО и т.д., где чувашская молодежь могла бы подготовляться для продолжения своего образования их изобразительному искусству в художественных техникумах и в художественных ВУЗах» [Первый... съезд 1929:76].

В деле консолидации творческих сил Чувашиского филиала АХР немаловажную роль сыграло постановление Областного комитета партии от 7 мая 1929 года «О мероприятиях по развитию чувашской художественной культуры». В нем, в частности, говорилось об

усилении политической учебы членов АХРа, широком привлечении их к участию в политических кампаниях. Особое внимание обращалось на изучение народного творчества и на широкое использование его традиций в промышленности и быту. В постановлении указывалось также на необходимость более активного использования различными учреждениями республики творческих сил художников, привлечения их к работе в книжном издательстве, в редакциях газет и журналов, что способствовало бы как популяризации их творчества, так и улучшению художественного оформления национальной периодики и печатной продукции Чувашского государственного издательства [Ургалкина 1973:13].

Активную работу по планомерному изучению художественного наследия чувашского народа начал проводить кабинет изобразительного искусства, организованный при Чувашском Совете науки и культуры. Кабинетом заведовал М. С. Спиридонов. Как вспоминает Моисей Спиридонович, в 1929–1930 годах были проведены первые комплексные экспедиции в разные районы республики. «Собрали мы большое количество образцов нарядных женских костюмов и художественного ткачества, древней вышивки и архитектуры. Многие были отражены в полевых записях, перерисовках. В экспедиции принял участие молодой художник А. Ф. Мясников» [Спиридонов 1990:94].

В школах республики и к концу 1920-х годов все еще не хватало учителей рисования. Поэтому на кабинет изобразительного искусства возлагались обязанности не только по научно-исследовательской работе, но и по качественному улучшению постановки преподавания рисования в школе.

В 1929 году в Москве состоялась XI выставка АХР «Искусство – в массы». На сей раз чувашское искусство было представлено картиной М. Спиридонова «Пузырист».

В 1930 году в Чебоксарах состоялась вторая выставка работ Чувашского филиала АХР, посвященная 10-летию республики. Задолго до ее открытия была проведена большая организаторская и целенаправленная работа. «В декабре 1929 года, – вспоминает М.С.Спиридонов, – в Центральное бюро АХР было направлено письмо, в котором мы, желая придать местной выставке более крупный вид, просили художников столицы принять в ней участие своими новыми произведениями. К письму приложили положение о выставке, список ориентировочных тем, по которым желательно было работать будущим участникам выставки в Чебоксарах. К сожалению, из художников вне республики откликнулся лишь один – москвич

А.В.Китаев. Одновременно обратились мы и к чувашским художникам, проживающим в других республиках и областях» [там же:98]. На это обращение откликнулся Н.К.Сверчков из Омска, который прислал шесть картин.

Выставка 1930 года работала с 23 апреля по 28 июля. Было показано 112 экспонатов по шести разделам: живопись, станковая графика, декоративно-прикладное искусство (вышивка, мебель), рисунки учащихся, произведения самодеятельного художника Абрамова, серия фоторабот Ю. Зайцева (он выступил и с живописными произведениями). Кроме названных авторов, в выставке приняли участие И.Алексеев, Г.Данилов, Б.Лавров, В.Макаров, А.Мясников, М. Спиридонов – всего десять мастеров.

Важно заметить, что к открытию второй выставки Чувашского филиала АХР был издан каталог – первый в истории чувашского изобразительного искусства. Этот факт, по мнению М.Спиридонова, подтвердил, что творческая деятельность чувашских художников приняла серьезный характер и теперь привлекает внимание подлинной науки, подвергается профессиональному анализу и оценке [там же:99].

Итак, в 1920-е произошла консолидация творческих сил художников Чувашии, и были созданы реальные условия для дальнейшего поступательного развития профессионального изобразительного искусства. Решающую роль в этом процессе сыграл М.С.Спиридонов.

Л и т е р а т у р а

- Григорьев 1967: *Григорьев А.Г.* Сто тысяч красок. Чебоксары, 1967.
Искусство... 1930: *Искусство* народов СССР. Л., 1930.
История... 1965: *История* советского искусства. Т. I. М., 1965.
Павлов 1962: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т. I. Чебоксары, 1962.
Первый... съезд 1929: *Первый Всечувашский съезд* (15–21 июня 1928 г. в г. Чебоксары ЧАССР). Тезисы докладов и резолюции. Издание Общества Изучения Чувашского Края. Чебоксары, 1929.
Спиридонов 1990: *Спиридонов М.С.* Крылья памяти. Чебоксары, 1990.
Ургалкина 1973: *Ургалкина Н. А.* Чувашское советское искусство. Чебоксары, 1973.
Ургалкина 1989: *Ургалкина Н.А.* Художники Чувашии. Биобиблиографический справочник. Чебоксары, 1989.

ДИАЛЕКТИКА ЧУВАШСКОГО И УНИВЕРСАЛЬНОГО В ПОЭТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ П. ХУЗАНГАЯ

Ю.М. Артемьев

Одна из важнейших, так сказать, сквозных тем в творческом наследии П.Хузангая – это *чувашское* начало, т.е. национальное мировидение, чувашская психология, склад души, если выразиться несколько обобщенно – мир чуваша (как внутренний, так и внешний). Но в те времена, когда необходимо было в характере человека нашего общества показывать общесоветские, сформированные социумом черты и особенности, поиск национального, был по известной причине, заранее обречен. По крайней мере, это подтверждается теми дискуссиями, которые проходили на нашей памяти. Тем более, уроки НКВД, судебный процесс 1939 г. не могли не сказаться в творчестве Хузангая – он стал более осторожным, сдержанным в высказываниях, а приклеенный к имени поэта во второй половине 20-х годов ярлык «националиста» долгое время еще продолжал (по инерции) зловеще отражаться на судьбах последующих поколений чувашских литераторов. Одно можно с уверенностью констатировать, зрелый Хузангай уже не позволял себе «вызовов» и вольностей, которые столь характерны для его раннего творчества. В ранние годы поэзия для него действительно в значительной степени была «игрой». В более узком кругу единомышленников, т.е. тех, кому доверял и в ком видел талант, Хузангай открыто обсуждал проблемы национальной культуры, языка, истории и будущего народа. В письмах, на подписываемых автографах поэт нередко на не очень броском углу вставлял две буквы «чч», что означает «чăвашсем, чăмăртанăр» (чуваша, сплывайтесь!). «Прозелистско-интернационалистски» ориентированные критики-официозы и стукачи из среды литераторов, двусмысленно пожимая плечами, задавали как будто провокационный вопрос: против кого нужно объединяться, против русских? Между тем Хузангай эту мысль позаимствовал у Сеспеля («Чăваш чĕлхи ячĕпе пурте пĕр пулар!»), т.е. во имя чувашского языка (а не против кого-либо!)

объединимся! Ведь только культура (ее главный признак – развитой язык) способна объединять людей; паспорта, указывающего на национальность, или кровного родства недостаточно.

Или, скажем, в обиходе мы используем понятие «чувашская идея». Что это значит? Ее суть выражается в необходимости осмыслить накопленный нацией (народом) на протяжении веков чистый продукт философско-эстетической мысли (своеобразный экстракт) с целью определения путей дальнейшего продвижения на историческом пути.

Поиск «чувашской идеи» П.Хузангай начал в начале 20-х гг. прошлого века. Тут, в определенном смысле, можно говорить о географии этого поиска, она расширяется быстро, динамично. Начинающий автор видит себя крестьянским поэтом, для него самое дорогое на свете – «малая родина», Сиктёрме. Здесь сосредоточен весь небольшой еще жизненный опыт, наблюдения...

Ёнер сес ялган килсе эп халё
Сухатман уй-хир сән-сәпатне.
Кассерен ман сәмрәк чун хавалё
Антәлать йәмрәлпә сәл патнә.

Сийёмри кёне ман пыр сыххилпё,
Хёвел сёр хёп-хёрлө кёптек.
Хула час апа ак тытса илө,
Сухана та тёрлемёс тек.

Анчах сав хулан тискер культурё
Тыткәна илмешкөн сес пёлет.
Вәл Сергей Есенина тәп турё
Вәл тәп турё пирён Сәспәле...
(Книга «Уяртсан», «Ответ»)

Но тут же в другом стихотворении («Сыру») признается: «Шупашкарәм иккёмёш анне пек туйәнәть халь манпән тәнчере».

Таким образом, поэта раздирают противоречивые чувства, но здесь прослеживается и некая игра, опьянение есенинскими мотивами, его лирически исповедальными строчками. Вслед за своим кумиром, чувашский поэт городскую жизнь оценивает как неизбежное зло. Хотя он уже стал довольно известным из молодых («Часах пелёс сан ывәлу камне, – чәвашсен урәх сук ман пекки») или «Эпё вёт, апнашәм паллә сәвәс», а в Шубашкаре, на зеленом бульваре красавицы о поэте распускают слухи и небылицы, лирический герой

Хузангая часто еще жалуется на трудную бесприютную жизнь, безденежье, зависть недоброжелателей и т.д. Это вот как раз тот короткий период времени, когда юноша переживает божественные настроения. Почему до безумия сильно увлекся Хузангай поэзией Есенина? Уверен, лирические шедевры Хузангай остались совершенно не понятными современникам, за исключением небольшого числа поклонников... Я думаю, что это – долг будущих поколений! Необъективная оценка поэзии Хузангай 20-х гг. была спровоцирована и теми стихами, в которых на поверхности видны буквальные совпадения, переложения, переводы, реминисценции... Да, было подражание, но глубинное влияние Есенина и его подлинные результаты не были поняты и осмыслены. Хузангай учился у русского поэта искусству выражать живые чувства, непосредственные переживания, и это ему удалось. Близка была и деревенская тема. В то время как у Маяковского Хузангай (чуть позже) «заимствует» форму стиха (но не поэзии). Поэзию Есенина Хузангай воспринимал как своеобразный наркотик.

Но, как бы то ни было, через восприятие чужого (того же Есенина, Маяковского) Хузангай шел к себе, обогатив при этом, не только собственную Музу, но и всю чувашскую поэзию послесеспелевской поры. Нет сомнения, чистая лирика Хузангай в 20-х гг. не могла быть востребована, во-первых, потому, что официальная критика поощряла изображение классовой борьбы и отражение достижений строительства социализма; во-вторых, недостаток поэтической культуры, традиций, неподготовленность читателей к восприятию чистой лирики привели к тому, что важная встреча не состоялась, подлинные шедевры хузангаевской лирики не получили и не продолжили свою вторую жизнь в читательском сознании. Нельзя забывать при этом, что русскоязычная читательская аудитория Есенина знала уже поэзию Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Фета, Некрасова и многих других, но, тем не менее, коммунистическая идеология и ему вынесла однозначный приговор и отторгла от пути, по которому бодро шли строители социализма. Не случайно на судебном процессе, состоявшемся в 1939 году, Хузангаю инкриминировали «порочную» связь с творчеством Есенина. Но сам Хузангай еще в начале 30-х гг. публично высказался (правда, в косвенной форме) по поводу добровольного ухода Есенина из жизни, заявив, что это – не лучший выход. В стихотворении «Эхмин сакансан» у Хузангай есть печальные строчки:

Пера тытсассайнах сак эпёр
Тухаспайн чаплă савăса?
«Эп лирик» тетпёр те пётетпёр...
Культурлăх кирлĕ. Савă сав.

К теме Есенина Хузангай еще раз возвращается и как бы подводит некоторые итоги в поэме «У Сергея Есенина» (1968):

Пурне те халь аса илсесён –
Чёррисенчен чи малтанхи
Эс тиврĕн чĕрене, Есенин,
Сана тавсыйĕм. Яланхи.

Таким образом, Есенин и его лирика для Хузангая явились своего рода взлетной площадкой, именно отсюда начинается он свой путь в Баку, Ашхабад, в то же время жалеет, что не удалось добраться до Шираза и других мест Персии, столь дорогих Есенину и воспетых им.

Тему «чувашское и универсальное» в поэтическом сознании Хузангая можно рассматривать на нескольких уровнях. Скажем, по мере расширения географии, поездок Хузангая расширяется тематика его поэзии. Но все-таки это поверхностный, второстепенный «слой». Гораздо важнее проникнуть вглубь и вычленив философскую составляющую этого феномена. Здесь мы сталкиваемся с таким явлением, как качественное накопление, ценностно-смысловое обогащение национального начала за счет иноязычного, «чужого», а то и универсально-общечеловеческого. Общеизвестно, что национальное не может обогащаться и развиваться абсолютно за счет собственных ресурсов и только из себя, на собственной основе. У культур есть потребность наводить смысловые мосты друг к другу, то есть мы говорим о диалоге культур. Но в диалог вступают отдельные личности, как правило, наиболее одаренные таланты. Так вот Хузангаю, уже освоившему плацдарм собственной национальной литературы (поэзию К.Иванова, М.Сеспеля и еще буквально нескольких...), жизненно важно было расширить этот плацдарм, и он буквально впитывает незаменимо целебные соки русской поэзии. Одновременно он, пожалуй, первым осознает, что чувашская поэзия как можно быстрее должна вернуться к своим истокам, забытым традициям Востока. Тут и татарские поэты, Омар Хайям, высокие образцы вечно молодой восточной поэзии. Т.е. все то, чего не имела чувашская литература, это те плоды, которые также должно приносить когда-нибудь древо чувашской поэзии. Первый после Сеспеля по

степени одаренности поэт за короткий период времени в процессе необычайно напряженного труда переплавил тысячи тонн «словесной руды», при этом в состав чистого сплава вошли как традиции русско-европейской поэзии, так и восточной культуры. И это мы называем хузангаевской энциклопедичностью.

Особый вопрос – бытовая, личностная культура Хузангая. Это для него было важной составной частью общей и профессиональной культуры. Здесь он до конца своих дней оставался образцом и вполне земным идеалом интеллигентного человека. Высочайшая требовательность к себе и к окружающим, бескомпромиссность создавали вокруг него особую ауру и атмосферу.

Отношение к чувашскому, собственно национальному у Хузангая было трезвое, он не был слепым, «неразмышляющим патриотом». В своих размышлениях о чувашском характере, особенностях национального мировидения поэт нередко приходит к горестным выводам (стихотворения «Пути-дороги», «Письмо»). Или вспомним посвященное Сеспелю «Џил шăхăратĕ», где почти риторично звучат строки: «е яланах вăл мĕскĕн чăвапăн çав шăпара-ши талан?» (1926 год!). Но, пожалуй, еще большим драматизмом наполнена до сих пор шокирующая строчка: «Ма тесессĕн... выльăх-ха чăвап». Здесь поэт говорит не о собственно скотском начале или образе жизни (нечистоплотность, грязь и т.д.), а о безмолвии народа (в пушкинском смысле!): «чĕлхесĕр янавар». По мнению Хузангая, даже Сеспелевский набат не смог разбудить чувашский народ! Иметь язык, воскресить язык для Хузангая – смысл всей жизни, творчества («йăлтах эп ўкерессĕн пултăм чĕрĕлекен чĕлхем сине»).

Расширение творческого горизонта, неустанный поиск и овладение общечеловеческими ценностями, культурой, не в последнюю очередь через изучение восточной и западной литературной классики, к середине 30-х гг. позволило Хузангаю по-новому осмыслить собственное кредо и сформулировать новую творческую сверхзадачу. Это был важный этап в его жизни. В 1934–1937 гг. он создает бессмертный цикл стихов «Песни Тилли» и покоряет новые вершины искусства слова. Вчитываясь и перечитывая эти песни, вновь и вновь убеждаешься, что национальное содержание – это не тема, а философия, мысль, чувства, переживания, глубокое проникновение в человеческую душу, наконец, отношение к добру и злу.

Уроки Хузангая современны. Кажется парадоксом, что Хузангай чем глубже черпает из национального родника, тем больше достает оттуда общечеловеческих ценностей. Повторяю: не примитивные

реалии, атрибуты старины или броскую экзотику с ярким национальным ярлыком. Если нет таланта – спекуляция на теме не вывезет! Беспользны и самостийные плакаты, лозунги. Они в лучшем случае могут объединить часть толпы.

Хузангай остерегал своего читателя и от другой крайности – от увлечения поэзией, которая без национального колорита, аромата напоминает дистиллированную воду. Такая поэзия ценится на Западе, поскольку этот тип цивилизации связан с неизбежными последствиями нивелировки национально неповторимых черт и особенностей.

И, в завершение, несколько слов о двух общечеловеческих типах поэзии (поэта) – *аполлоническом* и *дионисийском*. В чувашской поэзии также имеют место отмеченные типы, или начала. Скажем, Конст. Иванов и его поэзия воплощают в себе реальные черты аполлонического начала, в то же время Сеспель – поэт дионисийского типа.

Хузангай же – аполлонист, поэт гармонии и света, а вот в поэзии Ухсая явно доминирует дионисийское начало. Здесь показательно и то, что Ухсай почти не занимался переводами. Для людей, знавших поэта близко, этот вопрос звучит риторически. Хузангай же с помощью переводов, путешествий, знакомств постоянно расширял свой поэтический мир. Тяга к людям, жажда встреч со все новыми и новыми культурами, народами, обычаями есть черта, органически свойственная для поэтической и гражданской личности Хузангай – аполлониста. Он – поэт уникально высокой культуры.

Так же и алмаз: без шлифовки и тончайшей обработки он не становится вещью культуры.

ЭВОЛЮЦИЯ ЧУВАШСКОГО НАРОДНОГО ЗОДЧЕСТВА В 1920-е ГОДЫ

Г.Б.Матвеев

Во второй половине XIX – начале XX в. народное зодчество претерпевало известную эволюцию. Изменения были связаны с интенсивным развитием капитализма в России. Согласно строительным планам, изданным администрацией в 1870-х гг., происходила перепланировка поселений и усадеб. Вместо кучевой застройки усадеб с гнездовым расположением дворов вводятся прямые улицы с двусторонним или односторонним расположением домов. В селениях удельных крестьян (в частности, в Симбирской губернии) этот процесс происходил раньше. В этой связи однокамерное жилище интенсивно вытеснялось двухкамерным изба+сени, трехкамерным изба+сени+клеть и иными вариантами. В чувашских селениях связанная с этим процессом трансформация жилища продолжалась также в начале XX в. Как отмечал Г.И.Комиссаров в 1911 г., “дома начинают строить из 2–3 комнат” [1911:353–354]. Новые черты сельское жилище получало в связи с развитием архитектурных элементов, которые были типичны для городского. Новый облик во многом оно приобрело в 1920-е гг.

Строительный материал. В лесной зоне дома строили из хвойных пород, в тех районах, где они отсутствовали, дома рубили из чернолесья (липа, осина). Материал на строительство население северных районов Чувашии заготавливало в основном в заволжских лесах, центральных районов – в местных лесах (Кавал вярманё, Ахпұрт вярманё, Шельтем вярманё и др.), западных районов – в присурском лесном массиве, южных районов – в южном и юго-западном лесном массиве (в настоящее время здесь располагается Национальный парк). В районах расселения чувашской диаспоры имелись лесные массивы, принадлежавшие казне или самим крестьянам, в некоторых из них в 1920-е гг. еще сохранялся хвойный лес.

Дороговизна лесоматериала вынуждала экономить. Срубы часто рубили, комбинируя: нижние венцы – из дуба и больших цельных

бревен, средние из бревен среднего диаметра (не менее 20 см в диаметре) либо пластин, и несколько рядов верхних венцов – из круглых бревен большего диаметра.

Строевой лес рубили зимой, в частности, в Заволжье – в предвесенний период. «Зимой ездят за Волгу в бор и покупают участки леса» [НА 154–4634]. Лес каждая семья заготавливала для себя самостоятельно, для вывоза по традиции созывали помощь. Раскряжевывали лес и доставляли в деревню конной тягой из 10–15 (в перевозках иногда, бывало, занято до 30–40) возов непосредственно на место с помощью нима. Если лес заготавливали в Заволжье, то свозили лес к притокам Волги, связывали в плоты и доставляли их в связке по «большой» весенней волжской воде сплавом до ближайшей приволжской деревни на правом берегу Волги. Со спадом воды в реке плоты оказывались на суше, откуда их доставляли на подводах [Кошаев 2001:241]. Застройщики нередко покупали сплавной лес у предпринимателей, занимавшихся заготовкой леса. Готовый сруб привозили из-за Волги. Жителям деревень, расположенных вдали от лесных массивов, приходилось возить лес за 100 и более верст. Тем не менее, это обходилось дешевле, чем покупка готового леса, но немало застройщиков, по данным К.В.Элле, предпочитало покупать готовый сруб [НА 604].

Строительный материал сушили, обтесав бревна топором, кору очищали стругами, складировали в невысокие штабеля, затем сортировали для сруба, для распиловки на доски и другой пиломатериал (брус, пластины для переводов, оконных рам и косяков, балок и стоек для перегородок, конструкций покрытия и т.п.). Сосна шла преимущественно на возведение сруба, ель и сосна – на половые доски и тес, осина – на тес, сруб, дуб – на окладной венец и на фундамент. Для распиловки на доски застройщики лесостепной зоны покупали у торговцев готовые бревна длиной в 8 аршин и в 5-8 вершков в верхнем диаметре.

В 1920-е гг. местные жители заготавливали лес, как и ранее, «тихим» способом, что не считалось зазорным среди крестьян.

Недостаток строительного леса негативно сказывался на настроении крестьян. Они вынуждены были уезжать на т.н. новые земли. Основным направлением миграции была Западная Сибирь (Тюменская, Томская, Кемеровская, Новосибирская области). Мечта о новом доме с новыми качествами и в этой связи одна из причин миграции нашли отражение в фольклоре этого времени. Очень своеобразно сказано об этом в следующей песне:

Атте мана шур пурт лартса парас тетчӑ,
Йӑтем варрине чӑрӑш шӑтса ӱссесӑн.
Йӑтем варринче чӑрӑш шӑтса ӱсейрес сук,
Атте мана шур пурт лартса парайрас сук.
Ирӑксӑрех каяс пулатӑ сӑн сӑре
Сӑм вӑрманта чӑрӑш касса шур пурт лартма.

(«Отец хотел мне поставить белую избу, если вырастет ель на гумне. Не вырастет ель на гумне, не поставит мне отец избу белую. Невольно придется уезжать на новую землю, в лесной глуши поставить белую избу»).

Строительные приемы. Технология строительства сохраняла многие традиционные приемы, унаследованные от предшественников и передававшихся от поколения к поколению. Большое влияние оказывало на него русское зодчество, что было особенно заметно начиная с последней четверти XIX в.; эта тенденция прослеживалась и в первые три десятилетия XX вв. Мастерство местных строителей в это время заметно повысилось.

Как свидетельствуют источники, каждая крестьянская семья предпочитала своими силами строить жилой дом и все необходимые помещения (так было до начала колхозного времени). Во второй половине 1920-х гг. развивалась строительная индустрия, но из-за ножницы цен необходимые при строительстве дома товары (гвозди, стекло, краска, известь, оборудование для печи, жесть и т.д.), орудия труда (пилы, рубанки и другие инструменты) многим крестьянам не были доступны. В строительном деле развивались отдельные ремесла – плотничество, столярничество, пиление теса, печное дело. Почти в каждой чувашской деревне в дореволюционное время имелись плотники, столяры, пильщики, печники, однако в связи с сокращением численности населения в годы войны, революции и голода 1921 г. количество мастеров сильно поубавилось. Поэтому имела место специализация, т.е. отдельные селения пользовались известностью своими мастерами того или иного профиля. Так, в одном селении выделились плотники, в другом – печники и т.д.

Сруб избы рубили из круглых бревен «в угол» («в чашу») – *çавра пуçлӑ, кӑтес, пӑсмехлӑ пурани, чашка*, из пластин (полубревен) – «в крюк». С нижних сторон в бревнах вырубались продольные пазы. Использование того или иного приема зависело от предназначения сруба: «в угол» рубили срубы изб, реже сеней, амбаров и клетей (часто с замком), бани, «в крюк» – срубы изб и других построек, которые

рубил из полубревен, «в охряпку» *йыгӑ майлӑ* – сений, хлевов, лачуг, «в лапу» *лапалла*, *нимӗсле* – сруб печи, бани, колодца, мельницы.

Зажиточные чувашки считали престижным приглашать плотников других национальностей. Русских плотников (в частности, из Нижегородской и Вятской губерний) приглашали присурские и приволжские чувашки, татарских – низовые, мордовских – чувашки симбирско-саратовского Предволжья. Так, с. Тарханы с округом обслуживались татаро-мишарскими мастерами из Шихирдан, с. Калмантай – мордовскими плотниками из с. Илюшкино и т.д. В диаспоре нередко приглашали плотников из Чувашии. В частности, «баишевскими мастерами» – плотничьими артелями из с. Бичурга-Баишево и округа – построено немало домов в селениях нынешнего Цильнинского района Ульяновской области. Чувашские плотники строили жилые и хозяйственные постройки в татарских деревнях. Большими мастерами слыли, к примеру, плотники из д. Чувашские Калмаюры (Ульяновская губерния).

При выборе места для усадьбы и дома, в строительстве дома и вселении в дом соблюдались поверья, обряды и обычаи. Стойко они держались не только у чувашек – приверженцев традиционных верований, но и у христиан.

Срубы ставили на деревянный фундамент *никӗс* – дубовые, реже сосновые столбы *пукан*, *юпа*, *пашка*, их закладывали в количестве 4, 6, 8 под четырехстенный сруб или пятистенник и дом с прирубом. В лесной северной зоне подпол был достаточно высоким. Так, традициям домостроения данной зоны следовали в селениях Козьмодемьянского уезда, где переруб для пола делался обычно на 5–6 венце. Лаз в подпол имелся с наружной стороны (со двора), в такой подпол в зимнее время на ночь загоняли скот.

С установлением окладных венцов, а также перекалдин для пола, связан основной строительный обряд *никӗс пӑтти* (каша по случаю закладки основания дома). Старейшина рода произносил благословение, просил, обращаясь к всевышнему, чтобы дом долго стоял на месте («сгнил на месте»). В передний угол на окладной венец клали монеты в качестве жертвы, с пожеланием благополучия, шерсть (символизирует тепло), крест – оберег.

Переруб для пола *урата*, *урай кашти* по старой строительной технике врубали между венцами 1 и 2, 2 и 3, 3 и 4 и выше. Переводы

для пола обычно пропускали сквозь стены сруба насквозь. В начале XX в. на пол стелили хвойные доски (конечно, в 1920-е гг. бытовали и старинные конструкции половиц из тесаных дубовых плах), в лесостепной зоне также из липы, осины, березы.

Крестьянская изба имела одну-две матицы. Толстое бревно или брус с ровной и гладкой поверхностью врубали перпендикулярно входу. Пилёные доски потолочины упирались в матицу, тесаные доски настилали поверх матицы. В отличие от пола потолочины делались как из хвойных пород, так и чернолесья. В связи с усложнением строительных приемов потолочины начали соединять с помощью закроя и шпилей (эта техника была заимствована из опыта возведения городских домов). В традиционных четырехстенках интервал между перерубом для пола и матицей составлял около 2,5 м.

Важный этап эволюции проходила в своем развитии конструкция крыши. К 1920-м гг. традиционная самцовая крыша была вытеснена стропильной конструкцией (самцовая оставалась у старых домов), известной также с давних пор, но мало использовавшейся в крестьянском зодчестве. За счет выступа переводов за стены дома образовывались свесы стропильной крыши. Концы переводов, как и снизу, зашиваются тесом. Фронтон *лүрт сэмки* также начали обшивать тесом. Со стороны фронтона стропила и слегы закрывали досками причелины. Однако дома бедных крестьян фронтоны закрывались нередко при помощи жердей либо корой или соломенными матами. В конце 1920-х гг. самцовую крышу имели около 5-6% домов (по данным К.В.Элле).

В начале XX в. в чувашских селениях увеличивается количество четырехскатных крыш, устанавливавшихся на четырех (или более) парах стропил. Дома с четырехскатной крышей стремились иметь зажиточные крестьяне. В ряде местностей такие крыши стали бытующими наравне с двускатными. Следует отметить тесную связь формы крыши с типом и размером дома и особенно с характером его расположения по отношению к улице. Как правило, новые типы домов и здания больших размеров, а также дома, обращенные широкой стеной на улицу, имели четырехскатную крышу. С такой крышей строили т.н. круглые дома, ставившиеся широкой стеной к улице, принадлежавшие чаще всего состоятельным крестьянам. В конце 1920-х гг. в южных районах Чувашии 20–25% домов имели именно шатровую крышу. В лесостепной зоне, например, в Самарском Заволжье, Симбирско-Саратовском Предволжье расположение домов широкой стороной к улице под четырехскатной крышей становится

на данном этапе одной из основных характеристик. В этих районах было заметно влияние южнорусской полосы.

Преобладающей формой крыши крестьянских изб была двускатная. В начале XX в. иногда возводились четырехскатные крыши с залобком или козырьком, встречавшиеся в городах.

Кровельным материалом в течение многих столетий служило дерево. В частности, дрань *чёренче*, луб, известные в прошлом как распространенные виды покрытия, в лесной зоне и ряде местностей лесостепной зоны сохранялись вплоть до XX в. Судя по описи имущества крестьян, этими материалами крыли не только избу, но и другие хозяйственные постройки – лачугу, баню, амбар и клеть. Старинным способом изготовления долгой драни в юго-западной Чувашии пользовались в первые десятилетия XX в., ибо водонепроницаемость и престижность такой крыши высоко ценились.

В начале XX в. одним из основных материалов покрытия становится тес *чус*. В лесной зоне он явно преобладал, в лесостепной – использовался в зависимости от состоятельности застройщика. Иногда тесом в один ряд крыли под дранку. Для придания эффекта и с целью защиты тесовые крыши покрывали смолой. Данные обследования, проведенные К.В. Элле в конце 1920-х гг., показали, что почти 80% домов имели тесовое покрытие. В отдельных селениях степень бытования тесовых крыш была очень высокой: 90–98% (сс. Сугуты, Малое Батырево, Старое Котяково и др.).

Основным материалом для крыш северо-западных районов Чувашии и лесостепной зоны была солома. Кое-где соломенное покрытие являлось преобладающим и в течение первых десятилетий XX в. По данным комплексного обследования 1933 г., 60% домов северо-западной части республики имело соломенную кровлю. Этот вид крыш принадлежал менее состоятельным крестьянам. Следует отметить также, что покрытие соломой у чувашей не имело глубоких традиций. Этим можно объяснить факт, что основным способом у них являлось покрытие несвязанной соломой – внатруску. Снопами крыли реже.

Соломенные крыши были опасными в отношении пожара, поэтому земствами поощрялось покрытие крыши снопами, смоченными в глиняном растворе (на эту противопожарную меру выделялась небольшая сумма денег). Жидкую глину выливали после укладки снопов и сглаживали при помощи терки. Это практиковалось и в советское время. В ряде селений глино-соломой была покрыта почти половина домов.

В тех районах, где имелись черепичные заводы, крестьяне крыли свои дома черепицей. Железные крыши появляются в чувашских селах на рубеже веков – более всего у предпринимателей. В 1920-е гг. они зафиксированы у 6% сельских домов (по данным К.В. Элле). Таким образом, для этого времени была характерна трансформация конструкции крыши и кровельного материала. Самцовая крыша уступила место стропильной на связях (поперечных балках). Бытующим типом стала четырехскатная крыша, что особенно было заметно в лесостепной зоне, где заметным было иноэтническое влияние. Перестали быть доминирующими такие материалы покрытия, как долгая дрань и луб, значительно увеличилась доля соломенных крыш домов, хотя это наблюдалось не повсеместно. Одной из основных покрытий становится тес, в северо-западной Чувашии также дранка *турлас*. Как единично бытовавшие зафиксированы железные и черепичные крыши.

В конце XIX – начале XX в. косяки окон стали собирать из пиленых толстых досок, бытовавшие ранее массивные колоды стали заменять легкими коробками. Увеличение количества и размеров окон связано с такими факторами, как постройка избы фасадом на улицу, изменением конструктивно-планировочных характеристик дома, поступлением на местные рынки промышленных товаров, в частности, стекла. С этого времени в избах прорубаются два-три окна на улицу, одно-два – во двор, у богатых крестьян, строивших круглые дома или пятистенки, а также кирпичные дома, иногда на двух уровнях, имелись 4-10 и более окон. Лишь избы бедных крестьян по-прежнему имели одно окно на улицу, иногда еще одно небольшое оконце возле печи. Преобладали окна размерами 35х50 см, 50х70 и более размеров – бытовали. В окна вставлялись чаще всего глухие рамы, затем нижнюю половину рамы стали делать подвижной. Створчатые рамы с двумя распахивающимися половинами в первое время были единичны и распространились в советское время. Рамы окон с 5-6 частями *кус* зафиксированы в фотографических изображениях 1920-х гг. Окна закрывались одностворчатыми и двухстворчатыми ставнями *чўрече хупши*, которые во многих местностях стали преобладающими. Так, к 1930-му году 98% домов Сабанчинского сельсовета Яльчикского района имели такие окна. Ставни, первоначально служившие для закрытия окон, затем стали играть также декоративную роль. Навешанные на петли двухстворчатые ставни украшались двумя-тремя филенками, тогда как одностворчатые были просто гладкие. Заказы на изготовление рам, ставен выполняли как местные столяры, так и

приглашенные мастера, в том числе русские, к примеру, столяры из Нижегородской губернии работали в северной Чувашии. Наличники со ставнями, как новые элементы жилища, находят отражение в фольклоре.

Усиление дифференциации домов по количеству окон наблюдалось именно в 1920-е гг. Материалы К.В.Элле показывают, что заметно выросла в этот период доля домов с 4-5 окнами, какие имели круглые дома, трехкамерные дома изба+сени+изба и другие. Так, в Нюргечах (южная Чувашия) 31% домов имел три окна на улицу и два во двор. Однако преобладали в эти годы дома с двумя окнами на улицу и одним окном во двор.

Увеличение количества и размеров окон, в итоге улучшение освещения изб современники называли в ряду значительных перемен в развитии жилища.

Украшения дома. В архитектуре качества крестьянского искусства выражались с меньшей внешней наглядностью, пребывали скрытыми в конструкциях и пропорциях, в планировке и сочетании всех архитектурных частей постройки. Различные архитектурные детали, имевшие определенное утилитарное назначение, в то же время играли декоративную роль. Внешнему облику крестьянского жилища «был свойствен своеобразный «наряд», который развивался и изменялся вместе с ним» [Чижилова 1970:10]. В XX в. оно обогащалось рядом новшеств этого века, в том числе такими архитектурными деталями, как карниз, слуховое отверстие той или иной формы и слуховое окно с наличником или с «сиянием» на обшитом досками фронте, причелины, полотенца, наличники со ставнями, обшивка углов (пилястра), мезонин, парадное крыльцо, а в редких случаях и балкон, оформление резьбой и полихромной раскраской в несколько цветов. В крестьянском зодчестве чувашей новшества проявлялись во внедрении новых, ранее неизвестных типов жилища и замечательных образцов декора. В 1920-е гг. во многих случаях прекрасно сохранялись возведенные еще в довоенное (1-я мировая) время дома состоятельных людей. Описание дома зажиточного крестьянина с. Базарное Убеево Буинского уезда (родовой усадьбы писателя Г.Тал-Мрзы) представляется показательным [Юхма 1996]. Дом, стоявший в некоторой глубине двора, представлял собой крестовик с четырьмя комнатами (избами). В фасадной части в середине дома на улицу выходило большое парадное крыльцо, на передней стороне дом имел 10 окон, тыльной – 11. Дом стоял на высоком фундаменте, был возведен из крупных сосновых бревен, покрыт тесом. Окна и карниз



Рис. 1. Парадное крыльцо. Пропильные украшения. С. Большое Батырево.
Фото Ю. Зайцева из архива К.В.Элле. 1930 г.

были украшены «разноцветным орнаментом». Ворота состояли из нескольких звеньев, орнаментом был украшен карниз и, возможно, полотнища (однако об этом подробных сведений нет). Заднюю часть усадьбы занимал большой сад.

В начале XX в. народные мастера продолжали пользоваться старыми приемами выемчатой глухой резьбы, хотя пропильная резьба начинала вытеснять древние каноны. Усложнилась конструкция ворот, они стали многозвеньевыми с 4–5 столбами. Традиционная глухая резьба в этот период сочеталась с новой пропильной резьбой, от чего архитектурное оформление ворот достигло значительных успехов. Многие орнаментальные мотивы воротных украшений 1920-х гг. исследователями зафиксированы. Лучшие архитектурные декоративно оформленные ворота были зарисованы выдающимся чувашским художником-этнографом М.С. Спиридоновым в конце 1920-х в южных районах Чувашии (альбомы с иллюстрациями лучших образцов народного зодчества хранятся в Научном архиве ЧГИГН [НА 4, 421]).

Орнамент на воротных столбах, нередко массивных, с диаметром до 50 см, выполнялся плоскорельефной «глухой» резьбой. Он образовывался из ритмически упорядоченных элементов, связанных с поверхностью столба, которую украшает и зрительно организует, акцентирует архитектуру. В композиции орнамента воротных столбов



Рис. 2. Ворота с резными (долблеными) украшениями.
Козловский район, с. Тюрлема. 1933. Художник Н.Калинин.

отмечены ленточные, центрические, окаймляющие образцы, а также сочетание данных типов, образующее более сложные композиции. В композиции узоров на воротных столбах Г.Н.Павлов выделял три основных типа орнамента: 1) розетки (солярные знаки), выполненные техникой выпуклой резьбы; 2) рельефные жгуты, тянущиеся от верхней розетки к нижней; 3) сложный орнамент, образованный из ритмически упорядоченных снизу доверху розеток (или розеток с лепестками либо лучами), ромбиков, жгутов и полурозеток, многосоставных элементов, образованных из нескольких кругов, розеток, многоугольников.

Исследователь отмечает также роговидный орнамент, который может заменить розетку (оба мотива играют роль оберега), вариации жгута, изображение колонны. Узоры выполнялись техникой выемчатой, выпуклой и ногтевидной резьбы. К примеру, розетки изображали с лепестками или лучами – прямыми или как бы вибрирующими, показывающими «движение» для усиления впечатления; образовывали несколькими кругами техникой выпуклой и выемчатой резьбы. Их показывали также в виде крестообразных косых перекрещивающихся линий. Мотивы орнаментального жгута также варьировали: свисающая веревка в виде петли; два параллельных жгута, где наклонные полосы обращены друг к другу в разном положении, конец веревки как бы распускался, тогда композиция принимала вид колонны. Вместе с тем далеко не все композиции декора воротных столбов попали в поле зрения исследователя [1963].

Н.И.Воробьев, одним из первых изучавший орнамент воротных столбов, отмечал, что для их украшения применялась старинная долбленая резьба, которая представляет собой чередование желобков и выступов, образующих рисунок на плоскости. Так, например, грани больших дубовых столбов сплошь покрывали орнаментом наподобие рукояток ковшей [1956:145]. По его мнению, старые ворота, обильно украшенные архитектурными деталями, в северо-западных районах Чувашии были широко распространены и в середине XX в.

Распространение получили т.н. атрибутивные орнаменты, в частности, изображение факелов с пылающим пламенем [Валеев 1984:56]. В большинстве случаев они представляли собой колонну с пучком огня или полусиянием в завершении. Эти изображения, как и многочисленные сияния, полусияния, розетки связываются, видимо, с пережиточными формами культа огня (связь с зороастризмом).

Карнизы ворот украшались затейливыми узорами. В 1920-е гг. устраивали сложные карнизы с несколькими рядами сложенных досок. Фризная доска нередко вырезалась в виде арки. Декоративно оформленные ворота отражены в фольклоре, к примеру: «*Tǎrǎn хапхи пилёк хапха, хапха юпине тёрленё*» (у Туруна ворота с пятью столбами, они украшены резьбой). В 1920-е гг. начинает распространяться оформление резьбой полотнища ворот – солнечным веером и его сегментами, советскими мотивами. Имел случай, когда один из мастеров показал на полотнище своих ворот сцену, где красноармеец прокалывал белого штыком.

В отличие от данного этапа в 1930–1950-е гг. резьба на воротных столбах по старым мотивам уже не использовалась (как по

политическим, так и экономическим причинам). На декоративное убранство ворот в этот период обращалось мало внимания.

Традиции выемчато-трехгранной резьбы и ее разновидности – ногтевидно-выемчатой резьбы – оказались наиболее глубокими и сильными в северо-западной части Чувашии. Здешние мастера сохранили и развивали и глухую резьбу. Эта тенденция сохранялась и на данном этапе. Дробно-узорные мотивы, напоминающие орнамент вышивки, были перенесены затем и на пропильную резьбу.

В первые десятилетия XX в. мастера одновременно применяли и барельефную, и накладную, и пропильную резьбу [Никитин, Крюкова 1960:72-73]. Архитектор Г.Н.Павлов подчеркивал, что «в архитектуре используются мотивы орнаментов всех видов прикладного искусства, здесь происходит их синтез, вследствие чего в архитектурном орнаменте ярче всего проявляются общие черты, объединяющие все виды прикладного искусства народа» [Павлов 1963:203].

В украшениях домов чувашских крестьян своеобразно переплеталось новое, выработанное самими чувашскими мастерами, и заимствованное со старинными, традиционными элементами глухой резьбы. Восприятие нового происходило как в связи с изменением конструктивных характеристик жилища, в частности, в данное время три четверти домов имели карниз (полный либо только на фасаде),



Рис. 3. Дом-пятистенник с парадным крыльцом. Пропильные украшения.
Место фотосъемки неизвестно. Фото из архива К.В.Элле.

ростом заказов на резные украшения, так и увеличением числа плотников-специалистов из чувашей, многие из которых являлись членами артелей. Карниз, возникший в народном зодчестве в связи с переходом от крыши на самцах к крыше на стропилах (сперва вводился такой новый элемент, как горизонтальная доска, закрывающая переход от венцов сруба к обшивке фронтона, затем появляется карниз с водосточным козырьком *саппун*, *кушел* – все эти формы переходного этапа представлены были в народном зодчестве 1920-х гг.), когда тесом стали обшиваться выпуски слег на фронтоне, получил кружевную оторочку. Особенно много выдумки и сил вкладывали в резьбу на лобовой (красной) доске, где, как и на наличниках, ажурные и силуэтные узоры в технике пропильной резьбы производились с помощью лобзика и коловорота.

Строительные приемы чувашских крестьян формировались на тех же традициях деревянного зодчества, которые были характерны для средней полосы России, где пропильная резьба получила наибольшее развитие.

При художественном оформлении жилища 1920-х гг. наиболее часто используемыми архитектурными деталями являлись слуховое отверстие *тăмана*, *мачча шăтăкĕ* – в форме круга, полукруга, ромба (часто они были парные); слуховое окно с наличником *мачча чуречи*;



Рис. 4. Жилой дом в с. Ибреси. Пропильная резьба, обшивка тесом.
Фото из архива К.В.Элле.

сияние круглой и полукруглой форм, символизирующее солнце; карниз *карнис*, *сунат* с подзором или лобовой доской; наличники *чўрече хашакё* и ставни *чўрече хуппи*; причелины – доски, прикрывающие передний торцовый скат крыши, полотенца – доски, прикрывающие стыки кровли у верхнего ребра и на концах скатов; реже – обшивку углов и стен. Резные узоры наносились иногда также на тимпан фронтона дома (фронтон обшивался тесом «в елочку», а чаще он был без художественного оформления в виде простой горизонтальной обшивки) и фронтон парадного крыльца, фриз и полотнища ворот. В начале XX в. орнаменты значительно усложняются – из простейших геометрических фигур составляются сложные комбинации узора, вводятся растительные и зооморфные мотивы [Чижикова 1970:42]. Пропильная резьба сочетается со скульптурной и долбленой резьбой. В частности, о применении скульптурных элементов писали информаторы Н.В.Никольского. Так, фронтоны и ворота мастера старались украшать изображениями животных: бегущей лошади, льва, петуха, птиц и иных мотивов.

Данные элементы украшений типичны были в целом для народов Среднего Поволжья. В частности, Л.Н.Чижикова отмечает, что характерной особенностью украшений построек Среднего Поволжья было оформление слухового окна радиально расходящимися лучами, напоминающими диск солнца [1970:47]. В Поволжье отразилось взаимовлияние культур русских, чувашей, мордвы, татар. В русских селах встречаются орнаментальные мотивы из своеобразных парных завитков, рогов, фигур животных и птиц, характерных для чувашского орнамента. По мнению исследователей, узоры выпиловки с перистыми окончаниями отдельных геометрических фигур имеют сходство с изрезанными очертаниями звезд – специфическим узором чувашской вышивки [Чижикова 1970:47].

Количество и качество украшений зависело от состоятельности застройщика. Обычный дом украшался в основном резными наличниками и простым узором по фронтому или карнизу. По данным обследований 1920-х гг., у одной пятой части домов на поле фронтона имелись слуховые отверстия или слуховые окна. Конечно, на новых домах эти и другие украшения имелись в большей степени. У богатых крестьян при внешней отделке одной и той же постройки встречалось иногда сразу несколько способов: в отделке оконных наличников использовалась пропильная резьба, фризы изб украшались богатой барельефной резьбой, а на столбах ворот помещались накладные узоры (орнаменты розеток, жгута и др.) [Никитин, Крюкова 1960:73], угол дома, реже и стены обшивались тесом. Состоятельные



Рис. 5. Жилой дом середняка. Батыревский район, с. Старые Тойси.
Пропильные украшения. Фото из архива К.В.Элле.

застройщики резные детали (карнизные доски, наличники окон, причелины) также покупали. Такие детали стоили дорого, поэтому естественным было стремление строить дома и украшать их с приглашением местных мастеров. Таким образом, фактор дороговизны (на резные украшения уходило до трети расходов на строительство дома) являлся в то же время благоприятным: так вырастали местные квалифицированные мастера – плотники и резчики. Чувашские резчики достигали большого мастерства. Среди мастеров большой известностью пользовался, в частности, Петр Яковлев из д. Тинсарино Чебоксарского уезда (ныне Урмарского района), прозванный в народе «Карнис Петти». Он прекрасно сочетал барельефную резьбу с традиционной резьбой (по данным Г.Н.Павлова).

Многие орнаментальные мотивы воротных украшений 1920-х гг. исследователями зафиксированы. В альбоме М.С.Спиридонова отражено убранство домов северо-западной и юго-восточной частей Чувашии. Особенно много проиллюстрировано им убранство наличников, в частности, их очелья, которое мастера украшали узорами трехчастной композиции (розетка с птицами или колокольчиками), в виде гирлянды, растительных завитков и листьев, мотивами червонки с отростками и крестовидными оберегами; в разрыве карниза они помещали элемент огня, стелющегося по поверхности доски из алтаря или от факела, а по бокам “разорванного” карниза – фигуры богини.

Немало красивых домов было построено в 1920-е гг. в с.Сабанчино Яльчикского района. У пятистенка, расположенного широкой стороной к улице, на фасаде имелось шесть окон, шатровая крыша его имела тесовое покрытие. Лобовая доска украшалась парными S-образными узорами и богинями, ответственное место – края доски – оберегами-розетками. В той же тональности – S-образные фигуры и завитки – вырезалась верхняя доска наличника. Иногда красная (карнизная) доска орнаментировалась рядом кронштейнов и прямоугольными обложками между ними. Гребень крыши дома, покрытого железом, выполнялся просечным узором – эта техника украшения вводилась в убранство чувашского сельского жилища как раз в эти годы, как и резная причелина с узором кокошника в щипцах. Слуховое окно на фронте получало яркий наличник. Мастера не могли не уделять ему внимания, если хотели получить насыщенный цельный композиционный строй фасада дома. Тесом обшивались лишь торцы бревен, полная обшивка стоила дорого.



Рис. 6. Дом-пятистенка середняка Ф.Богодарова. Пропильные украшения. Яльчикский район, д. Сабанчино. Фото из архива К.В.Элле.

В д. Новое Ахпердино был заснят пятистенка, расположенный к улице перпендикулярно (узкой стороной), с парадным крыльцом, высоким подполом, который освещался небольшими окнами. Окна дома необычно высокие, наличники резные, в частности, композиция очелья трехчастная (орнитонимы с розеткой). Широкий карниз украшен геометрическими мотивами – червонки, трилистники, кресты, ромби-



Рис. 7. Жилой дом, парадное крыльцо, ворота с резными украшениями.
Батыревский район, с. Новое Ахпердино. Фото из архива К.В.Элле.

ки. Фронтончик парадного крыльца, как и причелины дома, вырезан в виде кокошника, крыша покоится на парных столбах, тесом наполовину зашит тамбур крыльца. Так выглядели новые дома в 1920-е гг. Обычными были клети на улице в селах юго-восточной Чувашии. Их массивные кронштейны поддерживали крышу над площадкой перед клетью.

Резчики работали по шаблонам, составленным наиболее способными из них. С одной стороны, они были однообразны, с другой – вводились усовершенствования – с применением новых рисунков или трафаретов. Орнамент встречался как геометрический (все те же круги, полукруги, треугольники, квадраты, ломаные и волнистые линии), так и растительный (волнообразные ветви с листьями и цветами, виноград) [Никитин, Крюкова 1960:73]. В первое время, нашивая на гладкую поверхность пропильную резьбу и усложняя ее резцом, повторяли некоторые черты барельефной резьбы. Мотивы резьбы усложнились, чувашские мастера создавали весьма оригинальные украшения, сочетая новое и старое. Часто употреблялись накладные фигурки: квадраты, ромбы, круглые розетки наподобие розеток старинной чувашской резьбы. Плоской пропиловкой украшались наличники окон и слуховых окон, карнизы, причелины, обшитые углы избы.

Основные инструменты пропиловки – пила и коловорот – способствовали созданию криволинейных узоров: S-образных завитков, древнейшего русского мотива «женщины-дерева со спутниками» и ряда других, широко использовавшихся чувашскими резчиками.

В чувашском крестьянском зодчестве часто применялась раскраска резных украшений, прежде всего наличника. Так, местный корреспондент Н.В.Никольского из д. Большие Крышки сообщал ему, что неокрашенных домов осталось немного [НА 154-4645]. На наличники и ставни нередко наносили полихромную окраску из двух-трех-четырех цветов (красный, синий, белый, зеленый) [НА 144]. Полихромная раскраска была характерна для ворот богатых крестьян. Раскрашенные фронтоны изб и разноцветные наличники окон с яркими и интенсивными тонами встречались в конце XIX – начале XX вв. в целом ряде районов. «Это своеобразное сочетание различных приемов резьбы и росписи, не нарушавшее законы гармонии, говорит о высоком мастерстве и опыте чувашских резчиков» [Никитин, Крюкова 1960:74]. Однако из-за ножниц цен краски далеко не были доступны, поэтому тенденция раскрашивания дома в 1920-е гг. даже ослабла.

Отделка стен с наружной стороны дома не производилась. Побелка и обмазка глиной наружных стен домов бытовала в лесостепной зоне – Уфимской, Оренбургской, Самарских губерниях. Дома с резными украшениями здесь встречались в единичных случаях. Тесом обшивали свои дома лишь богатые крестьяне.



Рис. 8. Пятистенок в с. Сихтерма Алькеевского района.
Фото из архива П.П.Хузангая. 1922–1924 гг.

Таким образом, в крестьянском зодчестве 1920-х гг. новшества проявлялись во внедрении новых замечательных образцов планировки и конструкции и внешнего убранства дома. Новые тенденции шли со стороны города, приволжских центров. В то же время локализовались местные центры развития народного зодчества. В процессе развития творчества народных мастеров были выработаны определенные традиции художественной обработки дерева и созданы характерные именно для данной местности типы архитектурных элементов. Новые тенденции поддерживались в сельских обществах. Настроения масс отразились в фольклоре того времени (к примеру, в свадебных песнях), где восхвалялись резной декор, белые избы, наличие палисадника, парадное крыльцо, окраска.

Полная отделка, включая резьбу, была доступна в 1920-е гг. не только зажиточным крестьянам, но и среднесостоятельным. В силу выросших материальных возможностей их усадьбы и дома стали выделяться. Как раз на эти годы приходится расцвет художественной обработки дерева. В это время были выработаны и доведены до большого совершенства элементы фасада, а также интерьера дома. Развивается искусство орнаментальной резьбы, что было характерно для широких карнизов (подзор + красная доска), очелья наличников, фронтона, столбов ворот и полотнищ. Резчики свое главное внимание уже обращали не на посуду и утварь, как раньше, а на зодчество.

Сохранившиеся почти до конца XX в. в разных районах дома, построенные в 1920-е гг., представляют собой памятники народного зодчества. В 1930-е гг. достижения архитектуры были объявлены кулацкими, они были заклеены негативной печатью. После раскулачивания дома с богатым архитектурным декором не ухаживались, хрупкая пропиленная резьба разрушалась. Эволюционные изменения в развитии народного зодчества привели внешний облик дома к тому привычному виду, какой продолжает иметь по настоящее время.

Л и т е р а т у р а и и с т о ч н и к и

Валеев 1984: *Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984.

Воробьев 1956: *Воробьев Н.И.* Резьба по дереву у чувашей // Сов. этнография, 1956. №4.

Кошаев 2001: *Кошаев В.Б.* Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Культурогенез. Классификация. Искусство. Ижевск, 2001.

Комиссаров 1911: *Комиссаров Г.И.* Чуваша Казанского Заволжья // ИОАИЭ. Т. 27. Вып. 5. Казань, 1911.

Матвеев 1988: *Матвеев Г.Б.* Жилище и хозяйственные постройки средненизовых чувашей (Вторая половина XIX – начало XX вв.) // Традиционное хозяйство и культура чувашей. Чебоксары, 1988.

Матвеев 1990: *Матвеев Г.Б.* Жилище и хозяйственные постройки у низовых чувашей // Историко-этнографические исследования в Чувашской АССР. Чебоксары, 1990.

НА 4: *Научный архив* ЧГИГН. Отд.3. Ед. хр. 4 (*Спиридонов М.С.* Костюмы низовых чуваш и резьба по дереву).

НА 144: *Научный архив* ЧГИГН. Отд.1. Ед.хр.144. Инв.4479.

НА 154-4634: *Научный архив* ЧГИГН. Отд.1. Ед.хр.154. Инв.4634.

НА 154-4645: *Научный архив* ЧГИГН. Отд.1. Ед.хр. 154. Инв. №4645.

НА 421: *Научный архив* ЧГИГН. Отд.3. Ед. хр. 421 (*Спиридонов М.С.* Описание рисунков таблиц альбома “Чувашский орнамент”).

НА 604: *Научный архив* ЧГИГН. Отд.1. Ед. хр. 604.

Никитин, Крюкова 1960: *Никитин Г.А., Крюкова Т.А.* Чувашское изобразительное искусство. Чебоксары, 1960.

Павлов 1963: *Павлов Г.Н.* Чувашская народная архитектура (Эволюция, особенности и связи с народной архитектурой) . Кандидатская диссертация. 1963.

Чижикова 1970: *Чижикова Л.Н.* Архитектурные украшения русского крестьянского жилища // Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1970.

Юхма 1996: *Юхма М.Н.* Дом рода Талмарзы как предмет изучения зодчества древних чуваш // Известия Инженерно-технологической академии Чувашской Республики, 1996. №1.

Список иллюстраций

Жилой дом середняка. Батыревский район, с. Старые Тойси. Пропильные украшения. Фото из архива К.В.Элле. 1930 г.

Жилой дом, парадное крыльцо, ворота с резными украшениями. Батыревский район, с. Новое Ахпердино. Фото из архива К.В.Элле. 1930 г.

Дом-пятистенок с парадным крыльцом. Пропильные украшения. Место фотосъемки неизвестно. Фото из архива К.В.Элле.

Жилой дом в с. Ибреси. Пропильная резьба, обшивка тесом. Фото из архива К.В.Элле.

Дом-пятистенок середняка Ф.Богодарова. Пропильные украшения. Яльчикский район, д. Сабанчино. Фото из архива К.В.Элле.

Пятистенок в с. Сихтерма Алькеевского района. Фото из архива П.П.Хузангая. 1922–1924 гг.

Парадное крыльцо. Пропильные украшения. С. Большое Батырево. Фото Ю.Зайцева из архива К.В.Элле. 1930 г.

Ворота с резными (долблеными) украшениями. Козловский район, с. Тюрлема. 1933 г. Художник Н.Калинин.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОМИССИИ ПО ИЗЪЯТИЮ ЦЕРКОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В 1920-е ГОДЫ В ЧУВАШИИ

А.И. Мордвинова

Среди множества мероприятий и акций нового Советского государства, комиссий и комитетов, созданных для его укрепления, были и такие, что определили судьбу многих памятников культуры, созданных до революции. Так, временно действовавшая Комиссия по изъятию церковных ценностей сыграла значительную роль в формировании музейных коллекций и в деле сохранения произведений церковного искусства.

В 1921 году вследствие неурожая на Средней и Нижней Волге, Южном Урале, Украине, в Крыму разразился голод. Советское правительство предприняло срочные меры. Уже в июле была создана Центральная Комиссия помощи голодающим под председательством М.И.Калинина. В Чувашии она была сформирована 10 августа того же года. Зимой ситуация стала еще более тяжелой. Следующим решающим шагом правительства по поиску средств на закупку хлеба стало Постановление ВЦИК от 23 февраля 1922 года о создании Комиссии по изъятию церковных ценностей, опубликованное в «Известиях» 26 февраля. Оно дополнило ранее изданный Декрет об изъятии музейного имущества. Эти действия правительства были частью кампании по борьбе с голодом. Однако внимание к православной церкви и ее собственности со стороны государства отмечалось и раньше. Так, 4 февраля 1922 года увидел свет циркуляр о постановке антирелигиозной пропаганды, подписанный секретарем ЦК РКП (б) В.М.Молотовым. В нем по пунктам были расписаны действия местных Комитетов, которые должны были охватить атеистической пропагандой разные слои населения. После издания этих документов, их исполнение контролировалось. Строгая отчетность была характерной чертой времени. Поэтому, можно предположить, что указания, касающиеся Русской православной церкви, были

запланированы и осуществлялись планомерно, имея конечной целью изъятие ценностей.

Примечательно, что вопрос об изъятии церковных ценностей поднимался на заседании президиума облисполкома Чувашской автономной области раньше названного Постановления. В протоколе № 14 от 17 февраля 1922 года обозначен доклад зав. отделом управления облисполкома М.В.Шевле о реализации церковных богатств, в котором говорится: «Предложить Обкомпомголу созвать собрание духовенства совместно с представителями религиозных общин для обсуждения вопросов об использовании церковных богатств на помощь голодающим»¹. При строжайшей регламентации внутрипартийных отношений, вряд ли на местах могли проявить такую самостоятельность и инициативу без указания из Москвы. Эта идея, очевидно, была не только обсуждена, но и реально осуществлялась стихийно. Об этом свидетельствует появление Декрета ВЦИК от 27 декабря 1921 года «О ценностях, находящихся в церквях и монастырях». В нем говорится, что имущество, имеющее историко-художественное значение и материальную ценность, не может быть изъято или использовано органами местной власти без разрешения Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины или его органов на местах². Произведения церковного искусства требовали защиты. Таким образом, посягательства на церковные ценности отмечались и до образования Комиссии.

27 февраля 1922 года появляется отдельный циркуляр о голоде на Волге, в котором сказано, что в этом районе голодает до 13 миллионов человек, поэтому «ЦК выдвигает задачу борьбы с голодом как боевую, массовую, политическую и деловую кампанию», которая захватила все стороны общественной жизни³.

В Постановлении ВЦИК о создании губернских Комиссий по изъятию церковных ценностей предлагалось включить в их состав главным образом чиновников под председательством одного из членов ВЦИК», а деятельность Комиссий была расписана по пунктам:

1. Предложить местным Советам в месячный срок со дня опубликования Постановления изъять из церковных имуществ, переданных в пользование групп верующих всех религий, по описям и договорам все драгоценные предметы из золота, серебра и камней, изъятие коих не может существенно затронуть интересы самого культа
<...>

2. В целях планомерного проведения этого мероприятия, организации точного учета и передачи органам Наркомфина по

особому счету для ЦК <...> образовать в каждой губернии Комиссию в составе ответственных представителей Губисполкома, Губкомпомгола, Губфинотдела под председательством одного из членов ВЦИК.

3. Пересмотр Договора и фактическое изъятие по описям драгоценных вещей производить с обязательным привлечением представителей групп верующих <...>

4. Изъятые имущество поступает в особый фонд и на особый учет и обращается исключительно на нужды голодающих <...>

5. О ценностях, поступающих из церковного имущества, и их расходовании ЦК Помгола публикует периодически (1 раз в месяц) в печати, причем в местной печати публикация должна содержать подробный перечень ценностей, изъятых из местных храмов, молелен, мечетей, синагог и т.д. с указанием названий этих храмов.

6. Представители групп верующих имеют право вносить в протокол все свои замечания и возражения... Предметы, без коих невозможно отправление богослужения, могут быть заменены менее ценными вещами.

7. Все ценное имущество отправляется по инструкции в Губфинотделы.

В протоколе от 24 марта 1922 года в докладе Комиссии предлагалось уездным ее подразделениям взять на учет все церковные ценности церквей Чебоксар и уездных городов, а перед изъятием — поднять агитационную кампанию.

К агитационной работе были подключены в первую очередь профсоюзы. 26 марта 1922 года в Чувашском государственном театре собралось около 600 человек. В протоколе этого гражданского собрания отмечено, что докладчик Ласточкин рассказал сначала об ужасающих размерах голода⁴. Затем слово взял председатель Облисполкома Сухарев, который говорил о находящихся в церквях ценностях. Призывая к их сбору в пользу голодающего народа, он привел ряд текстов из Евангелия о том, что богатство противно духу христианского учения⁵.

К работе Комиссии была приобщена и сама Русская православная церковь. Российский патриарх обратился к пастве с воззванием помочь голодающим. Вслед за этим появились такие воззвания и на местах. Так, в обращении от духовенства г. Ядрина протоиерея Вонифатьева говорилось: «Пусть не упрекают Святую Православную церковь, что она глуха к стонам умирающих от голода чад своих»⁶. Священнослужители объявили сбор средств верующими для

голодающих и надеялись обойтись малыми для храмов потерями, без разрушительных действий Комиссии по изъятию. Однако это не помогло. Из центра шли все новые и новые инструкции к действию и требования отчетности.

К Постановлению о Комиссии было приложено подробное указание, по которому можно судить о том, что работа по изъятию была начата со знанием дела. Учитывались все обстоятельства и возможные осложнения. В пункте 1 инструкции устанавливался недельный срок для подготовки копий описей имущества. Сознавая, что этого времени предельно мало, вводился и очередной порядок производства работы Комиссии: в первую очередь подлежали изъятию ценности из наиболее богатых храмов (пункт 2). Было также понятно, что в них за неделю невозможно составить описи предметов. Поэтому появляется примечание (пункт 3): «Приступить к работе в наиболее богатых храмах не ожидая поступлений описей». Предполагая, что церковь на эти акции предпримет шаги, защищающие свои интересы, возможно, попытается утаить что-то из имущества, в инструкции было указано на обязательное представление старых описей или инвентарной книги до 1917 года.

Работа комиссий шла по четко установленному графику: для каждой церкви был назначен день и даже час начала работы. По указанию из Москвы, подробно описаны тара и упаковка, какими они должны быть, характер надписей на них, сроки, в какие должны были отправляться спецвагоны с грузом в Гохран. При отсутствии какого-либо предмета в наличии, необходимо было составить особый протокол, который передавался следственным органам в особый фонд и на особый счет. Никакой реализации ценностей на местах не разрешалось.

О ценностях, поступающих из церковного имущества, и их расходовании Центральный комитет Помгола должен был публиковать сведения в периодической печати, при чем в местной печати публикации должны были содержать подробный перечень ценностей с указанием названий храмов.

Каждое постановление и циркуляр имели впоследствии целый поток телеграмм на места с уточнениями и требованиями под грифом «совершенно секретно». Предусматривались и разные меры наказания, которые были перечислены в предписаниях, приходящих с грифом «совершенно секретно»: «При оппозиционных выступлениях реакционное духовенство и самых активных членов групп верующих ... предать суду». Это было время первых репрессий по отношению к

церкви. Так, в служебной записке к настоятелям всех церквей Чебоксар было требование «с получением сего (сегодня же) не позднее 4 часов прибыть в Отдел Управления». В ней напротив двух фамилий — настоятелей Покровской и Воскресенской церквей — уже стоит пометка «арестован»⁷.

Была организована секретно-оперативная часть по борьбе с саботажем в деле изъятия церковных ценностей. В документах Облисполкома хранится переписка судебно-следственных органов, где зафиксированы имена арестованных за агитацию против изъятия церковных ценностей. Среди них — десятки священнослужителей и старост церквей, как городских, так и сельских, счетоводов, госслужащих (например, председателя правления Союза почтово-телеграфных служащих Г.П.Бельского, инструктора отделения Чебоксарского кредитного союза Н.Я.Галахова, секретаря Рабфака и старосты Введенского собора В.Ф.Пономарева и др.). В самый разгар работы Комиссии такие аресты совершались постоянно. Иногда людей забирали, видимо, для устрашения, так как отпускали, продержав лишь несколько часов. Другие находились в ГПУ много дней и месяцев, а, возможно, и более длительные сроки, но документы Комиссии относятся к 1922 году.

Нередко работа членов Комиссии осложнялась из-за их непростительно небрежного отношения к изымаемым святыням, что провоцировало возмущение верующих. В переписке судебно-следственных органов по борьбе с саботажем в деле изъятия церковных ценностей (было заведено немало подобных дел) сохранилась телеграмма, в которой написано: «Установлено, что при изъятии ценностей в некоторых местах члены Комиссий на глазах верующих производят бесчинство как в церквях, так и над священными предметами, чем разжигают толпу верующих и оскорбляют их религиозные чувства...»⁸.

Многие деятели искусств видели некомпетентность членов Комиссии и понимали, что необходимо защитить наиболее выдающиеся памятники церковной старины. На экстренном заседании 31 марта 1922 года сотрудники Областного музея постановили: 1) Предложить Комиссии Обл. музея по охране памятников искусства, старины и природы Чувашской автономной области в составе М.Спиридонова, А.Васильева и Е.Юровской в спешном порядке взять на учет ценности храмов г. Чебоксары. 2) Делегировать в Комиссию по изъятию церковных ценностей храмов г.Чебоксары заведующего музеем Н.Неверова.

Уже по документам Комиссии от 5 апреля мы видим, что это дало свои результаты. «Мы, нижеподписавшиеся: уполномоченный Обкомиссии Чув.области по изъятию церковных ценностей тов. Морозов и представитель Обмузея т. Спиридонов, составили настоящий акт в том, что первый... сдал второму... для хранения в Обмузее ценности, изъятые из Благовещенской церкви г. Чебоксары, имеющие музейное значение, по прилагаемой... описи, в чем и расписуемся». Далее идет список переданных в музей икон из Введенского собора, Вознесенской и других церквей – всего несколько сот произведений, но почти все они поступили в музей без своего драгоценного убора — окладов, венцов, киотов. Однако поступление произведений иконописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, книг и утвари на хранение в музей спасло их от гибели.

В докладе Чувашской обл. Комиссии по изъятию церковных ценностей в августе 1922 года говорится, что «... высшее духовенство, как то: благочинные, протоиереи и им подобные, были против изъятия, хотя последних было мало, но, тем не менее, они принимали шаги к недопущению изъятия...». Были составлены по церквям списки ценностей, не оказавшихся на месте. В Введенском соборе, например, в их числе — несколько икон в серебряных окладах с позлащенными венцами или ризах, «низанных мелким жемчугом и разными камнями». Не случайно, наверное, среди арестованных в апреле 1922 года оказались и псаломщик, и староста собора. В других храмах также были утаены иконы и драгоценная утварь, о чем были составлены акты.

Все же подобных случаев в Чувашской области было немного. В большинстве своем как духовенство, так и население поддерживали изъятие в разумных размерах. В некоторых уездных городах духовенство даже выпустило воззвания с призывом не противиться изъятию ценностей. Благодаря хорошей подготовке, эта широкомасштабная акция в Чувашской области в целом прошла гладко.

Надо отдать должное членам комиссий, во многих местах ими учитывались интересы самой церкви. Следуя пункту № 6 Постановления, где предписывалось оставлять предметы, необходимые для богослужения, члены Комиссии действовали в интересах верующих. Во многих небогатых храмах они оставили почти всю драгоценную утварь. Так, в древней Николаевской церкви с. Турунова Большебатыревской волости ризы оставлены на иконе

св. Николая Чудотворца, «как чтимого храмового святого», а другие предметы «оставлены как единственные и необходимые при исполнении религиозных обрядов...». То же самое отмечено и в других актах уездной комиссии.

В «Известиях ВЦИК» от 6 апреля 1922 года сообщается, что московские историки, археологи и музейные работники (профессора Д.Н.Анучин, М.М.Богословский, директор Третьяковской галереи И.Э.Грабарь и директор Исторического музея Н.М.Щекотов) обратились во ВЦИК с просьбой принять меры к сохранению предметов, имеющих музейное значение, при изъятии церковных ценностей и издать инструкцию, предоставляющую Главмузею решающее право в вопросах об их изъятии.

Комиссия действовала решительно и оперативно. Уже 4 марта 1922 года рассылается всем Губисполкомам требование: «Изъятые ценности незамедлительно направляйте в Москву — Гохран, пользуясь имеющимися на местах аппаратами Губкомиссий по изъятию и сосредоточению ценностей»⁹.

Комиссия по изъятию церковных ценностей не оставила на иконах практически ни одного драгоценного оклада. Остро встал вопрос об уникальных вещах — вкладных окладах на почитаемых и чудотворных иконах, имеющих историческое значение. Это касалось и местной святыни — иконы Владимирской Божией Матери, вложенной самим Святым Гурием в 1555 году в Введенский собор, и чудотворного резного образа XVI столетия — Св.Николая Можайского. Его облачение из-за своего размера (статуя была в человеческий рост) стоила особенно дорого, не говоря уже о его художественной ценности. В Центральном госархиве республики нами обнаружен ранее не известный документ, в котором говорится: «В Комиссию по изъятию церковных ценностей. Заявление настоятеля Троицкого монастыря игумена Вассиана от 1 июля 1922 года. Препровождая при сем отношение Экспертной комиссии при местном музее... — «сдать ризу с иконы Николая Чудотворца в Облфинотдел», — поясняя, что означенная риза на чудотворной иконе св. Николая согласно постановления Комиссии по изъятию ценностей от 7/XII—22 г., протокол № 5, уже оплачена собственным серебром, равным числом весу ризы (7 ф. 28 зол.) и прошу об этом повестить Комиссию по изъятию ценностей, предложив оной отменить свое требование». Таким образом, оклад св. Николая некоторое время был на скульптуре: он поступил в музей в облачении, о чем есть описание в инвентарной книге музея: «Венец на нем серебр. вес 1 ф.84 зл.; Риза серебр. вес 5

ф. 24 зл. И поручи тоже вес 16 золотн. (вес серебра показан согласно описи Троицкого монастыря и составлен на основании указ. описи акта о передаче образа в Центр. музей от 3 мая 1925 г.)¹⁰. Однако вскоре он был все-таки изъят — на фотографии 1930 года скульптура св.Николая изображена без оклада (документы не сохранили сведений, кем и когда это было сделано). Резной образ Николая Можайского находился в Троицком монастыре до 21 мая 1925 года, хотя монастырь был закрыт 29 октября 1924 г.

Изучение архивных документов Комиссии не только открыли для нас важные сведения не только исторического характера, но и помогли более полно охарактеризовать церковную культуру Чувашии. В составленных описях перечислены изъятые произведения, в них также есть их описания и сведения о том, кем и когда они созданы, кем оплачены или вложены в храм Отмечены и подписные иконы. Например, упоминается вклад царей Иоанна и Петра Алексеевичей — ковш с 4-мя клеймами, подаренный посадскому человеку — целовальнику. И, хотя документов очень немного, они дали некоторые материалы для атрибуции церковных памятников республики.

В течение семи месяцев работы Комиссии из 223 церквей и 5 монастырей Чувашской АО в фонд помощи голодающим было изъято более 80 пудов (1300 кг) ценностей из золота и серебра и драгоценных камней:

Серебряных вещей — 81 пуд 32 ф. 15 зол. 64 дол.
Золотых вещей — 45 зол. 42 дол.
Золотых и серебряных вещей с камнями — 90 зол. 80 дол.
Медных денег — 2 ф. 90 зол.
Жемчуг — 25 зол.

Все это было незамедлительно вывезено в Москву¹¹.

Изъятие по всем областям летом было уже закончено и Постановлением Президиума ВЦИК от 7 сентября 1922 года Комиссия по изъятию церковных ценностей была расформирована, а вместо нее организована Комиссия по борьбе с последствиями голода (Последголода).

Таким образом, Постановление и деятельность Комиссии было уже вторым этапом разворачивающейся борьбы с церковью. Следствием ее деятельности стало заметное ослабление православной церкви. Глумление над авторитетами и святынями в агитационных акциях, аресты священнослужителей, подрыв материального состояния на долгие годы подорвали ее силы и авторитет.

Источники

¹ ЦГАОО ЧР (Центральный государственный архив общественных объединений Чувашской Республики). Ф.1. Оп.3. Ед.хр.10. Связ.21. Л.44.

² Собрание узаконений, 1922. № 19. С. 215.

³ ЦГАОО ЧР. Ф.1. Оп.3. Ед.хр. 20. Л.23. Документы Чувашского обкома КПСС.

⁴ Вероятно, А.В.Ласточкин в то время ответственный секретарь Чувашского обкома РКП(б).

⁵ ЦГА ЧР (Центральный государственный архив Чувашской Республики). Ф.125. Оп.2. Д.3 (170?). Л.25.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Оп.2. Д.170. Л.12.

⁸ Там же. Д.183. Л.4.

⁹ «Известия», 28 февраля 1922 г.

¹⁰ ЦГА ЧР. Ф.125. Оп. 2. Д.173. Л.39.

¹¹ Там же. Д. 172. Л.11.

МАТЕРИАЛЫ

«ЦЕНТРАЛЬНЫЕ РАБОТНИКИ НЕ ИМЕЮТ СВЕДЕНИЙ...»

Становление национальных культур в 20-е годы XX века было сложным и противоречивым процессом, в первую очередь исходя из различия уровней развития народов, населяющих Россию. В разработке политики преобразований и разрешения национально-культурных проблем особую роль сыграла государственная система образования и культуры. Результаты этой политики оцениваются неоднозначно. Да и сами государственные органы по управлению данными явлениями находились в поиске. Исторические документы этого периода дают наглядное представление о подходах к национально-культурной политике, раскрывают разное ее видение. Еще в 1917 г. I съезд мелких народностей Поволжья (Казань) в области национально-культурных задач счел приоритетной подготовку учительских кадров для всех поволжских народов. Там же обсуждались вопросы о книгоиздательстве, об организации обществ любителей театров и искусства и т.д. Развитие культуры трактовалось, с одной стороны, только как культурная интеграция, с другой стороны, учитывалась необходимость поддержки национальных культур. Первый Всероссийский съезд работников просвещения и социалистической культуры среди чуваш, состоявшийся в 1919 году в Казани, также обсудил данные вопросы. Учитывая сложившуюся на местах ситуацию, в Москве было созвано представительное заседание Государственной комиссии по просвещению, состоявшееся 3 июля 1919 г. Участвовали в нем, судя по стенограмме, и просвещенцы-чуваш. Как отмечают Т.Ю. Красовицкая и В.А. Владыкина, «... в выступлениях на заседаниях Государственной комиссии по просвещению формулируются и обосновываются как официальные

взгляды на пути развития культур, в частности национальной школы, так и альтернативные, отстаивающие признание национальной специфики, идею самоценности каждой культуры, необходимость поддержки национальных культур в условиях искусственно ускоряемых процессов интернационализации. Сам созыв представительного заседания Госкомиссии <...> свидетельствовал о том, что начавшаяся практика интенсивной интернационализации, игнорировавшая национальные корни культур, уже привела к усилению национального сопротивления, обособленности народов и настойчиво требовала корректировки курса с учетом мнения самих народов». Вопрос об эволюционном или революционном пути развития чувашской национальной культуры и сейчас дискутируется исследователями. В этом плане публикация данного документа позволит осветить его историю.

Документ перепечатывается по сборнику «Труды Института национальных проблем образования. Выпуск 1» (М., 1993. С. 160–192). Указанная публикация подготовлена Т.Ю. Красовицкой и Т.И. Владыкиной. Все примечания (кроме оговоренного случая), а также купюры в тексте (опущены части докладов, касавшиеся руководства культурно-просветительной работой среди нерусских народностей и доклад С.Т. Шацкого о реформе педагогического образования) сделаны ими.

В.Г. Харитонова

**ИЗ СТЕНОГРАММЫ
ЗАСЕДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОМИССИИ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ 3 июля 1919 г.**

<...> МАКИНЦИАН¹: Отдел просве[щения] нац[иональных] меньшинств существует сравнительно недавно, всего около 7 мес[яцев], как он был организован при самом Наркомпросе. До этого просветительные нужды народов нерусского языка обслуживались непосредственно не в Наркомпросе, а в Комиссариате по делам нац[иональностей]. И вот те народы, которые составляют в общей сложности 1/3 народонаселения бывшей Российской империи, были за чертой Наркомпроса, были в ведении совершенно другого к[омиссариа]та, а Наркомпрос непосредственно ведал только просветительные дела одного языка – русского.

<...> Перед этим отделом стоит целый ряд чрезвычайно важных и насущных задач. Дело в том, что народы нерусского языка, когда мы говорим этот термин, мы должны понимать, [что это] самые низко стоящие на социальной лестнице элементы. Все народы в прошлом, благодаря экономическим условиям, были так тесно связаны с центром благодаря товарообмену, финансовой централизации и т.д., что наиболее состоятельные элементы, наиболее зажиточные, были уже людьми русского языка. Если вы зададите вопрос представителю той или иной национальности, знает ли он хорошо русский язык, и если он ответит утвердительно, что хорошо знает русский язык и скверно знает так наз[ываемый] родной язык, то заранее можно определить его социальное положение. Это будет человек более или менее зажиточный, это будет интеллигент, торговец, словом, зажиточный человек. Наоборот, улица, беднота, деревенская масса, рабочий элемент – все это наиболее темный элемент национальностей в России. Они не имели возможности овладеть культурным языком и благодаря этому ... лишены сейчас возможности использовать те блага, какими пользуются, допустим, буржуазия, интеллигенция и вообще зажиточные слои. Изданные Наркомпросом Чехов, Салтыков и др. являются изданиями для всех народов в смысле ... состоятельности. Однако для трудовых элементов это совершенно недоступно.

Отсюда настоящая необходимость так или иначе подойти к этой темной серой массе. Единственный способ подхода – это через тот язык, который является ее живым разговорным языком. В К[омиссариате] нац[иональностей] этот вопрос стоял резче. Этот комиссариат вел политическую пропаганду и сразу же натолкнулся на этот вопрос, натолкнулся на необходимость пользоваться для проведения политической пропаганды именно живым народным языком тех масс, где приходится вести пропаганду.

Вы знаете, что издательство ВЦИК имеет особый отдел, где издаются брошюры, листовки, разная литература на языке этих масс потому, что иначе подступиться нет возможности. В связи с тем, что многие из этих народностей находятся в прифронтовой полосе, этот вопрос принимает особенно острый и живой характер. Нужно во что бы то ни стало наиболее полно охватить эту массу, наиболее энергично распропагандировать ее и пойти навстречу культурно-просветительным нуждам, чтобы эта масса была на нашей стороне.

Но как организовано это дело? В течение более полутора лет НКП теоретически этот вопрос не разрабатывал. Тот декрет², который был выработан и который предшествовал организации о[тдела] н[ациональных] м[еньшинств], как я сейчас изложу, как вы сейчас убедитесь, совершенно не разрешает вопроса. Декрет декларирует, что все национальности, населяющие Сов[етскую] республику, имеют право получать образование в школе 1 и 2 ступеней, а также высшей школе на своем родном языке. Ведь это можно сказать, но ничего не получить. Что значит сказать: имеет право? Им предоставляется право самим организовать свои школы? Ничего подобного. Если бы это было так, то пришлось бы ставить вопрос о национальной автономной культуре и пришлось бы сказать, что все народы Сов[етской] России в своих культурно-просветительных действиях совершенно автономны. Они собираются, организуются и на свои средства, как угодно, какие угодно, культурно-просветительные учреждения организуют и ведут их, как знают. Так? Конечно, этого Наркомпрос не понимал. Право национальностей получения образования на своем родном языке трактуется как обязанность государства давать такое образование, совершенно такое, как и всяческим массам русского языка. Это есть задача государственная, и так это понималось и мыслилось³. Задачей являлось всестороннее просвещение среди масс нерусского языка.

<...> Необходимо, чтобы была компетентная коллегия, которая бы продумала, как это дело организовать, а есть над чем подумать.

С населением однородного этнографического состава таких вопросов не возникает. Напр[имер], во Франции – там никаких национальных меньшинств нет. В странах с разнородным этнографическим* составом этот вопрос стоял и стоит на очереди и связан с вопросом национальным. Этим объясняется и то обстоятельство, что просвещение народов нерусского языка было собственно не в Комиссариате [просвещения] проведено, а в Наркомнаце. Естественно, что тот К[омиссариат] организовал дело, который вел национальную политику в Советской России. И в прошлом, например, в Австрии, где этот вопрос разрешался людьми, которые думали в этом направлении, где приходилось работать в рамках буржуазного государства, и мы тоже теперь убедились, что просвещение национальных меньшинств есть проблема неразрешимая и все связанные с ней вопросы не могут быть разрешены при этих условиях, и только в тех коренным образом изменившихся условиях, в которых нам приходится теперь работать, эти вопросы могут быть разрешены.

Мы знаем, как много народностей в Советской России самоопределились – Латвия, Украина и др., но очень мало потребовалось времени, чтобы изжить это. Спустя некоторое время оказалось, что никакое самоопределение не нужно: самоопределяются, когда существует господствующий в государстве народ – буржуазия. А если ее нет, напр[имер], если нет русской буржуазии, от кого же самоопределяться? Этим объясняется, почему все эти республики, которые так торжественно самоопределились, слились затем во всех отношениях с Советской республикой, за исключением той области, которая связана с языком, а именно в вопросе просвещения.

Является вопрос: как организовать это дело, которое связано с языком? Весь центр тяжести мы должны перенести сюда. Как я сказал, в данный момент в отделе просв[ещения] нац[иональных] меньшинств соединился целый ряд народностей, между которыми нет ничего общего ни по языку, ни по какому иному признаку. Но, может быть, можно бы было придумать более разумное обоснование для такой организации, для такого объединения?

Комисс[ариат] по делам нац[иональностей], который с самого начала начал думать о необходимости на живом языке вести пропаганду среди народностей, столкнулся с вопросом: как быть с народностями, у которых нет грамоты? Они сочиняли азбуку и стали печатать литературу. Возникает вопрос: каково наше отношение к

* Так в тексте.

этому распространению все новых и новых разновидностей азбук? И входит ли в задачи коммунистов это ещё большее дробление масс? Может быть, можно организовать дело иначе? Может быть, именно по этому признаку, по признаку высоты культурного уровня тех и других масс организовать несколько групп? Допустим, несколько народов письменных, несколько неписьменных, с более или менее ограниченной сферой просветительской деятельности, наконец – народы с высококультурным уровнем, у которых язык закреплён в искусстве, литературе, науке и которые будут продолжать свою культуру на своём родном языке, как напр[имер], поляки.

Может быть, было бы целесообразнее, разумнее сорганизовать дело на других началах? С другой стороны, возникает следующий вопрос: допустим, имеется большое количество беженцев, – в будущем этого не будет, – где должен быть просветительный центр данного народа? Известно, что те народы, которые обладают территорией и которые так или иначе организовались на своей территории, как украинцы, латыши, они у себя на родине имеют народный к[омиссариат] по просвещению. Как же быть теперь с теми народностями, которые заселены по Волге, как быть с евреями? Где должен быть центр просветительный? В Москве или на местах?

Словом, и теоретически, и практически вопрос об организации просветительного дела среди народов нерусского языка связан с целым рядом проблем, которые предстоит разрешить.

На основании всего этого я от отдела просвещения национальных меньшинств предлагаю вынести примерно следующую резолюцию. Дело в том, что мы несколько раз подчеркивали важность и необходимость поставить этот отдел на правильных основаниях и поставить в срочном порядке. Надо, чтобы этот отдел был одним из главнейших отделов и чтобы заведование этим отделом лежало на одном из членов к[оллеги]и Наркомпроса. Об этом был доклад в к[оллеги]и и постановление соответствующее (читает)⁴. Дело в том, что если будет выработана планомерная организация этого дела, это будет важно не только для центра, но и послужит примером для Латвии, Украины и др. Вопрос выходит далеко за пределы данной местности (читает).

Повторяю, ввиду того, что просветительные задачи, которые стоят сейчас на очереди, являются, *par excellence*, политическими, ввиду того, что мы не можем организовать этого дела в самом спешном порядке, так как с ним связан целый ряд важных вопросов в смысле политическом, надо, чтобы к[омиссия] периодически заседала

и периодически отчитывалась перед к[оллег]ией комиссариата, чтобы это дело не залежалось, чтобы через короткое время мы могли организовать отдел на более разумных началах.

В скором времени предстоит совещание работников по просвещению народов нерусского языка⁵. Есть целый ряд народностей, для которых встает вопрос: как вообще быть с такими народностями, как, напр[имер], мордовская, которая около 50% неграмотна по-русски? Мордовской грамоты не существует. Встает вопрос: будем ли мы сочинять мордовскую грамоту или нет? Возникает целый ряд вопросов, которые без участия самих представителей бюрократическая комиссия решить не может. Но, с другой стороны, надо, чтобы эта комиссия приступила к делу, и надо, чтобы наиболее авторитетный орган вмешался в это дело, потому что с мест доходят сведения, что товарищи на местах очень странно разрешают этот вопрос. Для иллюстрации можно привести следующий пример: в Оренбурге имеются три отдела народного образования: первый – русский, второй – мусульманский, третий – казачий. По какому принципу? Совершенно неизвестно. В Астрахани то же самое, существуют отделы русский, мусульманский и калмыцкий и есть, если не ошибаюсь, еще чувашский. Таким образом, на местах сами разрешают вопросы, и, может быть, не так, как нам этого бы хотелось. Можно указать на немцев Поволжья, они организованы в особые колонии. Даже после слияния там существует свой совет народного хозяйства, своя чрезвычайка и в том числе и свой отдел народного образования, особое учреждение. Наркомпрос фактически ассигнует туда определенную сумму, и они по-своему работают в своем культурно-просветительном деле. Значит, на местах чрезвычайно разное разрешение этих проблем просвещения национальных меньшинств. Надо, чтобы в центре была объединяющая коллегия, которая бы не только тут, на месте, ограничилась бы разработкой этого вопроса, как принципиально, так и практически, не только дала бы стройную и целесообразную организацию, но и провела бы в жизнь, осуществила бы её.

ПЕСТКОВСКИЙ⁶: <...> Я хотел бы сказать несколько слов по общему вопросу. Конечно, прав был докладчик, когда говорил, что вопрос о самоопределении национальностей есть вопрос в значительной степени изжитый. Все стремятся соединиться, потому что в этом много преимуществ и национальный вопрос в социалистической республике потерял свою остроту. Он исчез и сам собою разрешился.

Теперь вопрос о языке. Вопрос о национальной школе, о школах [нерусского] языка в так наз[ываемых] инородческих местностях, где население почти сплошь татары, черемисы, зыряне, чувашы и т.д., которые не знают русского языка, имеет громадное значение. Там необходимо насаждать школы с национальным языком, литературой и т.д. Причем нужно строго смотреть, есть ли в этом необходимость. Мордовский народ почти слился, и целые области не знают мордовского языка, бросили свои костюмы. Зачем же там насаждать, в этом нет необходимости. Только там, где есть необходимость, нужно насаждать. Если население на высокой ступени культуры, где оно уже научилось русскому или языку другой национальности, то там искусственно насаждать не нужно. В Москве, напр[имер], евреи или поляки рассеяны по единицам, их ничтожное меньшинство. Какой смысл насаждать особую национальную культуру? В этом нет необходимости. Все равно, как если бы мы, русские, жили в Варшаве, где русских каких-нибудь 5–10 тысяч. Там нет никакого смысла насаждать русскую культуру, нужно слиться с господствующей массой. К этому надо идти, это несомненно.

Вообще, нужно стремиться объединиться в несколько крупнейших языков, а потом уже стремиться к общему мировому языку, эсперанто или другому <...>

КАРАТЕЕВ⁷: Я хотел бы тоже подчеркнуть, что тот вопрос, который поднял т[оварищ] в своем докладе, имеет очень большое значение. Он нисколько не потерял той остроты, которую имел в [19]17 году, в начале революции. Я сам житель Поволжья, и приходилось быть учителем в мордовских и чувашских школах. Я знаком с жизнью этих народностей. Правда, есть некоторые селения, которые превращаются в почти русские, но есть большие области, имеющие свой мордовский язык. Если вести преподавание на русском языке, то это создаст там очень большие затруднения. Значит, вопрос нуждается в каких-то коррективах. Нельзя просто говорить, что данная народность умерла и что для нее языка быть не может.

<...> На самом деле я работал в Каз[анской] губ[ернии]. Там бывали случаи обратного характера. Там русских школ было очень мало. Было мало и чувашских школ, потому что не было преподавателей на своем языке. Теперь явление обратное, и мы видим сплошные уезды, где преподавание в первой ступени ведется на родном языке. Это положение несколько противоречит тому, что было здесь указано. Но что вопрос важный и болезненный, это несомненно. То положение, что в Астрахани образуются три отдела, это положение

характерно для 1916 года, и Казанская губ[ерния] также пережила этот период. Теперь этот период прошел, народности пришли к соглашению и отделы народного образования слились. Правда, имеются отдельные секции, но отдел один. Значит, какая-то линия на местах намечается.

Вопрос в том, как найти преподавателей, как быть с теми народностями, которые начали свой язык забывать. Это даже бывает в тех местах, где народ имеет свою грамоту, свою литературу <...>

СКАТКИН⁸: Конечно, вопрос, поднятый тов. Макинццианом, является вопросом весьма острым. Над разрешением этого вопроса, конечно, приходится задумываться не только сейчас, в данную минуту, но пришлось думать и давно до нашего заседания и в особенности на практике. Что касается принципиального положения, которое высказал докладчик, то оно, во всяком случае, ясно показывает нам, что в Советской России мы должны независимо от тех практических положений, которые заставляют объединять эти народности, стремиться к объединению всеми возможными мерами и силами, поскольку это входит в наши задачи – коммунистические и интернациональные.

Меня этот вопрос сейчас уже не может интересовать, потому что мне хотелось бы поставить этот вопрос на более практическую точку зрения, а именно: помимо того доклада, который мы выслушали, необходимо было бы услышать практические предложения для разрешения этого вопроса. Я сам знаю, поскольку приходится сталкиваться с вопросами, освещающими эту область, что эти практические решения требуют скорейшего проведения в жизнь. Какую бы политику объединяющую мы ни вели, и поскольку, может быть, самоопределение народностей потеряло свою остроту под влиянием событий политического характера, которые прежде всего заставляют думать о сохранении нас как представителей определенного политического течения, во всяком случае, все-таки, как бы то ни было, организовать народности по языку, по историческому прошлому, по всему, что еще не изжито, а переживается в качестве пережитков, мы в кратчайшее время не сумеем и не сможем.

Поскольку в принципе рисуется объединение народностей в одну общую федерацию с одними задачами и целями коммунистическими, постольку практическое решение жизни требует необходимости некоторых уступок со стороны национальностей.

Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно серьезным вопросом. Самоопределение потеряло остроту, но сами народности стараются

отчуждать себя, вести дело сепаратно. Из доклада ясно, что и Поволжье, и другие национальности даже имеют комиссариаты – мусульманский, казачий. Спрашивается, на каких принципах организовались НКП на местах? На принципе языка, что совершенно чуждо и невероятно, или на принципе религиозном? Мусульманство есть известная принадлежность к религии, значит, комиссариат мусульманский – явление совершенно чуждое. Я понимаю – татарский, это объединяет известную народность, но мусульманский – это совершенно чуждое явление.

Это показывает, что тенденция объединиться не только национальная, но и религиозная. Мне пришлось на практике считаться с таким положением, что при образовании у татар школ они ставят основанием обязательное преподавание религии и заявляют, что без религии они не представляют школы, потому что у мусульман религия – преобладающее, господствующее в жизни. И с этим положением приходится считаться, поскольку мы свои школы отделяем от церкви и отменяем преподавание закона божьего. В этом направлении можно применить те основные принципы, которые легли в основу нашей практики в деле просвещения, но, оказывается, что в таких серьезных вопросах, как преподавание закона божьего, приходится так или иначе отступать. И я чувствую, что как скоро только мы встанем на эту точку зрения, что каждая национальность имеет право иметь свою школу, то мне представляется, что таким разрешением вопроса мы придем к тому, что эти национальности будут довольны к самим себе и эти школы будут рассадником того просвещения, с которым мы боремся. Мне кажется, что в этом направлении надо что-то делать немедленно, может быть, ввести один общегосударственный язык. Но если бы мы встали на такую платформу, то нас могли бы упрекнуть в том, что мы идем по старому пути русификации, что мы навязываем свой язык и не даем развиваться национальностям в пределах исторического развития. Но я думаю, что если мы будем принимать колеблющуюся политику, нам никогда не изжить вопроса о национальностях и никогда мы не придем к практическим результатам в деле насаждения просвещения.

Поскольку идет вопрос о народности, которая стоит на известной степени культуры и поскольку она является передовым авангардом в смысле просвещения и достижения определенных политических идеалов, мне бы казалось, что надо разрешить вопрос в эту сторону и, быть может, пришлось бы ввести определенный язык, общегосударственный язык как обязательный, который бы в деле

просвещения мы имели бы возможность применять. Это необходимо и с точки зрения литературно-издательской деятельности, на что указал докладчик. То, что издает наш отдел, совершенно чуждо национальностям, низшим кругам этих национальностей.

Вся наша работа в просветительной деятельности разбивается о неприступные для нас твердыни национального отъединения. И поскольку практика показывает: фактическое насаждение культуры на местах носит националистический характер <...> Докладчик указал на необходимость отъединения и говорит, что поскольку мы можем так или иначе организовать народности в общем деле политики и экономической жизни, то в деле просвещения объединить историю, язык, объединить народности психологически мы не сможем, и нужно идти по дробному пути.

Я бы думал, что я бы лично высказал совершенно иной метод и стоял бы на совершенно иной точке зрения, быть может, более крутой, но единственной в разрешении этого вопроса. Для нас национальный вопрос не должен существовать. Поскольку самоопределение народов мыслилось в первый момент и поскольку надо считаться с нацией в смысле прохождения исторического пути, то мне кажется, что это можно было бы выделить в особый предмет (прохождение истории, литературы). Но школу нужно сделать единой, трудовой и общедолевой, если так можно выразиться, а не создавать такого отъединения народностей, которое в результате приведет на практике в абсолютное ничто все наши обсуждения и постановления <...>

ЛАЗУРКИНА⁹: Вопрос, который затрагивается здесь, предостерегает от крайних выводов и требует среднего решения и средней линии. Делегаты, приезжающие с мест, констатируют печальную картину решения этого национального вопроса. Они констатируют, что там идет не работа Наркомпроса, а борьба между различными учреждениями за национальную школу. Мерилом для национальной школы принимается не материнский язык, а национальность. Мне кажется, что мы как Наркомпрос должны стоять на страже, должны говорить, что школа должна стоять отдельно, поскольку ребенок не владеет другим языком, кроме материнского, что совершенно стирает тов. Скаткин.

Определенный период национальности ребенка в самой начальной стадии, когда материнский язык превалирует, и здесь мы не сможем отрицать национальной школы, национального языка, но общий язык – он только тогда своевременен, когда ребенок сольется несколько с другими, когда начнет привыкать к другим детям. И тогда можно

говорить об общей школе, интернациональной. На первых же порах школа должна быть национальной. В других же случаях школа должна быть смешанной.

Этот принцип совершенно не признает тов. Макинциан. И на местах они этого не проводят. Они принимают во внимание только принцип национальности. Открывают отдельно школы польские, еврейские, русские только потому, что дети принадлежат к другой национальности. Поскольку дети владеют другим языком, школа должна быть смешанная, поскольку не понимают его – школа должна быть национальная. Они идут дальше, они при приглашении руководителей принимают во внимание исключительно национальность: в еврейские школы приглашают только евреев, в русские – русских и т.д., идет специальный отбор, специальная подготовка.

Я бы предостерегла от такого вывода, который предлагается тов. Макинцианом и тов. Скаткиным <...>

ШАПИРО¹⁰: Здесь два вопроса: организационный и по существу. Разрешение получает только организационный вопрос. Вопрос по существу полного решения не получает <...> На самом деле вопрос должен быть решен, и решение намечается отчасти то, которое здесь высказывалось и которое звучит весьма классификаторски, и то, которое более определенно было высказано тов. Скаткиным, который скатился до крутых мер, как это было в свое время в Польше и т.д.

Какой же может быть выход? Мне кажется, что нужно быть очень осторожным в смысле таких концепций, которые выходят из общих рассуждений о том, что у нас создается все более и более интенсивный культурный обмен между различными нациями и что на почве этих общих суждений становится вероятной перспектива унификационной культуры соприкасающихся наций. Я думаю, что надо быть очень осторожными с такими априорными суждениями. Надо бы глубже, ближе присмотреться к действительности.

Мы имеем уже случаи таких опасных выводов из общих наблюдений в экономической области. С развитием обмена и интенсивность разных хозяйственных и территориальных соприкосновений становится чрезвычайно сильной. Можно было бы таким образом прийти к представлению о том, что мы неуклонно идем к интернационализации народных хозяйств. А если посмотреть на деле, то именно последние три десятилетия Европа и Америка характеризуются чрезвычайным замыканием в свои национально-хозяйственные территории, крепко отбоярившись заставами протекционной системы <...> То же самое и в культурной жизни <...>

Некоторый опыт ближнего Запада целиком поддерживает мое опасение. Буржуазия в культурном отношении всегда космополитична, в политике, в экономическом отношении всегда националистична. В пробуждающихся массах распределение этих моментов обратное. В социально-политическом отношении массы всегда интернационалистичны, но в культурном отношении пробуждающиеся массы всегда национальны (не националистичны, а национальны). Я не скажу, [что] так вообще, всегда, но опыт ближнего Запада, в частности, Австро-Венгрии, показал, что пробуждение низов к активной политической жизни всегда означало живую необходимость обратиться к некоторым бытовым и культурно-национальным элементам и в этих призмах обнять интернационалистическое и социально-политическое движение этих масс.

Как это сложится у нас в России в отношении 150 народностей, я бы априорно не стал бы предрешать и не стал бы распространять опыта Австро-Венгрии. Тут нужен живой контакт с реальной действительностью последних лет. Нужно раскрыть эту книгу действительности и прочесть, что говорит этот опыт полутора лет пробуждения народных масс мелких народностей, и не ставить изолированного вопроса о школе как об учреждении особом, который особо должен быть решен. Надо проанализировать действительность всеобщего подъема масс этих меньшинств и там найти ключ к разрешению этого вопроса.

В докладе тов. Макинциана я не нашел никакого итога деятельности последних полутора лет, этого ценнейшего и важнейшего материала, в котором мы должны были бы найти разнородные тенденции, каждую учесть по ее удельному весу и сделать это исходным пунктом нашей политики. Этого анализа здесь нет. Вот почему я думаю, что у нас никаких материалов нет, кроме этих априорных суждений, которые весьма рискованны и которые сплошь и рядом не дают того, что нужно. Раздобыча этого материала и передача его научной коллегии совершенно непродуктивна. Нам нужен опыт тех работников, которые шли вместе с массами национальных меньшинств по пути их экономического и политического пробуждения. Вот они-то и могут дать нужный нам материал. Мне казалось бы, что Наркомнац мог бы дать его, а он приходит к нам и говорит: «Я этого вопроса не решаю, я только его ставлю». И ставит-то он его с презумпцией немножко русификаторской.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ [М.Н. ПОКРОВСКИЙ]¹¹: <...> Думается, что прежде всего Наркомпросу надо выяснить свою точку зрения на

национальные вопросы и национальную школу. Хотя я и не сговаривался со своими товарищами и не имею права говорить от имени к[оллег]ии Наркомпроса, но думаю, что не очень собоюсь, если скажу следующее: для нас, как педагогов, «несть эллин, несть иудей».

Если бы мы допускали, что для каждой национальности должна быть своя школа и свое воспитание, то мы не только не были бы достойны названия педагогов и коммунистов, но стояли бы ниже уровня педагогов 18 века. Они отлично понимали, что на каком бы языке ни воспитывался человек, нужно применять один метод, одну меру вещей. Поэтому для нас вопрос национальности существует только в политической плоскости и только с этого конца к нему нужно подходить.

Вопрос довольно сложный и вот почему. Советск[ая] республика, которой многие приписывают необыкновенную свирепость нравов и стремление всех угнетать (заграничные газеты пишут даже что-то о большевистском империализме), эта республика первая до сих пор поставила национальный вопрос так свободно и широко, как нигде. Мы признали право полного самоопределения народов. Америка хвасталась, что у нее полная свобода, но когда Южные Штаты захотели отделиться, то это стоило четырехлетней войны и полного разорения. От нас отделялись все, кому было угодно. Мы из скудного запаса работников уделяли для организации – сколько Латвия взяла, сколько Украина взяла великолепных работников, сколько возьмут другие окраины, когда освободятся и образуют советские правительства, сколько унесет Польша, когда она станет советской. И вот этот факт чрезвычайно знаменателен, что нигде, как в Советской республике, национальности так не обеспечены. Этот факт – чисто политический, не имеющий ничего общего с педагогикой, его нужно держать высоко, как знамя, как лозунг.

С этой точки зрения нам надо подойти к решению национального вопроса в школе. Мы должны предоставить национальностям самый широкий выбор, поскольку это не сталкивается с нашей коммунистической и педагогической совестью. Мы не можем допустить, чтобы мусульмане и евреи при дружном негодовании еврейского пролетариата и демократии разводили клерикальные школы. Этого мы не допускаем и допустить не можем. То же и еврейская буржуазия. Правда, хотя это делается под протестом пролетариата и демократии. Этого мы допустить не можем, но преподавание на национальном языке мы должны допускать для всех национальностей, которые заявляют это требование.

До каких пределов – это определяется фактически культурными средствами этой национальности. Само собой разумеется, что если у чувашей нет ученых, которые бы писали на чувашском языке <...> у зырян профессора есть <...> Малокультурные языки мало приспособлены к тому, чтобы выражать ученые понятия. На зырянском языке даже зырянский профессор не сумеет читать философию, потому что нет терминов. Тут культурные средства являются известной границей. Можно представить себе кафедру в высшей школе, где преподавание велось бы на еврейском языке, или на польском, или на латышском. У латышей есть свои ученые. Но преподавание в высшей школе на зырянском или чувашском языке трудно себе представить. Это заставляет ограничиться для целого ряда национальностей только низшей школой. А что же дальше? Дальше решает сама национальность, желает ли она дальше создавать свою культуру, литературу и т.д.

Само собой разумеется, что мы не можем полагаться на заявления энтузиастов-интеллигентов той или иной национальности. Когда к нам приходит энтузиаст-интеллигент, который предлагает строить чувашскую публичную библиотеку, чувашский театр, причем оказывается, что решительно все пьесы нужно сначала перевести на этот язык, то тут мы должны указать на то, что пока вся масса чувашского народа не выразит желания создать свою публичную библиотеку, свой театр, университет с профессорами, которые должны будут учиться чувашскому языку, то эта задача совершенно праздная. Мы просто укажем, что это совершенно нелепо.

Но если придет национальность, которая действительно имеет за собой крупное культурное прошлое, которая имеет в своем распоряжении те силы, которые могли бы создать свою литературу, науку, как это есть у евреев, поляков, украинцев, когда это уже существует, то и вопроса не может быть: да, все, что угодно, хотя бы университет, если только есть средства и возможность. Советская республика только может помочь.

Видите, как просто обстоит дело. Тов. Лазуркина указывает, что на этой почве развивается национализм. Да, до известной степени. Совершенно верно, что верхний культурный слой народностей наиболее старых в Советской республике, он, по большей части, настолько овладел русским языком, что мог бы обходиться без национального языка. Верхний слой – это как раз та самая буржуазия и интеллигенция, которая в процессе русской революции сумела применить только одно орудие борьбы, это – саботаж. Покровительствовать этим слоям и опираться на то, о чем они заявляют, поддерживать

против низов, которые русского языка не знают в большей части, было бы нерационально в данном случае, а затем, в конце концов, у пролетариата этих национальностей есть свой орган Советской власти, по своему составу коммунистический – Наркомнац, который, хотя и отбрыкивается от слишком самостоятельной роли, которую мы ему даем, но является работником и консультантом, к которому мы должны обращаться и спрашивать, с чем мы имеем дело: с национализмом ли, готовым перейти в империализм, или же с законной потребностью широких народных масс получить наиболее легкий доступ к культуре и для этого не быть обязанным пробиваться сквозь чужой язык. Наркомнац должен помочь и, конечно, против такого формирования такой консультационной комиссии, которая бы организовала осведомление Наркомпроса, ничего решительно возражать не приходится. Это так и должно быть.

Тов. Шапиро указал, что политическое пробуждение народа всегда национально. Мне это напомнило то, что я говорил осенью [19]15 или [19]16 года, приблизительно три года назад. До некоторой степени предрек то, что теперь произошло – распадение бывшей Российской империи на ряд самостоятельных республик. Но я указывал, что эта националистичность пробуждения свойственна мелкому буржуа, но никоим образом не пролетариату. Я говорил, что в процессе, в первой стадии русской революции, а мы представляли, что революция пройдет две стадии, одну – мелкобуржуазную, которая оказалась очень короткой, мы переоценили качества мелкой буржуазии, думая, что она не будет так коротка. В этой стадии принцип национальности будет сильнее выдвигаться на первое место. Образование национальных республик – украинской, латышской, эстляндской, финляндской – представлялось неизбежным моментом этой первой стадии революции.

Затем наступает вторая стадия революции – стадия коммунистическая, пролетарская, и начинается обратное явление. В сущности, это оправдалось, но стадия мелкобуржуазная оказалась короче, значительно слабее, она едва-едва наметилась и пережила две весны. Первая весна – в период Керенского, когда образовалась украинская самостоятельность, и затем вторая весна, которую она пережила недавно, когда социалистическая республика раскрепостила национальности, придавленные немецким империализмом. Но и первая-то неярко выразилась, а вторая была совершенно бледна и сейчас совершенно определенно намечается впадение всех ручьев, даже неславянских, в русское море.

На Украине, в Литве, Латвии чувствуется эта тяга к известному центру, которая выразилась политически в федеративном объединении целого ряда республик в недавнем декрете <...> ЦИК, принятом по соглашению со всеми национальностями¹². С этой точки зрения нам подходить не приходится, и мы видим только предостережение, что, в известной форме перейдя за известный предел, этот национализм как-никак идет на пользу не советской социалистической республике, а, напротив, ее врагам — мелкой буржуазии и другим слоям, стоящим на иной политической платформе. Вместе с теми указаниями, которые даст отдел национальностей, это послужит лишь коррективом к нашей тезе.

Общая теза такова, что всякая национальность имеет право учиться и создавать культуру на своем языке, извиняюсь за вульгарное выражение, сколько влезет. Прибавлять, заново творить, мы, конечно, не будем, потому что мы коммунисты, потому что — интернационалисты и потому что национальной культуре мы большого значения не придаем. Но мешать самостоятельному развитию национальности мы не должны. Здесь и лежит та основная линия, которую искали некоторые ораторы <...>

[ГИСМАТУЛЛИН]¹³: <...> На востоке есть определенный народ, определенная культура, которая теперь находится в нашей Советской России и которая нуждается, как и другая народность, в культуре, как и в других пищах*. Помочь ли им, дать ли им возможность прогрессировать в этом направлении или нет? Здесь говорилось, что национальный вопрос потерял свою остроту. Этому надо радоваться, потому что в Советской России нет никакого давления, там национальности свободны. Как товарищ Покровский выразился, «сколько влезет», как внутренний импульс позволяет. Поэтому острота этого вопроса не должна существовать <...>

Но в государстве, в котором мы хотели бы не только концентрировать, но и координировать свою деятельность, мы должны иметь определенную линию, и эта линия должна опираться на то, что интересует все народности в этом вопросе.

ВЕЦКОВСКИЙ: Тов. Покровский в своей речи выразился, что в последнее время наблюдается стремление всех советских социалистических республик запада присоединиться к России, притом упомянул, что это положение общее, что все республики присоединяются и даже упомянул Латвию. Я должен сказать, что этот

* Так в тексте.

взгляд не особенно совпадает с положением дела, потому что латышский пролетариат никогда и не хотел создавать своей республики. Когда республика была объявлена, это подействовало ошеломляюще на латышский пролетариат, который не понимал, почему произошло это. Это была ошибка центра. Это было сделано в видах политических, и часть населения до сего времени смотрит, что это была ошибка центра.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Я очень благодарен товарищу за эту поправку, но, мне кажется, что она подтверждает то, что я говорил. Мне кажется, что развитие народности так тяготеют к центру, что они даже относятся с удивлением к факту провозглашения самостоятельной республики.

КАРАТЕЕВ: Дело в том, что когда я проезжал по чувашскому уезду, я наблюдал развитие чувашского театра, народ посещает его очень охотно.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Возможно, что относительно чувашей я и ошибся.

М* Товарищи, я долгое время сидел и размышлял, говорить или не говорить. Как товарищ Шапиро говорил, что много вопросов передается высокому собранию. Мы сейчас находимся в очень высоком собрании. Мы, бывшие инородцы, а ныне представители национальных меньшинств, считаем за высокую честь, что мы здесь сидим и имеем возможность высказать свое суждение. Мы очень рады, что наш тов. Макинциан поставил этот колоссальной важности вопрос, а вопрос этот важен не только в отношении отдельных национальных меньшинств, а и в государственном смысле. Постольку, поскольку этот вопрос рисуется как вопрос жизни и смерти.

Вы знаете, какой процент составляют национальные меньшинства от всего населения Российской республики? Я не ошибусь, если скажу, что это 65%.

Вопрос поставлен в государственном совещании. Товарищ председатель указывал на некоторые дефекты, но уже самый факт, что вопрос поставлен здесь и что им заинтересовалась в центре такая масса людей, что центральная власть всматривается или начала всматриваться в вопрос просвещения национальных меньшинств – это уже факт колоссальной важности. И я думаю, что сегодняшнее заседание будет иметь чрезвычайно важное значение для нашей работы как в центре, так и на местах.

* Так в тексте.

Если бы вы имели время и охоту послушать, что делается на местах в области просвещения национальных меньшинств, то мы могли бы вам рассказывать целыми часами о самых диких сценах и фактах. Я имел честь выступать неоднократно на очень больших заседаниях, и товарищи участвовавшие оценили те сведения, которые я дал, и к нашему голосу стали прислушиваться.



Кадр из художественного фильма «Черный столб» студии «Чувашкино».
Актриса Тани Юн в роли Урки. 1927 г.

Совещание приходит к выводу, что оно будет удовлетворять тем требованиям, которые явятся требованиями жизни трудовых масс населения. Мы будем очень рады, если главное внимание центральной власти будет направлено на дела просвещения национальных меньшинств, чего, нужно категорически это утверждать, до сего времени не было <...>

Группа национальных меньшинств мыслит так (я буду придерживаться точно этого доклада). Мы пришли мыслить

* Так в тексте, видимо, укорять.

социалистически, марксистски. Да, конечно, цель просвещения, несомненно, в Советской республике должна быть: 1) ассимиляция народностей в идеале, отнюдь не дифференциация. Затем создается, несомненно, одна единая, общечеловеческая пролетарская культура. Вот эти ваши основные положения.

С другой стороны, мы мыслим себе нашу работу таким образом: в социалистическом государстве должно быть отклонение всего населения по отношению к народной массе, к его языковым отношениям, но, вместе с тем, рабоче-крестьянское правительство и правящая партия не могут ставить себе неперменной задачей поддерживать нации как таковые. Это было бы равносильно тому, если бы коммунистическая партия стала бы развивать и поддерживать какие-нибудь религиозные общины. Ни в коем случае рабоче-крестьянское правительство не может защищать нации и не может уклонять* тех, кто переходит от чувашей к русским. Если мы поставим вопрос, могло бы взять рабоче-крестьянское правительство и правящая партия России на себя задачу создания национальной культуры, мы, несомненно, получим ответ отрицательный, так как коммунистическая партия стремится объединить национальную культуру.

Может ли ставить рабоче-крестьянское правительство себе задачу создать такую культуру? Во всяком случае, рабоче-крестьянское правительство стремится создать единую пролетарскую культуру. Такой смысл нашей работы на местах.

Но, с другой стороны, говорит также эта группа работников, необходимо в настоящее время признать следующее, социалистическое устройство жизни устраивает государство, конечно, до поры до времени. Но социалистическая общественная жизнь мыслима только тогда, когда в этом строительстве принимает энергичное, активное участие и рабочий класс. Только при таком условии возможно создание социалистического общества. Если масса не участвует в этом строительстве, что же будет? И, логически рассуждая, вы легко придете к выводу, что без участия рабочего класса создание такой жизни невысказано. Следовательно, масса населения должна принять активное участие.

Теперь позвольте вам сказать некоторые цифры. Возьмем Поволжье. Я не смогу брать национальностей запада, не происхожу оттуда и точных сведений о них у меня нет. 99,9% чувашей, мордвы,

* Как всем известно (лат.) – *Ред.*

вотьяков, зырян и т.д. *infiniti sunt nomina eorum** не могут говорить по-русски и неграмотны. Чтобы этот класс участвовал в социалистическом строительстве, что надо сделать? Просветить. Что должно явиться орудием просвещения? Родной язык и больше ничего. И тогда только, говорит наша группа, когда вы дадите участвовать в строительстве всей массе населения, когда вы пробудите народное самосознание, тогда вы из этой массы в жизнь воляете все те зачатки возможностей и сил к строительству, только тогда будет возможно социалистическое строительство.

Таким образом, следовательно, для того, чтобы достигнуть этой задачи, приходится признать следующее: необходим родной язык как единственное орудие влияния на эту массу. Рассуждая таким образом, товарищи, в настоящее время приходится сказать, что вы должны будете признать непременно и индивидуальные особенности той или иной народности вплоть даже до ленивого характера известной народности, даже и эти отрицательные стороны вы должны будете учесть. И вы непременно должны знать, с какой стороны вы должны подойти к той особенности в кавычках.

Вот это необходимое условие нашей работы, и далее мы должны признать, что вся наша просветительная работа должна быть национальной, т.е. в проведении всех мер культурного характера мы можем проводить нашу работу только при наличии этих условий решения этого вопроса. Это решение вопроса в сторону как будто национализма есть не уступка коммунистической партии, а лишь только признание условий работы. Совершенно верно, правильно товарищ председатель решил вопрос, для нас это было чрезвычайно приятное мнение, что трудовая масса сама решает вопрос, на каком языке ей учиться, какой язык употребить. Это правильно с точки зрения целесообразности: она пользуется тем языком, который дает ей больше прав участвовать в современной культуре.

Я лично говорю таким образом: придет прекрасное время, когда большая часть этих народностей просто скажет: «Мы так прекрасно владеем европейским языком, что отказываемся от нашего языка». Я верю, что такое время придет. И это замечательная вещь, товарищи, что X съезд на Волге и Каме, где было представителей не менее 700 чел[овек] из Казани, Вятки, Уфы и т.д., там было единогласно признано, что язык государственный должен проходиться с первого дня обучения. Это постановление общее для всех наших национальностей. Вот наша точка зрения, которой на местах придерживаются все наши работники.

Я хотел бы сказать нашему товарищу, который сидит напротив меня, о смешанных школах. Тогда бы в угоду товарищу, чтобы школа была смешанная, надо произвести перетасовку. Т.е. из Казанской губ[ернии] перетащить в другую губ[ернию] и т.д. Но если эти национальности существуют отдельно? Для многих, может быть, неизвестно, что одних тюрк, татар, финских племен – 10 милл[ионов], это целое государство. Есть уезды, где исключительно живут эти племена. Возьмем Усть-Сысольский уезд – там до 95%, Казанская губерния – 30% русских, 30% чувашей, 30% татар. В Уфе, Астрахани, Вятке более, чем до 80%. Весьма желательно, чтобы смешанные школы были там, где они есть. Иметь везде смешанные школы – это совершенно неправильное желание. Это может говорить только человек непонимающий. «Никаких политотделов я знать не хочу, – сказал просто один комиссар, – и убирайтесь вон». Таких ошибок много, среди наших работников такие есть, но мы боремся, стараемся разъяснить, и теперь, когда мы получаем сведения с мест, на общем съезде, то вопросы разрешаются. Вот, относительно создания национальных библиотек вы очень плохого мнения.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Меня уже поправил ваш сосед.

М К сожалению, придется сделать кое-какие поправки. Центральные работники не имеют сведений. В таких случаях мы считаем своей нравственной обязанностью вставать и кричать: «У нас, среди чувашей, есть профессора и хорошо говорящие на чувашском языке».

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: И могущие читать лекции?

М И читают, и пишут, мое почтение. А преподавателей средней школы сколько угодно. Вот, напр[имер], у нас пять школ, учительская семинария. Вот сидит тов. Р...*, который очень удачно вел агитацию на фронте на родном языке, и все мы говорим на своих языках очень хорошо. У нас есть собственные издания, газеты. Вам, наверное, известно, что штыки и ружья во время нашествия Колчака имеют большое значение, но не меньшее значение имеют и газеты. Сейчас издается пять газет. В Казани целая система газет. Сейчас мы отправили десятки тысяч листов на разных языках. Наши работники, прежде всего, прекрасно говорят на своем языке не потому, что они шовинистически настроены, не по сепаратистским тенденциям. Нет, он просто сознает, и в том наша радость. Раньше человек окончил среднюю школу, надевает синие брюки со штрипками, берет палочку

* Так в тексте.

и прогуливается на панели, а масса его знать не знает, да он и сам ее знать не хочет. Только со времени революции это изменилось, произошло слияние массы населения с интеллигенцией. Это был трогательный час. Сейчас у нас не найдете человека, который бы с предубеждением относился бы к нашим трудовым массам. Этого нет. У нас все решительно говорят на своем родном языке и являются составными элементами в массе населения. Я бы хотел сказать...

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Простите, бога ради, но у нас нет ограничения времени...

М относительно наших вожелений. Один приват-доцент привязался, говорит: «Вынесите нам постановление об организации чувашского университета». Но он не понял, верно, мы организуем университет. Может быть, даже у вас нет сведений, мы университет организуем, пишем об этом полтора года, и университет будет. Он должен называться «краевой факультет». Такой приват-доцент, который думал, что как только мы откроем университет, то профессора начнут лопотать один по-чувашски, другой по-киргизски, третий по-мордовски, этот приват-доцент ошибается. Наши профессора будут приходить, если вам угодно, в сюртуках и будут говорить на чистейшем русском языке. У них есть магистерские и докторские сочинения. Но о чем они будут говорить? О тех проклятых национальных особенностях и учить нас тому «да как же ты, друг мой, пойдешь в русскую школу и будешь преподавать русский язык?» Возьмем предлог «к». У нас предлогов нет. Функции предлогов [выполняют] совершенно своеобразные частицы. Для того, чтобы объяснить особенности русского языка, вам понадобится потратить время и нервы. Я к женщинам отношусь с уважением, но многие из них будут реветь и ругаться, а я предлоги объяснить сумею в какие-нибудь полчаса. Об этих вот особенностях метода работы и говорят наши профессора. То же самое в какой угодно области. Для того, чтобы исследовать, в каких условиях вам приходится работать, для этого существуют специальные учебные заведения. Люди выходят законченными учителями. И из какого-нибудь чуваша или черемиса лет через пятнадцать вы будете иметь заслуженного профессора на кафедре Московского университета. Народ трудоспособный и не без способностей. Если мечтать создавать высшие учебные заведения, то вот с какой стороны надо подходить, а не то, чтобы создавать черемисский университет...

МАКИНЦИАН: Я только отвечу на два-три главнейших возражения, которые здесь были сделаны.

С одной стороны, доклад мой обвиняется в тенденции <...> национализму, а с другой стороны, обвиняют наоборот, что я иду в сторону от национализма. Не знаю, от кого защищаться. Думаю, что оба обвинения – недоразумения. В своем докладе я нарочно не употребляю слов «национальная школа» или «национальная культура», а я говорю о родном языке и определяю, что разумею под родным языком. Здесь мы понимаем живой разговорный язык масс. Мы недавно внесли на коллегию проект декрета, что родным языком еврейской массы мы считаем живой разговорный язык этой массы¹⁴. Поэтому о всех тех евреях, для которых родной язык – русский, мы не говорим. Как собрать – по происхождению в особую школу или нет, это нас не интересует, это дело тов. Лазуркиной. Как хочет, так пусть и делает. Мы ведаем только просветительное дело тех масс, которые говорят не на русском языке. Мы с ними и имеем дело. Значит, мы их определяем по языку.

С другой стороны, я должен отвести обвинение в русификаторстве. Я не собираюсь русифицировать ни один из народов <...>

*ГА РФ. Ф. 2306. Оп.. 2. Д. 102. Л. 89–124
Неправленная стенограмма.*

Примечания

¹ **Макинцян П.М.** – заведующий отделом просвещения национальных меньшинств Наркомпроса РСФСР.

² Имеется в виду постановление Наркомпроса РСФСР от 31 октября 1918 г. «О школах национальных меньшинств» (СУ, 1918. № 80. Ст. 835).

³ В постановлении Наркомпроса РСФСР от 31 октября 1918 г. указывалось: «Школы национальных меньшинств являются школами государственными и на них распространяется во всей полноте Положение об единой трудовой школе (СУ, 1918. № 74. Ст. 812)». (СУ, 1918. № 80. Ст. 835).

⁴ П.М. Макинцян имеет в виду свой доклад и постановление коллегии Наркомпроса РСФСР о представительстве отдела просвещения национальных меньшинств в коллегии Наркомпроса, в последнем указано: «Поручить одному из членов коллегии Наркомпроса обследование отдела просвещения национальных меньшинств, не предпрещая, будет ли это один из наличных членов коллегии или новый член коллегии Наркомпроса» (см.: ГА РФ. Ф. 2306. Оп.1. Д. 181. Л.38).

⁵ Имеется в виду Всероссийское совещание работников просвещения среди народов нерусского языка. Оно состоялось в августе 1919 г. На нем присутствовали 194 делегата от 17 национальностей: мари, латышей, литовцев, татар, чувашей, поляков, удмуртов, эстонцев, мордовцев, финнов, немцев, крышен (крещеных татар), коми, туркмен, белорусов, украинцев, евреев. На совещании с докладами об основах национально-культурной политики выступили А.В. Луначарский, П.М. Макинцян, П.Н. Лепешинский. (См.: Жизнь национальностей. 1919. 24 авг., 31 авг.; РЦХИДНИ. Ф.17. Оп. 112. Д.9.)

⁶ **Пестковский С.С.** – заместитель наркома по национальным делам.

⁷ **Каратеев Б.В.** – член ВЦИК.

⁸ **Скаткин Н.И.** – сотрудник отдела единой трудовой школы Наркомпроса РСФСР.

⁹ **Лазуркина Д.А.** – заведующая отделом дошкольного воспитания Наркомпроса РСФСР.

¹⁰ **Шапиро Л.Г.** – заведующий отделом Наркомпроса РСФСР.

¹¹ **Покровский М.Н.** – заместитель наркома просвещения РСФСР.

¹² Имеется в виду Декрет ВЦИК «Об объединении Советских Социалистических Республик: России, Украины, Латвии, Белоруссии для борьбы мировым империализмом», принятый 1 июня 1919 г. (См.: СУ, 1919. №21. Ст. 264).

¹³ **Гисматуллин А.** – ректор Института востоковедения.

¹⁴ Имеется в виду обсуждение 10 июня 1919 г. Коллегией Наркомпроса доклада С.С. Пестковского и П.М. Макинцiana об издании разъяснения к постановлению Наркомпроса «О школах национальных меньшинств», что родным языком еврейских масс является идиш (ГА РФ. Ф. 2306. Оп.1. Д. 181. Л.38).

«...ПЕРВЫЕ ВЫРАСТАЮТ ОТПРЫСКИ В ОБЛАСТИ КРИСТАЛЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА»¹

Публикуемый документ – доклад подотдела искусств Отдела по народному образованию Автономной Чувашской области – характеризует художественную культуру области в первые месяцы ее существования. Он отображает точку зрения вновь образуемой государственной властной структуры. Составлен он заведующим подотделом искусств «Чувотнароба» (отдела по народному образованию Автономной Чувашской области) Т.Д. Алексеевым на основе отчетов работников подотдела. Среди них в тот момент, безусловно, выделялся, как наиболее значительная творческая личность, Ф.П. Павлов, возглавивший секцию музыки. Идеология, направленная на развитие местной художественной культуры и искусства, формировалась главным образом их усилиями. Характерный для начала десятилетия «пафосный» стиль некоторых абзацев («...слезы угнетенного народа, подобно утренней росе, от ярко сияющего солнца начинают радостно блистать и переливаться...» и т.п.) обусловлен как надеждами творческой интеллигенции на достижение возвышенных целей в культуре уже в недалеком будущем, так и подражанием выпретенному стилю выступлений деятелей, пытавшихся романтизировать происходившие в российском обществе процессы. Пройдет несколько лет, и стиль официальных отчетов станет иным.

Документ позволяет представить, как начинает структурно осмысливаться художественная культура области и чувашского народа. Ставится задача развития профессионального художественного творчества. В российской «иностранческой» глубинке это происходит впервые в истории. В соответствии с видами искусства выделены пять направлений деятельности, создано пять секций, выявляются специалисты для работы в них. Начата «инвентаризация» пока еще скудного перечня культурных накоплений и определение

¹ Публикация подготовлена М.Г. Кондратьевым.

задач на ближайшую перспективу. Какого-либо идеологического диктата или давления пока не чувствуется – это станет характерной чертой второй половины десятилетия. Лишь в разделе об агитационной работе, где говорится об «... устраивании концертов с революционным репертуаром и написании плакатов...», обозначаются некие предпочтения – указаны «нужные» жанры, о которых власть будет заботиться. В целом же документ объективно и разносторонне освещает ситуацию.

Доклад публикуется впервые по машинописному экземпляру, хранящемуся в Центральном государственном архиве Чувашской Республики (фонд 123, оп. 1, д. 66, л. 18–24; другой, неполный, экземпляр: там же, д. 60, л. 18–20). Сохранены специфические особенности орфографии своего времени, в частности, машинописные кавычки вместо твердого знака (отмененного реформой русской орфографии в 1918 г. вместе с «ятями»), н аписание некоторых слов («бэльэтаж», совр. бельэтаж), новообразованные сложные слова, писавшиеся через дефис («фактически-производственная», «обще-учебный»), аббревиатуры, смысл которых понятен только из контекста («уотнароб», «Обтеатсекция», употреблялся и вариант «теасекция», «Секизо») и т.п. Примечания к тексту сделаны публикатором.

М.Г. Кондратьев.

**ДОКЛАД
О ФАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ ПОДОТДЕЛА ИСКУССТВ
ОТДЕЛА ПО НАРОДНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ
АВТОНОМНОЙ ЧУВАШСКОЙ ОБЛАСТИ ЗА 1920 ГОД**

[1.] ЛИЧНЫЙ СОСТАВ ОБЛАСТНОГО И УЕЗДНОГО
ПОДОТДЕЛОВ ИСКУССТВ

а) Областной Подотдел:

1. Заведующий Подотделом Искусств	1
2. Заведующий театсекции	1
3. Разъездных инструкторов	3
4. Заведующий музык. секции	1
5. Разъездных инструкторов	3
6. Заведующий сек. изо	1
7. Разъездных инструкторов	3
8. Заведующий фото-кино-секции	1
9. Инструкторов-механиков	3
10. Заведующий секции по охране памятников и предметов старины	1
11. Разъездных инструкторов	3
12. Секретарь Подотдела Искусств	1
13. Переписчиков	3
14. Машинистка	1
15. Агентов снабжения	2
16. Разсылный	1
17. Сторожиха	1

б) Уездный Подотдел

1. Заведующий театсекции	1
2. Инструкторов	2
3. Заведующий музык. секции	1
4. Инструкторов	2
5. Заведующий сек. изо	1
6. Инструкторов	2

7. Заведующий Музейной секции	1
8. Инструкторов	2
9. Секретарь	1
10. Машинистка	1
11. Переписчик	1
12. Разсылный	1
13. Агент снабжения	1

Примечание: Штат служащих имеется в виду для работы для трех уездов [–] Чебоксарский, Ядринский и Цивильский. В уездных п/отделах Заведующими п/отделом является один из зав. Секций по выбору коллегии Уотнароба и утвержд[аемый] Оботнаробом.

Фактический личный состав Областного Подотдела Искусств

№№ п. п.	Фамилия, имя и отчество	Заним. должность	[Образовательный] ценз	Стаж	Примечание
1.	<u>Алексеев</u> Тихон Данилович	Зав. Искусств	Казан. Муз. училище]	3-летний	Как заведующий в Области Искусства 2 года
2.	<u>Сидоров</u> Николай Николаевич	Завтсекации	Театр. студия	1 год	
3.	<u>Павлов</u> Федор Павлович	Завтмузосек.	Частн. уроки скрипки	5-летний	Гармонизатор чувашских песен
4.	<u>Спиридонов</u> Моисей Спиридонович	Завсекизо	Академ. Худож.	3-годовой	По случ. мобилиз. не участвовал в выпуск. конкурсе
5.	<u>Мартенс</u> Павел Евгеньевич	Завкиносекцией	Моск. Худож. Училище	5-летний	Практика знаток кинематог. дела
6.	<u>Васильев</u> Андрей Васильевич	Завсекции охран. пам. и пред. стар. Театринструктор	Казанский университет	3-годовой	
7.	<u>Щепетова</u> Александра Ивановна	Театринструктор	Театцикл внешкольн. курс	2-годовой	
8.	<u>Троицкий</u> Валентин Васильевич	Инструктор сек. изо	Казан. Худож. училище	3-годовой	
9.	<u>Литвиненко</u> Николай Иванович				

Уездные подотделы искусств

1.	<u>Осипова</u> Елена Осиповна	Зав. Под. Искусств	Театцикл внешкольн. курс	2-годовой	Артистка
2.	<u>Кузьмин</u> [Иван Гурьевич]	То же	Казан. Музык. училище]	7-летний	
3.	<u>Маландин</u> Борис Сергеевич	То же		12-летний	Артист

2. УЧЕНЫЕ И УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ, ПОДВЕДОМСТВЕННЫЕ ОБЛАСТНЫМ И УЕЗДНЫМ СЕКЦИЯМ, МУЗЕИ, КЛУБЫ ИЗО, ХРАНИЛИЩА МУЗЕЙ-ФОНДА

А) В ведении Музыкальной секции Подотдела Искусств находится в г. Чебоксарах Музыкальная Школа I-й и II-й ст., открытая с 20 октября и функционирующая с 14 ноября с.г.

а) Заведующий Музыкальной Школой АЛЕКСЕЕВ Т.Д. (он же заведующий областным Подотделом Искусств); 4 преподавательницы по классу рояля, из них одна окончила Московскую консерваторию, остальные – Музыкальные училища; 2 преподавателя по скрипке; 2 – по элементарной теории и гармонии и 2 – по пению (хоровому и сольному).

б) Всего учащихся 110 человек; из них 70 школьного возраста, остальные старше 17 лет.

в) Состав учащихся определяется: 50% дети крестьян, 30% рабочих, а остальной % различного слоя населения.

г) Большинство учащихся являются учениками I-й и II-й ст. Единой Трудовой Школы и Педкурсов; занятия происходят с 5 до 10 час. вечера и потому нет общежития и столовой.

д) Социальное обеспечение по смете предусмотрено на 50 человек в размере _____² на каждого.

е) Выдающихся учащихся по своим способностям и по различным специальностям 10 человек, могущих продолжать высшее специальное образование – 4 человека.

ж) За время существования школы (14 Ноября по 10 Декабря) устроено 3 концерта.

з) Посещаемость руководителями отдельных классов – аккуратное; со стороны учащихся – выше среднего.

Приложение: Краткая инструкция для занятий учащимся Музыкальной Школы³.

Б) С 1920 г. в ведении Подотдела Ядринского Отнароба находятся музыкальные классы (рояль, скрипка и духовые инструменты), которые содержатся на местные средства. Преподавание теории, за отсутствием преподавателей, не ведется. Задачи музыкальных классов – удовлетворять запросы детей и часть

² Пробел в документе.

³ В нашей публикации опущена.

взрослого населения в области музыкального образования с минимальной программой.

а) Руководителем классов является Кузьмин Иван Гурьевич (см. Заведующий Подотделом Искусств Ядринского Уотнароба).

б) Учащихся – 84; из них 60 школьного возраста, а остальные старше 17 лет.

в) Социальный состав учащихся – 60% дети рабочих, а остальные – дети крестьян и др. слоев населения.

г) Посещаемость – 80%.

Программа классов многим не разнится от существующих программ, метод преподавания – лабораторно-студийный.

МУЗЕИ

В г.г. Чебоксарах, Цивильске и Ядрине имеются музеи, хранилища, которые периодически открываются для членов с"ездов и конференций и участников различных школьных экскурсий. Отдел главным образом этнографический, сельскохозяйственный и истории культуры.

3. КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА

Выставки

В текущем году Цивильским Подотделом Искусств с"организована передвижная выставка для всего уезда. Главными посетителями являются дети школьного возраста.

В г.г. Чебоксарах и Ядрине устраивались периодические выставки, посетителями которых являлись дети школьного возраста и взрослое население по Советским праздникам и торжествам. Запросы массы большие, но недостаток средств к организации подобных выставок и отсутствие специалистов-инструкторов в достаточном количестве мешало правильной постановке дела в этой области.

Нардомы:

В 3-х уездах Чувобласти имеются 72 народных Дома. Радиус действий не больше 15 верст. Общая посещаемость определяется, в большинстве случаев, при устраивании спектаклей, почему в общей сложности посещаемость минимальна. При некоторых Нардомах (в крупных пунктах) существуют струнные оркестры (тип великорусских), хоры любителей. Количество концертов за истекший год в 3-х уездах определяется 75. Носит характер случайных, причина:

отсутствие репертуара. Правильно организованные концертные коллективы, находящиеся в ведении Областного Подотдела, эстрадный и смешанный хор и концертно-камерная группа работают с 15 октября с.г. Количество концертов ежемесячно – 12. Платные для вольных граждан и бесплатные для красноармейцев.

В ведении Ядринского Подотдела находится духовой оркестр малого состава.

Кино-сеансы:

В г.г. Чебоксарах и Цивильске имеются по одному станционному кинематографическому аппарату, которые в продолжении года работали периодически по случаю различных недель, праздников, торжеств. Ежедневно или систематично кино-сеансов не было, ввиду отсутствия специальной электрофикации города, а также ввиду отсутствия фильм. Кроме того, частично по школам показывали кинематографические картины при помощи передвижных аппаратов "КОК-А".

Экскурсии:

Что касается экскурсий в центр, в музей, по выставкам и историческим местам, то надо заметить, что ввиду оторванности Чувашской Области в смысле сообщения, от крупных пунктов, то таковые внешкольным Подотделом совершенно не производились. Задачи Подотдела Искусств в будущем – урегулировать и завязать отношения с местами и учреждениями, имеющими ценность в области экскурсии.

Библиотеки:

Специальных Библиотек, правильно налаженных, из области искусства, в пределах Чувобласти не имеется.

4. АГИТАЦИОННАЯ РАБОТА

Ввиду отсутствия хорошо налаженной типографии, рабочих рук и бумаги, в смысле издания листовок, воззваний, брошюр – не сделано ничего; агитационная работа выражалась, исключительно, в устраивании концертов с революционным репертуаром и написании плакатов, как для внешнего фронта, так и фронта труда.

Издательская деятельность

В виду вышеуказанной причины в области издательства не сделано ничего, а с будущего года предполагается издавать еженедельный журнал, где будут печататься статьи, критика и рецензии по всем отраслям искусства⁴.

5. ОБЛАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

До об'явления Автономной Чувашской Области художественного производства не сделано ничего. В наступающем году – на очереди несколько памятников и кое-какие планы по художественной работе в самом городе.

6. ФАКТИЧЕСКИ ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ РАБОТА

Ввиду отсутствия специальных учреждений как по археологии, так и по другим областям искусства каких-либо научных начинаний и исследований в текущем году не было.

7. ФИНАНСОВАЯ ОТЧЕТНОСТЬ

а) Отпущено Центром [с] сентября месяца	7.000000
б) Отпущено из местных средств	6.000000
в) Всего израсходовано	13.000000

г) Дефекты сметных ассигнований и финансовых операций заключались в следующем: 1) не было своевременного извещения от бывшего Казанского Губернского Отдела Народного Образования об отдельном представлении смет по Подотделу Искусств. 2) Операции по Подотделу Искусств не могут производиться по твердым ценам, ввиду отсутствия необходимых предметов, снабжающих органов.

8. КРАТКИЙ ОТЧЕТ, ОБЗОР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Обозревая деятельность Подотдела Искусств Чувотнароба, предварительно, в кратких словах я должен коснуться истории развития искусства чуваш. В истории развития искусства определяется 3 периода: 1. До революции, 2 – после революции и 3 – со времени об'явления Авт[ономной] Чув[ашской] Области.

⁴ Издание подобного журнала не осуществилось.

О развитии искусства в I период, до революции, не приходится много говорить. Здесь целиком занимает место народное творчество, передаваемое из уст в уста, песни, распеваемые народом в известных территориальных пределах населяющими чувашами, известная попытка творчества в области поэзии, собирание и записывание сказок, пословиц, поговорок и народных песен, как содержание, так и мотивы, и совершенно пустое место в области драматического, музыкального и изобразительного искусств. Причина почти чистых страниц Искусства в этот период неизвестна. И это темное прошлое истории в настоящее время постепенно уходит от нас. Первые лучи революции постепенно пронизывают темную ночь, которая висела над чувашским народом, и слезы угнетенного народа, подобно утренней росе, от ярко сияющего солнца начинают радостно блистать и переливаться. Наступает 2-й период.

Революция встряхнула и всколыхнула так давно страдающий народ от кошмарного сна, навешанного самодержавием. Пробудился народ, и ожила молодость, и первые вырастают отпрыски в области кристаллизации искусства, как драматического, так и музыкального. В этот период впервые народная жизнь облекается в драматическую форму на родном языке и впервые жизнь чуваш переносится на сцену. Так же впервые и простые одноголосные песни народные облекаются в гармоническую форму. Плюс этого периода – сознание свободы народом и стремление творить; минус – отсутствие позиции, где бы можно было развести костер, отсутствие административного аппарата, который мог поддерживать огонь и спокойно продолжать приносить жертву.

Этот период характеризуется стучанием в двери с просьбой дать что-либо и малочисленному чувашскому народу, и в результате III периода – Автономная Область. В настоящее время есть позиция, есть снаряды, – необходима дисциплинированная армия. Открывается необъятная ширь и свобода. Народ и работники просвещения и социалистической культуры, подобно Титану, должны вступить в борьбу с жизнью и, подобно вулкану, извергающемуся из недр земли, должны добывать и раскапывать свои богатства и выставить наряду с другими [драгоценными камнями Искусства других народов]⁵.

С об’явлением Автономной Чувашской Области немедленно начинается организация целого ряда аппаратов, которым не было ранее

⁵ В скобках – строка, пропущенная при переходе со страницы на страницу. Восстановлена по копии, имеющейся в другом деле.

места в пределах настоящей Чувашской Области. Область искусства до Автономии находилась в руках Внешкольного Подотдела, очень перегруженного работой, работой первостепенной важности, как ликвидация безграмотности, почему ему не приходилось уделять время вопросам искусства, как вопросам специального характера. Такое ненормальное явление не могло иметь место, тем более в Чувобласти, где оно находится в зачаточном положении, требует особого внимательного отношения, почему с первых дней существования Чувобласти мною было приступлено к организации Подотдела Искусств, как аппарата, ведающего всеми видами искусства всех учреждений и заведений всей Автономной Чувашской Области.

В настоящее время весь Подотдел искусств разделяется на пять частей: 1) театральная, 2) музыкальная, 3) секизо, 4) фото-кино-секция и 5) секция по делам музеев и охраны памятников искусства и старины.

Обозревая работу каждой секции в отдельности в пределах Чувобласти, необходимо заметить, что их деятельность и концентрирование работы начинается только с сентября м[еся]ца с.г.

Касаясь истории театральной секции, считаю необходимым упомянуть, что единственным органом, работающим в области искусства, до объявления Автономии была передвижная чувашская труппа при Чувашском Отделе Наркомнции⁶, которая за 3 года полуофициального своего существования сделала крупные шаги. С сентября м[еся]ца 1920 г. передвижная труппа перешла в ведение Подотдела Искусств и переформирована в Государственную Чувашскую Труппу, которая постоянным своим местопребыванием выбрала гор. Чебоксары. Ввиду полного отсутствия помещения в городе, более или менее удовлетворяющего требованиям театра, Ревком Чувобласти с первых же дней своего существования распорядился об оборудовании имеющегося в городе кирпичного сарая под постоянный театр, в котором с Января м[еся]ца 1921 года уже начнется небывалая в истории чувашского народа театральная жизнь. Вместимость театра в настоящее время определяется в 700 мест, в будущем увеличится до 1100 (бальэтаж и ложи).

Труппа имеет известный репертуар, как оригинальных чувашских пьес, так и переводных классических и новейших авторов. Трудно описать все те препятствия, которые мешают более или менее нормальному развитию и ходу работы молодой театральной жизни.

⁶ Так в документе. Позднее установилась форма «Наркомнац». До образования ЧАО Чувашский отдел Наркомнаца находился в Казани. Здесь же возник и национальный театр.

Те лучшие актеры, которые работали с выхода первых лучей революции, будучи студентами-медиками, по декрету Совобороны о милитаризации Медицинского факультета, были мобилизованы. Несколько месяцев были исключительно пожертвованы на лабораторно-студийную работу для обучения новых любителей и для постоянной работы в Госчувтеатре.

Что касается пьес, то до сего времени имеется в печатном виде только три: 1) "Преждевременная смерть" (Вăхăтсăр вилĕм), 2) "Пуй-ан Карук" и 3) "Илюк". Остальные все в рукописном виде. Такое ненормальное явление губительно действует не только для одной труппы, но для драматического искусства в целом и правильной жизни рабоче-крестьянских театров при Нардомах и других культ-просветах. Как оригинальные пьесы, так и переводные, ввиду отсутствия бумаги и хорошо налаженной типографии, до сего времени не были взяты на рассмотрение переводческой Комиссии, которая решила бы ту или иную степень художественности и, в случае их достоинства, распространила бы для повсеместной постановки театра, не только в пределах Чувобласти, но среди чуваш, населяющих территорию РСФСР. В связи с этим Коллегия Подотдела Искусств предполагает в 1921 г. с"организовать при Обтеатсекции репертуарно-художественный совет, который, назначая конкурсы, оживит творческую работу и об"единит всех работников драматического искусства.

Кроме труппы Госчувтеатра, в настоящее время в пределах Чебоксарского уезда работает передвижная чувашская труппа, состоящая исключительно из любителей и преданных театральному делу — крестьян.

Прилагая все усилия к развитию искусства среди чувашского народа, Подотдел Искусств с об"явлением Чувобласти, однако ж, не встал на шовинистическую точку зрения. Выходя из равноправия всех национальностей, Подотдел Искусств, учитывая большие запросы русского населения, существующую труппу любителей в гор. Чебоксарах поставил в более лучшие условия работы, чем раньше; постановки спектаклей носят характер систематичный, точно так же любительские труппы существуют и в других крупных пунктах, как-то: в гор. Ядрине, Цивильске, ст. Шихранах, д. Козловке и в Мариинском Посаде, но той удовлетворительной постановки дела, в смысле достижения художественных результатов, которых требуют задачи театра, как наглядно-воспитательные школы, — нет. Такое явление об"ясняется лишь тем, что нет опытных, получивших школу и преданных, исключительно, театральному делу, людей. Что касается деятельности рабоче-крестьянской массы в области театральной при

Нардомах, которых насчитывается около 72, то надо сказать, что ввиду полного отсутствия пьес, грима, красок, – жизнь искусства не начиналась. В эпоху широкого народного творчества и участия в нем широких масс и распространения среди последних новых идей жизни – коммунизма, ареной которых являются различные культурно-просветительные учреждения, такое мертвое состояние недопустимо. Будущее рабоче-крестьянских театров исключительно зависит от того, насколько возбужден будет интерес рабочих и крестьян на местах.

Принимая во внимание громадный недостаток инструкторов и режиссеров по театральному делу, Подотдел Искусств с 1921 г. предполагает открыть театральную студию.

Также, принимая во внимание отсутствие необходимых предметов, как-то: грима, костюмов и париков, Подотдел Искусств с 1921 г. предполагает открыть парикмахерско-гримерную и костюмерную мастерские.

Музыкальная секция

Если так плач[ев]но обстоит дело в театральной области, то еще хуже в области музыкальной. Деятельность Музыкальной секции представляется в следующем виде: 1) собрание народных песен и их дальнейшая разработка (гармонизация), 2) подготовка музыкантов и обще-учебная часть и 3) ликвидация музыкальной безграмотности (устройство лекций-концертов по выдержанной программе). Инициатива по собиранию народных песен принадлежала до революции Симбирской чувашской школе. Со дня революции является первая попытка гармонизации народных песен. В настоящее время сборник составлен и находится в печати⁷. Эти гармонизации строго научны и с художественной точки зрения стоят невысоко. Но для выполнения такой серьезно-научной работы нет квалифицированных работников, в руках которых, кроме знания, и большая техника, необходимая для работы. В связи с этим открытие для Чувобласти Музыкальной Школы I и II ст. ст., которая уже фактически функционирует с 14 ноября с.г. Открыты классы: рояля, скрипки, хоровой дирижерский и сольного пения. Главный недостаток преподавателей для занятий во II ступени, как-то: по теории композиции, истории, энциклопедии⁸ и пения. Ввиду

⁷ Имеется в виду, скорее всего, сборник произведений Ф.П. Павлова, изданный в 1924 г. под названием «Сйрнай».

⁸ Так в тексте. Должно быть: этнографии.



Участники постановки оперы «Русалка» (Чебоксарская музыкальная школа, 1925) на фоне декораций спектакля. В центре – руководитель постановки С.Ф. Иванов, справа от него Л.М. Соколов (скрипач), В.П. Воробьев, Коротков (хорист), М.М. Капустин (хорист).

отсутствия последних, учащиеся в нынешнем году во II ступень совершенно не принимались, правда, таковых нашлось бы очень немного. Программа школы многим не отличается от принятых предметов по курсу существующих школ, за исключением музыкальной этнографии и слушания музыки. Причем предмет музыкальной этнографии введен как для чуваш, а слушание музыки – как необходимое нововведение для правильного сознательного получения образования. Существование школы своевременно, безусловно придет на помощь в области работы как по 1-му пункту, намечаемому Музыкальной Секцией, т.е. собирание народных песен и в дальнейшей разработке, так и по 2-му пункту – общепедагогической работе по музыке и пению во всех школах Чувобласти, и тем самым постепенно с"играет роль в работе и по 3-му пункту, т.е. по ликвидации общей музыкальной безграмотности; с"организованы хоры русский и чувашский, группа камерных концертов и к летнему сезону предположено сформировать симфонический оркестр. Все перечисленные коллективы, взятые в целом, при правильной цикловой и лекционной системе концертов для широкой массы, безусловно поднимут уровень понимания музыки и раз и навсегда вытеснят разнокалиберный, ничего не дающий репертуар, на который так падка безграмотная масса.

Не говоря о школах и различных музыкальных кружках, отсутствие инструментов остро чувствуется и во вновь открытой музыкальной школе. Принимая во внимание отсутствие производства инструментов в достаточном количестве, вообще-то в Советской Республике, Подотдел Искусств счел неотложной задачей открытие мастерской музыкальных инструментов в гор. Чебоксарах для обслуживания нужд Чувобласти. Кроме ремонта разбитых, в свое время конфискованных и реквизированных инструментов, мастерская будет выделять скрипки, фисгармонии и гусли.

Обозревая всю работу по музыкальной секции, констатируется громадный недостаток в работниках в самой секции, как Областного, так и Уездных Подотделов Искусств.

Секция изобразительных искусств

Секция Изо, как в прошлом, так и до последнего времени, за отсутствием (не было даже и Заведующего Секцией т.к. был мобилизован) необходимых работников, – фактически не могла работать. В настоящее время есть заведующий и намечены 2 инструктора.

Работа Секизо в наступающем году представляется в следующем виде: 1) обще-учебная часть, 2) работа коллективов и 3) культурно-просветительная работа.

Ввиду отсутствия преподавателей по графическому искусству в школах Единой Трудовой и ввиду отсутствия инструментов при различных культурно-просветительных учреждениях, Подотдел Искусств с 1921 г. открывают одну художественную студию в гор. Чебоксарах для обслуживания всей области. Преподавательский персонал набирается, необходимый материал и пособия для ведения работы очень скудно или совсем не отпускаются Центром.

Для успеха работы необходима непосредственная помощь со стороны Наркомпроса.

Работа коллективов с одной стороны находится в тесной связи с театральной секцией. При отсутствии хотя бы одного павильона для постановки спектаклей при существующих нардомах, сложившиеся печальные обстоятельства диктуют об организации одной декоративной мастерской для удовлетворения нужд драматических кружков, с другой стороны – небывалые исторические события в жизни чувашского народа, в частности, пролетариата – в целом, невольно выдвигают на очередь запечатление этих событий творчествами Изо. В планы работ будущего года входят назначения конкурсов на эскиз памятника об”явления Автономной Чувашской Области и самая постановка.

Культурно-просветительная работа Секизо будет выражаться в устраивании периодических и передвижных выставок, лекций, как цикловых, так и случайных.

Фото-кино-секция

В наступающем году работа фото-кино-секции развивается в следующем виде: 1) оборудование 6 постоянных кинематографов, как-то: в г.г. Чебоксарах, Ядрине и Цивильске, ст. Шихранах, Мариинском Посаде и в Звениговском Затоне. В настоящее время станционные аппараты имеются и периодически работают в г. Чебоксарах и Ядрине. На остальных пунктах аппараты ”КОК-А” переделываются в станционные.

Что касается волостей, то вся территория Чувобласти разбивается на районы, которые будут обслуживаться аппаратами ”КОК-А”, под руководством специалистов и инструкторов-механиков. В текущем году, частично по инициативе местных школьных работников, картины демонстрировались, но такое пользование, не считая различного рода

поломок, благодаря задерживанию аппаратов на местах, работа не продуктивна.

Для правильной постановки кинематографического дела, Секция в наступающем году открывает прокатную станцию, которая, в свою очередь войдет в связь в обменивании программ с другими Поволжскими городами иных Республик.

Приступлено также к оборудованию в г. Чебоксарах фотографической мастерской, которая, главным образом, будет работать непосредственно в области искусства, снимая оригинальные костюмы и предметы старины чуваш, исторические места и памятники, оригинальные театральные постановки и т.д.

Секция по делам музеев и
охраны памятников искусства и старины

Секция первой и главной своей задачей ставит работу по организации Областного Центрального Музея. В настоящее время есть "склад" ценностей, но не приведенный в порядок музей по существующим правилам и методам. С этой целью Секция принимает все меры к изъятию всех экспонатов и редких предметов искусства из всех учреждений и организаций, не имеющих к этой области прямого отношения.

Эта работа не исключает и другую, которую ставит секция, а именно: оборудование и пополнение существующих уже музеев, как-то: в Ядрине и Цивильске, а также организация в волостях районных музеев.

С наступлением лета секцией будет организован передвижной музей с различными отделами, задача которого двоякая: научная и просто пропагандно-агитационная, с целью возбудить интерес массы к собиранию ценных предметов.

8°. НЕОТЛОЖНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ

Для правильной постановки дела в области искусства создавшиеся условия диктуют полную концентрацию работы в руках Подотделов Искусств как постоянных органов Республики и прекращения дальнейшего расхищения и разрушения просветительными органами военного ведомства, как органов временных и по своим условиям жизни менее заинтересованных в

⁹ Так в документе. Должно быть «9».

сохранении и правильном использовании тех или иных предметов искусства¹⁰.

Заведующий Подотделом Искусств Автономной Чувашской
Области

Т. Алексеев,

13 Декабря 1920 года. г. Чебоксары.

Секретарь: [подпись неразборчива]

¹⁰ Здесь мы видим отголосок ситуации, сложившейся в годы Гражданской войны, когда культурно-просветительная деятельность была сосредоточена в руках военных организаций.

ПУБЛИКАЦИЯ

А.И. НЕКРАСОВ: «... ИЗУЧАТЬ СУДЬБЫ РУССКОГО ИСКУССТВА НА ЧУВАШСКОЙ ПОЧВЕ В ИНТЕРЕСАХ САМОЙ ЧУВАШИИ»

Публикуемый очерк «Художественно-археологические памятники г.Чебоксар» представляет собой важный историко-культурный документ, значение которого для чувашского искусства трудно переоценить. Он дает не только важные сведения о памятниках церковного искусства Чебоксар, но и характеризует художественную атмосферу первых послереволюционных десятилетий. В течение 1920-х годов активность и энтузиазм людей творчества, в том числе и ученых, занимающихся изучением древнерусского искусства, находили поддержку государства. Так, в 1930 году московские специалисты во главе с А.И.Некрасовым (1885–1950) во время своей летней экспедиции обследовали чебоксарские церкви¹. Алексей Иванович, крупнейший искусствовед первой половины XX века, автор многочисленных трудов о древнерусском и народном искусстве, был профессором Московского университета, учителем известных представителей московской школы искусствознания – М.В. Алпатова, Н.Н. Брунова, В.Н. Лазарева и др. Однако это время стало рубежом в истории русского православного искусства. Начавшиеся в 1920-е годы репрессии против церкви и священничества в следующем десятилетии получили самое жестокое продолжение. Исследования почти прекратились, труды ученых не публиковались. Судьба Некрасова оказалась схожей со многими другими судьбами светлых и бескорыстных людей своего времени. После необоснованного

¹ В некоторых публикациях встречаются ошибочные сведения о дате проведения экспедиции. Так, в книге Н.Г.Краснова «Иван Яковлев и его потомки» (Чебоксары, 1998. С. 316) дата приезда экспедиции А.И.Некрасова обозначена 1933 годом. У М.А.Карачарской в статье «Каменная летопись Чебоксар» («Лик Чувашии», 1994. № 4. С.124) – 1929–1930 гг.

ареста в 1938 году имя его было предано забвению на долгие десятилетия. Приговоренный к заключению на 10 лет, которые ученый провел на строительстве Воркуты, он был ненадолго освобожден в 1948 году, вновь арестован и сослан в Новосибирскую область, где и умер 25 сентября 1950 года².

Экспедиция была организована по инициативе Е.А.Некрасовой (1905–1989), однофамилицы и ученицы А.И.Некрасова. Екатерина Алексеевна, внучка чувашского просветителя И.Я.Яковлева, приезжала вместе с матерью весной 1930 года на торжества по случаю 10-летия Чувашской автономии, и на нее, недавно окончившую отделение изобразительных искусств МГУ (1929 г.), большое впечатление произвели старинные православные храмы и сохранившееся в них убранство. Она предложила Чувашскому правительству провести экспедицию по изучению чебоксарских памятников и сама же взялась за ее организацию. Экспедиция была проведена под эгидой Российской ассоциации научных институтов общественных наук (РАНИОН, Москва) в июле–августе того же года.

«Я обратилась к Алексею Ивановичу, – пишет она в своих воспоминаниях, – и он тут же набросал мне смету и план ее. Он сам возглавил ее, я была единственным научным сотрудником, к нам были прикреплены фотограф и реставратор, который оказался... Василием Осиповичем Кириковым. Мы немедленно выехали в Чебоксары. За месяц зверской работы мы засняли несколько альбомов, были сделаны пробные расчистки ряда икон, а мы с А.И. подробно описали все выдающиеся памятники: он – архитектуры, а я – живописи. Отчет был сдан чувашскому правительству... Работали мы как одержимые, иначе А.И. не умел...»³. Надо отметить, что В.О.Кириков был известнейшим российским реставратором, живописцем и копиистом, работавшим в Третьяковской галерее и Всероссийском художественно-научном реставрационном центре им. И.Э.Грабаря. Фотографом чебоксарской экспедиции был М.М.Беляев.

Алексей Иванович оказался единственным ученым, который со своими коллегами оставил достаточно полное описание чебоксарской старины. Материалы этой экспедиции – очерк с описью 145 памятников

² Московский искусствовед И.Л. Кызласова опубликовала биографию ученого, список его трудов, составляющий 173 единицы, и воспоминания о нем его учеников, коллег и родных в сборнике «Советское искусствознание» (М.: Советский художник, 1990. С. 381–427).

³ И.Л.Кызласова. Там же. С. 398–399.

архитектуры, скульптуры, живописи и предметов прикладного искусства объемом около 70 машинописных страниц, а также три альбома фотографий, которые позволяют нам представить богатство и художественный уровень оформления чебоксарских храмов, до сегодняшнего дня почти не сохранившихся. Изучение православных памятников на территории национальных областей он понимал как необходимую часть познания исторического прошлого народа. Отмечая ведущую роль русского искусства, он писал о том, что «не менее важно изучать судьбы русского искусства на чувашской почве в интересах самой Чувашии».

Так сложилось, что в течение 1930-х годов почти все церкви города были закрыты, многие разрушены. Некоторые произведения были перенесены в музей, но это была уже малая часть того, что зафиксировали и описали московские специалисты.

Необходимо отметить вынужденный стиль изложения в трудах того времени не только специалистов по древнерусскому искусству, но и других областей. Обязательной была трактовка рассматриваемого материала не иначе, чем с точки зрения «марксистско-ленинской» науки. Однако ученые такого уровня, как А.И.Некрасов, отдав дань идеологическим установкам в начале изложения, обращались к специальным проблемам без большого ущерба для науки. И сегодня его труды имеют непреходящее значение.

Описание памятников в публикуемом тексте построено в хронологическом порядке, они сгруппированы по видам искусства и проанализированы в контексте истории чувашского народа и развития русского церковного искусства. Внимание уделено не только архитектуре храмов, настенным росписям, иконам, иконостасам и отдельным, особо древним или почитаемым памятникам, но и гражданской архитектуре, и чувашской народной вышивке.

К сожалению, подлинную рукопись пока не удалось найти ни в Чебоксарах, ни в личном архиве ученого, находящемся в Российском государственном архиве литературы и искусства⁴. Машинописные копии рукописи есть в архивах Чувашского государственного института гуманитарных наук (Отд. I. Ед.хр. 552. № 6355), Чувашского национального музея (Папка 13. № 4483) и в библиотеке Чувашского

⁴ РГАЛИ. Ф.2039. Оп.1. Ед.хр. 21, 73, 1259. Материалы экспедиции – дневники реставратора В.О.Кирикова с записями о работе в Чебоксарах – хранятся в фондах ОР Государственной Третьяковской галереи. Они дополняют рукопись А.И.Некрасова сведениями о работе, проведенной на отдельных памятниках во время экспедиции.

государственного художественного музея (без номера). В последней хранятся и фотоальбомы, а в Национальном музее – стеклянные негативы.

Публикуемый текст изобилует не выправленными опечатками и содержит множество орфографических ошибок, которые нами исправлены. Те места текста, в которых его смысл, из-за недостаточно квалифицированной работы машинистки, угадывается с трудом, реконструированы и приведены, по возможности, в логически упорядоченный вид. Они выделены курсивом. Не реконструируемые по смыслу предложения, а также незначительная часть текста, где речь идет об общих проблемах русского искусства и не касается чебоксарских памятников, купированы. Например, там, где дается характеристика архитектурного стиля на примере московских памятников зодчества. Они показаны многоточием в угловых скобках. Примечания в тексте также сделаны нами.

А.И. Мордвинова.

А.И. Некрасов

ХУДОЖЕСТВЕННО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ Г.ЧЕБОКСАР

ВВЕДЕНИЕ

Марксистская наука об искусстве, апеллируя к единству искусствознания, возражает против абстракции отдельных искусствоведческих наук, как оторванных друг от друга дисциплин, на основе конкретности целостного изучения искусства на почве исторической.

Естественно, что марксистское искусствознание по преимуществу является исторической дисциплиной, историей искусств (однако вовсе не в старом смысле истории художников или памятников). Так философия искусства, чтобы не впасть в метафизику, должна считаться с историей искусств, поскольку, например, возможно (дискуссионно) предположение об эпохах, лишенных обособленного

искусства (первичная эпоха – человеческого общества и общество будущего коммунистического строя). Очевидно, при таком положении дела философия искусства невозможна без разрешения проблемы и происхождения, и условий порождения искусства, что представляет из себя вопрос историко-художественный.

В не менее подчиненном положении от истории искусств находится его теория (____ при ____)⁵. Эта наука, сыгравшая столь большую роль в свое время и положившая основу формалистическому искусствознанию, являясь по существу таковым, очевидно, ведет к идеализму и абстракции, порывая с конкретностью жизни и искусства и создавая миф о «чистых стилях». Именно, в теории искусств, в ____ ⁶, необходимое изучение художественной формы приводит к таковому абстрагированному формалистическому анализу, который разрушает всякую целостность художественного восприятия, заменяя художественный организм схемами, представляющими для познания безвыходный тупик. Совершенно очевидно, что искусство воспринимается лишь в процессе своей живой, конкретной и неразделимой эволюции, воспринимается так, как дается, т.е. через формы, которые, в то же время, являются и живым эмоциональным содержанием (что глубже элементарно понимаемой «литературной тематики» в искусстве).

Не следует забывать, что искусство есть «идеология», которая живет и изменяется, т.е. искусство нам является не мертвой абстракцией, а всегда в динамике, в становлении. Отсюда мифом, идеалистическими бреднями будет утверждение всякого «чистого стиля», его статики; существует лишь изменение стиля, его эволюция. Это изменение есть борьба разных идеологий, различных сознаний в их диалектическом процессе. Совершенно очевидно, что эволюция «чистой формы» не может не явиться лишь механическим процессом; диалектический же процесс искусства может быть найден, как и во всякой идеологии, во всякой «надстройке», лишь в зависимости от смены и борьбы экономических структур, как момент и жизнь классового сознания. Поэтому самую эволюцию стилей искусств нельзя считать простым сосуществованием различных принципов, в своих комплексах осуществляющих тот или иной стиль; такое представление об эволюции и смене стилей так же являлось бы представлением о механическом процессе, разрушающим единство

⁵ Пробел в документе.

⁶ То же.

сознания класса – субъекта, носителя стиля, являлось бы антимарксистским воззрением на природу художественной эволюции.

С точки зрения марксизма и диалектического материализма, художественная эволюция есть борьба художественных принципов, т.е. борьба классовых сознаний. Однако марксистское искусствознание не останавливается лишь на означенном общем положении, а уточняет его. Более того, без необходимого уточнения есть опасность впасть в вульгарный марксизм и в искусствознании, в вульгарную диалектику, которая лишь механически подыскивает в исторической действительности тезис и антитезис, а по существу, абстрактно полученную схему внедряет в оторванные от конкретного художественного процесса факты искусства. Дело в том, что не может быть указано и нет прямой и директивной связи между вообще понимаемой экономической структурой и стилем. Непосредственные наблюдения и всем известные факты в этом с очевидностью убеждают.

Если историко-экономическая наука показывает нам, что история всех человеческих национальных объединений, всех народов проходит через одни и те же экономические формации (феодализм, торговый капитализм, промышленный капитализм и проч.), то это еще не значит, что везде и всюду одна и та же экономическая формация создаст одно и то же искусство, один и тот же стиль. Как раз мы видим повсеместность вышеуказанных экономических структур, т.е. закономерную смену господствующих классов и великое множество и несходство стилей в пределах одной и той же экономической структуры у различных народов и в разное время. Попытки объяснить и разрешить эту антиномию предпринимались неоднократно и в общем сводились к созданию схемы «судьбы» всякого класса в его выдвигании на историческое поприще, подъеме, господстве, «загнивании и падении».

Однако таковой схематизм неудовлетворителен и не только потому, что многого не объясняет (напр., различные искусства готики и Ренессанса – эпохи торгового капитала), но неудовлетворителен и по существу марксизма и диалектики. Совершенно очевидно, что предположение прямого и директивного отношения экономической структуры и идеологии хотя бы и по этапам восхождения и нисхождения класса обусловило бы повторяемость, цикличность стилей у разных народов в разное время. Это и было отчасти наблюдаемо в области различных стилей (см., например, утверждение повторяемости стиля барокко в античности, в XVII в. и проч.). Однако

восприятие повторяемости некоторых подобию художественной эволюции никогда не отличалось точностью и конкретностью, т.е. по существу имело дело не со стилем, а с достаточно объективными отвлечениями от конкретного. В результате схематизм в определении динамики класса не может не вести к схематизму и механической абстракции в объяснении движения стилей, т.е. антимарксистскому искусствознанию. В этой механичности нет места диалектике, как постоянному внутреннему процессу роста и борьбы противоречий в потоке конкретной действительности.

Искусство является той же конкретной действительностью, а вовсе не отражением чего-то в чем-то. Задача искусства – живое дело утверждения сознания класса в состоянии каждого отдельного момента для своего дальнейшего господства. Идеалистическая точка зрения подобное положение вещей подменяет так называемым «идеальным» смыслом искусства, в то же время как на самом деле в этом заключается наипрактическая сторона искусства. Класс берется за свое существование и власть всеми способами, в том числе и идеологией, искусством. Жизнь искусства есть та же борьба классов соответственно требованиям каждого отдельного момента.

Отсюда вытекает лишь относительность общих сходств стилей и абсолютность каждого индивидуального стилистического выражения, что прямо связывается с эмоциональным воздействием искусства. Таким образом, искусство и общее, и индивидуально, подчиняет индивидуум классу путем эмоциональной заражаемости, в чем заключается та или иная социальная функция искусства. Конкретное и полное познание искусства, согласно марксистскому искусствознанию, требует изучения художественной эволюции в каждом ее шаге и в каждом отдельном местном выражении. Иначе говоря, диалектика истории искусства не есть абстрактная тема, а живой процесс конкретной исторической жизни. Само искусство по отношению к истории является известным историческим показателем, как бы историческим источником, «памятником», как обычно выражаются.

Следует лишь помнить, что «памятник» искусства не есть что-то самодовлеющее, а лишь отрезок идеологического процесса с внутренней, заключенной в нем борьбой классов. Всякой предварительной задачей искусствознания, как науки социальной, должно быть собирание и изучение этих «памятников», которые, лишаясь своей эмоциональной заразительности в научном освещении (роль музеев, экспозиции, этикетажа и проч.), раскрываются в своем истинном диалектическом и классовом смысле.

Поскольку краеведение есть комплекс научного познания определенной территории, постольку социальное значение исторического развития последней, очевидно, не может обойтись без искусствознания. Надо помнить, что марксистское построение истории не только схематично, но и интегрально в отношении познания базиса и идеологических надстроек на нем. Особое значение имеет искусствознание для познания исторического прошлого какого-либо национального комплекса и исключительно для национальных меньшинств на территории РСФСР, в частности в Чувашии.

Следует иметь в виду, что русская национальность, ведя борьбу за господство над нацменьшинством, не только обнаруживала в искусстве социальную функцию в интересах своего господствующего класса, но ставила меньшую нацию в положение народных низов. Отсюда мы в праве заключать, что сохранившееся чувашское искусство, представленное орнаментом, действительно является народным, иначе говоря, принадлежит тому низовому классу, который мы можем мыслить под этим именем в определенный исторический период, т.е. крестьянству. В свое время чувашские верхи растворились в иных национальных группах тех же социальных слоев, прежде всего, конечно, исчезнув, как субъекты оригинального стиля, увлеченные ведущей ролью русского искусства. Не менее важно изучать судьбы русского искусства на чувашской почве в интересах самой Чувашии. Дело, конечно, не в том, что чувашское искусство могло влиять на русское и, в нем отразившись, быть познано. Идея такого непосредственного влияния противоречит марксизму, хотя последнему и не противоречит борьба в искусстве (хотя бы в пределах одного «памятника», «сосуществование» в нем) русского и чувашского момента, как двух разных классовых моментов.

Но именно в последнем отношении русское искусство, осуществляя классовую борьбу, должно было примеряться к чувашским условиям бытия и оправдать тем свою социальную функциональность. Как увидим из дальнейшего, художественная история на почве Чебоксар – чувашской столицы – оправдывает эту точку зрения.

I. ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА ФЕОДАЛЬНОЙ ЭПОХИ

Вопрос о древнейшем чувашском искусстве на территории Чебоксар в настоящее время не может быть разрешен. В самих Чебоксарах не осталось никаких ни монументальных, ни иных

памятников этого искусства, хотя город Чебоксары существует уже с XIV века. Впервые Чебоксары упоминаются в 1371 году в описании путешествия Дмитрия Донского в Орду; основание же Чебоксар должно быть отнесено к значительно более раннему времени.

Находясь в котловине (отчего, может быть, город и получил свое название), Чебоксары этим производят в наше время неблагоприятное впечатление при взгляде на них с Волги. В глубокой же древности положение Чебоксар было крайне выгодным в защитном, следовательно, и торговом отношении; это обстоятельство, а равно самое упоминание города по пути следования Дмитрия Донского, с несомненностью убеждают нас в том, что в составе жителей Чебоксар должны были находиться различные социальные группировки, представители различных классов, а следовательно, должна была быть развита социальная жизнь, в том числе в той или иной форме искусство.

«Торговое» положение города, конечно, говорит за наличие в Чебоксарах купечества, которое, однако, может быть сливалось с классом феодалов. От значительно позднего времени до нас дошли известия о торговой способности чувашей (см. указ Михаила Федоровича и донесение князя Сицкого от 1615 г.). Герберштейн в 1524–30 гг., т.е. до захвата Чебоксар и подчинения чувашей Москвой, говорит о последних как об искусных судоходцах. В донесении князя Сицкого чуваша, как торговец, прямо противопоставляется в этом отношении малоспособным татарам. В 1697 году, в интересах политических соображений, Москва провела запрещение кузнечного и серебряного дела у чувашей, что дает возможность предполагать у них наличие ремесел, конечно, представлявших древнюю традицию. Что касается наличия феодалов у чувашей, то грамота Ивана Грозного от 1548 года о даровании князьям арским (татарским) поместий с чувашским населением заставляет нас думать, что в XVI веке высший, собственный феодальный класс у чувашей уже отсутствовал; вероятно, был истреблен. Как бы то ни было, уже в XVI в. существование Чебоксар, очевидно, принадлежало к социально-организованной, оседлой и культурной народности. Вместе с этим положением возникает вопрос, что же это была за народность, так как чуваш становится известным лишь с XVI века (в 1524 году на Свияге русские побили татар, черемис и чувашей). Последнее обстоятельство, впрочем, самостоятельно не может иметь большого значения, так как древние сведения о разных нациях нередко путаются, имена последних перемешиваются и забываются. В том же XVI веке и позднее, чуть ли не до наших дней, чуваша нередко смешиваются с

черемисами. Существенно лишь одно: история не знает от XVI века и ранее торговой, культурной и государственной народности, объединяемой, как своим центром, Чебоксарами. Ответ на это недоразумение лежит в чрезвычайно правдоподобной гипотезе, что чуваша являются древними болгарскими, а Чебоксары – одна из болгарских колоний еще до падения и разрушения болгарской столицы (Князь Юрий Звенигородский около 1400 гг. воевал с болгарскими, разбил их и вывез от них богатую добычу, позволившую ему осуществить ряд знаменитых по сие время построек – собор в Звенигороде, Троицкой Лавре и Александровой Слободе).

XV и XVI вв. – основание Казанского царства, окончательный разгром болгар и продвижение к юго-востоку, заигрывание с татарами (Касимов) и проч. и проч. поставили болгар между молотом и наковальней. Окончательное взятие Казани в 1552 году и ряд неудачных восстаний бывших болгар-чуваш привели к тому, что, разбросанные из своего бывшего государственного центра по разным направлениям, чуваша наибольшей массой продвинулись на правый берег средней Волги, и их старинный, но далеко не первый по значению и происхождению город Чебоксары стал новой столицей якобы иной, а на самом деле все той же нации. (Другое объяснение названия Чебоксар – столицы чувашей). Естественно, что при такой исторической перспективе мы вряд ли можем надеяться открыть что-либо значительное до русской эпохи на почве Чебоксар. Однако для этого открытия есть определенные пути: сравнительное изучение материала, добытого, с одной стороны, на почве древних болгар, с другой – на почве Чувашской республики, в частности – Чебоксар, конечно, при точном изучении возможных соображений этнографического, историко-колониционного и др. моментов. Следует в отношении художественных памятников ископаемой археологии проделать то, что давно и с успехом начато в отношении чувашского языка в его сравнении с болгарским. Не менее важно изучение орнамента крестьянских вышивок. Уже во введении мы узнали, что чувашская народность была поставлена Москвой в положение низшего класса и скоро таковым стала; однако возможно думать, что, как это удостоверено во множестве случаев у других народов, чувашская крестьянская среда восприняла и сохранила в себе художественные элементы, когда, что присуще высшим классам, ведущая культурная линия которых могла смыкать художественную культуру чувашей с художественным достоянием иных, более широких и исторически оказавшихся более актуальными художественных культур.

Естественно, однако, что в области изучения вышивок существенное слово должно принадлежать этнографам, на обязанности которых лежит дать дифференцированную картину исторических путей и отношений национальных комплексов и взаимодействий на почве Чувашии. Поэтому мы в настоящем очерке не беремся решать вопроса о жизни, изменении и территориальном движении чувашского орнамента. Однако ..., чисто искусствоведческие проблемы мы можем и обязаны хотя бы вкратце поставить.

Определяя существенными моментами всякого орнамента – мотивы, композицию, ритм, форму, пластику и колорит, взглянем с этих точек зрения на чувашский орнамент, известный по вышивкам, главным образом, женского костюма и др. (касаться самого костюма и быта, равно специальных чувашских наименований мы не предполагаем). Уже общий взгляд на чувашскую вышивку – темными тонами на белом фоне холста – производит впечатление своеобразия, мы бы сказали, известной тяжести, замкнутости и относительной статики. Лишь вглядываясь, мы улавливаем динамику бесконечно повторяемых мотивов, нередко идущих параллельными рядами, фризами. Второе общее наблюдение убеждает нас в исключительно геометрическом характере орнамента. Как и всегда, в этом случае являются такие мотивы, зигзаги, кресты, квадратики, ромбы повторения ломаных или косых линий, образующих как бы треугольники, вершиной то вверх, то вниз. Мотивы эти и подобные им, обычные для любого геометрического орнамента, не представляют ни большого интереса, ни темы для подробных объяснений. Эти же геометрические мотивы могут соединяться в композиции иные, чем бесконечные фризы: иногда они образуют центрические построения, чаще всего квадраты или ромбы, отпускающие от своих диагоналей под углом в 45 градусов меньшие квадратики или ромбики <...>.

К элементам композиции следует присоединить систему связей мотивов. По существу, она отсутствует. ...Чрезвычайно важным признаком чувашского орнамента является характер простого сопоставления мотивов, который может быть назван штучным набором, что характерно для востока. Даже в тех случаях, где (напр. в легионах) одни мотивы линией-стежком соединены с другими, все же связь эта мыслится совершенно механической. Следует, как чрезвычайно важное, отметить в общем отсутствие не только побега и изгиба живого стебля, но даже технического плетения. Было высказано мнение (М.П.Петровым), что в орнаменте чувствуется отзвук обработки бисером и камнями, т.е. скажем мы, ювелирного

искусства. Исходя из выше отмеченного, предположение это имеет свое вероятие. Но в таком случае в условиях чуть ли не первобытного геометрического орнамента мы можем надеяться искать пережитков иных более высоких культур.

К этому ведет нас прежде всего и главным образом более внимательное наблюдение, открывающее нам, что в геометрическом чувашском орнаменте заключен совершенно своеобразный ритм: в симметрические композиции врывается асимметрия. Крестики оказываются не только не равноконечными, но и с нечетным числом концов; присутствует пятиконечная звезда. Некоторые из наблюдаемых мотивов могут быть названы «молоточками». Иногда зигзаги, асимметрично загибаясь, *напоминают* как бы ломаные (под прямым углом) волноты в характере разорванного, разложившегося меандра, <...> причем принцип штучного набора сохраняется; иначе говоря, никогда нет бесконечного (античного) изгиба меандра; скорее – некоторое подобие китайских меандровых мотивов.

Подобные мотивы ведут к каким-то органическим образам, быть может, растительным. В отдельных случаях наличие веточек с цветами, геометризированных на геометризированной земле, иногда в виде зигзагов, совершенно несомненно и близко к месопотамскому орнаменту (о последнем см. ____)⁷. Сюда же, к стилизованным отросткам и побегам, может быть, следует отнести реснички, приросшие к прямым линиям. В таком случае, как ковер цветов, видимый сверху, должны быть поняты и некоторые метопные композиции. Отметим один вариант их: на плечах женской рубашки нередко вышивается клеймо, которое, будучи составлено из геометрических мотивов, образуется из прямоугольных форм, все же приобретает совершенно противоречивое очертание овала, чему помогает прием, довольно типичный для чувашского орнамента, а именно: пересечение и отсечение прямых линий под углом 45 градусов. Таким образом, в орнаменте чувашских вышивок скрыта определенная диалектика, определенная борьба противоречий, в которой мы можем древнейшим элементом, едва ли не эпохи еще первобытного коммунизма, считать простейшую геометричность, которая была вытеснена какими-то растительными, а может быть, и иными мотивами, хотя все же не в органических, конечно, а в механических сочетаниях. Эта новая форма, новая, более высокая по

⁷ Пробел в документе.

достижениям орнаментики, необходимо принадлежала иному социальному слою, иному классу, как субъекту этого стиля, осуществляющему свой идеал и свое господство. Мы имели уже случаи отметить географический диапазон тождественных мотивов – Месопотамия и Китай. Уточним наше положение на основе двух примеров, изредка (что мы должны подчеркнуть) попадаются любопытные фриз, составленные из геометрических стилизованных мотивов двух птиц, стоящих симметрично по сторонам дерева; каждая пара расчленена более развесистым деревом. В настоящее время нет надобности длинно рассуждать о месопотамском происхождении этой формы, что достаточно известно.

Восточные месопотамские мотивы давно (Стасовым) были отмечены в вышивной орнаментике народностей Поволжья; в наше время ту же мысль повторил Городцов, а Фанина Галле пыталась эту орнаментику вышивок связать даже с монументальной орнаментикой скульптуры XII в. Сузд. Владим. княжества. Связи последнего с болгарами исторически известны. Вместе с тем едва ли можно где-нибудь еще в условиях геометрической трансформации найти более точную передачу (даже по пропорциям) ассирийского священного древа в геральдической композиции, чем на чувашской вышивке. Не менее того поражает пластическое выражение последней, о чем речь будет ниже. Другой, еще более любопытный случай оформления орнамента представляет композиция (геометрически стилизованная) всадника на вставшей на дыбы лошади; верхняя и нижняя части лошади совершенно подобны и могут быть приняты друг за друга, смотря по тому, откуда рассматривать фигуру, т.е. как провести ее вертикальную ось. Но если эту ось провести по диагонально к коню посаженному всаднику, то можно усмотреть сразу двух коней при одном всаднике. Как известно, угловые композиции, представляющие сращение двух одинаковых животных форм, обычны для Востока и разошлись отсюда в греческую архаику, в искусство этрусков, в романский стиль; известны и в России в угловых скульптурах собора в Суздале, 1122 г., в виде двух кошек при одной морде. Месопотамское происхождение этих двух мотивов несомненно. Однако приходится настаивать на том, что подобные композиции в чувашском орнаменте редки и всегда очень сильно стилизованы, скрыты в геометрической форме, более чем, например, мотивы пешеходов, всадников, птиц и т.п.; известных в русских вышивках, частью в позднее время проникших к чувашам. Явно месопотамские мотивы могли сказаться у чувашей вследствие былой торговли болгар с Востоком, в частности с арабами.

Геометрическая схема, мотивы ромба и меандра, асимметрии влекут нас к Ирано-Алтайской культуре (см. ____)⁸.

Можно предположить, что новые социальные порождения, как мы отметили выше, новая экономическая формация сблизили первичный чувашский орнамент с месопотамским, но диалектика этого развития и его социальная функция скрыты от нас в исторической и историко-экономической неизвестности. Думаем, что последующее падение культуры чувашей должно было усилить и воскресить былые геометрические мотивы, формы и композиции. Примитивность верований, идеологии, ритм тяжелой трудовой жизни с весьма ограниченной возможностью абстракций не повели к развитию блестящего колорита – цвета голубой и желтый почти отсутствуют; мы видим темные тона: черный, красный, зеленый; не менее замечательно в орнаменте отразилось конкретное восприятие жизни: прозрачность, легкость форм избегнута и заменена пластичностью путем широких одного цвета полос (даже в поздних нашивках вместе вышивок) и введением черного контура, еще более утяжеляющего и замыкающего форму в неподвижности. Этому же способствует самая фактура шитья: исполненное «по канве» – крестиками, оно в одного цвета широких полосах между контурами превращается в плотное шитье гладью.

В таком, несколько мрачном характере с иранскими и месопотамскими отзвуками рисуется нам искусство чувашей, порожденное феодализмом, как своим, так и русским, и отразившееся в чувашской народной вышивке. Можем ли мы на почве Чебоксар отметить какой-либо памятник русского феодального искусства?

Приблизительно к эпохе упоминания Чебоксар, к концу XIV в., относится каменный (шиферный) образок Николы в соборе Чебоксарском. Бесспорно, поскольку Дмитрий Донской ехал через Чебоксары и, следовательно, этот город был известен русским и ими посещался, уже в ту пору подобные вещицы могли попадать в Чебоксары и играть вовсе не священную роль. Однако ничего определенного про появление соборного образка в Чебоксарах, конечно, сказать нельзя. Отметим лишь, что в XIV в. такие образки были типичны для Новгорода, Москвы и Белорусии и связываются скорее с вкусами городской буржуазии, чем феодалов. Происхождение же типа длинноголового Николы – белорусское, даже с западноевропейскими чертами (рубчатый венчик). Сечная пластика

⁸ Пробел в документе.

(образок стерся), выпуклые глаза и, вообще, чувственный характер целого при схематизме и абстракции туловища и геометризованных одежд характерны для России XIV в., с ее борьбой городского капитала и феодализма, но в Чувашии подобные изделия могли удовлетворять и более поздние эпохи, своеобразно согласуясь с принципами чувашского орнамента.

II. ИСКУССТВО ЭПОХИ КОНЦА ФЕОДАЛИЗМА И ПЕРВОЙ ДВОРЯНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

На арену исторической жизни, прослеживаемой по документам, Чебоксары выступают в 1555 г. Окончательный захват Казани московское правительство обставило сооружением ряда крепостей, как до взятия Казани (Свияжск), так и после того.

Как известно, взятию Казани предшествовало якобы добровольное, на самом деле вынужденное и экономически, и военной угрозой, подчинение Москве чуваш, очень страдавших от поборов Казани и надеявшихся на экономические льготы Москвы. В 1551 г. чуваш были на три года освобождены Москвой от дани. Однако на чуваш пали тяготы казанского похода Ивана Грозного, надежды чуваш не оправдались и в 1552 г. произошло восстание чуваш, окончившееся не в их пользу.

Как результат московской политики, в сердце Чувашии, из столицы Чебоксар, возникла крепость, однако не в котловине, где был расположен чувашский город, а на высоком мысу между Волгой и речкой Чебоксаркой. Мыс этот с запада на восток, образуя как бы стрелку. В своей верхней части он получил город-острог с деревянными укреплениями и собором в них. Естественно защищенный с одной стороны крутым берегом Волги, а с другой – столь же крутым р. Чебоксарки, город с запада, откуда напасть на него было легче всего, получил вал, остатки которого могут быть прослежены до сего времени, проходя от Волги переулком позади тюрьмы и поворачивая дугой за собором к Чебоксарке. В общем между валом и двумя стекающимися реками образуется крутой высокий сектор, господствующий над окрестностями и над самим чувашским поселением. Таковой топографией характеризуются многие русские древние города, например, Ярославль, Псков и др. Однако город, в собственном смысле слова, т.е. Кремль – укрепление, не занял всего мыса между двумя реками. Спускаясь еще несколько ниже по мысу, был выстроен Никольский монастырь, а еще ниже, почти

на самой стрелке, Троицкий монастырь, оба возникшие в 60-х годах XVI века в качестве форпостов Кремлю. Подобная роль монастырей обычна для ряда древнерусских городов. См. топографию монастырей вокруг Москвы, Новгорода, Пскова, Голутвин монастырь на стрелке Оки и Москвы-реки перед Колодной и проч. и проч.

В выборе места создания города приняла участие не только гражданская власть Москвы, но и духовная – первый казанский епископ Гурий в 1555 г. «освятил место будущей крепости». Так в одном предприятии соединились светские и церковные феодалы, которые далеко не всегда действовали единодушно. Однако «покорение Казани» относится к одному из любопытных моментов «социального равновесия» в Московском государстве (Покровский, «Русская история»). Конечно, это равновесие было весьма внешним и кратковременным и покоилось лишь на относительно немногочисленных «ведущих» социальных группировках Москвы. Было затишье перед первой дворянской революцией, известной под наименованием «о п р и ч н ы». Русский феодализм («удельная система») приходил к концу. Уже с XV в. в условиях возникновения товарного хозяйства, начинает утверждаться в России монархия, которой суждено было вырасти на опоре дворянства и крепостного права против феодалов, в том числе и церкви.

Вся первая половина XVI века проходит в борьбе между феодалами и новой силой – дворянством, причем к середине XVI в. мы видим попытки феодальной реакции, как раз и вызвавшей дворянскую революцию – опричнину. Казанский поход, вожделение к захвату новых земель, где можно было бы покормиться всем социальным группировкам, в том числе и торговому капиталу на почве захвата такого торгового пути, как Волга, примирило всех между собой. Чрезвычайно сложное и пестрое по своему художественному выражению русское искусство XVI века раскрывает нам эту борьбу классов, хитрую картину отношений и вожделений, художественную за них агитацию. Быть может, та идеологическая и стилистическая сложность нигде так не сказалась, как в построении в Москве знаменитого храма «Василия Блаженного», субъектом стиля которого, конечно, являлся новый дворянский класс, радостно праздновавший победу своего полного выхода на политическую арену в благоприятных для него обстоятельствах.

Чебоксары почти не сохранили нам памятников этой эпохи и, во всяком случае, можно утверждать, не имели никогда ничего подобного на своей почве. Неожиданно мы находим в Чебоксарах в

середине XVI в. памятник консервативный – икону середины XV в. Мы говорим об иконе Владимирской Божьей матери, находящейся в Чебоксарском соборе, выстроенном в 1557 г., вместе с крепостью, из дерева. Еще в 1630 годах Алеарий, проезжавший через Чебоксары, говорит о том, что весь город был деревянный, называя в то же время Чебоксары прекраснейшим из поволжских городов. Владимирская икона весьма небольших размеров (24,5х31) была вложена в собор при самом его построении вышеупомянутым епископом Гурием и, несомненно, вывезена им из Москвы. Известно, что в Москве Гурия торжественно провожал в Казань сам царь со своим семейством и все высшее духовенство. Можно думать, что епископу было отпущено немалое количество различных реликвий, которые должны были разнести по городам вновь захваченной области для вящего утверждения и пропаганды «самодержавных» порядков.

Последнее и составляет суть объяснения того, что для этой цели привлечена была икона более ранней эпохи. Устремляясь на новые земли и государево жалованье на них, дворянство пока еще не отнимало политической власти от феодалов, изличая свои идеалы в сочинениях, известных под псевдонимом Ивана Пересветова. Феодалы же, находясь у конца своего политического, а иные и житейского принципа, примирялись с дворянством при сохранении своего положения при царском дворе, закрепляя свои уходящие права в родословных книгах. Двор, таким образом, является средоточием социального равновесия, мертвой точкой, которая пока еще никуда не сдвигалась. Это была атмосфера, в которой ретроспективизм находил себе благоприятную почву, к тому же подогреваемый духовенством Стоглавый собор уже вынес постановление о необходимости в иконном письме подражать Андрею Рублеву и Дионисию, знаменитым живописцам начала и конца XV века, действовавшим при Московском дворе. Строгий и величавый Дионисий, надо признать, не мог быть популярен в эту бурную и чреватую последствиями эпоху, искавшую сложной игры и возбужденных радостных чувств; это доказывает не только архитектура («Василий Блаженный», явившийся вслед за строгой феодальной церковью в Коломенском), но и живопись (сложные, дробные и пластичные миниатюры Четей-Миней Макария, одновременные с «Василием Блаженным»). Новые социальные условия не находят сразу же и своего художественного выражения; они на первых шагах опираются на старый опыт... В Чебоксары была принесена икона Дионисиевского периода, несомненный образец

Рублевской иконы. Потемневшая живопись расчищена лишь частично и лик Богородицы и младенца. Прежде всего поражают яркие и в то же время гармонические краски. Темно-лиловый мафорий (покрывало) падает с головы на плечи Богородицы; из-под него видна голубая повязка с сильными светлыми (белыми) переливами, производя впечатление шелковых тканей. Густота цвета не производит впечатления тяжести. Еще более того, плавно и воздушно написан лик светлыми зеленоватыми, желтыми и розовыми тонами. Уже это одно, очевидно, совершенно противоположно художественным принципам, царившим, как мы видели, в чувашских вышивках; другая особенность иконы: отсутствие в собственном смысле слова контура, черты; красочная плоскость заканчивается естественным своим периметром, линией, границей краски. Между тем эта линия нарочито грациозна, образуя свалоподобные кривые лекала. Ясности и жизнерадостности красок и плоскостной проекции форм соответствует и изысканность их структуры и пластичность. Голова Богородицы сильно и подчеркнуто наклонена из шеи почти прямой, а шея младенца вытянута, чем достигается известный энтузиазм движения. Маленькие, тоненькие носики, губки бантиком и чуть приподнятые брови того и другого добавляют аристократическую изысканность идеала человеческого лица. Глаза Богородицы узкие и несколько глядящие вверх, как бы томные, еще звучат долей того лиризма, который заложен во взоре ангелов православной Троицы Рублева.

Радостно и светло очерченные нимбы дополняют впечатление от иконы, которое на ряд веков было ею потеряно вследствие загрязнения. Так, применяя старые произведения к своим новым нуждам, московский двор, а в сущности, специальные порядки на почве экономического равновесия и жизненных (хотя, как оказалось, и опрометчивых) ожиданий нового класса, дворянства, несли в новые земли пропаганду радостной жизни. Икона Владимирской Богородицы так же ее (эту жизнь) пропагандировала чувашам, как и одновременные обязательства Москвы освободить их на три года от налогов. И икона, и обязательства обманули; об этом говорит другой памятник искусства в Чебоксарах, явившийся в них намного позднее, в 1560-х годах. Мы говорим о статуе Николая Чудотворца, ныне находящейся в Чебоксарском музее.

Экономическая неудача Казанского похода нарушила фальшивое социальное равновесие. Занявший крепкое положение среди специальных сил дворянский класс обрушился на власть, т.е. феодалов, купечество присоединилось к дворянству. Иван Грозный приехал в

Александрову Слободу, и начались казни. Всякий стимул для жизнерадостного декоративного стиля был потерян; таких памятников, как «Василий Блаженный» более уже не появлялось; исчезли припоминания и об Андрее Рублеве. Вместо блестящей колоритной живописи идеалом представляется повествовательный, иногда аллегорический рисунок, с умеренным количеством смутных тонов, но с подчеркнутым контуром. Графики овладели искусством, как некоей структурой, выступающей вперед и несущей форму. Этот строгий стиль был девизом царя с его новыми любимцами; стиль в области живописи питался как себе соответствующей, исторической, немецкой ксилографией.

Появилась и своя ксилография (гравюра на дереве) в возникших печатных книгах. Строгий графический стиль проник в архитектуру и в скульптуру, представляющую плоские, сильно контурные рельефы, как будто бы доски для отпечатывания. В Чебоксарах сохранился в Покровской церкви осколок креста с подобного рода рельефом. Однако этот конструктивный стиль имел и обратную сторону, свое диалектическое последствие. *Он не только демонстрировал стремление к реорганизации государства новой политико-социальной силой, с новыми экономическими требованиями к населению, с нарождающимися отношениями чиновничества и крепостного подчинения, но дал также в руки реакционным элементам возможность возвратиться к строгости стиля давно прошедших времен.* Эти реакционные устремления, прежде всего, были обнаружены церковью.

Митрополит Макарий еще держался хитроумно меж социальной борьбой, но церковь, как таковая, вся была реакционной; это она уничтожила попытку новых людей завести книгопечатание и заставила Ивана Федорова бежать из Москвы. Митрополит Филипп, из рода Колычевых, решительно вступил на путь реакции. Реакционерам также было не до жизнерадостного искусства. *Церковь разразилась угрозами, и недаром политика Грозного принуждена была парализовать церковное влияние путем лукавого переряживания царя в монахи и аргументации его к той же церковности.* Еще Макарий, когда-то живший в городе Можайске, распространял по России копии знаменитой статуи Николы Можайского. После Макария, усилиями церковных властей, это распространение еще более увеличивается.

Можайская статуя возникла в начале XIV века и составляет редкость в древнем русском искусстве, почти не знающем

монументальной скульптуры. Правда, от статуи XIV в. сохранилась только голова, и по ней можно видеть, что все произведение близко стояло к чувственной реалистической скульптуре Западной Европы. Древнейшие русские реплики Николы Можайского либо имеют ту же черту (Псков), либо приближаются к иконописному шаблону (Мценск–Радовицы). Совершенно иного характера статуи, распространяющиеся в XIV в., его середине и второй половине, среди них и Чебоксарская. Находящаяся сейчас в музее, она взята была из часовни Троицкого монастыря, но не в эту часовню, конечно, была прислана в свое время. Ее первичное местоназначение – Никольский Чебоксарский монастырь, упраздненный в 1764 г., а возникший, как мы говорили выше, в XVI в. рядом с Чебоксарским кремлем, несколько ниже его, известный тем, что туда впоследствии была сослана, по приказанию Бориса Годунова, теща Федора Никитича Романова кн. Шестунова. Статуя в рост человека (188х53) с непомерно большой головой (42х19) и длинной бородой, что совершенно противоречит типу Николая Чудотворца. В правой руке святой держит обнаженный меч, поднятый вверх, в левой – храм или город. Чебоксарская статуя дошла в очень плохом состоянии; меч и храм ее новые, ступни ног исчезли, кое-где статуя склеена холстом во избежание дальнейшего разрушения. Сделана она, кроме рук, из одного куска дерева, сзади выдолбленного для облегчения в весе. Будучи окрашенной первоначально, статуя переписана в XVIII в.

Скульптурная обработка крайне примитивна, сделана в вертикальных плоскостях, сходящихся под углом; столь же общеразработано лицо, с торчащим носом; детали моделированы крайне умеренно иллюзорной краской. В результате статуя производит впечатление реальных объемов, втиснутых в какую-то схематическую графику, типичную для эпохи. Древняя окраска лика и одежды первоначально была выполнена в темно-желтых и коричневых тонах. Не только в содержании образа с мечом заключалась эмблема и притягательная сила власти, но и в самом линейном и, в то же время, трехмерном облике для суеверного чуваша скрыта была конкретность нездешней иератической силы.

Ведь сам Иван Грозный, при военных неудачах, приказывал сечь подлинную Можайскую статую, быть может не без злорадства над духовенством, но тем не менее в мистическом настроении. Идеология церкви в репликах Николы Можайского нашла хорошее средство для пропаганды своей власти, своего феодализма «иератического порядка». Недаром Чебоксарский Никола сохранил эмоциональную заразительность вплоть до нового времени.

Как известно, в результате борьбы дворянства и феодалов последние в XVI веке на короткое время победили, что прямо последствовало из неудачной экономической конъюнктуры, сложившейся для дворянства, зарвавшегося на земельном ажиотаже. Феодалы, несомненно поддержанные сельским населением, на некоторое время воспрянули; однако это население не выиграло, путь крепостничества ему был предопределен после второй дворянской революции, т.е. Смутного времени. Феодалная революция второй половины XIV века сосредоточилась в Москве и той ее провинции, которая не представляла интенсивной самостоятельной жизни, как, например, приуральские земли Строгановых. *Реакционное феодалное искусство пыталось вернуться к величественным и, в то же время, пластическим формам начала и первой половины XVI века, вспоминая здесь и Дионисия, но будучи все же строже его.* В Чебоксарах сохранилось немного памятников в живописи этого стиля. Отметим в Воскресенской церкви остаток из небольшого погрудного Деисуса – Иоанн Предтеча, относящийся еще к середине или началу второй половины XVI века; в живописных достоинствах иконы, в мягко написанных волосах, узких глазах, голубых ризах звучит еще жизнерадостное настроение, разрушаемое, однако, сильной контурностью и основательностью движений: два класса борются в этой иконе. Более позднего времени, 60–70-х годов XVI в., Тихвинская икона Богоматери из Вознесенской церкви, нещадно переписанная. *Расчищенное одно клеймо обнаружило типичное монументальное палатное письмо, условное пространство, обращенное на зрителя и не углубляющее фона; декоративное решение фигуры с ломучими позами, скованные и условно иератичные.* Композиция разворачивается в параллельных вертикальных членениях иконной доски, напоминая чуть ли еще не XIII–XIV вв.

Два образа Николы (из собора и Предтеченской церкви) конца XVI в. уже обнаруживают, что иератическая скованность готова разложиться на мелочную игру отдельных черт. Наиболее замечательна большая икона – собор архангела Михаила конца XVI в., записанная в XIX в. и раскрытая в лике среднего ангела и наполовину в лике Христа (икона ныне находится в музее).

В некотором однообразии красноватых тонов и строгости, как внешних, так и немногих реальной обыденности, и в плоскостности ликов отразилась эпоха исканий последних условных эффектов монументального стиля, социальной функцией которого было поддержать падающий социальный порядок, вскормленный

феодализмом и натуральным хозяйством. Того же порядка вещей и того же времени – расшитый воздух из Воскресенской церкви со своим строгим херувимом в центре и относительной скудностью окружающего стаффажа; плащаница оттуда же, восходя до примитива, однако обнаруживает мягкость и соотношение тонов, света, теней и контурности. Достойно замечания, что иное направление живописи конца XVI века, связанное с торговым капиталом (Строгановы), вовсе не имеет места в Чебоксарах. Не было еще тех социальных условий, при которых через 50 лет после внесения русской художественной культуры в Чебоксары в них могла образоваться среда, способная на утверждение многосложного живописного стиля.

<...> памятники живописи, возможно, что некоторые из них созданы в связи с грамотой Федора Иоанновича от 1593 г. о распространении христианства в Казанской земле, в том числе у чуваш. Уже в завещании 1572 года Иван Грозный распоряжается чувашами как своим феодальным наследством. Где-либо между этими годами лежит выполнение вышеупомянутой замечательной иконы «Собор архангела Михаила».

III. ИСКУССТВО ЭПОХИ ВТОРОЙ ДВОРЯНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ПОСАДСКОГО КАПИТАЛА

Монументальные памятники искусства в Чебоксарах сохранились лишь начиная с XVIII в., да и то с середины его. До того времени вся архитектура была деревянной и не дошла до нашего времени: известны два больших пожара в Чебоксарах – 1659 г. и 1773 г. После этих пожаров уцелели лишь немногие каменные строения, как гражданской, так и культовой архитектуры. Впрочем, до первого из названных пожаров Чебоксары имели, по-видимому, лишь одно каменное здание – собор (с колокольнею). Датировок гражданских зданий не сохранилось вовсе; датировки же храмов могут быть отчасти извлечены из церковных документов, ныне хранящихся в большинстве случаев в Чувашском Центр. архиве, а также из описаний Чебоксар конца XVIII в. рукописи, находящейся в Чувашском музее. Об этой рукописи придется сказать еще далее. Однако этих документов недостаточно и, например, точная дата построек бывшего Троицкого монастыря до сего времени нам остается неизвестной, ... как разрушенных колоколен бывшего Никольского монастыря. Кроме того, даты некоторых памятников по различным источникам не сходятся; так, например, собор датируется то 1651 г., то 1657 г., то 1659 г., что, впрочем, может означать закладку, окончание постройки

и внутреннее оборудование. Сомнительной является дата 1758 г. Воскресенской церкви с шатровой колокольной, весьма типичных для XVII в., даже середины его. Впрочем, запаздывание в усвоении столичного стиля провинцией было всегда значительным, на 50 лет обычным, но иногда и более. Все памятники Чебоксар, характерные для московского архитектурного стиля середины XVIII в., датируются XVII–XVIII вв. (от 1684 г. до 1720 г.) и должны быть рассматриваемы в пределах того времени, когда создавался их стиль, т.е. в XVII в., на основах того экономического базиса, который породил стиль. Следует помнить, что в порядке исторической диалектики сама смена экономических структур происходила с разными скоростями в различных областях страны, отчего нередко в провинции мы видим, с одной стороны, экономическую и культурную косность, с другой – неожиданное сложное переплетение различных моментов идеологических, в том числе и художественных концепций.

Революция Смутного времени, победителем из которых вышло дворянство, в те времена класс агрессивный, не сразу изменила архитектурный стиль. Новые элементы в нем начинают слагаться лишь к концу первой четверти XVII в., а к середине XVII в. стиль уже создан. Хотя в Чебоксарах нет вовсе памятников зодчества старого феодального и полуфеодального характера <...>

Так в купеческой среде, еще не вышедшей на арену широкой торговли, сохранился, как обычно, известный консерватизм, косность феодального привкуса. По многим городам со средним купеческим населением указанный стиль сохранился до конца даже XVIII века. В Чебоксарах сюда относятся такие памятники, как Покровская церковь 1687 года (1708–1720), Вознесенская – 1703 г., Воздвиженская 1702 г., Воскресенская 1758 (?). Последняя, наиболее замечательная своей шатровой, примитивной колокольной и рядом стоящим каменным домом того же стиля, представляет крайне редкий запоздалый образец архитектурного ансамбля середины XVII в. Всякое изменение художественного смысла эпохи никогда не ограничивается лишь каким-либо одним видом искусства и захватывает последнее всецело. Новый человек в архитектурном пространстве, обретший себе новые условия для действия и тем пропагандировавший свои социальные успехи, не мог не отнестись так же к пространству в живописи. В ней обращенное на зрителя пространство ищет разрушения внутренних глубин; образуется подобие (____)⁹ раскрытием

⁹ Пробел в документе.

передней стены здания посредством арки, через которую видна задняя стена с решетчатым окном; фигуры получают жесткую окраску и краски оживают; начинает наблюдаться интерес к мелочам жизни, быту, природе. Условно представленные горы превращаются постепенно в пологие мягкие скаты, деревья приобретают менее условный характер, начинает встречаться изображение облаков на небе. Обнаруживается склонность к интимному и личному. Этому индивидуализму суждено было усилиться в связи с развитием торгового капитала и новыми социальными сдвигами середины XVII века. Торговля стала основным стимулом Москвы; во главе торговли стоял царь Алексей Михайлович. Жизнь приняла новые формы; исчезли земские соборы, дворянство начинало отходить к силам реакционным, на своих землях готовясь превратиться в новых феодалов, что не было уже за горами.

Купечество, столкнувшись в своих операциях с иноземными странами и далекими перспективами, оказалось чувственнее помещичьего класса, не удовлетворялось скромным зодчеством на рациональных основах и обратилось к выражению более сложного пространства. Заговорил капитал в своем «международном значении»; приближалась эпоха барокко.

В отношении подготовки к нему Чебоксары располагают памятником, равным ряду столичных, а в некотором отношении даже единственным. Мы говорим о соборе 1650-х годов. В отношении своего внешнего, пластического оформления собор не выходит за пределы того стиля, о котором мы говорили выше. Но его внутреннее пространство совершенно иное. В XVII в. мы находим ряд попыток воскресить «зальную систему» московского Успенского собора <...>

Чебоксарский собор представляет собой ведущий к тому скрытый диалектический процесс. Недостаточно того, что внутреннее пространство переливается вокруг четырех столбов; каждый из них несет пятки распалубок, с запада на юг раскрывающихся в поперечных храму коробовых сводах, смыкающихся по своим концам с другими сводами. В полной мере отсутствует система парусов, делящих пространство: световые главы стоят на широких сводах и единое внизу пространство, вверху представляет переливающиеся и неразъединимые волны. К сожалению, теперь заделаны пролеты барабанов, наполнявшие здание обильным светом. Прямой путь от Чебоксарского собора к ратушам и дворцам Петровской эпохи. Подобный же смысл имеют храмы с двумя столбами, весьма редкие вообще, в Чебоксарах же известные в трех экземплярах;

Предтеченской церкви 1690-х годов, Михайловской 1702 г. (теперь Чуващцентрархив), Рождественской 1708 г. (теперь торговые склады). Наличие двух, а не четырех столбов, дает менее сложностей, но более единства и света, для которого достаточно лишь одного сквозного барабана. Недаром все эти храмы, как и собор, получили стенные росписи, частью уже утерянные (архив). Оставшиеся в целостности весьма живописны. Предтеченская церковь заслуживает всемерной охраны. Сохранились планы церкви от 1815 года. Одна ее главка (северного придела) сохранила интереснейшую декоративную деталь, крайне редко встречающуюся: керамическую из поливных плиток чешую. Достаточно сказать, что богатый архитектурой Псков имеет лишь подобный же случай.

Поразительно, что в собственном смысле слова искусства дворянского происхождения в Чебоксарах нет. Посадский капитал, вышедший скоро на широкую торговую дорогу, диктовал свои вкусы городу. Дворяне отсюда искусственно выводились, так как Соборным Уложением 1649 г. (глава XVI, §43) боярам и дворянам было запрещено покупать землю у чуваш.

Расцвет Чебоксар, обязанный купечеству, падает на XVIII век. <...> От XVII–XVIII вв. сохранились в Чебоксарах гражданские дома, представляющие большой интерес, вследствие малого количества и плохого состояния древних памятников подобного рода. Стиль этих домов однороден с храмами. Внешний вид домов сильно пострадал, за исключением маленького домика рядом с Воскресенской церковью, проверить состояние которого возможно благодаря старинному чертежу (судя по филигране 1815 г.). Так же, как и в культовой архитектуре, здание распадалось на внутренние клетки, каждая с особым сомкнутым сводом; извне последнее было выражено тем, что каждый свод был покрыт особой довольно крутой кровлей; теперь все кровли этих домов переделаны, ранее они были тесовые или черепичные. Понимания западноевропейской фасадности в сущности не было. Поэтому окна распределялись по стенам не симметрично, а в соответствии с внутренними помещениями, по практическим соображениям. Это можно видеть даже у такого маленького домика, находящегося возле Воскресенской церкви, на садовом его фасаде, где окна получили новые, XVIII в. наличники, взамен старых, стиля XVII в., сохранившиеся на дворовом фасаде. Каменная постройка нередко соединялась с деревянными постройками-сенцами, крылечками, лесенками, что видно на старинном чертеже вышеупомянутого дома.

Таким образом, живописность целого соединялась с декоративностью убранства и с рационалистическим основанием – организацией масс и внутренних пространств. Наиболее значительным и нарядным был Воеводский дом (на Перевозной улице, теперь баня). Он сильно искажен в отношении и массы, и внутренних пространств, и декорации. Однако разбивка окон группами дает представление о тех слагаемых кубов, из которых он был составлен и каждый из которых был покрыт особой кровлей, имея внутри замкнутое статическое пространство с сомкнутыми сводами. Таким образом, все здание, в сущности, представляло собою группу-комплекс, имевший наименование во множественном числе – «палаты», «терема». Отсутствие симметрии типично, как мы уже указывали, для стиля XVII в. Оно налицо и в доме на ул. Николаева, где садовая часть здания представляет два параллельных помещения, упирающиеся в перпендикулярное им третье, идущее поперек всего здания-сени; все три помещения крыты отдельными сводами и имеют независимые друг от друга кровли. *Дворовая часть здания испорчена и внутри своды заменены потолками, пространственные композиции нарушены, снаружи древние наличники сбиты и заменены грубыми бетонными XX века.* Среди полуразрушенных и искаженных домов на Перевозной улице можно найти случаи ясно сохранившихся архитектурных композиций.

Возникшие элементы рационализма в архитектуре и живописи XVII в. (см. выше) диалектически могли привести к диаметрально противоположным выводам. Мы увидим, что реакция офеодалившегося дворянства искало отсюда выходы в абстракцию, торговый капитал – в реализм, к конкретному. К сожалению, Чебоксары почти не сохранили памятников живописи XVII века. Удалось лишь на немногих досках этого времени открыть, под новыми живописями XIX века, старое письмо. В большинстве случаев со старых досок в XIX в. был предварительно очищен весь левкас во всей живописи.

Икона Успения в Воздвиженской церкви обнаружила те черты искания пространства, архитектуры и действия, о которых мы говорили выше; но, например, открытые на этой иконе лики еще близки к условности чуть ли не XVI в. Однако около середины XVIII века и в его третьей четверти в живописи замечается существенный сдвиг, который получил различные толкования, как с генетической, так и с эстетической точек зрения. Мы говорим о Симоне Ушакове <...>.

В архитектуре «живописному беспорядку» сложенных между собой кубов с прочными массивными стенами противостоял

«нарышкинский» стиль, названный так потому, что главными заказчиками на здания подобного рода явились Нарышкины – новые царские родственники, вчера ничтожные, а сегодня возмнившие о себе и по своему положению явившиеся естественными представителями реакции. По существу, купеческие Чебоксары, так мало, как мы видели, отразившие дворянское искусство первой половины XVII в., вскоре вышедшие на путь художественной идеологии торгового капитала, все же не обошлись без памятников «нарышкинского» стиля. Когда-то две Михайловские и Предтеченская, представляли собой один комплекс Николаевского монастыря, основанного в XVI веке в качестве одного из городских форпостов (см. выше). Монастырь должен был преграждать доступ в Чебоксарский кремль и имел две колокольни, ныне снесенные (вместе с одной из Михайловских церквей в XVIII в. (?). При планировке Чувашской улицы сохранилась лишь сравнительно недавняя фотография монастыря и старинный рисунок (1815 г.) одной из колоколен Предтеченской церкви. Особенность стиля составляет абстракция масс здания. Плоскость стен мыслится лишь как нейтральный фон; пластический смысл перенесен на архитектурные линии, ребра здания, которое получают характер абстрактной схемы, скелета, стены которого, самое большое, вставки из картона. В сильнейшей мере вводится вертикальная координата, относительно которой располагаются симметрично все части. Отсюда получается строгость целого, сдержанность и легкость, при наличии торжественности и нарядности. Графический момент, но уже не как организующее начало искусства XVI в. и как укрощающее, весьма существенен. Характерны гребешки по ярусам, на которые строго и стройно распадается здание; они подобны оборкам на платье. Некоторые причисляют «нарышкинский» стиль к барокко, что, конечно, ошибка, поскольку барокко всегда выражает чувственно-пластическое, но не абстрактно-пространственное. Лучшим памятником «нарышкинского» стиля в Чебоксарах была колокольня Предтеченской церкви, колокольня Михайловских в балюстраде второго яруса имеет отяжеление, показывающее, что стиль готов перейти в свою противоположность и что феодальная реакция на этот раз была недолговечна. Она вернется вместе с рококо.

Отсутствие в Чебоксарах русского феодализма помешало внедрению «нарышкинского» стиля, который обнаружился лишь в монастыре, поддерживаемом правительством и имеющем в себе могилу одного из предков династии (см. выше). Следы стиля видны

также в симметрии и графике икон южного фасада Михайловской церкви (1702 г., <...> на северном фасаде окна обработаны по старине). «Нарышкинский» стиль типичен именно для архитектуры, особенно культовой (предыдущий стиль даже в последней шел от гражданского зодчества). В живописи он выделяется с большим трудом. Признаком и здесь являются моменты графики и абстракции. Таковы древнейшие в Чебоксарах росписи собора, несомненно, Петровской эпохи. В сущности, для указываемого нами историко-социального момента типичны только росписи сводов, где линейно данные образы, плоские и почти лишенные плоти, связываются в декоративном плетении линий. Красные и серые краски не создают колоритных комбинаций, и живопись кажется подкрашенным рисунком. Такова же она в колористическом отношении и на стенах, где, к удивлению, разбивается из «станковых картинок», в которых чувственно настроенный и не чуждающийся аллегорий (но не абстракции) торговый капитал бурного периода первоначального накопления празднует свое торжество. Возможно, что если роспись собора одновременна, то исторический процесс живет в ней длительной жизнью. В декоративных иконах 1701 г. (собор) и 1706 г. (Воздвиженская церковь) старые и живописные традиции подновляются пышным обрамлением из золота, гравюрно расчерченного. Впрочем, в иконе 1706 года есть уже, по существу, живописные черты XVIII века и его новых социальных условий. Также коллизия двух классов видна в единственной «парсуне» Чебоксар, находящейся в музее: «Царевич Дмитрий». Исполненное как «парсуна» с точки зрения художественной техники и оформления, это произведение все же не «парсуна», т.е. портрет с точки зрения смысла и пластической трактовки: самое ценное в «парсуне» лицо лишено растительности, идеализировано и абстрагировано и исключительно декоративно, со своими негнушимися разводами орнамента. Но все кишит вокруг новой жизнью и новым пониманием художественного идеала. Живопись Петровского времени более последовательно и непосредственно ведет от Ушакова и его школы к XVIII в. почти без реакционных скачков. Еще более можно сказать это о декорации. Мы уже видели причины, почему сам феодальный класс ее не чуждался. Но почему в чеканное дело пышность барокко проникла раньше, чем в какую-либо другую художественную часть. Феодалы здесь должны были подать руку купечеству. Социальная функция искусства того времени всем классам предъявляла требования на помпезность. Суждения о том, что Петр ее избегал, в значительной мере являются баснями; Петр только применял ее более диалектически последовательно и ловко.

IV. ИСКУССТВО ЭПОХИ ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОГО КАПИТАЛА

Рост торгового капитала, на который была направлена энергия правительства и который вытекал из международных конъюнктур в экономику России, определил и реформы, и войны Петра. Развитие производительных сил поставило вопрос о товарах, что требовало возникновения и культивирования отечественной промышленности. Слагалась внутриклассовая коллизия – возникал торгово-промышленный капитал, суливший большие перспективы и стерший до поры до времени феодальную реакцию. Даже именитое дворянство бросилось создавать «кумпанства» и учреждать заводы. Промышленники из купцов оставляли привычки и идеологию своего класса. Взоры всех обращались к Западной Европе, возникала жажда «международного капитала» и международного художественного стиля, понятного всем и принятого всеми. Таким стилем был стиль барокко.

Не надо, однако, думать, что принятие его было механическим процессом, хотя бы и подсказанным экономическими отношениями. На самом деле процесс был диалектическим и, например, не всякое и не целиком барокко было воспринято <...>.

Чебоксары XVIII в. в своем экономико-социальном значении известны нам по рукописи XVIII века, очевидно, после известного путешествия Екатерины II, которая отнеслась к городу с большой похвалой. Рукопись эта хранится в Чувашском музее. В ней сказано, что «некоторая часть города выстраивается по высочайшему конфирмованному плану» (можно думать, после пожара 1773 года). Из рукописи мы узнаем не только об имевших в городе каменных храмах, что всегда свидетельствует о зажиточности города, но и о каменных домах, среди которых видим как казенные, выстроенные на государственные средства, так и частные, обывательские, в количестве 17. Но, кроме того, поскольку обывательских каменных домов было взято под казенные здания, даже для городничего, совершенно очевидна сила частного капитала в Чебоксарах.

Он составлялся как из торгового капитала (упоминается более 50 различных лавок), так и промышленного. Оказывается, в Чебоксарах было два колоколотейных завода, пять заводов салотопенных, один юфтяный, 13 кожевенных, три солодовых, три мыловаренных, три кирпичных. Среди мастеров и ремесленников упомянуты три часовщика, семь портных, 8 сапожников, 20 кузнецов,

один котельник, 4 колокольника, три серебряника, один словянишник, один слесарь, два бронника (оружейника), 7 скорняков, 2 крашенника, 2 каменщика, 8 плотников, один обручник, 8 столяров, 4 прянишника и 10 кожевников. Из других источников мы узнаем, что в пожар 1773 г. сгорело в Чебоксарах 29 церквей, 717 домов, 14 заводов, 50 амбаров, 38 лавок и 4 питейных дома.

Словом, Чебоксары наиболее отмечались богатством и промышленностью именно в XVIII веке; последнюю они потеряли (не в связи ли с пожаром 1773 года) и никогда до Октябрьской революции на ту же производственную высоту не поднялись. Все дает нам основание думать, что стимул к развитию промышленности Чебоксары получили как раз в результате Петровской эпохи, т.е. в первой половине и середине XVIII в. Можно указать еще на одно соображение. В тексте вышеприведенной рукописи упомянут старинный «бронник», что говорит о старой традиции этого ремесла в Чебоксарах. Действительно, еще в 1779 г. правительство по политическим соображениям пыталось запретить у чувашей серебряное и кузнечное дело, последнее ввиду возможности изготовления оружия. Также очевидно, что ювелирное искусство известно в Чебоксарах с давних пор. В Воскресенской церкви на иконе Василия Великого в трапезной мы видели серебряный крестик с надписью «1713 года месяца июля 13 дня Чебоксары».

Итак, в первой половине XVIII в. Чебоксары вступили в полосу промышленного капитала. Казалось бы, мы должны были найти в Чебоксарах господство того же стиля, как в Петербурге, хотя, быть может, в памятниках качественно меньших. Оказывается же, что в XVIII в. Чебоксары в области архитектуры продолжали стиль XVII в., о чем нами было говорено выше; и кто знает, может быть, Воскресенская церковь была выстроена в 1753 г. (?) Другие памятники первой половины XVIII в. представляют отяжелелое перерождение «нарышкинского» стиля в сторону относительно пластического барокко. Такова церковь Владимирского монастыря, надвратная и Троицкая в Троицком монастыре. Нечто подобное мы встречали в Москве, известной в XVIII в. своим купеческим консерватизмом. В том же направлении упрощения и оплощения переработан садовый фасад дома при Воскресенской церкви, один дом на Перевозной улице и келья Троицкого монастыря. Как будто всякое старое XVII в. коснулось жителей Чебоксар в XVIII в. Быть может, наиболее показательный компромисс мы находим в Успенской церкви (ныне музей), где куб храма и трапезная типичные барочные наличники до

растреллиевской эпохи, а восьмерик разработан чуть ли не по-«нарышкински».

Все дело заключается в том, что промышленность Чебоксар была полуремесленного, полукустарного характера. Так, в двух колокололитейных заводах было всего четыре мастера. Наибольшее количество мастеров падает на кузнецов, кожевников, плотников, сапожников, портных и скорняков. Иначе говоря, промышленность обслуживала почти только город, немного окрестные деревни и весьма мало была рассчитана на вывоз. Амбары и склады, конечно, более всего были полны хлебом и лесом, предметами торговли Чебоксар и в XIX в. Тем не менее наибольшее развитие капитала в Чебоксарах падает на XVIII в., но главным образом капитал этот был торговым, промышленность была к нему лишь подспорьем.

До нас дошла гравированная панорама Чебоксар конца XVIII в., около 1792 г., так как выстроенная в этом году кладбищенская церковь уже показана каменной. Следует обратить внимание на обилие судов, стоящих у города на Волге. Все же нам известен в Чебоксарах один памятник пышного барокко, в характере тех, которые строились в XVIII веке только крупными предпринимателями. К сожалению, памятник этот находится в весьма плохом состоянии; мы говорим о доме на Заводской улице. Массивный, со сплошными стенами и как бы сжатый угловыми пилястрами, с фигурными плоскими наличниками окон, стоящий на особом цокольном этаже, дом производит впечатление большой телесности и пластичности. Композиция дома явно рассчитана на фасадность, подчеркнутую тем, что симметрично введены дополнительные (для второго света) верхние восьмиугольные окна.

Наиболее любопытен один фасад, выходивший когда-то в парк. Теперь весь изуродованный обрубками и деревянными пристройками, прежде он имел в центре входившую вглубь лоджию, по краям которой были выступы с нишами. План дома, таким образом, представлял кривую конфигурацию с переливами интегрального пространства, что намечалось, как мы видели, уже в соборе. Только в нашем доме эти переливы достигли высшего напряжения барокко, когда внутреннее пространство как бы вбирает в себя внешнее и перемешиваясь с ним, его извергает. Это противоположная борьба чувств, «неврастения» барокко делает дом на Заводской улице единственным примером барочного палатцо в Чебоксарах. Другого нет, и конечно, никогда не было.

Так до Чебоксар докатилась чувственная художественная идеология победителя торгово-промышленного капитала над

аграрным в эпоху Петра. Когда-то упомянутая нами Успенская церковь (музей) до построения в XIX в. безобразной колокольни имела с двух сторон поднимающиеся в верхнюю церковь открытые лестницы, игравшие, в более скромном виде, ту же роль смещения внутренних и внешних пространств, но без кривой конфигурации плана, в более иссушенном виде. Успенская церковь построена в 1763 году, следует думать, что дом на Заводской улице поставлен раньше, еще в первой половине XVIII в., и принадлежал какому-то заводчику. Кладбищенская церковь 1792 года (теперь столовая) вовсе утратила принципы барокко, впадая в кубичность памятников XVII–XVIII вв. эпохи торгового капитала. Стиль рококо времени дворянской придворной реакции и торжества аграрного капитала в эпоху Екатерины, когда помещики создали классицизм, никак не отразился в Чебоксарах, которые никогда не были дворянским городом. Но уже ничего не мог дать и торговый капитал: он не был уже ведущим и созидающим во всей стране. Буржуазии еще надлежало организоваться, чтобы дать сперва идеологический, а потом и политический бой феодалам-дворянам и крепостному праву. Буржуазия же самих Чебоксар почти исчезла, начатки промышленности захирели и от внешних причин (тот же пожар 1773 г. и восстание Пугачева, неудача которого как раз вызвала феодальную реакцию), и, более всего, вследствие естественного развития производительных сил, связанных с иными географическими пунктами страны. Лишь в XIX в. режим отживающего полуфеодального, полубюрократического полицейского государства, накануне своей гибели, отразился в домах (___)¹⁰. Строгий и прямолинейный стиль, известный длинными фасадами, гладкими колоннами, корректной гладью и скучноватой графикой знаменит казенными каменными домами.

В русском помещичьем полуфеодализме, чуть ли не с натуральным хозяйством, стиль этот получает характер интимности в деревянных постройках. Лучшие образцы: дом №16 по Чувашской улице, более величественный и строгий дом на улице Урицкого и несколько почти изб с ампирами деталями в других частях города. Здесь кончается архитектурная история Чебоксар.

Наиболее замечательны Чебоксары XVIII века своей живописью, среди которой на первом месте стоит серия монументальных стенных росписей. Древнейшая роспись, о которой отчасти было уже говорено выше, в связи с древним искусством, находится в соборе.

¹⁰ Пробел в документе.

Остановимся на этой росписи подробнее, как на любопытном образце монументального стиля, перебрасывающего мост между древним и новым искусством, относящимся к различным социально-экономическим формациям. Своды собора заполнены сценами из Нового Завета («праздниками»). Подобно перекрытиям, одно в другое, и эти изображения не разделены между собой никакими рамками и почти сливаются краями. Они заполнены и большим количеством довольно коротких тяжеловесных фигур, почти лишенных движения. Композиции архаично-неподвижны, фронтально развернуты. Пространство трактовано плоскостно. *Единственная попытка передачи внутреннего пространства – в сцене Успения на своде северной стены, ограниченной изображением трех столбов, подпирающих арки; в просвете между ними стена, идущая параллельно переднему плану, прорезана слюдяными окнами – прием типичный для начала XVIII в.* Таким образом, мы здесь имеем пример того, как посадский капитал с сильным запозданием и консервативностью перенимает формы искусства, выработанные чуть ли не столетие назад руководящим дворянским классом. Но наряду с почти чуть ли не феодальной репрезентативностью праздников и особенно огромных вытянутых фигур отцов церкви и князей на восточной части северной и южной стены, мы видим и зачатки новых веяний в клеймах акафиста северной и южной стен.

Торговые сношения посадских людей рубежа XVII–XVIII вв. заставляли их сталкиваться с рядом явлений художественной жизни соседних стран. Из-за рубежа обильно просачиваются книги с гравюрами, отдельные их листы и другие предметы художественной промышленности. <...> Всего легче перенимаются новые черты в менее употребительных стихах из песнопений. Примером таких явных заимствований являются клейма северной и южной стен с иллюстрациями к акафисту Божьей матери и Иисусу.

Это совершенно одинаковые по размерам прямоугольники, разделенные между собой белой чертой, с двухстрочной подписью внизу. Это как бы большие листы иллюстраций, вырезанных из книги и наклеенных рядами на стену. Композиция их не сложна, обычно вертикально построена и уравновешена. Образцом, возможно, послужили украинские гравюры XVII века. Будущее беспокойство барокко пока не чувствуется, но уже налицо тяжелая, несколько примитивная чувственность массы, перевес этой массивной грузности над контуром и линией, которой больше не интересуются. Исчезли условные горки площадками, сплошные земляные массы залегают

пологими холмами. Кое-где изображены здания, массивные и грузные, лишенные уже условной и абстрактной конструктивности XVII века.

Сытая косность *ограниченного* кругозора разбогатевшего посадского человека сказывается в застылой репрезентативности неуклюжих фигур. Почти совершенно отсутствует движение и воздушность. В колорите грязновато-сером обилие тусклых зеленых и красных тонов и полное отсутствие синего. Какую «дистанцию огромного размера» должен был сделать для своей эмансипации торговый капитал, чтобы освободиться хотя бы отчасти от сковывающих его тут феодальных пережитков, явствует из противопоставления этому памятнику росписей Предтеченской церкви. Эпоха ожесточенной борьбы и победы торгового и торгово-промышленного капитала, осложненная разделением дворянства на два лагеря, чистого аграрного капитала и аграрно-промышленного, порождает бурный и пышный стиль барокко, представленный в Чебоксарах рядом первоклассных памятников станковой живописи, о которых речь будет ниже. Но в стенной росписи, всегда несколько отстающей в своем развитии, новый стиль представлен памятником несколько более позднего времени, а именно росписью Предтеченской церкви, датируемой 1781 годом. И, тем не менее, он носит в себе своеобразно претворенные черты позднего барокко. Отвлеченная живописность, декоративность, неустойчивость, невесомость и асимметричность движения (рококо), порожденные реакцией придворного упадочного дворянства, претворены здесь ассимилировавшим эти формы передовым торгово-промышленным капиталом в буйную радость жизни, в вихревое движение, где вращаются, переплетаются и тонут все формы и линии. Так, задержавшаяся в Чебоксарах экономическая формация дает иное направление формам, принадлежащим в ином месте более поздней экономической формации. Первоначальная изысканность голубого с золотом и увядших бледных тонов превратилась здесь в массивы пышных золотых обрамлений, голубизна в обилии неба и воздуха, в захват бесконечного пространства. Даже в медальонах со сценами из Апокалипсиса, также, вероятно заимствованных с книжных иллюстраций в противоположность соборным клеймам, большее внимание уделено не мелким фигуркам, а пейзажу и, особенно, небу. Иллюзорность пространства (*натуральность* облаков) асимметричность композиций, наперекор конструктивности самого здания, стремятся уничтожить преграды и как бы раздвинуть или пробить давящие стены.

Торгово-промышленный капитал, усилившийся и растущий, раздвигает свои границы и пробует свою силу. Таким образом, в диалектическом ходе истории растущий класс, ассимилируя внешние формы идеологии своего противника, придает им иной смысл и значение. Чрезвычайно близка к Предтеченской росписи Рождественская церковь, сильно пострадавшая от поздних записей и плохо сохранившаяся. Еще более искажена от покрытия грязной олифой и прописи масляными красками последний памятник стенной росписи в Чебоксарах, церковь Воскресения – любопытнейший образчик живописи конца XVIII в., эпохи, когда торгово-промышленный капитал окончательно теряет собственное лицо в искусстве, консолидируясь с аграрным капиталом, и отчасти утрачивает свою силу и значение. Для Чебоксар это является последним монументальным памятником, так как, в силу сложных социально-экономических обстоятельств, город в дальнейшем почти перестал развиваться, о чем было сказано выше. Богатое купечество конца XVIII века старается друг перед другом украсить на новый манер свои приходские храмы. Все они строены и оборудованы на «приходские» деньги. Так же возникло и «стенное на красках писание» Воскресенской церкви. Для правильного его восприятия надо помнить, что штукатурные между отдельными клеймами и расписанные по ней рога́тые обрамления совершенно новые, недавнего происхождения.

Первоначальный фон между медальонами был голубой и обрамление гораздо более умеренное и спокойное. В росписи сконцентрированы и соединены воедино все черты стиля позднего умирающего торгового капитализма – неуравновешенность и асимметрия общего построения, преувеличенная сильная жестикуляция, за которой больше не кроется избытка силы, белесоватая яркость красок, мучнисто-белые лица почти без теней, сильно подкрашенные дуги бровей и пухлые красные губы (особенно показателен лик центрального клейма, несколько напоминающий Алексея, сына Петра I). Электичность сказывается в набранных отовсюду мотивах, зачастую мало согласованных, какие-то остатки более сильного и пышного времени хранит в себе только ангел Благовещения в арке, отделяющей трапезную от главного храма. В нем нет и следа иконописной строгости и мысли о культовом назначении: одежды развеваются так широко, что вся нога обнажена, поза почти танцующая; это персонаж пышной феерии и театрального действия. Публикой вполне могут служить фигуры росписи западной стены, изображающие дочь фараона со служанками. В данной росписи

любопытно претворение портретного искусства этой эпохи; переданы мелочи костюма и прически, вплоть до ленточки на шее и букетика в волосах.

Но овладеть в полной мере новым реалистическим искусством умирающему торговому капиталу не под силу, а в местных условиях нет достаточно соков для взращивания такого жадного и прожорливого растения, как промышленный и, тем более, финансовый капитал. С потерей прежних экономических корней потеряны и старые традиции и формы искусства. В дальнейшем, когда торгово-промышленный капитал влачит незначительное существование, и в искусстве мы находим лишь ремесленные перепевы и подражания столичным образцам, не имеющим самостоятельного значения. Тот же путь эволюции, подобно монументальному искусству, мы можем отметить и в станковой живописи. Но развитие ее шло более дифференцировано и представляло собою не относительно прямую линию, а целый пук переплетающихся влияний, с неожиданными возвратами к прошлому и столь же неожиданными прозрениями в будущее. Гораздо более подвижное искусство станковой живописи быстро реагировало на малейшие изменения в социально-экономических отношениях. Как уже указывалось выше, первая половина XVIII в. была наиболее бурной эпохой торгово-промышленного капитала, пока нараставшее дворянское засилье при Екатерине II не отодвинуло его на второй план.

Как раз к первой половине XVIII в. и середине его и относятся наиболее интересные памятники станковой живописи в Чебоксарах, отражающие острую борьбу различных группировок внутри одного и того же класса, объединенного, правда, общим стремлением к наживе, но идущего к этому различными путями. Для наиболее консервативной части торгового капитала характерны черты некоторого рационализма и сухой графичности, корнящихся еще в сухой расчетливости дворянского класса середины XVIII в., всеми путями пробивающегося к власти. Близость и общность торговых интересов посадского и дворянского капитала сказываются в искусстве XVII и рубежа XVIII вв., механически *вобравших* в себя старые традиции с зачатками новых западных влияний. Через иностранные книги с гравюрами, которые ввозятся в Россию благодаря оживленной торговле с границей, о чем уже упоминалось выше, в иконопись проникают мотивы барочной графики, которые своеобразно трансформируясь и потеряв всю свою сущность и телесность, служат обычно обрамлением. В Чебоксарах мы уже отметили выше две подобных иконы самого начала XVIII века. Первая – местная икона Спасителя в соборе с датой 1701 г., где в

самой композиции клейм сохранились изысканные формы более старой аристократической традиции, но где идет скрытая ожесточенная борьба за покорение всей плоскости картины сухому узорочью рамок. В Иверской иконе 1706 года Воздвиженской церкви мы видим диалектику победы нового стиля. В огромной пышной раме аканта или немецкого репейника, где линии наложены совершенно подобно нажиму резца металлической гравюры, одновременно сами фигуры становятся тяжелее, контур грузнее, обрюзглый лик (к сожалению, сильно записанный) теряет отвлеченную возвышенность, это почти портрет в овальной раме.

Мы видим здесь отголоски того, что появилось более ярко и типично в иконе Дмитрия царевича в музее, о которой уже упоминалось выше. Это движение имеет своим корнем торговый капитал царской власти и бюрократии. Окупечившаяся бюрократия стремилась отчасти к увековечиванию себя (в подражание своим западным собратиям), отчасти – к большей телесности и вещности вообще всего изображаемого, своего рода «товарности» даже икон. Отсюда появление так называемого «парсунного» письма, полупортреты, полуиконы. Единственный образчик в Чебоксарах – икона Дмитрия царевича, очень типичный и любопытный памятник. Объемный лик с выпученными рыбьими глазами, несмотря на попытку к живописности, не создает реальности. Очень старательно и декоративно передана парча одежды, где все внимание уделено ткани, а не форме. Торжественное позирование народного портрета и мелочная, заимствованная и миниатюрная передача отдельных сцен. Отметим архитектуру фона – фантастический город западного типа с попыткой передать перспективу при помощи светотени, что является современным новшеством.

Вообще архитектурные мотивы чрезвычайно излюблены. Как уже указывалось выше, торговый капитал обращается к изображению конкретного, начиная именно с архитектуры, в которую вносятся тщательно выписанные, совершенные детали купола, наличники и др. Отметим, например, в иконе «Девяти мучеников» из Воздвиженской церкви широко разработанный архитектурный мотив, занимающий всю нижнюю часть иконы, в целом ряде подобных случаев в иконостасах собора Предтеченской и других церквей. Но еще более внимания уделяется ликам, в которых разрабатывается далее традиция Ушакова (см. выше). Тяжелая чувственность торгового капитала Петровской эпохи требует своего воплощения в оплывших грузных фигурах с одутловатыми, затекшими от долгого пьянства лицами. Принципы

натурализма портретных изображений переносятся и на иконопись. Недаром еще протопоп Аввакум, идеолог реакции в форме старообрядчества, жаловался в свое время, что на иконах вместо святых пишут «пьяных немцев».

Примером одного из таких «сподвижников» Петра может являться довольно грубая по выполнению, характерная фигура архистратига Михаила на северных дверях Никольского придела Воскресенской церкви. Твердо и устойчиво расставив ноги, он поражает, если хотите, «гидру старообрядчества», а полный лик с отекающими глазами, обрамленный пышно завитым париком, и панцирь, напоминающий ранние портреты Петровской эпохи. Суровое отрицание новшеств и глухое сопротивление некоторой группы торгово-промышленного капитала, воплотившееся отчасти в старообрядчество, выражено в другом памятнике первой половины XVIII века, а именно в иконе крылатого Иоанна Крестителя из Воскресенской церкви. Очень показательно его сравнение с ангелом Благовещения на росписи той же церкви, у которого также обнажена вся нога, но весь смысл совершенно иной. Порхающих одежд и мясисти белая плоть в иконе не найти и следа. Все линии суровы и прямые; тело сухо и жилисто; тяжелая одежда опускается расширяющимся прямоугольником до самих щиколоток. 50 лет, отделяющих эти два памятника, совершенно разрушили старую иконную традицию и уничтожили смысл культового назначения. Отчасти симметрия и вертикальность построения сохранились в некоторых иконах наиболее старого иконостаса XVIII в. в соборе (см., например, Сошествие Св. Духа). Но это является скорее исключением; в композициях Снятия со креста и Воскресения, по бокам царских врат, мы видим расходящиеся диагонали построений, как бы стремящихся разорвать сдерживающие их прямоугольные рамки иконостаса. Еще более асимметрии и движения в праздниках иконостаса Предтеченской церкви; достаточно сравнить две иконы Сошествия св. Духа в соборе и в Предтеческой церкви; в иконах последней все несколько сдвинуто, даже центральная фигура Богородицы посажена вкось (в 3/4) на пышное рокайльное кресло; апостолы потеряли иератическую неподвижность. Отметим оживленную жестикаляцию рук и, особенно у апостола на переднем плане слева, обнаженную до колен ногу. Тот же мотив мы встречаем в воскрешении Лазаря, где последний, наперекор традиции, изображен не в виде спеленутой мумии, а сидящим в коротком развевающемся одеянии с перекрещенными, опять-таки обнаженными ногами. Но, в общем, основная линия

развития чужда как воинственной строгости, так и легкомысленной игривости. Основная масса купечества, несколько инертная, воплощает в искусстве отяжелевшую спокойную пышность. Вот отчего тут так живучи некоторые Ушаковские традиции. Лучшим примером такой средней равнодействующей линии является икона ВВЕДЕНИЯ ВО ХРАМ, когда-то храмовая местная икона собора. Под потемневшей олифой скрываются яркие и сочные краски, лишенные, впрочем, прозрачности и воздушности. Композиция мало уклоняется от традиционной. Все внимание обращено на лики – они трактованы вполне объемно и лепятся светотенью.

Благодаря глубоким зеленым теням и мучнисто-белым высветлениям щек, подбородка и углов губ, создается впечатление одутловатости, которая еще усиливается мешками под глазами. Такие же пухлые, распушенные, очень красные губы дополняют несколько расслабленный, ленивый и женственный образ. Те же черты, даже еще более подчеркнутые, можно отметить в пророке Тимофее (на южных дверях собора), с женским припухлым лицом, распушенными по плечам волосами и высоко подпоясанной очень полной фигурой, облаченной в пышную узорчатую одежду. Но диалектика истории уводила дальше от сытого довольства и смакования добытого капитала. Жизнь требовала отказа от косности и инерции; в борьбе за свое существование торгово-промышленный капитализм должен был усовершенствовать и отшлифовать свое оружие, сделать его более гибким, упругим и сильным, пойти в учебу к своим более опытным западным собратьям. Результатом такой лихорадочно-быстрой и кипучей деятельности являются две первоклассных иконы в Вознесенской церкви, представляющих собой очень сложную контаминацию разнородных элементов, спаянных высоким живописным мастерством. Это – иконы Живоносный источник и Благовещение, относящиеся к середине XVIII в., т.е. ко времени наивысшего расцвета торгово-промышленного капитала в Чебоксарах.

Первое, что должно быть отмечено, это очень сильное влияние немецкого и Голландского искусства. Особенно наглядно это сказывается в иконе Благовещение, с его бюргеровской обстановкой, готическим шпилем и домом в прорези окна. Конечно, и обе фигуры, ангела и Марии, также имеют свой прообраз в западном искусстве. Легкая поступь ангела, вихрь, взметнувший его яркие одежды, жест поднятой руки с указующим перстом – все это типично барочные черты. Но в великолепной плави лика ангела, с его зелеными сапфировыми тенями, с легким румянцем, пробивающимся сквозь

тонкую кожу, и пышными пепельными волосами, уже чувствуется приближение утонченного рококо, – слабое предчувствие эмалевых красок раннего Левицкого. Удивительным образом с этим предвосхищением будущего, тем не менее, вяжутся остатки прежнего иконописного канона – золотые пробелы на пышной объемной одежде Марии.

Такие же пробелы, круглые, с почти живыми ростками прихотливо растекающегося жидкого золота, мы видим на иконе Живописного источника, возможно, относящегося к нескольким годам раньше. Впрочем, некоторые отдельные архаизмы в ней можно отнести за счет самостоятельности сюжета, где невозможно было никакое прямое заимствование из западных образцов, но зато открывался богатый простор фантазии и точным натуралистическим наблюдениям. К сожалению, икона частично замазана грубой серой краской и погребена под потемневшей олифой. Торгово-промышленный капитал требовал затейливых и нагроможденных образов, любил аллегорические поучения. Композиция данной иконы крайне сложна и богата. К живописному источнику стекаются люди высших сословий: слева духовенство и царицы, справа цари и бояре, внизу помещены обязательные нищие для проявления над ними чудес. Но мастера, художника все эти персонажи привлекают главным образом с точки зрения возможности изображения оживленных групп, необычайных поз, ракурсов и движений. Отметим, например, группу справа, состоящую из двух «мужичков», которых поит из кувшина монах, повернутый спиной к зрителю. Тонко переданы напряженные мускулы вытянутой шеи, поднятые плечи, жадно пьющие губы и курчавая борода лопаткой. Внизу склоненная над водоемом фигура в красной мантии с горностаевым воротником и обшлагами раструбами – неожиданная реминисценция французского искусства эпохи Людовика XIV. С другой стороны, любопытно отметить слева женскую фигуру в длинном покрывале, накинутом на голову, и с ребенком в руках. Пышные белые рукава, выбивающиеся из-под темной разрезной безрукавки, просящий жест руки, протянутой за милостыней, отчасти напоминают итальянские персонажи времен академизма и плохо вяжутся с парсунными ликами цариц, помещенных непосредственно над данной фигурой. Аналогичное явление мы находим на празднике Входа в Иерусалим в Воздвиженской церкви, где оно проведено еще дальше: а именно, на первом плане справа коленопреклоненная фигура, взятая со спины, рядом с ней ребенок, ножки которого перерезают рамку картины и как бы прорывают ее пространство наружу. Такого

восприятия пространства в вышеописанной иконе Живописный источник нет. Там каждая группа написана плоскостно в каком-то отвлеченном безвоздушном пространстве, в то время как в иконостасе при сохранении некоторой иконописной традиции (хотя бы в группе апостолов) мы видим уже смелую попытку создать многоплановость.

В дальнейшем развитии живописи эта многоплановость сливается в единое иллюзионистическое пространство, что, впрочем, относится уже к эволюции светской живописи, подчинившей себе культовую, потерявшую всю свою самостоятельность и прежнее значение. Памятники культовой живописи XIX века в Чебоксарах не имеют никакого художественного значения, поэтому мы ограничимся вышесказанным. Никаких памятников светской живописи, достойной внимания, Чебоксары не создали вплоть до новейшего времени. Проследить историю развития скульптуры на памятниках Чебоксар затруднительно вследствие того, что скульптурные произведения XVII в. до нас не сохранились. Только в одном памятнике XVIII в. мы имеем черты стиля XVII в. Это обломок деревянного резного распятия в Предтеченской церкви. Некоторая припухлость форм говорит за его происхождение в XVIII в., но схематичность построения, линейная расчерченность и сухость трактовки – черты того же консервативного порядка, о котором говорилось выше в связи со станковой живописью. Из серии голов Иоанна Предтечи отметим одну, резанную из дерева, хранящуюся в той же церкви и носящую еще более мелочный графический характер. Гораздо полнее и лучше представлена чисто декоративная резьба «нарышкинского стиля», о социально-экономических корнях которого и говорилось. К ней относятся очень близкие друг к другу царские врата из церкви Михаила Архангела и врата Ильинского придела Вознесенской церкви. Возможно, что последние являются лишь упрощенным подражанием первым. И в том, и другом случаях мы имеем распластаный барочный орнамент, нанесенный на отвлеченную нейтральную плоскость, служащую фоном. Орнамент, главным образом растительный – разрезные закрученные листья и виноградные лозы, со слабыми зачатками так называемого «уютного» орнамента.

Те же элементы, возможно, сохранившиеся от более старого иконостаса, мы имеем в иконостасе Предтеченской церкви. Но гирлянды виноградной лозы, украшающие его пилястры, моделированы много сочнее; кроме того, иконостас украшен фигурной резьбой, по верху растянута многофигурная группа Распятия, с предстоящими, а царские врата заполнены в верхней части сценой



Иконостас Владимирского (Второго Николаевского) собора г. Чебоксары.
У А.И.Некрасова назван Предтеченским, как было принято среди горожан
по названию одного из приделов храма. XVIII в.

В 1934 г. собор был закрыт и впоследствии разрушен. Фото 1930 г.

Благовещенья, внизу же симметрично расставленные евангелистами. Скульптура имеет примитивно-чувственный характер. Коренастые приземистые фигуры довольно сочно моделированы, но как бы зажаты между двумя параллельными плоскостями, отчего сохраняется общий характер распластанности, несколько разбухший, но пока не способный к движению. Единственным подлинно барочным памятником в Чебоксарах является распятие с предстоящими, из собора. Достаточно указать на вздувающиеся тяжелыми складками одежды, на тающие в воздухе извилистые линии контуров, на подчеркнутую телесность плоти. Интересно отметить, что, подобно тому как в архитектуре Чебоксары никогда не давали подлинного пышного барокко, так и в скульптуре, связанной с архитектурой, например, в иконостасах, мы также не имеем ни одного подлинного барочного памятника. В иконостасе собора мы находим уже переход к зачаткам классицизма – эпохи Фельтена: коринфские колонны, перевитые гирляндами, и умеренные украшения розетками «рокайль», несмотря на грандиозные размеры всего целого, не гнетут и не утяжеляют общего впечатления.

Еще более ясен и легок иконостас Воскресенской церкви. Он кажется завозным и чуждым местному искусству. Это неожиданно возросший на почве Чебоксар оранжерейный цветок придворно-дворянского искусства – чистого классицизма. Царские врата прекрасных пропорций, так же, как и фланкирующие колонки с коринфскими капителями, изящные антаблементы, умеренно тонкие рамки, лишённые витиеватых украшений. Единственно, что еще напоминает вкусы торгово-промышленного капитала, это скульптурные ангелы с пухлыми кукольными головами на вытянутых вперед шеях. Одежды их напоминают несколько современные нам: спереди до колен, спускаются сзади двумя пузырями до самого пола, а между ног образуют глубокую складку. Облака изображены в виде зигзагообразной змейки из золотого шеста. Одно крыло опущено, другое поднято. В их откровенной кукольности есть что-то от наивного примитива торгово-промышленного капитала XVIII века.

Иконостас Воскресенской церкви, видимо, служил образцом для других храмов. Так, например, в Воздвиженской церкви мы имеем явное подражание, правда, довольно беспомощное. Особенно понравились и привились ангелы, которых мы неоднократно встречаем позднее в чеканных окладах икон. Никакой ампирной, чисто дворянской скульптуры в Чебоксарах не сохранилось. Вообще, с гибелью торгово-промышленного капитала в XVIII в. в Чебоксарах

за столетие прекратилось всякое движение искусства. Имея в себе *такие* первоклассные памятники, как Владимирская икона в соборе и иконы Благовещение и Живописный источник в Вознесенской церкви, Чебоксары, помимо того, могут гордиться тремя архитектурными *культовыми памятниками*, с имеющимися в них памятниками скульптуры, живописи и художественной промышленности; мы говорим о соборе и церквях Предтеченской и Воскресенской, особенно важных по своим росписям.

Всяческой охраны и ремонта достойны старые дома при Воскресенской церкви на ул. Николаева, на Заводской улице и Чувашской улице, против собора. Развитие искусства Чебоксар падает, главным образом, на вторую половину XVII в. и на XVIII в. и идет под знаком развития торгового капитала по преимуществу. Феодальное искусство, как вообще феодализм, не играло большой роли в жизни Чебоксар. Из источников устанавливается, что это в значительной степени стояло в зависимости от силы сопротивления чуваш самодержавному режиму и великодержавному гнету. Вот почему чувашам удалось отстоять и сохранить как свое национальное лицо, так и свое народное искусство в оригинальных вышивках.

Октябрьская революция нашла естественным образом в чувашах своих последователей, стоящих ныне на пути к всяческому, в том числе и художественному процессу на национальных основах, ведущему к построению коммунистического общества, к созданию нового человека.

КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ ЧЕБОКСАР В 1926 ГОДУ (АЭРОФОТОСНИМОК)

В 1926 году выполнялась аэрофотосъемка города Чебоксары. Материалы съемки в дальнейшем были использованы для первого в годы советской власти генерального плана, который разрабатывался в 1930–1937 годах Ленинградским, затем Горьковским краевым филиалами Гипрогора. Но этот генеральный план не утверждался, поскольку в то время не были известны место и сроки строительства Чебоксарской ГЭС (вопрос о необходимости строительства близ Чебоксар гидроэлектростанции был поднят Нижегородским крайкомом ВКП(б) еще в 1931 году).

Здесь приводится фрагмент фотопортрета города – Красная площадь. Расположенная у слиянии рек Чебоксарка и Кайбулка она до начала 30-х годов была местом оживленной торговли. На снимке видно большое скопление людей и возов – они отбрасывают четкие тени. В центральной части площади находилось белое двухэтажное здание с мезонином, построенное в 60-х годах XIX века (на снимке обозначено как Н.К.Торг – Наркомторг). До революции оно было домом дворянского собрания. В 1926 году вплотную к нему архитектором В.Н. Александровым возведено трехэтажное здание Главсуда, долгое время украшавшее своим внушительным видом Красную площадь.

Самая ранняя постройка на Красной площади – церковь Покрова Пресвятой Богородицы (она находится левее здания Главсуда у излучины Чебоксарки. Хорошо видна тень от высокой колокольни). На момент фотосъемки ей было без малого 240 лет. Построена в 1687 году на месте сгоревшей деревянной церкви приходскими людьми Полубояровыми, Колокольниковыми и другими. С 30-х годов XX века здесь размещался хлебозавод.

Немногом уступала ей по возрасту Христорождественская церковь, (1708 год), расположенная на восточной границе площади у р. Кайбулки. В 1909 году на месте стоявшего рядом храма Божией

Матери Смоленской была построена еще одна церковь Рождества Христова (летняя). Эти две церкви закрепляли северо-восточный угол площади. В годы советской власти здесь находились промартель «Красный молот», кузнечные мастерские Чувашкоопинсоюза, а в 1942–1961 годах – эвакуированная чулочная фабрика.

В юго-восточном (правом нижнем) углу площади видно заштрихованное здание, обозначенное как НКФ. Это бывший дом купцов Шемякина – Дряблова – Иевлева. В доме когда-то размещался трактир с номерами, а в советское время – Наркомфин и сберкасса.

По южной границе Красной площади в конце XIX – начале XX вв. возник ряд купеческих домов с магазинами на первом этаже и жилыми квартирами на втором. На фотографии заштрихованы два таких дома: Дряблова и Игумнова. Позднее, в 1935 году левее дома Игумнова был построен Главпочтамт, а в 1938 году левее дома Дряблова – универмаг Чувашпромсоюза.

В 1924 году на Красной площади появилось интересное архитектурное сооружение – триумфальная арка (на снимке она находится напротив дома Дряблова и ее нетрудно узнать по характерной тени). Здесь в последующем стали проводить митинги и другие торжества по случаю различных праздников. Автор сооружения документально не установлен, но есть все основания предполагать, что к нему причастен архитектор В.Н. Александров. В 1925 году территория северо-восточнее арки была огорожена деревянным забором и здесь начаты работы по организации сквера, который в последующем стал садом-парком им. Н.К.Крупской. После выноса базара на другой участок (ныне эта территория называется Площадью Республики), на его месте в 1932 году был разбит новый парк – детский.



Красная площадь Чебоксар в 1926 году (аэрофотоснимок)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Хроника

Художественная культура Чувашии 1920-х (*сост. М.Г. Кондратьев*)

Исследования

М.Г. Кондратьев. Художественная культура Чувашии 1920-х: структура и эволюция
И.В. Данилова, *Ф.П. Павлов*, *С.М. Максимов*: Творческая деятельность на
пересечении идеологий

Л.И. Бушуева. «Национальная идея» в музыкальной культуре: венгеро-чувашские
параллели начала XX века

В.Г. Харитонова. Общинное и индивидуальное сознание в культуре Чувашии
1920-х годов

Р.В. Михайлова. Особенности духовности российского крестьянства в 20–30-е
годы XX века

Ю.В. Викторов, *М.С. Спиридонов* и консолидация сил профессиональных
художников Чувашии

Ю.М. Артемьев. Диалектика чувашского и универсального в поэтическом
сознании *П. Хузангая*

Г.Б. Матвеев. Эволюция чувашского народного зодчества в 1920-е годы

А.И. Мордвинова. Деятельность Комиссии по изытанию церковных ценностей в
1920-е годы в Чувашии

Материалы

«Центральные работники не имеют сведений...» Из стенограммы заседания
Государственной комиссии по просвещению 3 июля 1919 г. (Вступительные
замечания *В.Г. Харитоновой*)

«...Первые выпрыски в области кристаллизации искусства». Доклад о
фактической работе подотдела искусств Отдела по народному образованию
Автономной Чувашской области за 1920 год (Вступительные замечания *М.Г.
Кондратьева*)

Публикации

А.И. Некрасов: «... Изучать судьбы русского искусства на чувашской почве в
интересах самой Чувашии» (Вступительные замечания *А.И. Мордвиновой*)
Красная площадь Чебоксар в 1926 году (аэрофотоснимок)
(*Комментарии Р.К. Рахимова*)

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

**Проблемы художественной
культуры Чувашии**

Выпуск II

**Художественная культура Чувашии:
1920-е годы**

Сборник статей

Редактор
Художественный редактор
Технический редактор
Корректор
Оригинал-макет

Подписано к печати
Формат 60С90¹/₁₆
Печать офсетная
Бумага офсетная
Гарнитура Pragmatica
Физ. печ. л.
Учетно-изд. л.
Тираж 300 экз.
Заказ №

Чувашский государственный институт гуманитарных наук
428015, Чебоксары, Московский пр., 29, корп. I.

Лицензия №04143 от 27.02.01