

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

# **ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО**

## **ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ**

**Выпуск VI**



Чебоксары – 2009

УДК  
ББК

*Печатается по постановлению Ученого Совета  
Чувашского государственного института гуманитарных наук  
от .. 2009 г.*

Составитель **А.И. Мордвинова**

**ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО: Вопросы теории и истории.**  
Сборник статей. Вып. 6. — Чебоксары: ЧГИГН, 2009. — 258 с.

Шестой выпуск трудов отдела искусствоведения ЧГИГН включает в себя работы как чувашских исследователей музыкального и изобразительного искусства, так и приглашенных специалистов из Москвы, Йошкар-Олы и Болгарии. В четырех разделах сборника представлены материалы, освещдающие широкий круг проблем современной художественной жизни, и исследования отдельных объектов культуры.

ISBN

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2009 г.

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

Сборник включает в себя статьи, освещающие разные проблемы современной художественной культуры. Логичным было представить имеющийся материал в четырех разделах сборника. В первом из них — яркие имена и личности отечественной культуры. Открывает его статья известного московского исследователя, доктора искусствоведения, научного сотрудника Государственного исторического музея И.Л. Кызласовой. Известны ее публикации, посвященные деятельности выдающегося историка искусства, профессора МГУ А.И. Некрасова, описавшего в 1930 году православные памятники Чебоксар. В настоящем сборнике представлен материал о Екатерине Алексеевне Некрасовой — ученице А.И. Некрасова по университету и однофамилице. Она была внучкой выдающегося чuvашского просветителя И.Я. Яковлева. Оставившая значительный след в исследовании западноевропейского искусства, она серьезно занималась изучением и сохранением наследия древнерусской живописи. Личное знакомство автора статьи с Екатериной Алексеевной позволило открыть малоизвестные страницы ее биографии, связанные с работой в ГИМе в 1936-1940 годах, а также страницы ее жизни и близких ей людей в сложные для многих 1920-1940-е гг. Этот материал значительно обогащает обширный круг литературы, посвященной семье И.Я. Яковлева.

Статьи И.В. Даниловой о композиторе М.А. Алексееве и А.А. Исаева об архитекторе И.П. Ведянине представляют нам образы известных деятелей искусства, чье творчество по прошествии лет приобретает все большую значимость. Анализируя их творчество, авторы придают особое значение

свообразию художественного языка, стилистической и внутренней общности их творений с тенденциями современного им искусства.

Статьи второго раздела сборника – своеобразная панорама художественной жизни республики последних десятилетий. Как важная ее часть представлены художественные выставки 1985-2005 гг. (А.И. Мордвинова), чувашская музыка в программах регионального композиторского фестиваля 1981-1987 гг. (И.В. Данилова), постановки сезона 2002-2003 гг. в Русском драмтеатре (Н.Д. Говорова), становление Союза чувашских художников (Ю.В. Викторов). Если объем статей не позволил рассмотреть эти явления и события в их полноте и разнообразии, то наиболее важные и яркие тенденции и актуальные проблемы современного искусства в них проанализированы. Сюда же отнесена статья А.И. Мордвиновой о выпускниках Академии художеств, определивших пути развития чувашского изобразительного искусства в 1950-1960-е гг. и статья Т.Р. Григорьевой об использовании трудов в области искусствоведения в эстетическом воспитании детей и юношества.

В отечественной науке широко обсуждается явление так называемого этнофутуризма, распространившееся во всех национальных республиках России. В статье доктора искусствоведения В.Г. Кудрявцева дается анализ выставок изобразительного искусства финно-угорских народов, новых тенденций, характерных для искусства многих видов в Поволжье и Приуралье (Марий Эл, Коми, Удмуртии, Мордовии), а также в Эстонии и Финляндии. Актуальность поднимаемой темы подтверждается тем, что схожие явления наблюдаем и в чувашском изобразительном искусстве.

В третьем разделе представлены статьи, которые можно характеризовать как исследование отдельных объектов культуры. М. Николова представила материал о болгарском женском головном уборе кайца, форма и название которого имеют аналогии в чувашских и среднеазиатских костюмах. Г.Н. Иванов-Орков дает новую атрибуцию картины московского живописца Ф.С. Богородского «Чувашская семья» с точки зрения особенностей народного костюма верховых чувашей. В статье В.С. Чернова сделана попытка исследования происхождения чувашского музыкального инстру-

мента с=рнай и этимологии его названия, а также некоторых других, типологически близких инструментов.

В сборнике также представлена рецензия на книгу М.Г. Кондратьева «Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного професионализма», написанная Ю.В. Васильевым — народным артистом РФ, художественным руководителем и главным дирижером Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца.

*А.И. Мордвинова.*

---

## I. ЛИЧНОСТЬ И ВРЕМЯ

---

# О ЕКАТЕРИНЕ АЛЕКСЕЕВНЕ НЕКРАСОВОЙ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЕ ИСКУССТВА ДРЕВНЕЙ РУСИ И СОТРУДНИКЕ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В МОСКВЕ<sup>1</sup> Из истории семьи И.Я.Яковлева \*

И.Л. Кызласова

*Все проходит, но все остается. Это мое самое заветное ощущение, что ничего не уходит совсем, ничего не пропадает, а где-то и когда-то хранится. Ценность пребывает, хотя мы и перестаем воспринимать ее. И подвиги, хотя бы о них все забыли, пребывают как-то и дают свои плоды. Вот поэтому-то, хоть и жаль прошлого, но есть живое ощущение его вечности.*

*Из соловецких писем П.А. Флоренского семье. 6—13 апреля 1935 г.*

Нам уже приходилось писать о том, что гигантский отдел Религиозного быта (позднее ДРЖ) ГИМ фактически был создан усилиями небольшого коллектива, которым руководил замечательный ученый Александр Иванович Анисимов (1877—1937) в 1920—1929 гг.<sup>1</sup> Трагический разгром фонда длился несколько лет. В общих чертах этот процесс представляется следующим образом. Тысячи произведений прикладного искусства (литые, резные вещи, произведения шитья и т.д.) были переданы в другие отделы ГИМ. Сотни икон, включая древнейшие и наиболее ценные, к счастью, перевезены в ГТГ в основном в 1930 г.<sup>2</sup> Наконец, множество икон (учету не поддаются) достаточно регулярно уничтожалось (главным образом сжигалось) небольшими партиями

во внутренних дворах ГИМ (ими топили печи). Документально это оформлялось актами (по-видимому, далеко не всегда) с формулировкой «использованы на хозяйствственные нужды». Во второй половине 30-х годов, на память Екатерины Алексеевны Некрасовой, ликвидацией икон руководил П.А. Незнамов — его фамилия ныне воспринимается как нарицательная<sup>3</sup>. Между тем это был представитель старой разночинной интеллигенции, работавший в музее с 1912 г. помощником хранителя, А.В. Орешникова, и после смерти последнего в 1933 г. сменивший его. Именно Незнамов отвечал за учет и инвентаризацию музеиных ценностей...

Как известно, на протяжении десятков лет власти и значительная часть общества относились к памятникам религиозной культуры как к явлению глубоко враждебному. Нашей эпохе во многом еще предстоит осмыслить и проанализировать сложный комплекс причин, определивших подобное положение дел, сделав это в контексте как России, так и Европы в целом. Несомненный интерес, на наш взгляд, представляет тезис о том, что различие западной и русской ментальности выражается в том, что в первой религия политизируется, тогда как во второй религиозной становится даже политика<sup>4</sup> и потому отторгает предшествующую веру. В русской революции разрушения приняли ритуальный характер.

Враждебность ко всему, что было связано с религией, пережила различные периоды (выделение их условно). Ныне вырисовываются лишь основные контуры этого во многом противоречивого и, несомненно, сложного процесса. В рамках нашей темы надо обратиться к периоду середины — второй половины 30-х годов. Укажем важные его приметы, не претендуя на полноту освещения. На общем фоне искажения и разгрома старой культуры и охраняющих, а также изучающих ее социальных институтов и самих специалистов эпизодически появлялись общие и частные сдерживающие и стабилизирующие факторы (оценка их реального наполнения находится пока на стадии осмысления). Так, например, в 1933 г. постановлением ВЦИК И СНК РСФСР «Об охране исторических памятников» было подтверждено запрещение сломки и переделки исторических памятников государственного значения (реально оно мало помогло делу). На следующий год после почти четырехлетнего перерыва (после

закрытия исторического факультета МГУ) было восстановлено преподавание истории искусства (включающее древнерусскую тематику) и аспирантура в высшей школе (МИФЛИ). На 1936 г. приходится поворот в пропагандистской программе страны — начинается обращение к национальным ценностям, хотя и в строго «дозированных» формах. Для нас особый интерес представляют несколько фактов. В том же году (сразу после восстановления практики защиты диссертаций) прошла первая после значительного периода «замалчивания» «византийской» тематики защита Е.Э. Липшиц<sup>5</sup>. В 1936 и 1937 гг. выходят в свет два обобщающих труда профессора А.И. Некрасова об архитектуре и изобразительном искусстве Древней Руси<sup>6</sup> (сам автор был арестован в 1938 г. и оставался узником ГУЛАГа почти всю жизнь)<sup>7</sup>. Значение их трудно переоценить — они стали уникальными учебниками и справочниками, в которых был осмыслен и последовательно изложен огромный старый и новый фактический материал. Другим знаковым явлением стала крупная журнальная публикация Ю.А. Олсуфьева (по объему равная книге) о стилистических особенностях древнерусской живописи<sup>8</sup> (автор арестован и расстрелян в 1938 г.). Для современников-специалистов упомянутые издания были почти что «громом среди ясного неба», т.к. в течение едва ли не всех лет советской власти (особенно после середины 20-х годов) выход в свет сколько-нибудь объемных трудов на византийско-древнерусскую тему (в первую очередь, на материале икон) был практически невозможен, и те немногие монографии, публикацию которых удалось осуществить в 20 — начале 30-х годов, печатались за рубежом (главным образом в Берлине и Праге).

Вернемся к особой ситуации, возникшей в 1936 г. и существовавшей в последующие годы. Именно в мае 1936 г. Екатерина Алексеевна Некрасова (1905 — 1989), будучи уже автором двух книг по истории английского искусства XVIII — XIX вв.<sup>9</sup>, пришла в Исторический музей. Вакансии научного сотрудника не было, и ей пришлось стать помощником учёного секретаря<sup>10</sup>. В единственной опубликованной краткой биографии Екатерины Алексеевны о работе ее в ГИМ ничего не сказано<sup>11</sup>. Нет сведений об ученом и в справочных изданиях ГИМ<sup>12</sup>. Между тем именно она на свой страх и риск

начала восстанавливать отдел икон в музее. В литературе о причастности Екатерины Алексеевны к истории отдела ДРЖ есть лишь два предельно кратких упоминания. Наиболее раннее — в первом альбоме по основному собранию икон ГИМ, составленном нами и изданном к 1000-летию христианства в России<sup>13</sup>. Большое значение для автора имело согласие Екатерины Алексеевны выступить в качестве рецензента. К счастью, альбом успел выйти незадолго до ухода Екатерины Алексеевны из жизни.

В 1979 г. мне посчастливились записать рассказ Екатерины Алексеевны о себе, в том числе и о работе в Историческом музее. Эти скромные по объему воспоминания и являются фактической основой приводимого далее текста. Все дополнения, сделанные по другим источникам, снабжены сносками. Служебные обязанности Екатерины Алексеевны, на которую было возложено ведение дел аспирантуры, а с декабря 1936 г. и подготовка Всесоюзной пушкинской выставки<sup>14</sup>, позволили ей быть в гуще жизни музея, а (как легко понять) прекрасная профессиональная подготовка и исключительные личные качества (о чем будет сказано) позволили найти друзей среди сотрудников музея. Екатерина Алексеевна называла имена А.Л. Вейнберг, М.Ю. Барановской и М.И. Дубовской (сотрудники отдела Бытовой иллюстрации, позднее Изо)<sup>15</sup> среди самых близких ей в музее людей, а Т.Г. Гольдберг и М.М. Постникова-Лосева (особая кладовая, позднее отдел драгоценных металлов)<sup>16</sup> были давними друзьями блестящего знатока искусства Востока (в первую очередь Египта) Всеволода Владимировича Павлова<sup>17</sup>, мужа Екатерины Алексеевны, и она «унаследовала» их отношения.

Напомним яркий «штрих» из жизни Москвы того времени, когда Екатерина Алексеевна пришла в музей. Как раз в мае — июле 1936 г. ломали Казанский собор на Красной площади, и только что вернувшийся из лагеря выдающийся ученый и реставратор П.Д. Барановский, рискуя головой, бросился обмерять и зарисовывать то, что еще не разобрали<sup>18</sup>.

Вернемся к рассказу Екатерины Алексеевны. Осталось не ясно, когда, в связи с подготовкой перевоза книг из музея в Историческую библиотеку (1938), она и ее коллеги спустились в подвалы и ужаснулись состоянием сваленных там икон (они были засунуты в самых разных местах), рядом ва-

лялись и старые «иконные» инвентари. Фонд этот числился за отделом Бытовой иллюстрации. Именно туда Екатерине Алексеевне, наконец, удалось перейти в 1939 г.<sup>19</sup> Она, несомненно, с моральной помощью коллег, смогла сделать, казалось бы, невозможное — заручилась согласием дирекции выделить неподвальную «комнатку» для икон (возможно, одну из тех трех, в которых отдел ДРЖ помещался до 1979 г. на первом этаже, рядом с гардеробом — ныне все перепланировано). А затем, потихоньку, организовала изготовление стеллажей. Там она расставляла иконы, по ее словам, по алфавиту, т.е. по иконографии. В какой-то момент пригласила В.Н. Лазарева для просмотра древнейших вещей — за два часа он перебрал до 400 памятников. Сейчас можно только гадать, смогла ли Екатерина Алексеевна опереться на авторитет Лазарева в своих дальнейших музейных деяниях. Во всяком случае, определенные ориентиры в систематизацию коллекции, несомненно, были внесены. Стоит ли говорить, что вся эта работа была истинно героическим и более чем рискованным предприятием (особенно учитывая арест мамы самой Екатерины Алексеевны, Л.И. Некрасовой, профессора А.И. Некрасова и других знакомых, наконец, то, что отец мужа был эмигрантом). Оно полностью соответствовало духу семьи: Л.И. Некрасова и В.В. Павлов в свое время спасли многие памятники от гибели.

Согласно нашей записи, Екатерина Алексеевна говорила о небольшом фондовом помещении для икон, отвоеванном ею. Вероятно, значительная часть ныне существующего фонда (более 6 тысяч памятников) все еще оставалась тогда в подвалах. Скорее всего, Екатерина Алексеевна озабочилась приведением в порядок наиболее древних и наиболее «больших» вещей. Потому что уже спустя короткое время с ними работал реставратор (имя неизвестно), да и сама Екатерина Алексеевна, имевшая некоторые навыки, помогала ему. Непомерные нагрузки на службе и дома, где росли маленькая дочь и новорожденный сын, привели к тому, что однажды Екатерина Алексеевна, покидая хранение икон, забыла выключить электрическую плитку, необходимую для реставрации, и ей был объявлен выговор, а вскоре стало ясно, что ради интересов семьи надо покинуть музей. Случилось это в августе 1940 г.<sup>20</sup> Но главное Екатерине Алексеевне удалось — основы

сколько-нибудь нормального хранения икон в ГИМ были восстановлены. Вскоре этот фонд оказался в ведении другой Екатерины — Е.С. Овчинниковой<sup>21</sup>. Е.А. Некрасова же продолжала свои занятия по древнерусской тематике, работая по договору над материалами каталога ГТГ в 1940—1941 гг.

Для тех, кто помнит деятельность Е.А. Некрасовой по МГУ, где она преподавала 26 лет (с 1942 по 1968 г.) и была бессменным ученым секретарем искусствоведческого отделения, или по НИИ искусствознания Академии художеств СССР (1973—1989), а также для тех, кто с восторгом читал ее блестящие книги по английскому искусству XVIII—XIX вв. и русской художественной культуре XVIII в., ее замечательные статьи на другие темы<sup>22</sup>, для тех, кто знает, что Екатерина Алексеевна защитила не только кандидатскую диссертацию (1945), но и докторскую (1972)<sup>23</sup>, — для всех них рассказ о ее подвиге по восстановлению отдела ДРЖ может показаться ярким эпизодом, характеризующим лишь широту интересов уникального и энциклопедически образованного исследователя<sup>24</sup>. Между тем нет ничего более ошибочного, чем это мнение.

Екатерина Алексеевна принадлежала к особому духовному типу людей. Этот тип был сформирован с детства, был задан несколькими поколениями ее предков: священников (со стороны отца) и просветителей-подвижников (по материнской линии). Их драгоценное наследие было органичной частью натуры Екатерины Алексеевны, человека сокровенного христианского склада, наделенного глубочайшей мудростью, нравственной стойкостью, особой духовной озаренностью и как бы врожденной гармоничностью мыслей и поступков. Мягкость, деликатность и исключительный неподражаемый юмор дополняли облик Екатерины Алексеевны. Основу ее жизни составляли интеллектуальная щедрость и активная доброта, постоянное стремление помочь — истинно христианское служение людям. Это также были фамильные черты<sup>25</sup>.

Интересы Екатерины Алексеевны к культуре Древней Руси были глубоки, она сознательно культивировала их многие годы и не только прекрасно чувствовала эту культуру, но знала ее как специалист. В течение нескольких университетских лет и после завершения образования Екатерина Алек-

сеевна, несмотря на серьезные увлечения английским искусством, мечтала посвятить себя изучению именно русской средневековой живописи. Но эпоха не позволила ей (как и многим другим) реализовать мечту. Об этом Екатерина Алексеевна со всей определенностью говорила не раз, в том числе и в беседе 1979 г. Вернемся к этой записи. Для самой Екатерины Алексеевны, как мне кажется, было ясно, что едва ли не все значительное, важное, происходившее в ее жизни, незримыми нитями сопрягалось с близкими ей людьми — после их ухода из жизни она пребывала с ними в духовном общении. Среди дорогих ее сердцу людей, помимо мужа, совершенно особенное место занимали дедушка и бабушка, Иван Яковлевич и Екатерина Алексеевна Яковлевы (растившие ее до 16 лет, влиявшие на нее и позднее), и, конечно, родители — мама Лидия Ивановна, отец Алексей Дмитриевич Некрасовы.

Иван Яковлевич, чуваш по национальности, был истинным гением своего народа<sup>26</sup>. Крестьянин-сирота, он уже юношей пешком пришел в Симбирск, чтобы учиться в гимназии, окончил ее с золотой медалью (единственный из выпускса<sup>27</sup>) и продолжил образование в Казанском университете. Стал создателем собственной школы и успел устроить до 400 школ для чувашей и ряд церквей при них<sup>28</sup>, заняв должность инспектора народных училищ и живя в Симбирске (семьи Яковлевых, Ульяновых и Керенских поддерживали постоянное и разностороннее общение<sup>29</sup>, серьезных последствий после 1917 г. это знакомство не имело). И.Я. создал алфавит, букварь и учебники, недаром его образно называли апостолом Чувашии — за сорок лет усилий, к началу XX в., он поднял просвещение родного народа на небывалую прежде высоту (средний уровень которого даже превысил образованность русского населения края). Жена И.Я. была его постоянным достойным помощником<sup>30</sup>. Школа закладывала и практическую базу для жизни своих выпускников<sup>31</sup>. Из домашних занятий этих талантливых педагогов собственные дети Яковлевых, а позднее внучки (в лице Екатерины Алексеевны) приобрели обширные интересы и вынесли основу прочных знаний, в том числе нескольких иностранных языков<sup>32</sup>. Лидия Ивановна окончила в 1918 г. отделение изящных искусств Московского археологического ин-

ститута<sup>33</sup>, имела широкий круг общения в литературной и научной среде, прекрасно чувствовала и любила искусство. Еще в юности (а возможно, и в более зрелые годы) она устраивала у себя вечера, которые привлекали ряд поэтов серебряного века<sup>34</sup>. С 1918 г. принимала активное участие в этнографической комиссии музеяного отдела Наркомпроса<sup>35</sup>. Показательно, что она, высокопрофессиональный переводчик<sup>36</sup>, перевела и такого классика европейского искусства-знания, как Г. Вельфлин<sup>37</sup>. Лидия Ивановна называла себя в различных документах «музеевед, переводчик». Она приобщила старшую дочь (а в доме было еще трое детей) ко многим своим интересам. Екатерина Алексеевна вспоминала, как, вероятно, в самом начале 20-х годов, они вдвоем с мамой слушали лекции-беседы на дому у целого ряда ученых (обычная практика тех времен). Память Екатерины Алексеевны сохранила удивительный образ из калейдоскопа тогдашней фантасмагорической Москвы: необычный кабинет мыслителя, который знаменитый о. Павел Флоренский организовал себе в остановившемся лифте, поставив в него крохотный стол...<sup>38</sup> В 1926 г. Екатерина Алексеевна оказалась связующим звеном между Волошиным и о. Павлом<sup>39</sup>. Именно Екатерина Алексеевна сберегла и в конце жизни опубликовала рукопись одной его работы<sup>40</sup>. Екатерина Алексеевна (как и ее семья) была прихожанкой Никольского храма у Соломенной сторожки, где слушала проповеди о. Василия Надеждина (род. 1895), человека глубокой веры и большой культуры<sup>41</sup>. Рукоположенный патриархом Тихоном, он был настоятелем храма в 1921 – 1929 гг. и уже тогда слыл праведником (канонизирован как священномученик в 2000 г.). О. Василий оказал заметное влияние на дальнейшее развитие христианского мировоззрения Екатерины Алексеевны<sup>42</sup>. Арестованный в октябре 1929 г., он умер в лагерном бараке в г. Кеми в феврале следующего года. Вот что записано в протоколе одного его допроса: «У меня [вероятно, дома] действительно был доклад профессора Лосева «Об Имени Божием», на котором были <...>, возможно, что Некрасова Лидия Ивановна с дочерью; в общем было человек до десяти <...>»<sup>43</sup>. Известно, что тема имяславия вошла в духовные поиски определенных религиозных кругов еще со времен церковного конфликта 1911 – 1914 годов и приобрела особое

значение в 20-е годы. Есть основания полагать, что мимо семьи Некрасовых не прошли отблески интереснейшего философского явления, которое ныне получило имя Московской школы христианского неоплатонизма (позднее творчество о. Павла Флоренского и о. Сергия Булгакова, раннее творчество А.Ф. Лосева). Напомним также, что в 20-е годы тот же Лосев сделал серию докладов, в основном посвященных Платону и платонизму (в том числе в ГАХН, где регулярно бывали Некрасовы).

Здесь следует сказать о том, что «население» Соломенной сторожки, во многом состоявшее из профессоров и преподавателей сельскохозяйственной академии и их домочадцев, долго, но особенно в 20 – начале 30-х годов, сохраняло черты одного из интеллектуальных очагов Москвы – туда притягивало многих. Среди постоянных жителей назовем лишь несколько имен тех, кто был близок к искусству. Это историк и искусствовед А.А. Губер, экономист, писатель и краевед А.В. Чаянов, скульптор Ю.А. Кун, архитектор К.К. Гиппиус и знаменитая пианистка М.В. Юдина<sup>44</sup>. По свидетельству Е.В. Павловой (дочери Екатерины Алексеевны), Л.И. Некрасова в какой-то период 20-х годов едва ли не еженедельно собирала у себя дома знакомых литераторов и иных гостей, среди них бывал, например, Б.Л. Пастернак<sup>45</sup>.

Жизнь Екатерины Алексеевны в коктебельском доме М.А. Волошина летом 1925 г. устроилась не без участия Лидии Ивановны (поэт был ее давним знакомцем). Там Екатерина Алексеевна общалась с М.А. Булгаковым (работал тогда над «Собачьим сердцем»), Л.М. Леоновым и другими яркими обитателями знаменитого литературного пристанища<sup>46</sup>. Отметим, что родители Екатерины Алексеевны оба были, несомненно, литературно очень одаренными людьми<sup>47</sup>.

В Соломенную сторожку притягивал также храм и его священники. После ареста о. Василия настоятелем церкви в 1930 – 1932 годах стал его близкий друг о. Владимир Амбарцумов (род. 1892)<sup>48</sup>. Блестяще образованный человек, близкий с целым рядом выдающихся священников своего времени, среди них еп. Мануил Лемешевский, о. Сергий Мечев, о. Михаил Шик. Арестованный в 1932 или 1933 г., о. Владимир по ходатайству АН СССР был оставлен в Москве. Позднее, в 1937 г., арестован вновь и расстрелян (канонизирован как

священномученик в 2000 г.). Связан был с Никольским храмом и о. Михаил Славский, погибший в ссылке в 1933 г.<sup>49</sup>

В 1930 г. вслед за о. Владимиром в храм пришел о. Михаил Шик (род. 1887), известный как замечательный проповедник и мыслитель. Он принял православие в 1918 г., в 1919 – 1920 гг. был сотрудником знаменитой Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры, в 1925 г., рукоположен в дьяконы патриаршим местоблюстителем митр. Петром Полянским и пользовался особым расположением великого старца о. Алексия, затворника Смоленской Зосимовой пустыни (вынувшего жребий при избрании патриарха Тихона и бывшего его духовным отцом). В том же году по делу митр. Петра о. Михаил был арестован и выслан в Туркестан. Там в 1927 г. он принял сан священника, вернулся в Сергиев Посад, где в 1928 г. служил в Петропавловской церкви и подружился с ее настоятелем о. Сергием Сидоровым. Позднее о. Михаил служил в нескольких храмах Москвы, в том числе в храме Соломенной сторожки. Арестован и расстрелян в 1937 г. вместе с о. Сергием<sup>50</sup>.

Два ярких духовных светоча эпохи, о. Сергий Сидоров и о. Михаил Шик, сыграли особую роль в жизни Е.А. Некрасовой и В.В. Павлова. Первый обручил, а второй венчал их в 1932 г. Вряд ли это произошло в Никольском храме у Соломенной сторожки<sup>51</sup>, скорее, по условиям времени, дома. Образы двух праведников всегда жили в сердцах Екатерины Алексеевны и Всеволода Владимировича, только говорить о них было не принято...<sup>52</sup> Яркий тому пример: в семье не боялись хранить рукопись воспоминаний об о. Сергии, написанных одной из его духовных дочерей<sup>53</sup>.

Настало время сказать об о. Сергии (род. в 1895, младший брат профессора искусствоведа А.А. Сидорова, с которым была тесно связана Екатерина Алексеевна в МГУ, о чем ниже). Он был родственником и близким другом детства и юности Всеволода Владимировича<sup>54</sup>. Сохранились крупицы сведений об их встречах после 1917 г., например, в Киеве в 1919 г. Конечно, общались они и позднее. Последнее свидетельство об их дружеской привязанности – письмо о. Сергия 1933 г.<sup>55</sup>

О. Сергий, высоко одаренный человек, окончил историко-филологическое отделение Московского городского

университета им. А.Л. Шанявского, в 1916 г. стал духовным сыном оптинского старца о. Анатолия (Потапова), в 1918 г. учился на Богословских курсах в Москве, затем окончил два курса Киевской духовной академии, охранял от разграбления ризницу Киево-Печерской лавры в 1919 г. В 1921 г., хорошо понимая, чем это грозит ему и семье, он принял сан священника — свой жизненный выбор выразил в пронзительной записи: «...Теперь только можно жить страдая со Христом...»<sup>56</sup>. Служил в сельских храмах, но в 1923 – 1925 годах в церкви Петра и Павла в Сергиеве, где стал почитаемым священником. Арестовывался осенью 1924 г. (запрещено жить в шести крупных городах), конце 1925 г. (в тюрьме до июля 1926 г.), начале 1930 г. (в северном и сибирском лагерях до 1933 г.). Арестованный в 1937 г., он был расстрелян в группе священников<sup>57</sup>.

Сам Никольский храм в Соломенной сторожке был интереснейшим образчиком неорусского стиля в деревне (1916), о котором его создатель, знаменитый Ф.О. Шехтель, писал: «моя любимейшая церквушка», «по-моему, лучшая из моих построек»<sup>58</sup>. О ней он заботился до конца дней. Летний шатровый храм был построен за месяц «в характере» олонецких церквей, с добавлением небольшой «костромской» звонницы над входом и применением нетрадиционной технологии строительства (каркасной системы из теса, а не бревен). Целостность и органичность — главные черты архитектурного образа храма. Единый ансамбль являл собой и интерьер: расписной трехъярусный тябловый иконостас, подсвечники, паникадило-хорос, хоругви, аналои, ограждения клиросов и т.д., — все восходило к древним образцам и было выполнено по рисункам Шехтеля. То же надо сказать о кожаном панно с «цветулями», прикрепленном по низу иконостаса. Иконы удалось собрать древние, XV – XVII вв. Среди них выделялся местный образ Спаса, письма Симона Ушакова или Несвитского<sup>59</sup>. Церковь была закрыта в 1935 г., сломаны звонница и шатер...<sup>60</sup> Как знать, может быть, иконы (или их часть) поступили в ГИМ, когда туда уже поступила работать Екатерина Алексеевна<sup>61</sup>.

Почти все 20-е годы прошли для нее под знаком Московского университета: в 1921 – 1926 гг. она окончила отделение литературы и языка факультета общественных наук

по западной секции (т.е. романо-германское отделение филологического факультета)<sup>62</sup>, а в 1926 – 1929 гг. отделение истории искусства того же факультета (тогда этнографического). Дипломная работа была написана о В. Блейке под руководством профессора А.А. Сидорова. Вместе с тем огромный интерес у Екатерины Алексеевны вызывали лекции ее однофамильца, известного профессора А.И. Некрасова, и поездки по памятникам, которые он проводил со студентами. Всю жизнь она хранила записи этих лекций, фотографии, его стихи (посвященные ей) и написала прекрасные воспоминания об учителе<sup>63</sup>. Стремясь к изучению древнерусского искусства (и, конечно, желая принести пользу своей малой родине), летом 1930 г. Екатерина Алексеевна организовала уникальную экспедицию по описанию памятников архитектуры и живописи Чебоксар – ее возглавил А.И. Некрасов. В штат были включены Екатерина Алексеевна (единственный научный сотрудник), замечательный реставратор В.О. Кириков (у него Екатерина Алексеевна брала «уроки») и фотограф<sup>64</sup>. В те же годы были заложены основы общения с ближайшими учениками А.И. Некрасова В.Н. Лазаревым, М.В. Алпатовым, Г.В. Жидковым и М.А. Ильиным, труды которых во многом составили фундамент современных знаний об искусстве Византии и Древней Руси. Жидков и Ильин вошли в узкий круг ближайших друзей семьи Некрасовой-Павлова. Заметим, что Жидков во многом разделил и профессиональную судьбу Екатерины Алексеевны: в 30-е годы он принужден был отказаться от любимых занятий и переключиться на искусство XVIII в. и советского периода.

Но параллельно с университетской «линией развития» в жизни Екатерины Алексеевны под сурдинку разыгрывалась и другая, музейная «партия». Полагаем, она была исключительно важна – без нее Екатерина Алексеевна вряд ли стала бы столь блестящим специалистом. Речь идет о ее работе как практиканта в нескольких музеях и близкое знакомство с работой Комиссии по охране памятников старины и искусства в Троице-Сергиевой лавре, с 1925 г. ставшей Сергиевским историко-художественным музеем (им, несомненно, принадлежит исключительное место в истории музеиного дела), сотрудниками которых были о. Павел Флоренский, Ю.А. Олсуфьев, М.В. Шик (член Комиссии) и другие подвижники культуры<sup>65</sup>.

Екатерине Алексеевне посчастливилось общаться с о. Павлом и в 1922–1923 годах: она была секретарем редколлегии журнала «Маковец» (изданы два номера, третий не завершен – цензура запретила издание). О. Павел, наряду с художниками Л.Ф. Жегиным, В.Н. Чекрыгиным<sup>66</sup> и др., был идеологом художественно-литературного объединения «Маковец». В программных статьях была выдвинута задача создать философское искусство, основой которого должен стать живой религиозный опыт. Серьезнейшее внимание уделялось вопросам формы. В журнале сотрудничал В.А. Фаворский, печатались стихи Б.Л. Пастернака, В.В. Хлебникова, Н.А. Асеева, П.Г. Антокольского. Приведем фрагмент из неизданных воспоминаний Екатерины Алексеевны: «В 1922–1923 годах мы часто бывали на заседаниях творческого объединения «Маковец», обычно собиравшихся у Вадима Рындиня, в большой квартире его отца <...> Дом стоял на площади храма Христа Спасителя <...> С Вадимом мы дружили с детства. Вадим занимал большую угловую комнату, выходившую окнами с одной стороны на церковь Похвалы Богородицы в Башмачках и Москву-реку, с другой – прямо на храм Христа Спасителя <...> Именно в этой комнате и происходили сборища художников с горячими спорами и дискуссиями, в дружеской и непринужденной атмосфере <...> Почему-то запомнился мне молчащим и только с интересом слушающим спорящих П.А. Флоренский, утонувший в глубоком кресле <...> Такие сборища проходили довольно регулярно – раз или два в месяц»<sup>67</sup>.

В первой половине 20-х годов Екатерина Алексеевна работала в музеях И.С. Остроухова и А.В. Морозова. Тогда еще неразрозненные собрания размещались в особняках их прежних владельцев, которые стали пожизненными хранителями и проводили экскурсии для посетителей. Оба замечательных коллекционера обладали колоритнейшей внешностью и манерами. Возможность приобщиться к жизни оригинального дома Остроухова, еще так недавно бывшего одним из центров художественной Москвы, было истинной удачей – ведь его владелец и дом-музей составляли редкостное единство, уникальный культурный феномен<sup>68</sup>, а о коллекции недаром были сказаны проникновенные слова: «Видевшие это собрание не забудут его, а не видевшим не

опишешь его»<sup>69</sup>. Здесь Екатерина Алексеевна проводила три дня в неделю (неясно, как долго это продолжалось). Она изучала самое выдающееся из «старых» иконных собраний и слушала рассказы владельца-знатока. Примечательно, что он сопровождал свои показы памятников указаниями на их происхождение<sup>70</sup>. Как здесь не вспомнить, что «Остроухов никогда не уставал показывать свои иконы, даже хвалиться ими перед каждым, кого он считал достойным их осмотреть»<sup>71</sup>, хотя в начале 20-х годов к этому иногда добавлялось чувство печали, невольного прощания со своими «сокровищами»<sup>72</sup>. Заметим, что тогда к Остроухову продолжал приходить его «домашний» реставратор Н.И. Брягин, выдающийся специалист, а сам коллекционер мог рассказывать о своем участии в работе «старых» реставрационных комиссий в кремлевских соборах, храме Василия Блаженного, Новодевичьем монастыре и др. Ведь именно по его инициативе в 1904 – 1905 гг. была частично раскрыта «Троица» Андрея Рублева<sup>73</sup>. Один этот почти забытый ныне факт свидетельствует об экстраординарности вклада Остроухова в нашу культуру.

Известно, что собрание Морозова, помимо знаменитого фарфора, насчитывало более двухсот икон (в основном XVII в.) и 12 тысяч листов гравюры – последними Екатерина Алексеевна также серьезно интересовалась. В 1927 – 1930 гг. она стала практикантом в Музее изящных искусств. В 1931 г. поиски заработка привели ее в Музей Института Маркса-Энгельса-Ленина, где она работала хранителем гравюрного фонда. Полагаем, что общая обстановка там в целом была тягостна<sup>74</sup>, и потому Екатерина Алексеевна пыталась найти что-то иное, но это было не просто. До 1934 г. она недолго служила и в Музее Всесоюзной академии архитектуры (вероятно, по рекомендации А.И. Некрасова), а на следующий год стала научным сотрудником гравюрного кабинета Музея изящных искусств (им руководил А.А. Сидоров). Но, главное, после работы Екатерина Алексеевна возвращалась в дом, где всегда жили иконы, и дорога к храму никогда не была ею забыта.

Одна или две иконы попали в дом Павловых-Некрасовых редчайшим способом. Как следует из рассказа Екатерины Алексеевны, в какой-то момент, в 20-е годы, работавшим

на износ сотрудникам ГМФ, часто на себе вывозившим памятники в фонд<sup>75</sup> (а было их всего несколько человек: Екатерина Алексеевна назвала С.И. Битюцкую, Т.Г. Гольдберг, В.А. Мамуровского и Н.Р. Левинсона), нечем было выдать зарплату, и им предложили выбрать себе что-либо из недорогих вещей фонда: кто-то взял фарфор, а Павлов — икону. В 30-е годы несколько памятников были приобретены у близкой родственницы выдающегося исследователя древнерусской иконописи П.П. Муратова<sup>76</sup>. Одну, наиболее ценную икону семья Павлова была вынуждена продать незадолго до войны. В 50-е годы последовали некоторые приобретения — в этом участвовал давний знакомый, художник и коллекционер П.А. Корин. В последние годы жизни Екатерины Алексеевны большинство икон висело в ее небольшой комнатке на стенах как крохотная коллекция и лишь один миниатюрный образ жил в ящичке секретера и вынимался в нужную минуту. Число памятников не превышает двадцати. Наиболее древний образ относится к XVI в., большинство датируются XVII в., а несколько — XVIII и XIX вв.<sup>77</sup>

Осталось сказать, что долгие годы Екатерина Алексеевна была прихожанкой известной среди интеллигенции церкви Пророка Ильи в Обыденских переулках. Многих притягивала особая духовная обстановка этого храма. Упомянем лишь, что среди его священников был о. Константин Всехсвятский, которого долгие годы чтили как «первого и лучшего духовника»<sup>78</sup>. Родившись в 1871 г., он умер в 1957 г., а в 1916—1920 годы служил в той же церкви Св. Власия в Староконюшенной, что и Д.П. Некрасов, дед Екатерины Алексеевны<sup>79</sup>. В самый последний период жизни ее духовным отцом стал ее бывший студент-искусствовед о. Алексей Царенков.

Екатерина Алексеевна Некрасова была блестящим историком европейского искусства (главным образом английского XVIII—XIX вв.)<sup>80</sup>, но ее драгоценное имя навсегда вошло в историю ХРАНИТЕЛЕЙ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ, в анналы Исторического музея. Пришло время напомнить об этом.



*Рис. 1. Е.А.Некрасова. 1925 г. Коктебель. Фото из собрания автора.*

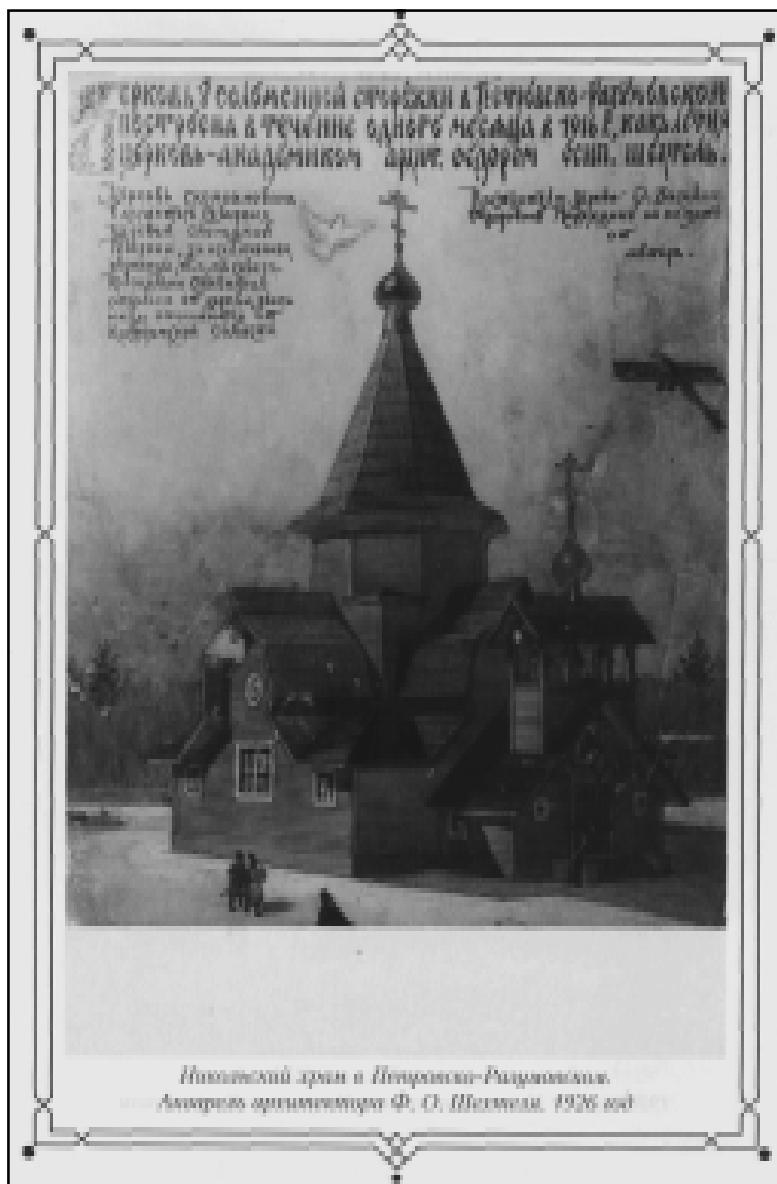


Рис. 2. Храм Св. Николая в Соломенной сторожке.  
Акв. архитектора Ф.О. Шехтеля. 1926 г.



*Рис. 3. Е.А.Некрасова. 1936—1938 гг. Из архива Е.В.Павловой.  
Фото В.В. Павлова.*



Рис. 4. Проф. А.И. Некрасов с группой студентов у стен Успенского собора в Рязанском Кремле. Конец 1920-х гг.  
(Е.А.Некрасова первая во втором ряду). Фото из собрания автора.

## Литература и примечания

<sup>1</sup> Текст статьи немного изменен по сравнению с 1-м вариантом, вышедшим под другим названием: Возрождение отдела древнерусской живописи в 1930-е годы: Екатерина Алексеевна Некрасова (К 100-летию со дня рождения ученого) // Труды ГИМ. М., 2005. Вып. 149. С. 429 – 449.

<sup>1</sup> Кызласова И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920 – 1930 годы: По материалам архивов. М., 2000; она же. Александр Иванович Анисимов (1877 – 1937). М., 2000; она же. Из истории отдела древнерусской живописи: А.И. Анисимов и О.Н. Бубнова // Труды ГИМ. М., 2004. Вып. 143. С. 250 – 259.

<sup>2</sup> Значительная часть икон ГТГ происходит из ГИМ. См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 1 – 2.

<sup>3</sup> П.А. Незнамов (1879 – 1952), из крестьян, образование высшее (1903), беспартийный, кандидат исторических наук (1935), заведовал отделами исторической географии (1921 – 1952) и первичной инвентаризации (1933 – 1950) – НВА ГИМ. Оп. 1л. Д. 74. Л. 57 – 59 (благодарю С.А. Сидорову за помощь); Указатель сотрудников Исторического музея // Издания ГИМ. 1873 – 1998. Библиограф. указ. М., 1999. С. 186. В традиционной культуре иконы (даже ветхие) никогда не сжигали, т.к. огонь связывался с представлением об адском пламени.

<sup>4</sup> Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 78; Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002. С. 22.

<sup>5</sup> Липшиц Е.Э. «Землемельческий закон» и сельская община в Византии VI – VII вв. Дисс. канд. ист. наук. Л., 1936.

<sup>6</sup> Некрасов А.И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI – XVII веков. М., 1936; он же. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. Книги оставались уникальными сводами до 50-х годов, когда вышла «История русского искусства» (под ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, В.С. Кеменова. М., 1953 – 1959. Т. 1 – 4), да и позднее сохраняли свое научное значение.

<sup>7</sup> О судьбе А.И. Некрасова и Ю.А. Олсуфьева см.: Кызласова И.Л. История..., 2000. Библ.

<sup>8</sup> Олсуфьев Ю.А. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей, 1935. № 6. С. 21 – 36; 1936. № 1. С. 61 – 78; № 2. С. 39 – 59.

<sup>9</sup> Некрасова Е.А. Вильям Хогарт. М., 1933; она же. Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII – начала XIX вв. М., 1935.

<sup>10</sup> НВА ГИМ. Оп. 1л. Д. 30. Л. 45, 117; Д. 38. Л. 158; Д. 159. Л. 1а.

<sup>11</sup> Некрасова Е.А. // Энциклопедический словарь Московского университета: Исторический факультет. М., 2004. С. 323 – 324. См. также: Граценков В.Н. К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // СИ. М., 1984. С. 202 – 203, 209; Десятников В. Слово прощания // МХ. 17 мая 1989 г.; Никулина Н.М. Портрет в обрамлении: К столетию со дня рождения Всеволода Владимировича Павлова. М., 2004. С. 22 – 38 (далее: Никулина Н.М. 2004); Мерцалова М.Н. Воспоминания о Е.А. Некрасовой, ркп., маш. Б/д (до 2000). 13 л. (Из архива Е.В. Павловой). См. фрагменты в кн.: Никулина Н.М. 2004. С. 33 – 34.

<sup>12</sup> Указатель сотрудников Исторического музея; И за строкой воспоминаний большая жизнь... Мемуары, дневники, письма. М., 1997 (см. указ. имен).

<sup>13</sup> Кызласова И.Л. Русская икона XIV – XVI веков. ГИМ, Москва. Л., 1988. Примеч. 2 (б/пагин.); *Kyzlasova I.* Il Museo Storico // Sophia la Sapientia di Dio. Milano, 1999. S. 415.

<sup>14</sup> НВА ГИМ. Оп. 1л. Д.159. Л. 1а. Подготовка к юбилею шла с 1934 г. Одна выставка была в ГИМ. Среди ее устроителей находилась бывшая сотрудница отдела Религиозного быта и студентка-искусствовед (училась в МГУ в 1926 – 1931 гг.) О.Н. Бубнова, она могла многое рассказать Е.А. о закрытом отделе. То же надо сказать о Б.П. Денике: в начале 20-х годов он изучал древнерусскую живопись и работал с А.И. Анисимовым в РИМ (1921 – март 1922 г. – НВА ГИМ. Оп. 1л. Д. 172. Л. 31 об.), вскоре переключился на искусство Востока и стал учителем В.В. Павлова и близким другом его семьи.

<sup>15</sup> Там А.Л. Вейнберг была заведующей (1930 – 1951), а научными сотрудниками работали М.И. Дубовская (1922 – 1952) и М.Ю. Барановская (1930 – 1978) – см.: Издания ГИМ. 1873 – 1998. С. 166, 172; И за строкой... С. 258, 261, 266.

<sup>16</sup> Научным сотрудником была Т.Г. Гольдберг (1931 – 1959), М.М. Постникова-Лосева (1931 – 1985); в разные годы они также возглавляли отдел (Издания ГИМ. 1873 – 1998. С. 168, 190; И за строкой... С. 263, 284). С первой В.В. Павлов работал в ГМФ в 20-е годы. См. о ней: *Дулькина Т.И.* История отдела керамики и стекла ГИМ (Конец XIX в. – 1950-гг.). М., 2002. С. 67.

<sup>17</sup> В.В. Павлов (1898 – 1972) окончил отделение истории искусств МГУ (1929); сотрудник ГМФ (с 1924), аспирант ИАИИ РАНИОН (с 1929), в Музее изящных искусств-ГМИИ: сотрудник (1929 – 1934), заведующий отделами Древнего мира (1934 – 1935) и Древнего Востока (1935 – 1964); работал в НИИХП (с 30-х гг.), ГИТИСе (1931 – 1941), МИФЛИ (с 1934), МГУ (1941 – 1972); защитил докторскую (1944) диссертацию. Муж Е.А. с 1932 г. См.: [Некрасова Е.А.] В.В. Павлов // Павлов В.В. Образы прекрасного: Избранные труды. М., 1979. С. 284 – 285; Памятники и люди. М., 2003. С. 216 – 264; *Никульшина Н.М.* 2004; Павлов В.В. // Энциклопедический словарь Московского университета. С. 354 – 355. Библ. (см. разночтения в некоторых датах). Его отец Владимир Владимирович Павлов – состоятельный дворянин, имел придворный чин, был действительным статским советником, после 1917 г. эмигрировал, дирижер оркестра в Стамбуле и пр. (Кожевников Е.В. В.В. Павлов. Ркп. маш., архив семьи Павловых). Павлов-сын рос главным образом в семье матери, Лидии Дмитриевны: дед Д.П. Вадбольский был из рода рюриковичей, а бабушка из гетманского рода Гамалея (См. Семенищева Е.В. Род князей Вадбольских // Новодевичий монастырь в русской культуре. Труды ГИМ. М., 1998. Вып. 99. С. 144 – 152).

<sup>18</sup> Бычков Ю.А. Жизнь Петра Барановского // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников. М., 1996. С. 162.

<sup>19</sup> НВА ГИМ. Оп. 1л. Д. 159. Л. 1а.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Е.С. Овчинникова (1904 – 1988) окончила МГУ (1924), занималась русским искусством XIX в., с 1934 г. в ГИМ как научный сотрудник филиалов «Боярский быт», церкви Троицы в Никитниках, руководила группой ДРЖ в отделе Бытовой иллюстрации (с 1940), заведовала сектором и отделом ДРЖ (1956 – 1976); кандидат искусствоведения (1946) // НВА ГИМ. Оп. 1л. Д. 172.

<sup>22</sup> См. труды Е.А. Некрасовой: История русской науки об искусстве в Московском университете // 200-летний юбилей Московского универ-

ситета. М., 1955; Столетие кафедры истории искусства Московского университета // Искусство, 1958. № 1. С. 76 – 77 (б/автора); (с М.В. Толмачевым) Первобытная живопись Сахары // ВДИ. М., 1958. № 3. С. 222 – 231; Из истории русской науки об искусстве: К 50-летию ГМИИ им. А.С. Пушкина // ВМУ, 1962. Сер. история. № 3. С. 55 – 67; Искусствоведческое образование // ПЭ. М., 1965. Т. 2. Стлб. 278 – 280; Искусствоведение // Московский университет за 50 лет Советской власти. М., 1967. С. 614 – 622; Загадки солигалических находок // Новые открытия советских реставраторов. М., 1976 (2 изд. в кн.: Искусство Ярославской и Костромской земель XIV – XX веков. Поиски, находки, открытия. 1963 – 2003. Каталог выставки. Ярославль, 2003. С. 92 – 94); Extracts from the published views of the painter Pavel Kuznetsov // Leonardo. International journal of contemporary visual artists. Oxford, 1981. Vol. 14. № 2. P. 140 – 143; Самый первый читатель // В мире книг, 1983. № 5. С. 14 – 15; Из истории науки об искусстве в Московском университете // Очерки по истории советской науки и культуры. М., 1968. С. 213 – 225; The life, writings and art of Vasily Chekrygin // Leonardo, 1984. Vol. 17. № 2. P. 119 – 123; Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка» // ПКНО. Л., 1984. С. 99 – 115 (см. также: Флоренский Павел, свящ. Symbolarium (Словарь символов) // он же. Соб. в 4-х тт. М., 1996. Т. 2. С. 794 – 795); У истоков русского лубка // Искусство, 1985. № 2. С. 71; Воспоминания об А.И. Некрасове / Публ. И.Л. Кызласовой // СИ. М., 1990. Вып. 26. С. 397 – 400.

<sup>23</sup> По ним кн.: Уильям Блейк. М., 1960; Романтизм в английском искусстве. М., 1975.

<sup>24</sup> Так в словаре (примеч. 11) нет ни слова о древнерусских интересах Е.А.

<sup>25</sup> Ярчайшим носителем этих черт была Л.И. Некрасова, мама героя очерка. (Из беседы 1997 г.); Мерцалова М.Н. Воспоминания; Никулина Н.М. 2004. С. 22.

<sup>26</sup> И.Я. Яковлев (1848 – 1930). Сведения о нем излагаем именно по рассказу внучки 1997 г. О нем см.: Яковлев А.И. И.Я. Яковлев. 1848 – 1930. Чебоксары, 1958; Краснов Н.Г. Иван Яковлев и его потомки. Чебоксары, 1998, Библ. (Далее: Краснов Н.Г. 1998); Кураков Л.П. Прометей из Чувашии. Чебоксары, 1999. Библ.

<sup>27</sup> Этим обратил на себя внимание И.Н. Ульянова. Позднее, в Казани, И.Я. Яковлеву много помогал востоковед Н.И. Ильминский, внесший крупный вклад в изучение «инородцев» и приобщение их к русскому языку и культуре, включая христианизацию. Именно он дал совет И.Я. Яковлеву составить чувашский алфавит на основе кириллицы, а не арабской графики (Из беседы 1997 г.).

<sup>28</sup> Е.А. было семь лет, когда крестили (в чане) «последнего» взрослого язычника-чуваша (Из беседы 1997 г.). И.Я. Яковлев участвовал в постановке преподавания закона Божия и издания Евангелия и части Ветхого завета на чувашском языке и т.д. – См. примеч. 26.

<sup>29</sup> Так, у Яковлевых устраивались праздники с участием детей Ульяновых и Керенских. В.И. Ульянов прекрасно знал И.Я. Яковleva и в юности внес деньги в его «дело» (чувашскую школу). И.Я. хлопотал за А.И. Ульянова, после его ареста. В 1919 г. И.Я. сняли с поста директора школы [ее закрыли] – вскоре В.И. Ленин (по просьбе сына просветителя, А.И. Яковleva) дал три телеграммы-протеста (две не сохранились), но жизнь на родине была

уже тяжелым испытанием для Яковлевых-старших. [В 1923] они переехали в Москву и жили с семьей дочери, Л.И. Некрасовой, в бывшем дачном поселке Соломенная сторожка, но чуваши ездили к И.Я. за всякой надобностью. Последние годы И.Я. (тяжело болел) и жизнь его домашних была омрачена разгромом Московской сельскохозяйственной академии, где работал А.Д. Некрасов (см. примеч. 46), и угрозами выселения из дома. Яковлевы не открывали дверей на стук неизвестных (Из беседы 1997 г.). Ср.: Никулина Н.М. 2004. С. 30 – 32; А.И. Яковлев поддерживал отношения с Д.И. Ульяновым, например, в 1920 г. (*Готье Ю.В. Мои заметки // ВИ, 1992. № 11 – 12. С. 144.*)

<sup>30</sup> Е.А. Яковleva (1861 – 1936, урожд. Бобровникова), сирота, воспитанница Н.И. Ильминского, замужем с 16 лет; из рода казаков с Черниговщины, участников колонизации Сибири, породнившихся с бурятами. А. Бобровников, дед Е.А., преподавал в духовной семинарии, составил первую монгольскую грамматику (1835). А.А. Бобровников (1822 – 1865), отец Е.А., окончил КДА, преподавал там, составил монголо-калмыцкую грамматику, знаток буддизма (Из беседы 1997 г.; здесь и далее годы жизни приведены по другим источникам). Н.А. Бобровников (1854 – ?), брат Е.А., окончил Казанский университет, помощник Ильминского в деле просвещения иностранных, был, в частности, попечителем Оренбургского учебного округа.

<sup>31</sup> И.Я. Яковлев в свое время купил под школу дом и позднее вел строительство, ведь в школе было и женское отделение (им ведала Е.А. Яковлева), мастерские, ферма, где дети получали весь комплекс агротехнических знаний. В школе [в начале XX в.] было три хора, два оркестра и свой театр (Из беседы 1979 г.).

<sup>32</sup> Все четверо детей Яковлевых окончили гимназии и получили высшее образование, имели прекрасные способности к наукам и иногда к искусству. – см.: Краснов Н.Г. 1998. С. 298 и след.

<sup>33</sup> Защищила диссертацию об английском живописце и поэте XIX в. Д.Г. Россетти // Краснов Н.Г. 1998. С. 311.

<sup>34</sup> Особенно дружеские связи сложились с К.Бальмонтом // О. Алексей Царенков. [Воспоминания о Е.А. Некрасовой]. Ркп., маш. 2002 (архив Е.В. Павловой).

<sup>35</sup> А.И. Некрасова (1879 – 1942). Интерес к этнографии был заложен отцом, собиравшим фольклор и вещи для учебного музея. По заданию Этнографического отделения Румянцевского музея, с одобрения председателя ОЕАЭ Д.Н. Анучина, Л.И. в одиночку совершила длительную поездку между 1918 и 1920 гг. по Воронежской губернии и, несмотря на близость вооруженных банд, собрала коллекцию народного костюма (*Некрасова Л.И. «Те баснословные годы...»* в кн.: Мерцалова М.Н. Пoэзия народного костюма. М., 1988. С. 200 – 215).

<sup>36</sup> Л.И. Некрасова много переводила художественной и научно-популярной литературы (особенно в области биологии); сопровождала известного американского журналиста А. Р. Вильямса в поездках по стране и подружилась с ним. Он серьезно интересовался русским фольклором и народным искусством, в частности, Палехом. Л.И. была арестована в 1937 г. по навету студента, которому помогала, и получила пять лет лагерей. Ее не выпустили в 1942 г. и вскоре перестали принимать посылки. Е.А. мечтала навестить маму, но помешали семейные обстоятельства (Из беседы 1979 г.). Об окончании Л.И. в юности института благородных девиц в Казани, о ее

коротком аресте в 1927 г. и общении с рядом американских журналистов (водила их на выставки графики, китайского искусства, в ЦГРМ и т.д., получала от них журналы и книги) и о подробностях ареста и следствия 1937 г. (об обмане следователя при подписании протоколов; об обвинении в шпионаже в пользу Англии), работе медсестрой в лагере (под Ухтой) и тяжелейшем состоянии, наконец, о реабилитации (1958) см.: Краснов Н.Г. 1998. С. 311 – 314. Из копий следственного дела (ЦА ФСБ РФ. Р – 11671; архив Е.В. Павловой) известно, что следователь заявлял Л.И., что она могла служить источником информации для врагов даже «подсознательно»; в акте о ее смерти сказано: «крупнозная пневмония при сопутствующей пеллагре».

<sup>37</sup> Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Перевод Д.И. Некрасовой и В.В. Павлова, ред. перевода В.В. Павлова. М., 1934. 390 с. О сложности перевода (Мерцалова М.Н. Воспоминания). Сама Л.И. в молодости побывала в Италии.

<sup>38</sup> В литературе нет этого факта. Не знает о нем и М.С. Трубачева.

<sup>39</sup> Никитин В.А., Купченко В.П. К истории взаимоотношений П.А. Флоренского и М.А. Волошина // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1988. Т. 6. С. 331.

<sup>40</sup> Е.А. Некрасова. Неосуществленный замысел 1920-х годов...

<sup>41</sup> О. Василий (Василий Федорович Надеждин) учился в Московской духовной семинарии (1910 – 1916) и академии (1916 – 1918, последние экзамены в 1920), рукоположен в дьякона и иерея (1921), проводил беседы об основах православного вероучения, преподавал Закон Божий и иные предметы в разных местах, постоянно занимался с молодежью (включая музыкальные вечера и литературные беседы). Один из знавших о. Василия писал на его кончину: «А что он действительно положил жизнь свою «за овцы своя», об этом свидетельствует все его служение на ниве Христовой, на пути, предуказанным ему свыше. Он горел пламенной верой ко Христу и к Его Церкви и этим ярким светом объединял, поддерживал, укреплял, воодушевлял всех страждущих и жаждущих утешения в Церкви Христовой. Умер не только близкий, родной нам человек, добрый, нежный, славный, бесконечно кроткий, но умер пастырь с твердым духом, редкий по дарованиям, высоко державший чистоту Православия и безбоязненно, мужественно проповедавший слово правды Божией <...> Он был именно горяч и отдал всего себя на служение Богу» // Житие священномученика Василия Московского. М., 2002. Цит. на с. 37.

<sup>42</sup> О. Алексей Царенков [Воспоминания...].

<sup>43</sup> Допрос 1 ноября 1929 г. // Житие... С. 26.

<sup>44</sup> Удинцев Г.Б. «Соломенка» // МЖ, 2001. № 10. С. 18 – 23.

<sup>45</sup> Его имя упоминается и у о. Алексея Царенкова [Воспоминания...].

<sup>46</sup> Некрасова Е.А. У Волошина в Коктебеле в 1925 году. [1987 – 1988]. Ркп. маш. (архив семьи). 13 л.

<sup>47</sup> А.Д. Некрасов (1874 – 1960), родился в семье Д.П. Некрасова (1842 – 1915/1916), который окончил МДА, был магистром богословия, воспитателем классов при Техническом училище, настоятелем церкви Св. Власия на Староконюшенной (с 1882), благочинным Пречистенского собора. А.Д. окончил гимназию (1894), естественное отделение ИМУ (1900), работал в Зоологическом музее (там же), участвовал в экспедициях во Францию и Италию, с 1906 г. преподавал в Московском сельскохозяйственном институте (позднее академия), участвуя в экспедициях по России; заведующий кафедры

зоологии в Нижегородском-Горьковском педагогическом институте (1928–1936), там же профессор (до 1953), вернулся в Москву, читал историю биологии и дарвинизма в МГУ. Автор научных, научно-популярных книг, повестей, воспоминаний, в 30-е годы был научным редактором и частично переводчиком (вместе с женой) ряда трудов Ч. Дарвина.

<sup>48</sup> О. Владимир (Владимир Амбарцумович Амбарцумов) окончил физико-математический факультет Берлинского университета (1914), продолжил учебу на том же факультете ИМУ (1914–1917), 1-й арест в 1920, председатель ЦК Христианского студенческого движения, после его запрещения на нелегальном положении; принял православие (1926), рукоположен в дьяконы и иереи (1927), настоятель церкви св. кн. Владимира в Старосадском пер. (1928–1929), духовный сын старцев о. Георгия Лаврова (пытался приехать к нему в ссылку) и о. Павла Троицкого; работал в ряде НИИ и т.д.; организовал помощь семьям духовенства. *Каледа-Амбарцумова Л. Соломенная сторожка // МЖ, 1992. № 10. С. 57–59; Все жития. Православный календарь. (Электрон. версия).*

<sup>49</sup> См. *Каледа-Амбарцумова Л. Соломенная сторожка. С. 57–59.*

<sup>50</sup> О. Михаил (Михаил Владимирович Шик) окончил ИМУ по двум кафедрам: всеобщей истории и философии (1912), учился философии в Германии, унтер-офицер (1914–1918). С 1931 г. жил в Малоярославце, служил в тайных домовых церквях (*Шик Е.М. Воспоминания об отце // Алльфа и Омега, 1999. № 1. (Электрон. версия); Каледа-Амбарцумова Л. Соломенная сторожка. С. 58; Записки священника Сергея Сидорова. М., 1999. С. 63–69.*)

<sup>51</sup> Не очень четкое воспоминание семьи Павловых // *Никулина Н.М. 2004. С. 35.*

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> *Бобринская В.С. Жизнь Сергея Сидорова и его семьи // Записки священника Сергея Сидорова. М., 1999 (Далее: Бобринская В.С. 1999). С. 160. Примеч. 4.*

<sup>54</sup> О. Сергей (Сергей Алексеевич Сидоров). Родственные по линии гетманов Гамалея семьи Павловых, кн. Кавказидзе (матери о. Сергия) и кн. Ватбольских были соседями по имениям в Путивльском уезде (*Кожевников Е.В. В.В. Павлов*). Родители о. Сергия познакомились в доме кн. Ватбольских (*Бобринская В.С. 1999. С. 145*). Вероятно, речь идет о доме Д.П. Ватбольского, деда В.В. (Там же. С. 160, 187, 195).

<sup>55</sup> *Бобринская В.С. 1999. С. 255.* В письме передан привет трем родственным семьям: Павловым, Розановым и Кожевниковым. Среди близких о. Сергию людей, у которых он останавливался в Москве, названа Л.Д. Кожевникова (Там же. С. 270). Е.В. Павлова внесла уточнение в ценный текст В.С. Бобринской: речь шла о Л.Д. Павловой, матери В.В. и Е.В. Павловых. Последняя была замужем за своим кузеном Ю.В. Кожевниковым. Мать жила с семьей дочери в Новодевичьем монастыре.

<sup>56</sup> Там же. С. 151, 164–174, 188; цит. записка о. Сергия 1918 г. на с. 181.

<sup>57</sup> Там же. С. 212–213, 216–219, 232, 237–240, 277, 281–282. Арестован в первый раз как священник, близкий к патриарху Тихону, во второй — по делу митр. Петра Полянского, в третий — за службу в храме, в четвертый — по делу еп. Арсения Жадановского.

<sup>58</sup> *Кириченко Е. Федор Шехтель. М., 1973. С. 125. Цит. записи 1925 г.,*

вероятно, такая оценка возникла лишь в конце жизни архитектора, его не стало в 1926 г.

<sup>59</sup> В записке Ф.О. Шехтеля в Строительную комиссию в середине 20-х гг. (попытка сохранить храм) упомянут образ Спаса и праздники XV в., сказано, что хоругви шиты по его эскизам графиней М.Д. Бобринской. Мастер мечтал о росписи интерьера («по моим эскизам, в характере Ферапонтова» и другим источникам) // Храм Святителя Николая у Соломенной сторожки (электрон. версия); см. также: Каледа-Амбарцумова Л. Соломенная сторожка.

<sup>60</sup> Позднее в нем помещалось общежитие; остатки снесены в 60-е годы, храм возобновлен на новом месте в 1997 г.

<sup>61</sup> См. несколько икон ныне в ДРЖ ГИМ и ДРЖ ГТГ.

<sup>62</sup> Е.А. также недолго занималась в МАИ (Из беседы 1979 г.). Она хорошо знала латынь и греческий, свободно владела английским, немецким, французским и итальянским. Среди ее переводов отметим книгу А.Э. Бринкмана «Пластика и пространство» (М., 1938).

<sup>63</sup> Некрасова Е.А. Воспоминания об А.И. Некрасове. С. 397 – 400.

<sup>64</sup> См.: «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 <...>. Работали мы как одержимые, иначе А.И. не умел. Отчет был сдан чувашскому правительству <...>» (Там же. С. 398 – 399). Тогда же успели посетить Казань, Свияжск и Палех. В.О. Кириков был одним из основных мастеров ЦГРМ.

<sup>65</sup> О ее изучении древностей в Лавре см.: Десятников В. Слово прощания.

<sup>66</sup> См. статью Е.А. Некрасовой о В.Н. Чекрыгине – примеч. 22.

<sup>67</sup> Некрасова Е.А. «Маковец» и Вадим Рындин. Ркп., маш. Б/д, [1980-е гг.]. 6 л. (Архив Е.В. Павловой). См. там же о совместном посещении выставки «Маковца», чтении стихов.

<sup>68</sup> Кудрявцева С.В. Илья Семенович Остроухов. 1858 – 1929. Л., 1982. С. 48.

<sup>69</sup> Щербатов С. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 214.

<sup>70</sup> В 1979 г. Е.А. рассказала о своеобразном практицизме И.С. Остроухова и широте его натуры. Еще в детстве он собирал жуков и сдавал их в один из московских магазинов, затем написал в Германию и получил заказы на энтомологические коллекции. Когда он вознамерился изучать языки, то заключил договор на перевод немецкой книги и так освоил язык.

<sup>71</sup> Лобанов В.М. Кануны: Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968. С. 120.

<sup>72</sup> Булгаков В.Ф. Встречи с художниками. М., 1969. С. 62 – 63.

<sup>73</sup> Каталог юбилейной выставки произведений И.С. Остроухова. 1885 – 1925. М., 1925. С. 6.

<sup>74</sup> Например, помощником директора ИМЭЛ был Л.Я. Перчик, который в 1933 г. стал заведующим отделом планировки Моссовета, т.е. прямо отвечал за снос памятников // Козлов В. Трагедия Китай-города // МЖ, 1992. № 2. С. 24.

<sup>75</sup> Здесь Е.А. упомянула о явно любимом шутливом воспоминании: в конец уставший В.А. Мамуровский забыл в трамвае античную статую... Потом ее не без труда разыскали. Близкими людьми для В.В. Павлова по

работе в ГМФ были также А.М. Эфрос и Г.В. Жидков (*Никулина Н.М. 2004. С. 28*).

<sup>76</sup> Вероятно, это Е.П. Муратова, жена В.П. Муратова (брата П.П. Муратова); в 20-е годы она была сотрудником отдела Религиозного быта ГИМ.

<sup>77</sup> Не думаем, что это небольшое собрание можно было всерьез отнести к числу московских иконных коллекций (*Вздорнов Г.И. Живая старина: Частное коллекционирование икон в России // НН, 1993. № 28. С. 122; ср. он же. Реставрация и наука. М., 2006. С. 234, 260*).

<sup>78</sup> [Предисловие к статье] *Протоиерей Константин Всехсвятский. О художнике М.В. Нестерове // МЖ, 1992. № 10. С. 40.*

<sup>79</sup> См. примеч. 47.

<sup>80</sup> Приведем одно из ярких тому подтверждений – письмо от 10 апреля 1981 г. выдающегося художника кино и театра А.И. Пархоменко (художника-постановщика таких шедевров Мосфильма, как «Нормандия Неман», «Легенда о Тиле», «Бег» и т.д.): «Уважаемая Екатерина Алексеевна! Примите мое искреннее удовольствие от книги, прочитанной мной – «Романтизм в английском искусстве». Эта книга, написанная Вами, – настоящая книга на моем рабочем столе художника. <...> Я хочу эту [свою] выставку показать Вам – с позиции высокого искусства, о которых Вы говорите в Вашей книге. Я глубоко заинтересован в Вашем высоком слове.» // Алексей Пархоменко. 1911 – 1987. Воспоминания. Избранное. М., 2000. С. 131 – 132.

### С п и с о к с о к р а щ е н и й

ВДИ – Вестник древней истории

ВИ – Вопросы истории

ВМУ – Вестник Московского университета

ГАХН – Государственная академия художественных наук

ГИМ – Государственный исторический музей

ГИТИС – Государственный институт театрального искусства

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств

ГМФ – Государственный музейный фонд

ДРЖ ГИМ – (отдел) Древнерусской живописи ГИМ

ДРЖ ГТГ – (отдел) Древнерусской живописи Государственной

Третьяковской галереи

ИАиИРАНИОН – Институт археологии и искусствознания РАИОН

ИМЭЛ – Институт Маркса-Энгельса-Ленина

ИМУ – Императорский Московский университет

КДА – Казанская духовная академия

МАИ – Московский археологический институт

МДА – Московская духовная академия

МИФЛИ – Московский институт философии, литературы и истории

МЖ – Московский журнал

МХ – Московский художник

НВА ГИМ – Научно-ведомственный архив Государственного исторического музея

НИИХП – Научно-исследовательский институт художественной промышленности

НН – Наше наследие

- ОЕАЭ — Общество естествознания, антропологии и этнографии  
ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия  
ПЭ — Педагогическая энциклопедия  
РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских ин-  
ститутов общественных наук  
РИМ — Русский исторический музей  
СИ — Советское искусствознание  
ЦА ФСБ РФ — Центральный архив Федеральной службы безо-  
пасности Российской Федерации  
ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мас-  
терские

## МИХАИЛ АЛЕКСЕЕВ: ПОИСК НОВОГО СТИЛЯ ЧУВАШСКОЙ МУЗЫКИ

*И.В. Данилова*

Творчество композитора Михаила Алексеевича Алексеева — важная веха в истории чувашской музыки. Именно в его сочинениях началось формирование музыкально-стилевого феномена, впоследствии обозначенного в музыковедении как национально-инновационный стиль. Произведения композитора, активно работавшего на протяжении трех десятилетий (1960—1990-е годы), закономерно находили отклик и в музыкальной публицистике. Ныне его сочинения изучаются в связи с проблемой использования полифонии в чувашской композиторской музыке. Однако как целостное явление творческое наследие композитора М. Алексеева никогда не являлось предметом музыковедческого исследования. В данной статье предпринимается попытка охарактеризовать его творчество в жанрово-стилевом аспекте, определить некоторые особенности образного строя его музыки и, в связи с этим, закономерности его музыкального языка.

Имя композитора Михаила Алексеева неразрывно связано с утверждением «национально-инновационного стиля» [Кондратьев 1983, 1984]. Становление и утверждение этого стиля явилось преломлением общесоюзной тенденции к пересмотру сложившихся в результате администрирования эстетических и музыкально-языковых канонов: «Вопросы техники и стиля ... ключевая проблема 60-х годов, устремленных к эксперименту с новыми композиционными средствами» [Никитина 1991:188]. Набиравший силу процесс обновления

музыкального искусства, безусловно, был связан с общественно-политическими изменениями, происходившими в начале шестого десятилетия XX века в СССР. Однако в пространстве страны скорость и интенсивность этих изменений как в общественной жизни, так и в искусстве была различной. Что касается чувашской музыки, то утверждение в ней национально-инновационного стиля, отразившего общую для композиторского искусства 1960-х годов тенденцию музыкально-языковых изменений, происходило на протяжении двух с половиной десятилетий — вплоть до середины 1980-х годов.

Протяженность данного периода была связана с особой масштабностью в представительстве иного направления. Оно оформилось в виде национально-традиционного стиля [Кондратьев 1983, 1984], проявившегося в многочисленных произведениях чувашских композиторов 1960-х и первой половины 1970-х годов. Черты названного стиля откристаллизовались в жанре песни. Он приобрел значение центрального в силу его оптимальной готовности к выполнению идеологических задач, близости к традиционному музыкальному пласту, пласту бытовой музыки. Более того, массовая песня сделалась вездесущей по своему влиянию на крупные жанры академической музыки. Ее присутствие ощутимо в появляющихся произведениях кантатно-ораториального и оперного жанров; она характеризует достаточно разнообразное в жанровом отношении творчество чувашских композиторов 1960—1970-х годов в целом. Проникновение интонаций массовой песни в произведения академических жанров начинает характеризовать музыку без учета ее принадлежности к национальной традиции: «В песне и песенности... видится вообще одна из главных характеристик складывающегося стиля советской музыки» [Шахназарова 2001:54]. Участившиеся проявления конъюнктуры, укоренение музыкально-языковых штампов, скованность в претворении сложившихся профессиональных традиций, доходящая до степени традиционализма, способствовали накоплению кризисных явлений в чувашском музыкальном искусстве.

Первым из чувашских композиторов, осознавших необходимость перемен в национальной музыке, стал именно

М.А. Алексеев. Последовательная реализация этого намерения постепенно становилась для него своего рода программой творчества. Главным полюсом притяжения для композитора сделались жанры инструментальной музыки, что было в значительной степени предопределено профессиональной подготовкой музыканта. Окончивший в 1957 году Московскую консерваторию как скрипач (класс профессора М.С. Козолупова), М. Алексеев становится студентом, а затем аспирантом Казанской консерватории (класс композиции профессора А.С. Лемана). Причем аспирантуру в 1961 году М. Алексеев заканчивает и как композитор, и как симфонический дирижер (последняя из названных специальностей получена в классе профессора И.Э. Шермана). Профессиональное восхождение М. Алексеева к высотам композиторского мастерства было последовательным и целенаправленным.

Газетные публикации, свидетельствующие о творческой активности молодого музыканта, появляются в 1957 году. Приехавший из Москвы в Казань для учебы в аспирантуре, М. Алексеев организует там самодеятельный чувашский ансамбль песни и танца [Васильев 1957].

Овладение композиторским ремеслом протекало интенсивно. В период обучения в консерватории появляются Первая симфония с хором «За мир», балет «Улине». Затем, в годы аспирантуры создаются партитуры Второй симфонии, «Чувашского капричию», в 1963 году включенного в программу концерта-отчета молодых композиторов на пленуме Союза композиторов СССР.

Обратимся к анализу Первой симфонии «За мир» на стихи М. Топчего, удостоенной в 1962 году диплома второй степени на Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов. Произведение это посвящено хорошо разработанной и официально поддерживавшейся теме советского искусства — теме борьбы за мир. В симфонии с хором М. Алексеева, явственно несущей признаки канцаты, эта тема канонически раскрывается сквозь призму образов, воссоздающих переживания военных лет. Первая симфония представляет собой одночастную композицию.

Среди композиционных ее особенностей — развернутое вступительное *adagio* — тонкая звукопись, воплоща-

ющая образ пробуждения, выхода из некоего оцепенения. Партия хора, начинающаяся с Ц. 22, основана на интонациях советской массовой песни. Она носит пафосный гимнический характер: «Родина! Сжимается от боли сердце за уграченных сынов». Обращает на себя внимание гармонический оборот: сопряжение es-dur'ного и b-moll'ного трезвучий. Мужественность мелодического минора подчеркивает сдержанный тон повествования, потенциальная энергия призывающих квартовых интонаций (пример №1). Осуществление модуляции в fis-moll — тональность III низкой минорной основной тональности es-dur — еще более акцентирует образ мужественности и преодоления страданий.



Тема хора состоит из двух элементов, второй из них более подвижный, тревожный. Симптоматична в связи с этим смена размера на 2/4 после 3/4. Ускорение движения осуществляется за счет использования более мелких длительностей восьмых и шестнадцатых: «И глядит истоптанное поле грустными глазами васильков» (пример №2). Вслед за двукратным проведением обеих тем в партии хора темп меняется на allegro moderato. Напевная мелодия, в которой обращают на себя внимание чистые пентатонные интонации, журчание сопровождения воскрешают образ прошлого, ставшего мечтой: «А ведь пели птицы на рассвете...» (пример №3). Интонационное объединение данного фрагмента с

первым хоровым разделом осуществляется через квартовый ход.



Третий эпизод начинается с Ц. 37. Тон здесь задает остиинатная фигура сопровождения шестнадцатыми, активно используется энергия «сжатых» уменьшенных трезвучий. Полифонизация фактуры способствует созданию фактурного объема, ассоциирующегося со значительностью, объемностью образа. Этот раздел можно условно назвать эпизодом разорения. В партии оркестра прослеживаются милитаристские ритмы — отголоски тематического комплекса нашествия.



Песенная интонация особенно явственно проявляет себя в маршевом разделе Ц. 41: «Враг разбит, но в мире нет покоя...». При этом речь идет именно о чувашской массовой песне, мелодия которой содержит характерный пентатонный ход — интонационно-ладовый маркер в проявлении национального начала, сопрягаемый с интонациями общесоветских массовых песен (пример №4). Признаки зрелого стиля М. Алексеева ярко проявляются в разделе *poco sostenuto e rezante* Ц. 44. Композитор использует прием вставки инструментальной интерлюдии в вокально-хоровое полотно. Таким образом, интерес к оркестру, знание оркестра уже отличали его первые серьезные работы.



Образно-смысовой вывод симфонии «За мир» изложен в разделе *tempo marciale e maestoso* Ц. 45. Эмоциональная приподнятость, патетика его тона вполне согласуются с официальным советским церемониалом: «Мир на земле, трудовому народу, отстоявшему в грозном бою непреклонное знамя свободы...». В партии хора композитор использует тот же призывный ход нисходящей кварты, как в первом хоровом разделе, создавая эффект репризности. Прослеживается активное тонально-гармоническое преобразование вокально-хоровой интонации в B-dur, H-dur.

В своей Первой симфонии М. Алексеев оперирует значительным арсеналом музыкально-выразительных средств.

Во-первых, он демонстрирует владение интонацией массовой песни — индикатора официального стиля советской музыки. Довлеющее над композиторами, работающими в жанрах академической музыки, требование «отражать современность» активизировало их обращения к интонациям массовой песни, в создавшихся условиях эту современность олицетворявшим. На этой почве постепенно вызревает тенденция к частичному замещению традиционного музыкального пласта, как основы национальной академической музыки, пластом новопесенным. В некоторых произведениях начала 1960-х годов М. Алексеев следует этой традиции, фактически характеризующей произведения национально-традиционного стиля. Не сразу и не вдруг он порывает с этой традицией.

Опираясь в своей Первой симфонии на интонации массовых песен, М.А. Алексеев, однако, избегает открыто песенных форм, гибко использует приемы фактурно-гармонического развития. Симфонию отличает проработанный тональный план, изобретательное использование мажоро-минорных тонально-гармонических средств, тщательная проработка оркестровой партитуры.

Характер стойкого интереса приобретает у М. Алексеева обязательное в специальном классе композиции обращение к камерным жанрам, что нашло отражение в программе его экзамена по завершению аспирантуры. Здесь московскими музыкантами были исполнены камерные произведения выпускника Казанской консерватории: Соната для флейты и фортепиано (партию флейты исполнил Александр Корнеев), Сюита для гобоя и фортепиано, Прелюдии для фортепиано.

Струнный квартет Татарской государственной филармонии (В. Каплун, В. Кульчак, В. Серебряков, Л. Ибраев) выступил со Вторым квартетом М. Алексеева. Молодой композитор был удостоен лестного публичного отзыва А.Г. Юсфина, отметившего наиболее существенные стороны творческого дарования экзаменовавшегося: «Композитор удивительно тонко чувствует и развивает те возможности, которые заключает в себе богатейший по своей красоте и разнообразию жанров чувашский песенный фольклор...как подлинный мастер, вовсе не ограничивается любованием

народной музыкой, он симфонизирует ее, вскрывая в народной песне огромные возможности для создания крупных инструментальных произведений» [Юсфин 1964]. В своей рецензии авторитетный музыкант отметил и высокий старт чувашского композитора: «За годы учебы сложился в зрелого мастера, со своей индивидуальностью, своим взглядом на мир, своим музыкальным языком» (там же).

В камерно-инструментальных произведениях М. Алексеева музыкально-языковые инновации проявили себя раньше и полнее. Естественность пребывания в сфере инструментализма, свежесть и острота гармонического языка, тщательность фактурной работы, ясное чувство формы — эти качества формирующегося индивидуального стиля М. Алексеева в значительной мере сконцентрировались в его фортепианных прелюдиях. Воплощающие лирико-скерцозную образную сферу, они объединены общностью интонаций и



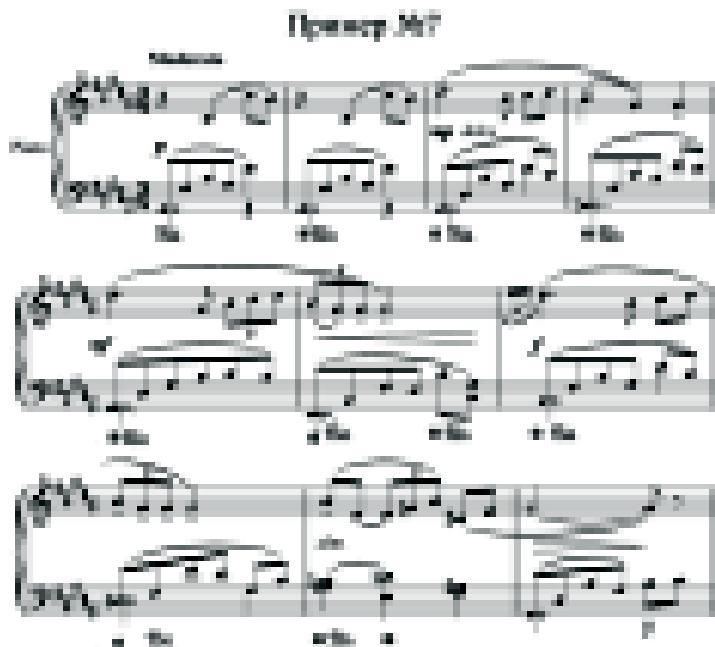
составляют органичный цикл из восьми пьес. Спокойное изложение пентатонной формулы, открывающее первую прелюдию, воспринимается как эпиграф ко всему циклу. Гармоническая поддержка мелодии основана на созвучиях, формирующихся из тонов пентатонной гаммы. Особую хрупкость звучанию придают регистровые переклички и вкрапления остро поблескивающих хроматических звуков (пример №5).

В последующих семи миниатюрах происходит своего рода рассмотрение выразительных возможностей пентатонной интонационной формулы в изысканном фактурно-гармоническом контексте. В двух прелюдиях — третьей и пятой — преобладает лирическая образность. Ряд прелюдий — вторая, четвертая, шестая — раскрывают различные оттенки скерцозности. Апофеоз последней достигнут в заключительной, восьмой прелюдии, энергия которой таится в лаконичной пентатонной интонации плясового наигрыша (пример №6). Переменчивость фактуры, метроритмических параметров, искусная игра регистрами сообщают каждой пьесе качества отточенности, хрупкости и, вместе с тем, образно-содержательной полноты. Композитор отнюдь не злоупотребляет деталями: их введение в музыкальную ткань обусловлено закономерностями внутреннего развития. Динамизм этого процесса с особой интенсивностью ощутим в третьей, четвертой, седьмой миниатюрах, образный диапазон которых достаточно широк.

Пример №6



В прелюдиях М. Алексеева находят органичное обобщение традиции отечественной фортепианной музыки, прежде всего «Мимолетностей» С. Прокофьева, «Прелюдий» Д. Шостаковича. Ощущимы и переклички с фортепианными пьесами Г. Воробьева, особенно в лирических эпизодах. В этом отношении показательно начало пятой прелюдии М. Алексеева (пример №7), продолжающей линию лирико-пейзажных образов в чувашской музыке, так удачно воплощенной в фортепианных пьесах Г. Воробьева, например, в среднем разделе пьесы «Праздник в колхозе» (Акатуй), завершающей одноименную фортепианную сюиту (пример №8).



Значительное внимание М.А. Алексеев уделял камерно-инструментальной музыке и в дальнейшем. Среди его произведений струнные квартеты, фортепианные сонаты, сонатные циклы для скрипки и виолончели соло. Одна из наиболее масштабных камерно-инструментальных компози-



ций М. Алексеева — цикл «Чувашские мелодии». Он включает четыре сонаты для деревянных духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, фагота) с фортепиано, объединяемых в ансамбль в завершающем цикл Квинтете.

Утверждению М. Алексеева на уровне региона способствовал музыкальный фестиваль, организованный выездным секретариатом Союза композиторов РСФСР в городе Горьком в марте 1965 года. Важной составляющей «экспозиции» чувашской музыки на фестивале стало творчество М. Алексеева. Он выступил как композитор и как исполнитель-интерпретатор собственного сочинения: под его управлением оркестр Горьковской государственной филармонии представил Вторую симфонию «Ч=вашла».

В предисловии к партитуре Второй симфонии «Ч=вашла» композитор подчеркивает: «Все основные темы симфонии — подлинные чувашские народные мелодии» (Архив

ЧГИГН 2571). Подобное замечание важно в контексте сложившихся в отечественной музыке советского периода требований к национальному композитору. Осязаемая слухом, а иногда декларируемая связь с фольклором в рамках официальной советской эстетики обеспечивали его право на творчество. Образно-смысловая идея Второй симфонии является своего рода продолжением идеи предыдущей симфонии по изложению и художественному утверждению советского мифа.

Первая часть Второй симфонии воссоздает образ предреволюционного отчаяния, бессилия, брожения, взрыва. Эпиграфом к этой части композитор выбирает строки Н.А. Некрасова: «Рать подымается неисчислимая, сила в ней скажется несокрушимая». За вступлением, которое начинают валторны — *Moderato assai*, *C.* 6, с раздела *Piu mosso* интонацию подхватывает первый гобой, затем кларнет, следует основной раздел части — *Vivo con fuoco*. Поступательное движение с взвихрениями пассажей рисует энергичный, взрывчатый образ (пример №9).

Пример № 9

Образное, темповое и интонационно-тематическое содержание первой части ассоциируется с аналогичными параметрами знакового произведения чувашской музыки — Симфонии c-moll Г. Воробьевса. Драматургический разворот от мрачных раздумий, от пребывания в подавленном, гнетущем состоянии через напряженное действие, борение — к свету и состоянию радостной силы, запечатленный в симфонии Г. Воробьевса, соответствовал концепции, сложившейся в жанре «большой» советской симфонии 30-х годов. И по своему идейному замыслу, и по уровню воплощения его симфо-

ния находилась в русле поисков образности и «музыкального языка социалистического реализма в инструментальной музыке» [Иконников 1966:350].

Через три с лишним десятилетия М. Алексеев следует этой модели уже не только как официально признанной, но канонической, устоявшейся. Он лишь стремится освежить канон в музыкально-языковом аспекте. Для создания иного музыкально-художественного целого в жанре «чистой» симфонии требовалось, по-видимому, несравненно большее вложение творческой энергии. Характерно, что, попробовав себя в жанре большой симфонии и заслужив одобрение соратников по цеху на Горьковском фестивале 1964 года, М.А. Алексеев не пошел дальше по этому пути, отдав предпочтение жанровому гибриду — симфонии с хорами.

В музыкальных кругах отметили выступление Алексеева-дирижера. В своих публикациях о Горьковском фестивале музковед Ю.А. Илюхин приводит отзыв композитора А.Я. Эшпая о дирижерском мастерстве М. Алексеева: «Строгий вкус, профессионализм, четкий жест, отсутствие всякой позы, умение довести до слушателя целостность замысла сочинения» [Илюхин 1965]. И позднее М.А. Алексеев выступал как дирижер: известны его поездки с симфоническим оркестром Чувашского музыкального театра по районам республики [Советская Чувашия 1966]. Впоследствии он отказался от этого направления музыкальной деятельности, сосредоточившись на композиторском творчестве.

Композиторское наследие М. Алексеева включает одно произведение музыкально-сценического жанра — балет «Улинне» на либретто Р. Хисамова по мотивам произведений чувашской литературы. Запланированный к постановке в 1981 году, он так и не был поставлен на сцене Чувашского музыкального театра. Возможно, в связи с этим М. Алексеев в дальнейшем не проявлял интереса к жанру балета. Композитор ни разу не обращался и к жанру-корифею музыкальной сцены — опере. Однако характерные особенности многих его произведений инструментальной, вокально-хоровой, камерной музыки свидетельствуют о мощном музыкально-театральном потенциале композитора. Стремление к характерности, сценичности, программности становит-ся определяющей чертой стиля М. Алексеева.

Программными в той или иной степени являются все пять симфоний композитора, составляющие центральный корпус его инструментальной музыки. Исполнительский состав трех из них: Первой «За мир», Третьей — «Симфонии села», Четвертой — «Поет птица времени» — включает хор. Как обобщенно претворяющую принцип программности можно рассматривать и Вторую, чисто инструментальную симфонию — «Ч=вашла». Последняя пятая симфония «Ку-жар» также содержит литературную программу, созданную автором музыки. Развернутые хоровые сцены Третьей и Четвертой симфоний с хорами — «Симфонии села» и «Поет птица времени» — явственно подчиняются законам оперной драматургии.

Черты театральности, элементы действия присутствуют и в произведениях других жанров, например, в хоровом концерте с характерно зрелищным названием «Картины старинных свадебных обрядов». Подчеркнутая характеристичность, выпукłość образов часто реализуется уже в жанровых определениях и названиях произведений композитора: «Сельские эскизы» — поэма для симфонического оркестра, «Три музыкальные картинки» для женского хора а каппella на стихи Н. Рубцова, «Семь музыкальных сценок» для баса и фортепиано на стихи А. Пушкина, «Три детские музыкальные сценки» для голоса и струнного квартета. Программность проникает и в традиционно непрограммные жанры — такие, как полифонические циклы: «48 полифонических образов» (цифра, естественно, не случайная, перекликающаяся с числовым выражением малых циклов двух томов «Хорошо темперированного клавира»).

Стремление М.А. Алексеева оттолкнуться от литературно-поэтического образа приводит к появлению стихотворных эпиграфов в произведениях, относящихся к жанру «чистой» инструментальной музыки. Каждая из трех частей Второй симфонии «Ч=вашла» предваряется поэтической цитатой: Н.А. Некрасов, В.В. Маяковский, Л.И. Ошанин. Обращает на себя внимание как круг поэтов, так и подбор строк. Стихотворные эпиграфы воспринимаются как набросанные по памяти строки, вошедшие в массовое сознание, из отечественной поэзии. Однако случайность здесь кажущаяся. По-видимому, с представлениями композитора о содержа-

нии своей музыки эти строки согласовывались безукоризненно. Архивные материалы позволяют судить о том, как тщательно работал М. Алексеев над собственными текстовыми пояснениями к Симфонии «Кужар» (Архив ЧГИГН 2579). О литературных достоинствах этого текста можно спорить, но с позиций рассмотрения творчества М. Алексеева бесспорно одно: литературный текст, собственный или заимствованный, был необходим композитору как раскрывающий, конкретизирующий его музыкальный замысел, как условие диалога со слушателем.

В своих произведениях композитор обращается преимущественно к творчеству русскоязычных поэтов. В Первой, Третьей, Четвертой симфониях — это московские поэты М. Топчий, Б. Заболотских, С. Бобков. Аналогичен выбор композитора и в сфере камерной вокальной музыки. Активное отношение к стихотворным текстам, даже классическим. В этом отношении примечательна работа над поэтической основой цикла для баса и фортепиано «Премудрые тихо живут» на стихи А. Пушкина.

Композитор выбирает ряд стихотворений поэта, относящихся ко второму десятилетию XIX века. Вчитываясь в них, он находит строки, наиболее задевающие его самого, отвечающие его замыслу (Архив ЧГИГН, 2614). Далее, в связи с собственным замыслом, М.А. Алексеев свободно компонует стихи. Так, первый монолог баса: «Я знаю край...» — является результатом соединения строк из трех стихотворений А. Пушкина. К названному стиху добавляются строки «В пустыне пробил ключ, обложен камнями простыми...» и «Кто б ни был ты: пастух, рыбак иль странник утомленный, приди и пей». Обращает на себя внимание метафоричность составленного текста, имеющего глубокий смысл в музыкальной интерпретации М. Алексеева — смысл, приоткрывающийся внимательному слушателю. Иносказательно композитор, возможно, повествует о себе, своем творчестве и судьбе.

Примечательна заключительная, седьмая часть цикла. Ее поэтической основой становится лирико-философское утешение «Если жизнь тебя обманет...». К двум четверостишиям М. Алексеев добавляет третье, из другого стихотворения, являющееся, судя по перекличке его с названием

всего цикла, некоей квинтэссенцией смысла: «Воды глубокие плавно текут, люди премудрые тихо живут». Последнее четверостишье по безыскусной простоте лексики и смысловой насыщенности перекликается с образцами поэтического народного творчества: чувашской афористической поэзии. Стока же «Воды текут» вызывает прямые ассоциации с народной песней «Ӱнăнай фðà,,\».

Значительна роль текстовых пояснений в фортепианном цикле «48 полифонических образов». Этот цикл своеобразно претворяет черты программности через раскрытие идеи-подзаголовка «Старая и новая вехи бытия». Эпиграф полифонического цикла, включающего прелюдии, инвенции, фуги, каноны, постлюдии, таков: «Нары жизни широки — старинная чувашская пословица». Цикл содержит двенадцать разделов — сказов, каждый из которых, в свою очередь, включает четыре части. Числовое выражение композиционных закономерностей соотносится, с одной стороны, с канонами эпического музыкального повествования, с другой — с количеством полутона в системе темперированного строя. В связи с эпическим наклонением заметим, что преобладают в цикле медленные и спокойные темпы.

В примечании к нотному тексту композитор помещает следующее замечание: «Здесь и далее эпиграфами служат строчки из народных песен, поговорок, сказаний» (Архив ЧГИГН 2643). Все они переведены на русский язык. Эпиграф к первому малому циклу — сказу: «На плечах кафтаны не держались, корки хлеба нам не оставалось». Аналогичен в образно-смысловом отношении эпиграф ко второму малому циклу — «Трудный век, тяжелый век. Пройдет ли он когда-нибудь». Цитатой из так называемых новобытных песен предваряется сказ седьмой: «Эх, конец страданьям нашим — без межей мы землю пашем. В одиночку не страдаем, От артели пользу знаем». Преамбула к циклу одиннадцатому представляет собой идеологему, облеченнную в форму народной пословицы: «Если дружба велика — будет Родина крепка». Таким образом, в литературных пояснениях к своему полифоническому циклу М.А. Алексеев не отступает от официальных идеологических клише. В связи с этим достоверность народных пословиц, служащих эпиграфами к малым циклам, меркнет к финалу цикла большого. Можно пред-

положить, что более откровенным, менее идеологичным — самим собой — композитор был в текстах камерно-вокальных циклов.

Однако именно идея программности в применении к масштабному полифоническому циклу, наряду с технически безупречной реализацией контрапунктических форм в звуковом материале, выделяла работу композитора. В этом плане симптоматичен отзыв профессора Московской консерватории С.А. Разоренова: «Данный цикл, в отличие от традиционных — ему предшествовавших (И.С. Баха, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина), имеет программу, основанную на подлинном чувашском фольклорном материале, благодаря чему эта программа, отражающая исторические преобразования в нашей стране, решена как бы через призму чаяний и борьбы чувашского народа» (Архив ЧГИГН 2648). На страницах отзыва высказывалось мнение о том, что создание М.А. Алексеевым подобного цикла есть «творческий подвиг».

Прибегая к переводам чувашских пословиц, используя тексты русскоязычных поэтов, композитор преследовал цель выхода за пределы республики, стремился к расширению круга слушателей. С другой стороны, подобный выбор был обусловлен местопребыванием композитора, последнее тридцатилетие своей жизни (1967—1996) проведшего в Москве.

К чувашскому слову М. Алексеев обращается несознательно реже. Оно звучит в поэме для русского, чувашского хоров и оркестра «Породнение» (слова автора музыки). Своебразно само деление хоров по национальному признаку, если учесть, что оба они академические. С фонетикой чувашской речи композитор экспериментирует в «Картинах старинных свадебных обрядов», имеющих жанровое определение — концепт для хора на народные фонетические слоги. Моделируя архаические интонации, заменяя поэтический текст лексемами древнего происхождения, прибегая к театрализации обрядового действия, М. Алексеев первым из чувашских композиторов приступает к разработке архаичного музыкально-поэтического фольклорного пласта. По этому пути он следует и в другом хоровом сочинении — «Самана». Новаторские устремления автора подчеркивает подзаголовок этого сочинения — «Картины о жизни чувашей (с использованием народных слов, припевных слогов и словосочетаний) в семи поэмах для хора».

Не менее характерной чертой стиля композитора является стремление к выражению игрового начала: «Как следствие аналитизма в музыке 60-х годов получает распространение широко понимаемый принцип игры. Во многом эта традиция сложилась под воздействием творчества И. Стравинского» [Никитина 1991:190]. Подчеркнуто сдержанный тон, как бы отстраненный, не обнаруживающий открыто отношение автора к высказываемому, все более характеризует музыку М.А. Алексеева. В этом, на наш взгляд, проявляется позиция человека XX столетия, нашего современника, не стремящегося к открытому обнаружению чувств. С другой стороны, здесь можно усмотреть и проявление такой черты национального характера, как эмоциональная сдержанность. В музыке М.А. Алексеева прослеживается стремление не столько обнаружить чувство, сколько мысль. Параллельно сильно ощутимо его стремление к изящной, остроумной игре звуками, наслаждению интеллектуализмом этой игры.

В применении к инструментальной музыке воплощение игрового начала происходит, прежде всего, через сферу концертности. М. Алексеев постоянно обращался к жанру инструментального концерта. Среди его сочинений — концерт для оркестра «Чувашское капричио», «Чувашский концерт-симфония» для гобоя с оркестром. При этом этнокультурная идентификация настойчиво осуществляется даже в названиях. Необходимое в Чебоксарах, в Чувашии, это проявление причастности к своему народу выполняло важную роль за ее пределами: композитор, таким образом, намеренно подчеркивал связь своих произведений с родной культурой.

Атмосфера концертности проникает и в жанры камерной музыки: в 1975 году появляется Концерт-соната для скрипки и виолончели, через десятилетие — Симфония-концерт для скрипки, фортепиано и оркестра.

С иным преломлением игрового принципа связано значительное по объему представительство скерцозного начала в произведениях М. Алексеева. Так, в цикле Прелюд и Каприс для ударных инструментов (для одного исполнителя) виртуозные задачи подчинены решению автора, рисующему яркую картину народного гулянья, с использовани-

ем фольклорных элементов музыкального языка. Динамичность, концентрированность формы, контрастность и яркость скерцозных образов, гибкое использование возможностей ударных инструментов сообщают циклу качества концертности, эстрадности.

Анализ творческого наследия М. Алексеева позволяет обратить внимание на устойчивую тенденцию композитора к синтезу жанров: Чувашский концерт-симфония для гобоя с оркестром, Симфония-концерт для скрипки, фортепиано и оркестра, Концерт-соната для скрипки и виолончели, Соната-симфония «Песнь о море» для фортепиано. М. Алексеев экспериментирует и в сфере хоровой музыки, обращаясь к новым для чувашской музыки жанрам (хоровой концерт), создавая синтетические жанровые «неологизмы» (хорфония). Как уже подчеркивалось, именно М. Алексеев приступает к разработке архаичного фольклорного пласта, прибегая к театрализации обрядового действия. Последний прием ярко используется в трехчастном Концерте для хора «Картины старинных свадебных обрядов».

Во многих работах М.А. Алексеева прослеживается стремление к большим, объемным темам. Порой они связаны с образами эпоса, значительно чаще — с событиями истории. Произведения крупных жанров предстают как своего рода художественно-исторические исследования, где композитор обращается к истории недавней — советской. Обозримое в массовом сознании историческое пространство с его контрастами и драмами препарировано в его творчестве в соответствии с официальной идеологией. Драматургия крупных эпических произведений М.А. Алексеева согласуется с известной траекторией: тяжелая жизнь до революции — надежды на светлое будущее — их реализация в советскую эпоху — угроза жизни — фашистское нашествие — завоевание мира и тревога за него в послевоенный период. Как более глубокая воспринимается концепция его сочинений в случае обращения к вечным темам: морально-этический аспект взаимоотношений с людьми, с миром — так можно определить содержание некоторых камерно-вокальных произведений. Возвращаясь к темам новейшей истории в ее советской интерпретации, заметим, образы эти были востребованы публикой. Даже растиражированные, они

не теряли своей художественной привлекательности и драматизма. Слишком сильные переживания были связаны с этой эпохой: ее событиями, оставившими глубокие раны в сознании людей. По-видимому, композитора искренне волновали эти образы. Несмотря на несколько прямолинейную интерпретацию, в каждом своем крупномасштабном сочинении он находил творческую энергию для их воплощения. В последовательном движении по избранной образно-смысловый траектории, способах художественной реализации образов и сюжетов можно усмотреть определенное проявление иллюстративности. Представляется важным, что композитор сам замечал это.

Так, пересматривая созданное, он сопроводил партитуру Второй симфонии следующим замечанием: «Не хотелось бы их [симфонии с хорами] издавать и исполнять — есть в них конъюнктура, что ли?». И продолжил: «Только Вторая — «Ч=вашла» и Пятая — «Кужар» — чистое искусство» (Архив ЧГИГН 2571). Таким образом, он выделил из своих пяти симфоний те, где не был занят хор, где не было присутствия слова, где так полновесно не проявляла себя программность и, в данном случае, идеологизированность. Следует отметить, что ни одна из партитур симфоний М. Алексеева не издана. Однако издательство «Советский композитор» опубликовало его произведения для симфонического оркестра в других жанрах: концерт для оркестра «Чувашское каприччио», симфонические поэмы для камерного оркестра «Причуды», «Сельские эскизы».

Свою Третью симфонию — «Симфонию села» — М. Алексеев прямо называет ораториальной. Тема села как самое изученное непосредственно в жизни, вновь оказывается творчески актуальной для М.А. Алексеева в условиях Москвы. Историко-эпическая тема преподнесена здесь через восприятие селян, традиционно олицетворяющих весь народ. Во вступлении *adagio* проявляются интонации застольной песни «Алран кайми». Следует подчеркнуть, что проявления мелодичности не являлись сильной стороной творческого почерка композитора. Он виртуозно строил фактуру, использовал оркестр, но выразительная напевная интонация ему не давалась. Возможно, поэтому композитор концентрировался на скерцозно-игровых образах.

В случаях необходимости применения мелодии прибегает к прямым или вуалированным цитатам, как в случае с «Алран кайми» в «Симфонии села». Творчески плодотворным представляется сочетание фактурных приемов русской школы с чувашской интонацией. М.А. Алексеев не только интонационно воспроизводит «Алран қайми», он придерживается ритмических фигур чувашской песни: Ц.1 — Ц.3. Сопряжение тридцать второй и восьмой с точкой с попаданием первой длительности на сильную долю обнаруживает характерный ритмический рисунок чувашской песни. В первой части, как и во всей симфонии, семантически важной является интонация стона. Выразительная мелодия мужского хора (тенора и басы): «Проклят батюшкой я был, проклят матушкой я был. Я от горя волком взвыл». Пентатонная интонация в партии хора есть переритмизованная мелодия «Алран кайми» из оркестрового вступления. Ладовая основа ее — разновидность пентатоники «d» с опорой на второй тон пентатонной шкалы. К диатонической мелодии присоединяется до-бекар — хроматический звук — седьмой тон. Интонация плача-стона заостряется до малосекундовой (пример №10). Возникает прямая ассоциация с образным строем музыки М. Мусоргского — образами народного горя, в воплощении которых М. Алексеев использовал устоявшиеся приемы. В стремлении к эпическому осмыслиению истории трудно преодолимыми оказывались для композитора традиции отечественной музыки.

Пример № 10

Более ограничен композитор в выражении игрового, скерцозного начала. С Ц.4, раздел allegro moderato просле-

живается заложенное противоречие между содержанием литературного текста и его подачей в форме игрового диалога между альтами и сопрано. Двукратный обмен репликами названных групп хора происходит на пентатонной основе, разновидность лада «а». Диатоника хоровых партий «нагружена» хроматическим сопровождением. Пентатонной чистоте игривой мелодии противоречат глухо звучащие в басах диссонансы (пример №11).

Пример № 11

Начиная с *Tempo I (Adagio)* музыка носит еще более игровой, приплясывающий характер. Используется характерная ритмическая фигура, долженствующая усилить противоречия предыдущего раздела. Привлекаются нетерцовые гармонии: соединение доминантового секундаккорда от «е» с нетерцовыми вертикальными образованиями. Партия хора сводится к шепоту: «Проклят богом весь наш род». В создании образа запустения и безнадежности вносят свою лепту параллельные кварты в верхних голосах.

Один из ведущих принципов композиции в произведениях М. Алексеева — принцип симметрии. В цикле «48 полифонических образов» он реализуется и на уровне мелодики, и на уровне фактуры, и на уровне композиции. Аналогичные приемы использует композитор в хоровой музыке, например, в цикле для женского хора без сопровождения «Три

музыкальных картинки». Первая из них — «Горный родничок» на стихи А. Вознесенского. Характерно применение конструированных гармоний из симметричных тетрахордов, опирающихся на пентатонный звукоряд. Скерцозный характер музыки согласуется с применением приема звукоподражания: «Бнь!», «Цок!» «Ля-ля» — «Хохотет девчонка и голову мочит, журчащая челка с водою лопочет». Мелодия построена на кратких, чисто диатонических оборотах. Своеобразный артикул чистоты — пентатонная интонация Ц.3 (пример 12). Свобода, импровизационность

Пример № 12

The musical score consists of two staves of music. The top staff has four measures, each starting with a quarter note. The bottom staff has three measures, each starting with a quarter note. The music is written in common time (indicated by '4/4') and includes various note heads, stems, and rests.

проявляет себя и через использование приема полиметрии с Ц.7. В арсенал композиторских приемов входят и другие средства, например, использование полифонической техники — двойного контрапункта октавы. Вертикальные перестановки голосов сопровождаются зеркальной перестановкой звуков основной пентатонной попевки Ц.11 (пример 13). Путем фактурно-полифонических преобразований строится форма хоровой миниатюры. На ее протяжении выдерживается единый образный колорит — легкий, воздушный, скерцозный. В заключении миниатюры используется хоровая педаль. На ее фоне осуществляется ритмизованное

Пример № 13

интонирование-произнесение слога «Цок!» без указания точной высоты звука.

Вторая миниатюра цикла — «Над рекой» на стихи Н. Рубцова. Здесь обращает на себя внимание интонационное подобие партий первого и второго сопрано, построенных на пентатонных оборотах Ц.1. Возникает эффект гетерофонии. Первозданность, архаичность образа подчеркивается через чуть диковатые хроматические звуки. Ладовая терпкость освежает звучание Ц.3 Столь же ярко воспринимается эпизод Quasi-алеаторики Ц. 8 – 11. Переплетение свободно вьющихся подголосков завершается аккордом, построенным на сжатии двух пентатонных звукорядов. Отметим, что пентатоника не носит здесь задания по идентификации чувашского. Она становится выражением чистоты образа, близости к природе. В завершающей цикл картинке «Коза», также на стихи Н. Рубцова, обращает на себя внимание юмористическое использование канонической имитации с применением техники зеркального контрапункта. Таким образом, принцип симметрии, активно задействованный в композиторской технике М.А. Алексеева, использовался для создания различных образов.

В процессе экспериментов раскрепостились и индивидуализировались связи музыки М. Алексеева с фольклором. Народная музыка в его творчестве становится источником всех компонентов музыкального языка, включая принципы формообразования. Именно поэтому ведущим методом тематического развития становится метод полифонический. Осущ-

ществление синтеза национально-характерных интонаций с интонационным строем академической музыки второй половины XX века, гетерофонных принципов народного многоголосия с линеарной полифонической техникой способствует созданию особой атмосферы размышлений о прошлом, воскрешения его ликов в воображении интеллектуала двадцатого столетия.

В творчестве М. Алексеева игровое фольклорное начало органично сопрягается с принципами интеллектуальной игры, выработанными культурой XX века. В концерте для оркестра «Чувашское капричио» (1968) одним из компонентов этого синтеза является оркестровая техника композиторов петербургской школы конца XIX—начала XX столетий, в первую очередь, Римского-Корсакова и раннего Стравинского. В более поздних произведениях, например, в Симфонии-концерте для скрипки, фортепиано и оркестра (1985), музыкальный язык, ориентированный на лексику инструментальной музыки второй половины XX века, становится более терпким, отстраненным, еще более абстрагирующим от теплоты песенно-ариозной интонации.

Сложность в преодолении организационно-технических проблем для исполнения сочинений М. Алексеева в республике, как и известная географическая удаленность композитора, не способствовали известности его произведений на родине. Особенно это касается произведений крупных жанров, ориентированных на возможности исполнительских коллективов российской столицы.

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

Архив ЧГИГН 2579: Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хранения 688. № 2579.

Архив ЧГИГН 2614: Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хранения 703. № 2614.

Архив ЧГИГН 2643: Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хранения 713. № 2643.

Архив ЧГИГН 2648: Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хранения 713. № 2648. С.177 – 178.

Архив ЧГИГН 2571: Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хранения 685. № 2571.

Васильев 1957: *Васильев З. Самодеятельный ансамбль родился // Советский Татарстан, 1957. 29 декабря.*

Илюхин 1965: *Илюхин Ю.А. На Горьковском фестивале //Совет-*

ская Чувашия, 1965. 30 марта.

Илюхин 1982: *Илюхин Ю.А.* Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1982.

Илюхин 1995: *Илюхин Ю.А.* Профессиональная музыка // Культура Чувашского края. Часть 1. Учебное пособие. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1995.

Иконников 1966: *Иконников А.А.* Художник наших дней Н.Я. Мяковский. М., 1966.

Кондратьев 1983: *Кондратьев М.Г.* Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары, 1983. С. 35 – 62.

Кондратьев 1984: *Кондратьев М.Г.* Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство Сборник статей ЧНИИ. Чебоксары, 1984. С. 3 – 23.

Никитина 1991: *Никитина Л.Д.* Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991.

Полежаев 1987: *Полежаев А.* Композитор Михаил Алексеев: Буклет ВААП, 1987.

Советская Чувашия 1966: Концерты симфонического оркестра в колхозах // Советская Чувашия, 1966. 14 июля.

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

Юсфин 1964: *Юсфин А.Г.* Концерт-экзамен // Советская Чувашия, 1964. 16 декабря.

## ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ И.П. ВЕДЯНИНА

*А.А. Исаев*

Под архитектурной пластикой понимается совокупность всех выразительных пластических средств, формирующих пространство, участвующих в создании художественного образа произведения и раскрытии его идеиного содержания (1). Пластический язык — органическая часть выразительного языка архитектуры. Его рассмотрение целесообразно проводить в системе критериев, среди которых главное место отводится композиционным закономерностям, которые использовались при создании архитектурного произведения, определяя в свою очередь творческую направленность мастера — автора проекта.

Каждое из построенных зданий является законченную архитектурную композицию, обладающую определёнными свойствами, к которым относят величину, геометрический вид, положение в пространстве, массивность формы и другое (2). Выявить эти свойства, значит, подчеркнуть особенность, создать выразительный и ясно читаемый образ строения, подчеркнуть характер его формы. Вот почему при рассмотрении архитектурного произведения важно обнаружить наличие этих свойств и способы их отражения.

Однако архитектурная форма, по сравнению с формами произведений других искусств, обладает существенной спецификой: она органично сочетает утилитарные, технические и художественные требования, как продукт мате-

риальной и духовной культуры (3). По этой причине создание архитектурного произведения от проекта до его реализации считается наиболее сложным творческим процессом из всех существующих видов художественного творчества. Автор архитектурных произведений, который успешно справляется с задачей совмещения, несовместимых, казалось бы, начал (утилитарного, технического и художественного), становится мастером зодчества, к числу которых по праву можно отнести архитектора Ивана Петровича Ведянина, работавшего в г. Чебоксарах в первой половине двадцатого века.

Пластический язык его произведений имеет ярко выраженную классическую направленность. Он, как и зодчие классицизма, оперирует преимущественно художественно-тектонической пластикой, оставляя в тени функционально-конструктивные и декоративно-символические подходы при решении художественного образа здания.

В его работах, как и тогда (в эпоху классицизма), преобладает рациональное начало в решении эстетических задач, чувствуется внимательное отношение к требованиям практического порядка. Созданные им архитектурные формы просты и понятны. Они очень знакомы, потому что исходят из глубины веков, но это уже другие (новые) формы, навеянные дыханием классицизма, но реализованные в иных социально-экономических, природно-климатических и градостроительных условиях. Являясь отражением указанных факторов, эти формы в руках мастера приобретают качество новизны и особой художественной выразительности, возводя здание в ранг памятника.

В рамках настоящего исследования целесообразно рассмотреть все сохранившиеся здания, построенные по проектам И.П. Ведянина в центральной части Чебоксар: дома по ул. К. Маркса № 21, 25, 43, по ул. Дзержинского № 25 и по Московскому проспекту № 15. Все они в настоящее время являются памятниками архитектуры Чувашской Республики за исключением одного — жилого дома по ул. Дзержинского, который имеет все основания быть включённым в список памятников.

Эти здания — результаты архитектурного творчества мастера — украшают город, они останавливают взгляд про-

хожего на деталях, повышают настроение, словом, эмоционально воздействуют на зрителя, т. е. выполняют первую задачу искусства, а значит, становятся его произведениями.

Известно, что снаружи мы воспринимаем здание как объёмную форму, подобно скульптуре, а изнутри как систему ограждающих поверхностей. Вот почему вопросы художественной выразительности будущего сооружения приходится решать на уровне объёмной и фронтальной композиций. Архитектурная пластика соответственно выступает в качестве объёмной и плоскостной.

Пластика объёма здания непосредственно связана с его назначением и применяемыми конструкциями, т.е. функция и конструкция диктуют форму сооружения, её рисунок и пластические возможности.

Здания И.П. Ведянина различны по содержанию, но схожи по форме и её материальной основе (кирпичные стены, столбы, деревянные перекрытия, скатные крыши и металлические кровли). Эти здания, как и классические, узнаёшь по простой геометрии объёмов с ясно обозначенным центром симметричной композиции, ярусности членения фасадов, наличию выступающих частей (ризалитов) и, конечно, по наличию ордерной темы в наружном оформлении стен, как основного средства их пластической обработки. Иначе говоря, существовавшие материалы, конструкции и классическое мышление архитектора предопределяли адекватность форм.

Однако и содержание (функция) этих зданий вместе с градостроительной ситуацией также воздействуют на форму, определяя характер и размеры организуемого пространства. Все здания Ведянина, как правило, двух-трёхэтажные, прямоугольные в плане, с длиной корпуса от 30 до 60 метров. Сравнительно небольшими объёмами архитектор формирует часть городского пространства соразмерно человеку. Тактично вписываясь в существующую застройку, он выстраивает свои здания либо по линии застройки (вдоль улицы), либо отодвигает их вглубь, чтобы акцентировать внимание, предоставив возможность зрителю разглядеть их в полном объёме и во всей красе.

Познакомимся ближе с каждым из указанных произведений архитектуры И.П. Ведянина и начнём с улицы



*Рис. 1. И.П. Ведягин. Здание магазина «Электротовары»  
(ул. К. Маркса, 21). 1936 г. Фото автора.*

К. Маркса, где в 30-е годы двадцатого столетия велись активные работы по застройке её нижней части (до площади Республики), а в 40-е годы выше (до перехода в проспект Ленина).

Первым зданием Ведянина будет дом № 21 — магазин «Электротовары» (бывший универмаг Чувашторга, 1936 г.). Этот двухэтажный прямоугольный в плане объём устроен так, что в продольном направлении его пространство делится рядом колонн, а в поперечном — лестничной клеткой, расположенной в центре зала и частично выступающей за линию дворового фасада. Два входа, акцентированные пилястрами, делят главный фасад на три равные части. На первом этаже каждая такая часть имеет выступающие из плоскости фасада витрины. На втором этаже высокие и широкие окна создают ленту остекления. Здесь архитектурные членения первого этажа продолжаются установкой полуколонн с капителями. Здание завершается сильным карнизом и аттиковыми стенами над ним. Стены оштукатурены и покрашены. Первый этаж выделяется рустовкой своих пилонов (простенков). Ордерная тема придаёт зданию красивый торжественный вид. Габариты объёма в плане 26.4 x 12.6 м.

Это небольшое торговое здание хорошо вписывается в застройку, продолжая её линию каменной оградой с двух сторон. Глухие торцы приглашают к ближайшему соседству другие здания, а главный фасад, наоборот, очень прозрачен (площадь оконных проёмов больше площади стен). Прозрачность фасада, выступающие витрины и два входа — точная реакция на функцию, при этом сохраняется симметрия с выделением центральной зоны, но не выступом стены (ризалитом), а выступающими обрамлениями входов (рустованными пилонами, которые продолжаются полуколоннами второго этажа), и вся эта центральная часть закрепляется на уровне крыши аттиковой стеной. В результате — не просто торговое здание, а дворец, куда хочется зайти, т.е. создана привлекательность, которая так необходима торговле.

Выше, на пересечении улиц К. Маркса и Дзержинского, в доме № 25 расположено Главное управление Национального банка Чувашской Республики. Функция изменилась, и образ уже другой: более строгий и лаконичный. Пластическая выразительность поверхности пространственной формы точно используется для раскрытия идеально-художественного содержания архитектурного произведения.

Здание Г-образное в плане. Основной корпус (по ул. К. Маркса) — двухэтажный. Блок по ул. Дзержинского трёхэтажный, но незначительно превышающий по высоте основной корпус. В объёмно-планировочном решении использован принцип симметрии относительно главного входа со стороны ул. К. Маркса. Ось симметрии акцентирована выступающим порталом с фронтоном, в центре которого установлен рельефный герб СССР. Входные двери находятся на линии основной стены и имеют декоративную обработку из дуба. На оси симметрии со стороны двора расположена парадная трёхмаршевая лестница, которая является продолжением вестибюля 1-го этажа, имеет ограждение из дубовых перил и точёных деревянных балясин, а также декоративные светильники, богато украшенные деревянной резьбой. Главный фасад имеет строгое метрическое построение: первый этаж рустован штукатуркой с небольшими окнами. На втором этаже окна больше, они вытянуты по вертикали, а простенки выделены пилястрами с



*Рис. 2. И.П. Ведягин. Здание Главного управления Национального банка ЧР (ул. К. Маркса, 25). Фото автора.*

имитацией ордерной системы. Здание венчает изящный со сложным профилем карниз, имеющий достаточно активный вынос. Все фасады оштукатурены и покрашены с выделением первого этажа в тёмных тонах. Здание отличается хорошим качеством отделочных работ и тщательной проработкой деталей. Длина главного фасада 60 м, бокового — 34 м, ширина основного корпуса 15 м.

Перед нами действительно произведение строительного искусства, включающее в себя нечто большее, чем просто стены и «крышу над головой». Это согласованный замысел планировщика, конструктора и художника в одном лице, реализованный в натуре с хорошим чувством градостроительной ситуации, которое делает разными фасады главной и второстепенной улиц, реагирует на стеснённые условия места соответствующим решением главного входа и др. Как часто современным архитекторам не хватает такой согласованности и такого чутья. Сегодня новенькие «глыбы» гражданских зданий, построенные рядом с рассматриваемым памятником архитектуры, по ул. К. Маркса, в духе современной модернистской эклектики, нарочито влезли между двумя произведениями архитектуры И. П. Ведянина, не



Рис. 3. И.П. Ведягин. Здание Управления ФСБ  
(ул. К. Маркса, 43). 1930-е г. Фото автора.

пытаясь вступать с ними в диалог. И как бы мы ни старались прикрыть глаза, гармония улицы нарушена, а памятники подавлены.

Другому зданию, расположенному по ул. К. Маркса (д. № 43), в разработке которого Ведягин принимал активное участие, повезло больше: оно отступает от линии застройки в её глубину, а соседние здания ведут с ним деликатную беседу, как будто понимая, что с Госбезопасностью по-другому беседовать и нельзя.

Центром композиции трёхэтажного объёма, выходящего на ул. К. Маркса, является портик с треугольным фронтоном и четырьмя ордерными пилонами на уровне второго и третьего этажей. Эта часть здания также решена в виде ризалита главного входа, но уже иначе, чем в здании банка, а классический принцип ярусного членения фасада показан здесь ещё более отчётливо.

Пластику дворового фасада обогащают ризалиты, подчёркивающие три лестничные клетки. Нижний этаж оформлен крупным рустом и отделён от верхних междуэтажным разделительным карнизом. Окна прямоугольные. На первом этаже оконные проёмы оформлены замковым камнем.

Окна второго и третьего этажей украшены наличниками. На втором этаже проёмы подчёркнуты сандриками в виде полочки с филёнками. Венчает здание профилированный карниз с кронштейнами и балюстрада парапета. Длина главного фасада 60 метров.

По функциональному назначению здание Комитета госбезопасности не сильно отличается от здания Главного управления Центробанка: и здесь, и там основная функция имеет строгий административно-деловой характер. Не случайно схожесть характеров отразилась на адекватной объёмной пластике архитектурных форм: у них одинаковая протяжённость корпусов вдоль улицы К. Маркса; они мало отличаются по высоте, хотя имеют разную этажность; у них те же прямоугольные формы планов с боковыми пристроями, позволяющими организовать замкнутый (недоступный) дворик с тыльной стороны и др.

Снова, как и в здании банка, функция и пластическая линия творчества диктуют свои законы, но автор, как главный дирижёр архитектурной симфонии, не допускает механического повтора, понимая, что каждое здание должно звучать по-разному. Используя одни и те же средства архитектурной композиции и пластические приёмы, он создаёт новые декорации и добивается иного звучания своих произведений. А всего-то: немного другой карниз; более высокий фронтон с прерванным горизонтом карниза на нём; отсутствие пилasters на стене, кроме ризалита главного входа; обрамление окон наличниками, но не всех и по-разному; парапет с балюстрадой и другое решение входа. В результате, несмотря на некоторую схожесть функций, конструкций и геометрии форм, перед нами уже другое здание.

Не секрет, что проектируемое здание попадает в специфическую, присущую только ему, градостроительную ситуацию, впитывая уникальную неповторимость места, на котором оно будет построено. Учесть эту уникальность (специфику места) — первейшая задача автора проекта. Чувство места — его профессиональное достоинство. Не только назначение здания, но и градостроительная ситуация становятся у Ведянина тем «золотым инструментом», с помощью которого находится неповторимый образ будущего сооружения.

Жилой дом № 25 по улице Дзержинского является тому иллюстрацией. Тот же классический дух, та же высота (3 этажа), что и у здания Комитета госбезопасности, тот же брусковый объём, растянутый вдоль улицы почти на адекватное расстояние, те же балюстрады парапета и тот же приём оформления оконных проёмов, но это совсем другое здание, твёрдо и точно «пришитое» к месту.

Двухподъездный 24-квартирный жилой дом в три этажа с оштукатуренными стенами, благодаря своей исключительной симметрии, воспринимается торжественно, как нечто имеющее чувство собственного достоинства. Не наступая на перекрёсток улиц К. Маркса и Ф. Дзержинского, а отодвинувшись от него, здание притягивает внимание зрителя не только главным (уличным), но и торцевым фасадом, фронтальная композиция которого не менее значительна и привлекательна, чем у главного. Немного найдёшь современных жилых зданий, которые могли бы похвастаться подобным достоинством.

В этом здании, в отличие от других произведений Ведянина, нет ризалитов. Акцент делается на двух небольших выступах стены 2-го и 3-го этажей, обозначающих входные узлы со стороны двора, причём такие обозначения затягиваются вверх (на крышу) в виде хорошо декорированных аттиковых стен, совмещённых со слуховыми окнами. Центральная часть этих стен (собственно слуховое окно) повторяется на торцах, завершая композицию торцевой стены и акцентируя её центр.

Невольно возвращаешься к торцу, который выходит на перекрёсток с улицей К. Маркса, чтобы остановиться на небольшом пятаке сквера и рассмотреть эту часть здания как картину, выполненную рельефно и в камне, наслаждаясь искусством фронтальной композиции в архитектуре и впитывая её богатый пластический язык.

Но пластика не самоцель и не излишество, она неотъемлемая часть архитектуры, необходимый инструмент в руках творца наравне с другими средствами построения архитектурной формы. Это хорошо понимали мастера ушедших времён. Примером тому является здание медицинского техникума (ныне корпус «А» Чувашского госуниверситета), которое было построено в 1936 г. по соседству с Республиканской больницей.

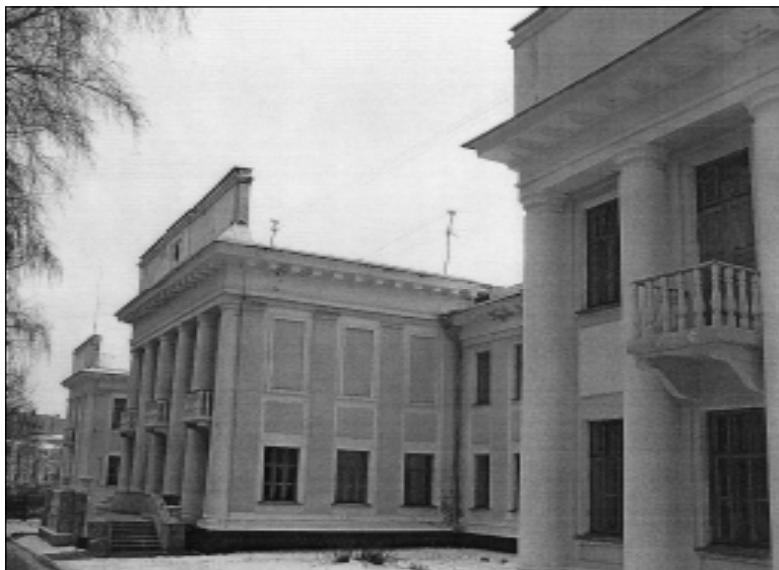


Рис. 4. И.П. Ведягин. Корпус «А» Чувашского государственного университета (Московский пр., 15). Фото автора.

Двухэтажное на высоком цоколе каменное здание уходит от Московского проспекта в южную сторону, отступая вглубь от линии застройки (наискосок), как будто желая увесисти за собой. Здание представляет развитую объёмно-пространственную композицию, которая создаётся тремя крупными выступами (ризалитами) от главной продольной оси, но особенно активно в сторону проспекта. Фасады декорированы пиластрами, полуколоннами, ложными окнами, балконами и карнизами. Цоколь отделан крупной рустовкой. Полуколонны выполняют не только декоративную, но и конструктивную роль. Торцы выступов подчёркнуты высокими аттиками, скрывающими вентшахты и придающими зданию монументальность. Парадный вход устроен в отмеченном шестью полуколоннами центральном ризалите.

Можно заметить, что очертания планов Ведянина не случайны: всякий выступ несёт в себе определённую информацию и чаще всего это реакция на лестницу, которая находится внутри, своеобразное обозначение её в пространстве, к тому же усиленное аттиком (вытянутая по горизонтали стен-

ка над венчающим карнизом). Даже когда выступа нет совсем, например в торговом здании (ул. К. Маркса, 21), аттиковая стена продолжает вести беседу, обозначая центр композиции и лестницу за ней.

Сегодня стена на крыше кажется ненужной, непрактичной, но убери её — и здание как-то опустится, станет не так заметным, потеряет своеобразную привлекательность и величие. Кстати, сегодня, казалось бы, бесполезные стенки можно, например, насытить электронной (световой) рекламой.

Здание корпуса «А» Чувашского госуниверситета — самое пластичное в объёме по сравнению с другими постройками Ведянина. Здесь открытое пространство активно врезается в объём, становясь его неотъемлемой частью, а выступы настолько значительны, что создаётся иллюзия трёх объёмов, соединённых между собой переходами.

Крупная пластика объёма логично переходит у И.П. Ведянина в глубокую пластику поверхности, особенно выступающих частей здания. Не просто пилястры, а выдвинутые на три четверти своей толщины колонны, поддерживающие настоящий антаблемент с сильным карнизом, создают классические декорации наиболее приближённых к зрителю частей главного фасада. Остальные части стен решены гораздо спокойнее с применением пилястр либо их полным отсутствием.

В этом здании автор особенно наглядно использует принцип соподчинённости элементов архитектурной композиции. Он ранжирует стены с учётом их восприятия на главные (ближе к зрителю), которые выходят на основную зону восприятия вдоль Московского проспекта, второстепенные (фланкирующие), более удалённые от зрителя, реже обозреваемые, и нейтральные (фоновые) поверхности, например, стены дворового фасада между ризалитами.

В архитектуре зданий, расположенных вдоль дороги, всегда есть «лицо» и «тыл». Не случайно дороги, проходящие у «лица», называют улицами. Каждый знает эту закономерность и всякий раз обнаруживает её при встрече с архитектурой. Особенность пластического языка произведений И.П. Ведянина заключается в том, что он не просто обозначает «лицо» и «тыл», как делают это многие, но и в них самих

находит различные оттенки с учётом угла зрения и удалённости зрителя от плоскости восприятия. Каждая грань сооружения имеет свою плотность декоративной пластики, которая при удалении от глаз наблюдаемого становится меньше, — естественный закон визуализации пространства, всегда отражающийся в классическом зодчестве.

Глядываясь в архитектуру прошедших времён, начинаешь понимать, что она тоньше, иносказательнее современной, в ней больше мыслей, чувств и переживаний. Постройки несли идеи, которые мастера архитектуры старались выразить различными средствами, тем более, если эти идеи имели общественно-политическую окраску. Сегодня будто застыли мысли и чувства, исчезла символика, пластический язык архитектуры тускнеет, становится проще, а порой и вульгарнее. Большинство новых городов мира созданы так, что их архитектура плохо совместима с человеческой психикой: она либо уныло безлика, либо чрезмерно агрессивна.

Современная архитектура постепенно становится продуктом технического дизайна, порождая техностиль как отголосок нашей техножизни. Но иногда, уставший от серой оболочки окружающих зданий (сооружений) и малых форм, подавленный глыбами железобетонных и стеклянно-металлических объёмов, человек попадает на ещё уцелевший островок старого города, и ему становится легко, тепло и приятно, будто принял здесь курс лечения. Творчество архитектора, насыщенное совокупностью пластических средств, культурой их применения и талантом созидания, становится исцеляющим снадобьем. Ивану Петровичу Ведяинину удалось создать это снадобье.

#### Л и т е р а т у р а

1. Тиц А.А., Воробьёва Е.В. Пластический язык архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. 302 с.
2. Степанов А.В. и др. Объёмно-пространственная композиция. Учеб. для вузов. М.: Изд-во Ладья, 2000. 256 с.
3. Гутников А.Е. Мир архитектуры: Язык архитектуры. М.: Молодая гвардия, 1985.

---

## **II. ПАНОРАМА КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**

---

### **ЧУВАШСКАЯ МУЗЫКА В ПРОГРАММАХ РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ФЕСТИВАЛЯ: 1981–1987 годы**

*И.В. Данилова*

Фестиваль музыки композиторов Поволжья и Приуралья имеет более чем двадцатилетнюю историю. Идея его проведения, вынашиваемая в течение нескольких лет, организационно оформилась в начале 80-х годов, в канун шестидесятой годовщины образования СССР. От имени входящих в регион шести республик РФ — тогда автономных республик РСФСР — с инициативой создания своего культурно-музыкального пространства в форме регионального фестиваля выступили республиканские организации Союза композиторов. Первый фестиваль музыки композиторов Поволжья и Приуралья состоялся в Казани в 1982 году. Он был посвящен государственной юбилейной дате — 60-летию образования СССР.

Структурирование творческих композиторских объединений в республиках Поволжья и Приуралья неразрывно связано с процессом строительства музыкальной культуры. В публикациях, сопровождавших открытие фестиваля, отправной точкой отсчета брался 1922 год — год образования СССР. Подчеркивалось, что до революции 1917 года народы региона не имели профессиональной музыки: «были лишь немногочисленные энтузиасты, которые от народной песни, от музыкального фольклора начали создавать национальные композиторские школы» (Здравствуй, музыкальный праздник! 1982).

В оценке высоких результатов приобщения национальных музыкальных культур к сфере академической музыки часто фигурировало именно понятие национальной композиторской школы: «Теперь голос этих школ впечатляюще звучит в том стройном могучем хоре, каким является современное музыкальное искусство страны Советов» (там же).

На протяжении трех десятилетий — 60—80-е годы XX века — развитие национальных культур народов СССР определялось идеологемой «расцвет и сближение наций». В выдвижении этой формулы и подчинении ей всей деятельности по управлению культурой и образованием сквозило стремление подчеркнуть значимость укрепления вертикальных связей республик с центром и налаживания связей между республиками по горизонтали.

В регионе Среднего Поволжья организационные функции в развитии межнациональных музыкальных связей взяла на себя Казанская государственная консерватория, открывшаяся в 1945 году. В течение десятилетий она выполняла функции учебного и научно-методического центра регионального значения. Многих композиторов — представителей национальных культур автономных республик Поволжья и Приуралья, получивших образование в Казанской консерватории, объединяла школа А.С. Лемана—Г.И. Литинского.

Значительную роль в организации музыкальной жизни Российской Федерации играло новое крупное подразделение Союза композиторов СССР — Союз композиторов РСФСР, сформированный в 1960 году. Его создание способствовало активизации композиторских союзов в автономных республиках России. С начала 80-х годов региональное единство музыкально-культурного пространства поддерживалось посредством проведения фестивалей музыки композиторов Поволжья и Приуралья, проводимых поочередно в каждой из республиканских столиц.

Фестиваль ставил задачу популяризации музыки композиторов региона, привлечения внимания к ней культурно-музыкальной общественности. Важную координирующую роль в его организации выполнял Союз композиторов Татарской АССР. В своем интервью корреспонденту газеты «Советская Чувашия» М.З. Яруллин — председатель правле-

ния этого Союза, определил условия представления произведений в программах фестиваля: «Произведения не старше 2—3 лет» (Здравствуй, музыкальный праздник! 1982).

**Первый фестиваль** состоялся в Казани 17—20 декабря 1982 года. Он был титулован как Первый фестиваль музыки композиторов автономных республик Поволжья и Приуралья и посвящен 60-летию образования СССР. В фестивале были заняты лучшие исполнительские коллективы региона: оркестр Татарской государственной филармонии, Хор Госкомитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию. Для камерных программ приглашен Московский камерный ансамбль солистов под управлением заслуженного артиста РСФСР, лауреата международного конкурса А. Корнеева. Кроме того, были задействованы преподавательские и студенческие коллективы: хор и струнный квартет студентов Казанской государственной консерватории, струнный квартет и трио Уфимского государственного института искусств, Казанская певческая капелла мальчиков. Как образующая фестивальную программу установилась форма филармонических концертов. Их жанровый профиль определялся наличием музыкальных произведений и возможностями исполнителей. Программа Первого фестиваля включила два симфонических, три камерных концерта, один концерт хоровой музыки и полижанровый заключительный концерт.

Широко и жанрово разнообразно в фестивальной программе была представлена инструментальная музыка татарских композиторов. Однако прозвучали не только сочинения последних 2—3 лет: было представлено творчество композиторов Татарии последних полутора десятилетий. Так, программа первого симфонического концерта включила Вторую симфонию Н. Жиганова «Сабантуй» (1968), Концертино для фортепиано с оркестром Р. Белялова (1971). Среди камерных сочинений прозвучали Соната для флейты и кларнета М. Яруллина (1965), Соната для двух виолончелей Б. Трубима (1981).

Из инструментальных произведений композиторов Чувашии на Первом фестивале были представлены как созданные задолго до него сочинения — Концерт для виолончели с оркестром В. Ходяшева (1963), Соната для фортепиано

Л. Новоселовой (1976), так и завершенная в начале 80-х годов Танцевальная сюита Ф. Васильева для симфонического оркестра. Достаточно широкий временной охват созданных произведений был продиктован стремлением организаторов вынести на суд слушателей самые значительные произведения. Поскольку такая возможность в формате регионального фестиваля предоставлялась впервые, установленные поначалу хронологические рамки не выдерживались.

Одна из задач фестиваля была связана с получением резонанса в массовых печатных изданиях. Республика́нские газеты публиковали информацию о программах концертов, композиторах и исполнителях. Установилась и другая, особенно важная с музыкально-исторической точки зрения форма: уведомление публики о положении дел в композиторских организациях региона. Председатель каждого республиканского союза перед фестивалем представлял своеобразный отчет о творческих достижениях композиторов, состоящих в организации, положении дел в своей структуре, о музыкальной культуре, представленной союзом республики. Так А.Г. Васильев, председатель правления Союза композиторов Чувашской АССР, в своем газетном выступлении констатировал: «В чувашской музыке прочно утвердились темы революционной героики, борьбы за построение нового социалистического общества. Они тесно сплетены с историей и современностью» (Васильев 1983).

В рамках приведенных идеологических требований находилась тематика названных А. Васильевым произведений крупных жанров, созданных чувашскими композиторами во второй половине 70-х—начале 80-х годов: оратории А. Асламаса «Спасибо Ленину», оперы Ф. Васильева «Чемень», хоровой поэмы М. Алексеева «Самана». Отметим, что создание хоровой поэмы явилось результатом интенсивных музыкально-языковых поисков композитора. Сочинение М. Алексеева презентировало новый стиль национальной музыки — «национально-инновационный» (М. Кондратьев). Поиск новых музыкально-языковых сопряжений пентатоновой интонации с утверждающимися в интонационном поле современной музыки интонационно-ритмическими моделями ощущался и в других произведениях композиторов Чувашии. Среди них председатель СК Чувашской АССР отме-

тил Симфонию Л. Новоселовой, Праздничную увертюру А. Петрова, Концерт для гобоя с камерным оркестром Г. Хирбю. Наиболее идеологизированным и поэтому статичным представлял жанр песни: «Образы партии и ее вождей заняли большое место в творчестве Ф. Лукина» (Васильев 1982).

Важной составляющей статьи А. Васильева явилась информация о проблемах вверенной ему организации. В их перечислении обозначались самые болезненные моменты функционирования композиторского союза. Так, А.Г. Васильевым отмечалось недостаточное освоение жанра «молодежной песни». Очевидно, имелось в виду отсутствие певческой продукции членов союза для вокально-инструментальных ансамблей, востребованной молодежной аудиторией. В материалах VI съезда композиторов Чувашии, который проходил после фестиваля в 1983 году, назывались лишь песни для ВИА, созданные В.А. Ходяшевым (Кондратьев 1983).

Указывалась А.Г. Васильевым и проблема пропаганды композиторского творчества, контактов с исполнителями, «иногда с массовой аудиторией». Выделялся вопрос качественной характеристики творчества, обозначенный как «проблема мастерства». В контексте характеризуемой проблемной ситуации специфическим именно для Союза композиторов Чувашии начала 80-х годов являлся «остро переживаемый период смены поколений».

Вопрос качества создаваемых произведений неизменно становился центральным при анализе творчества чувашских композиторов данного периода. Так, на VI съезде подчеркивалось, что уже «с конца 60-х годов наблюдалось нарастание волны беспокойства по поводу самоповторений, чрезмерной академичности, «традиционности» языка новых сочинений» (Кондратьев 1983:28). Произведения чувашских композиторов в массе своей характеризовались «преобладанием песенных интонаций, излишней осторожностью гармонического письма, иногда и почти не «потревоженной» куплетности...» (Кондратьев 1983:26). На этом фоне как прорыв национальной музыки к новому качеству отмечалась опера А. Васильева «Чакка», поставленная в 1983 году на сцене Музыкального театра. Однако в программе Первого фестиваля она совсем не была представлена.

Работа VI съезда композиторов Чувашии имела и другие точки соприкосновения с региональным фестивалем: на съезде присутствовали представители композиторских организаций республик региона. Критика из их уст имела позитивно-рекомендательный характер. В частности, Н.Г. Жиганов подчеркивал необходимость более интенсивного обращения к полифонии. Появившееся в 1979 году крупное сочинение «48 полифонических образов» М. Алексеева представило новый этап использования пентатоновой мелодики в качестве интонационной основы полифонической формы. Но подобные высокотехничные опыты продолжали оставаться в чувашской музыке единичными.

Существенным препятствием для развития национальной музыки являлся уровень развития исполнительских сил — прежде всего в сфере инструментальной. На данное условие обратил внимание председатель СК Башкирской АССР Р. Газизов, имея в виду ситуацию, сложившуюся во многих республиках Поволжья и Приуралья. В свете данного существенного замечания симптоматично, что в качестве исполнителей-инструменталистов сочинений чувашских композиторов на Первый региональный фестиваль были приглашены московские музыканты: М. Чайковская (виолончель), А. Полежаев и Т. Сергеева (фортепиано).

**Второй фестиваль**, состоявшийся в Уфе 22—26 ноября 1983 года, привнес новые черты в организацию и программу фестиваля. Гостями фестиваля, как сообщала газета «Советская Башкирия», стали члены правления СК РСФСР: заслуженный деятель искусств РСФСР Ю. Саульский, заслуженный артист Дагестанской АССР Ш. Чалаев, композиторы и музыковеды Москвы, Ташкента, Вильнюса, Свердловска.

В программу фестиваля впервые вошел этнографический концерт. Он представлял фольклор разных народов региона, живущих в Башкирии, и имел значительный общественный резонанс. Его организация опиралась на опыт проведения республиканского фольклорного праздника 1981 года «Жемчужины народного творчества»: «Тогда на сцене, впервые... за многие годы, появились забытые формы народного исполнительства» (Володина 1983). Но прежде всего в этнографическом концерте были предложены башкирские рари-

теты: горловое пение узляу, звучание ансамбля кураистов и кубызистов, «кубаир — редчайший образец народно-эпического песенного творчества, жанр давно исчезнувший из практики башкирского народного музенирования и потому особенно ценный» (Гульпарова 1983).

В пространстве Второго фестиваля было отведено место для музыковедческих дискуссий. Они оформились в виде «Совещания музыковедов и фольклористов с участием руководителей композиторских организаций автономных республик Поволжья и Урала», посвященного «актуальным проблемам музыковедения и фольклористики» и проходившего под патронажем Комиссии музыковедения и фольклора СК РСФСР. Идеологической доминантой этого совещания стало обсуждение решений июньского (1983) Пленума ЦК КПСС. В данном документе содержались положения, прямо соотносившиеся с практикой регионального фестиваля «о необходимости сделать еще более плодотворным взаимное обогащение культур народов СССР, открыть всем людям более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура разных народов» (КПСС в резолюциях 1987:396).

В центре внимания музыковедов, собравшихся на фестиваль композиторской музыки, оказался именно фольклор. В республиках региона, где композиторское творчество изначально было связано с фольклором, проблема изучения народного творчества воспринималась как методологически значимая для всей музыкальной культуры. В качестве «фундаментальной задачи современного этномузыкознания и композиторских организаций» в резолюции совещания выдвигалось «создание сводов-антологий народной музыки». Для этого предполагалось сформировать в Казани «консультативный и координирующий центр автономных республик по музыковедению и фольклору». В контексте истории регионального фестиваля важным было решение уфимского совещания о необходимости ввести в практику музыкальных празднеств «этнографические концерты и музыковедческие симпозиумы».

Основу концертной программы Второго фестиваля составили концерты академической музыки: три симфонических, три камерных и хоровой концерт. По информационным обзорам и рецензиям можно составить достаточно

полное представление не только о программах концертов, но также о качестве прозвучавшей музыки (Алпарова, Ахметова, Шайхутдинова 1983).

В концерте, открывшем фестиваль, развернулась панорама симфонического творчества композиторов региона (основная нагрузка в их представлении легла на оркестр Татарской государственной филармонии, дирижер Р. Салаватов). На открытии прозвучали Симфония Л. Новоселовой, представлявшей Союз композиторов Чувашской АССР, Концерт для фортепиано с оркестром А. Яшмолкина (Марийская АССР), Вторая симфония Г. Корепанова (Удмуртия), Четырнадцатая симфония Н. Жиганова (Казань). Эта симфония и вокально-симфоническая поэма «Памяти Мусы Джалиля» Р. Еникеева, позднее удостоенная Государственной премии Татарской АССР им. Г. Тукая, выделялись как убедительно воплощающие гражданскую тематику.

Художественно-результативными оказались поиски новых музыкально-языковых «кодов» в Концерте для оркестра «Джиен» Ш. Шарибулина, Концерте для фортепиано с оркестром Р. Газизова, «Симфонических сценах» Л. Исмагиловой. В этих произведениях татарских и башкирского композиторов ярко проявилось стремление «сочетать национальную характерность и своеобразие с сугубо современными ритмами, оркестровыми тембрами, инструментальными приемами» (Алпарова 1983). Рецензентами были отмечены художественные достоинства многих камерных сочинений: тонкий психологизм вокального цикла «Деревенские песни длятенора и камерного оркестра» Ю. Евдокимова (Марийская АССР), филигранная отточенность хорового цикла на стихи Лермонтова Е. Земцова (Башкирская АССР), экспрессивность Сонаты для скрипки соло Н. Шабалина, динамизм фортепианной сонаты А. Корепанова (Удмуртская АССР). Успеху двух последних сочинений немало способствовали исполнители: Ш. Монасыпов (скрипка), Т. Корепанова (фортепиано) (Ахметова 1983). Исполненный струнным квартетом Татарской государственной филармонии, яркое впечатление оставил Квартет Ф. Ахметова (Татарская АССР). В нескольких статьях прозвучали лестные высказывания в адрес произведений В. Баркалова (Башкирская АССР) — Триптиха для камерного оркестра, хоровых обработок башкирских песен.

Обратили на себя внимание и некоторые сочинения чувашских композиторов. В первую очередь, цикл для хора a cappella А. Васильева «Масленичные песни», охарактеризованные как «звонкие, напоенные свежим воздухом, ароматом приближающейся весны» (Алпарова 1983). Среди камерных произведений «интерес вызвала фортепианская баллада «Космическая эра» А. Асламаса», исполненная Ю. Хреновым (Шайхутдинова 1983). По рецензиям башкирских музыковедов создается впечатление очень скромного представительства чувашской музыки в концертах Второго фестиваля. Однако в статье Т.А. Эррэ «Праздник дружбы», опубликованной в газете «Советская Чувашия» (Эррэ 1983), приведен достаточно большой список сочинений, показанных в Уфе. Его возглавляют произведения песенного жанра: Ф. Лукшина «Цвети, родимый край», «На вахте мира», «Отчизна любимая моя», «Калина красная»; Т. Фандеева «Пастух»; А. Асламаса «Баллада о солдатской матери». Прозвучали хоровые произведения разных жанров: миниатюра для хора a cappella «В глубине леса» А. Токарева, часть из кантаты «Даль Октября» А. Орлова-Шузьма, хоры из оперы «Чемень» Ф. Васильева. Камерно-инструментальную сферу творчества композиторов Чувашии презентировали и пьесы: А. Петрова — «Танец», В. Ходяшева — Adagio из балета «Чудесная вышивальщица».

Тем не менее эти произведения не нашли отклика у рецензентов. По-видимому, будучи традиционалистскими, они могли затеряться в потоке представленной музыки. Симптоматично, что Т. Эррэ, выступая апологетом национально-традиционного стиля, выделила, как успешно прозвучавшее, сочинение, даже не упомянутое ни в одной из статей других авторов: «Украшением концерта симфонической музыки стала сюита из балета «Цветок счастья» Т. Фандеева. Авторы еще раз доказали, что традиционные средства в чувашской музыке до конца еще не исчерпаны» (Эррэ 1983).

Таким образом, обозначенная во многих публикациях сложность ситуации в Союзе композиторов Чувашской АССР со «сменой поколений», «уровнем мастерства» проецировалась на фестивальную практику малоинтересными произведениями, особенно рельефно проявлявшими свои качества на региональном уровне.

Другим настораживающим моментом характеристики чувашской музыкальной культуры в контексте Второго фестиваля была оценка Т.А. Эррэ выступлений хора Государственного Комитета ЧАССР по теле- и радиовещанию (художественный руководитель — заслуженный деятель искусств ЧАССР П. Федоров, дирижер и хормейстер М. Яклашкин), «превзошедшего все ожидания». Однако, если на Первом фестивале хор из Чувашии был единственным профессиональным коллективом такого типа, то в Уфе уровень выступлений этого хора уже было с чем сравнивать. В концертах Второго фестиваля ярко проявила себя Башкирская государственная хоровая капелла под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР и Башкирской АССР Т. Сайфуллина. Данный филармонический коллектив успел зарекомендовать себя на российском уровне как участник Всероссийского смотра профессиональных хоров академического плана, проведенного впервые в конце 1981—начале 1982 года Министерством культуры РСФСР. Башкирская капелла, имеющая в своем репертуаре «произведения башкирских композиторов З. Исмагилова, Е. Земцова, Ш. Ибрагимова, Р. Хасанова, уральца Е. Гудкова, обработки народных песен», предстала на Всероссийском смотре как «образец развития музыкальной культуры народа, фольклор которого не знал многоголосного пения. И тем более впечатляют показанные капеллой на смотре сочинения, позволившие ей на равных соревноваться с многоопытными певческими ансамблями Российской Федерации» (Лебедева 1983:65).

**Третий фестиваль** музыки композиторов автономных республик Поволжья и Приуралья проходил в Чебоксарах 18—22 декабря 1984 года. В его программе нашли продолжение начинания прошедших региональных композиторских форумов. В рамках фестиваля были проведены зональная музыковедческая конференция «Фольклор и композиторское творчество» и музыкально-этнографический концерт. В организации последнего мероприятия обнаружилось достаточно изъянов как в подборе исполнительских коллективов, так и в представленной программе.

Принципиально новым в истории фестивалей явился концерт симфонической музыки современных венгерских

композиторов, состоявшийся в Чебоксарах. Эта инициатива Министерства культуры Чувашской АССР и Союза композиторов республики принесла новые впечатления не только слушателям, но и музыкантам, явилась мощным стимулом для исполнителей в лице симфонического оркестра Чувашского государственного музыкального театра и дирижера В. Важорова: «Значение концерта современной венгерской музыки в Чувашии поистине велико. Оно выходит за рамки фестиваля и обретает международный резонанс» (Санина 1984).

В концерте прозвучала музыка композиторов старшего поколения, испытавших сильное влияние основоположников новой венгерской школы Б. Бартока и З. Кодая. Речь идет, прежде всего, о Георги (Дьюрде) Ранки, учившегося у З. Кодая в Будапештской академии музыки. В программе концерта он был представлен Первой симфонией. Значительным было воздействие экспрессионистских сочинений Б. Бартока на творчество Эндре Сервански. В программу вошла его «Сerenада для струнного оркестра». Во втором отделении было представлено творчество представителей следующих поколений: Андраша Селлеши, Миклоша Кочара, Иштвана Ланга. Прозвучали их недавние сочинения 70—80-х годов. По музыкальному языку они очень значительно отличались от музыки композиторов региона: то, что для венгерских композиторов стало полувековой традицией, многими композиторами региона Поволжья и Приуралья только осваивалось. Поэтому концерт не мог не оставить следа в восприятии российских создателей музыки.

Обращение к таким сложным, во многом непривычным партитурам, какие предложили венгерские музыканты, представляло трудную задачу для оркестра, не имевшего даже филармонического статуса. И, тем не менее, концерт состоялся: оркестр Чувашского государственного музыкального театра со своей задачей в целом справился. В том, что исполненная музыка нашла эмоциональный отклик у слушателей, была большая заслуга В. Важорова, сумевшего мобилизовать вверенный ему коллектив. В качестве солистов в Двойном концерте для арфы, кларнета и камерного оркестра И. Ланга выступили московские музыканты: заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор А. Федотов (кларнет),

лауреат Всероссийского конкурса Н. Пермяков (кларнет), М. Михеева (арфа).

Кроме того, венгерскую линию фестивальных программ дополнили квинтеты И. Ланга и А. Бозаи, прозвучавшие в исполнении солистов Государственного симфонического оркестра СССР Валентина Зверева (флейта), Анатолия Любимова (гобой), Владимира Соколова (кларнет), Сергея Красавина (фагот), а также Виктора Галкина (валторна) — солиста Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Участие камерного ансамбля такого уровня, безусловно, украсившего фестиваль, стало возможным благодаря профессиональным связям чувашских композиторов с А. Любимовым и В. Галкиным — уроженцами Чувашии, воспитанниками Чебоксарского музыкального училища. В исполнении этого ансамбля блестательно (1983) прозвучал и «Дивертисмент» В. Ходяшева.

В связи с концертом венгерской музыки гостями Третьего фестиваля стали: лауреат Государственных премий Венгерской Народной Республики им. Ф. Эркеля и Л. Кошути, нар. артист ВНР Георги Ранки, лауреаты премии им. Ф. Эркеля Миклош Кочар, Иштван Вантуш, представитель издательства «Edicio musica» Иштван Хомоли. Однако дальнейших, ощущимых для культуры Чувашии последствий эти контакты не имели.

Симфонические произведения композиторов региона исполнял оркестр Татарской государственной филармонии, дирижер — Сергей Калагин. В программе первого концерта были представлены цикл Ф. Васильева «Фронтовые эскизы» для хора, солиста и симфонического оркестра, удачно претворявший интонации советской массовой песни; симфоническая картина из оперы-балета «Гимн любви» А. Асламаса. «Программа первого концерта отразила характерные тенденции в развитии трех автономных республик: значительные достижения в жанре симфонии и симфонической поэмы в Татарии, поиски и находки в жанре поэмы в Башкирии, особое внимание к инstrumentальному концерту, программной миниатюре и хоровым традициям в Чувашии» (Макарова 1984). Яркое впечатление произвел изобретательный по музыкальному языку Концерт для гобоя с оркестром А. Ва-

сильева (солист — А. Любимов). Кроме того, прозвучали Пятнадцатая симфония Н. Жиганова, симфонические поэмы Ф. Ахматова «Памяти Фарида Яруллина», Р. Газизова «Памяти героев».

Программа второго симфонического концерта включила лирическую Симфонию Р. Муртазина (Башкирия), традиционно сочетавшую ориентацию на образцы русского симфонизма XIX века с претворением фольклорно-национального начала. Основу концертной программы составили одиночные произведения празднично-юбилейного звучания: увертюры «Ритмы КамАЗа» Б. Трубина, «Радость Победы» А. Луппова, фантазия «Праздник урожая» Б. Мулюкова (Татария), «Праздничная увертюра» А. Петрова (Чувашия). Обратила на себя внимание направленность поисков композиторов из Татарии Б. Трубина и Б. Мулюкова, использовавших ритмоинтонации эстрадной музыки, «элементы симфоджаза» (Кочкисова 1984).

Лирико-жанровая образность выступила как определяющая «тональность» концертов камерной музыки, где были представлены практически все композиторы региона. Только в программе первого из них прозвучали вокальные и инструментальные произведения шестнадцати композиторов, в том числе Ф. Лукина, Т. Фандеева, Г. Анчикова. Яркое впечатление оставили инструментальные миниатюры А. Васильева «В стиле пассакалии» и «Частушки», исполненные Камерным оркестром преподавателей училища и Детской музыкальной школы №1 (дирижер — Э. Борисов); игрой лирико-скерцозных образов привлек внимание «Дивертисмент» В. Ходяшева для квинтета духовых. Свежо прозвучали «Три детские сцены» М. Алексеева на стихи французского и японского поэтов для сопрано и струнного квартета (солистка — З. Прокопьева), тонко запечатлевшие непосредственность детского высказывания.

В хоровом концерте приняли участие три коллектива: детский — хоровая студия Хорового общества ЧАССР и Дворца культуры электроаппаратного завода (дирижер — Ю. Крылова, концертмейстер — Х. Ильинская), учебный — хор Казанского института культуры (дирижер — Д. Кутдусов) и профессиональный — Хор Госкомитета Чувашской АССР (художественный руководитель — П. Федоров,

дирижер-хормейстер М. Яклашкин, концертмейстер Л. Асламас). Естественно, что наиболее широко была представлена музыка чувашских композиторов: обработки и песни Т. Фандеева, Ф. Васильева, Ф. Лукина, А. Михайлова. Среди работ последнего была кантата «Посвящение Ленину». «Удачно исполненная» (Михайлова 1984) воспитанниками детской хоровой студии, сложная партитура этого произведения отличилась неуместным использованием современных средств выразительности. «Открытием фестиваля» (Михайлова 1984) стал хоровой концерт М. Алексеева «Картины старинных свадебных обрядов», прозвучавший в исполнении хорового коллектива из Казани. Концерт обратил на себя внимание оригинальным сочетанием музыкально-поэтических архаизмов (текст заменен фонетическими структурами древнейшего происхождения) с приемами современного хорового письма. Очень значительный резонанс вызвало исполнение кантаты «Уяв» (хор Госкомитета по телевидению и радиовещанию).

Тема музыковедческой конференции в рамках Третьего фестиваля была обозначена как «Фольклор и современное композиторское творчество». Этой центральной для музыкального искусства национальных республик Поволжья и Приуралья проблеме были посвящены доклады музыковедов Ф.Х. Камаева (Уфа), О.М. Герасимова (Йошкар-Ола), Н.И. Бояркина (Саранск), З.Н. Сайдашевой (Казань), М.Г. Кондратьева (Чебоксары), анализировавших аспекты ее решения на материале своей республики. В докладе А. Иванова (Ленинград) рассматривалась проблема изучения исторических связей музыкальных культур региона с русской культурой. В документах конференции был четко поставлен вопрос о координации исследований, поднятый на Совещании музыковедов годом ранее. Разобщенность музыковедческих сил в республиках рассматривалась как препятствие к осуществлению исследований в области фольклора, истории и теории музыки. В резюме конференции впервые со всей определенностью было заявлено, что энергия музыковедческой мысли «не может быть реализована в полной мере в контексте современного политico-административного деления».

Значительным достижением музыковедческой части Третьего фестиваля стало, по его завершению, проведение

дискуссии под патронажем журнала «Советская музыка». В ней приняли участие музыковеды Н. Бояркин (Мордовия), М. Кондратьев, Ю. Илюхин (Чувашия), З. Сайдашева, Р. Шарафутдинова (Татария); композиторы Р. Газизов (Башкирия), А. Васильев (Чувашия), Г. Вдовин (Мордовия), Л. Новоселова (Чувашия), Ю. Толкач (Удмуртия), Ш. Шарифуллин (Татария), А. Яшмолкин (Марийская Республика); представители философской науки, искусствоведения, литературоведения А. Иванов-Ехвет, А. Трофимов, А. Хузангай (Чувашия).

Публикация основных положений дискуссии во все-союзном журнале, с одной стороны, значительно расширила круг «присутствующих», с другой — способствовала обретению более объемного взгляда на существующие в регионе проблемы в развитии музыкального искусства самими его создателями.

Одной из методологически важных проблем, которые поднимались для обсуждения «за круглым столом», стала проблема национальной школы. Эта проблема была обозначена в Отчетном докладе председателя правления Союза композиторов РСФСР Р. Щедрина V съезду композиторов России, который проходил незадолго до Третьего фестиваля: «За четверть века существования Союза окрепли и выросли в самостоятельную силу композиторские школы ряда автономных республик. На наших глазах рождаются новые профессиональные музыкальные культуры... Представители автономных республик выступают... на равных со своими коллегами, работающими в старейших культурных центрах» (Щедрин 1985:6).

Непосредственно к характеристике чувашской музыки понятие школы было применено представителем секретариата СК РСФСР музыковедом И. Мартыновым на VI съезде композиторов Чувашии 1983 года: «Сейчас мы говорим не об отдельных композиторах или произведениях. Существует школа, национальная школа чувашской музыки» (Кондратьев 1983:26).

В рамках организованной на Третьем фестивале дискуссии с позиций регионального музыковедения М.Г. Кондратьевым была осуществлена дифференциация композиторских школ региона. Если «в отношении Татарии и Башкирии можно говорить о достаточно равномерном развитии

сложившихся композиторских школ, постоянно пополняющихся свежими силами», то в развитии чувашской школы, как вновь подчеркивалось, наблюдались кадровые проблемы. Для некоторых композиторских организаций региона — мордовской и марийской, отчасти, удмуртской — вопрос о школе в первой половине 80-х годов стоял скорее «как предошущаемая цель» в силу «неокрепших еще общих традиций» профессиональной музыки, «которые позволили бы говорить о национальной школе как о целостном творческом организме» (Кондратьев 1985:41). Фактически, М.Г. Кондратьевым была дана оценка состояния национальных музыкальных культур с позиций школы как развивающейся национальной традиции.

Большинство участников круглого стола в своих выводах о развитии профессиональных традиций национальной музыки не касались вопроса о национальных школах, высказывались в более привычном контексте проблемы композитора и фольклор. В связи с этим приводились примеры творческой практики композиторов региона, в которых было найдено современное решение проблемы претворения фольклорной интонации.

Среди отмеченных сочинений были названы такие работы композиторов Башкирии, как оратория «Сцены из народной жизни» Д. Хасаншина, работающего «в манере, близкой фольклорной, и вместе с тем очень свободно переплавляющего подлинный материал» (Творчества вечно живая основа 1985:42); партитура для камерного оркестра В. Николаева «Легенда о прекрасной девушке Салимакай», продемонстрировавшая «классический принцип прорастания ткани — интонационной, гармонической, фактурной и — одного мотива-зерна» (Творчества вечно живая основа 1985:43). Были выделены хоровые произведения Е. Земцова (Башкирия), оркестровые и камерно-инструментальные сочинения Ф. Ахметова, А. Монасыпова, Р. Еникеева, хоровые циклы Ш. Шарифуллина (Татария); Вторая симфония Г. Вдовина, камерно-вокальные и оркестровые произведения Н. Кошелевой (Мордовия); камерно-инструментальная музыка А. Яшмолкина, Ю. Евдокимова (Марийская Республика); камерно-инструментальные и хоровые произведения А. Корепанова (Удмуртия).

Интерес музыкантов региона вызвали работы чувашских композиторов М. Алексеева и А. Васильева. Внимание привлекли прозвучавшие в программе Третьего фестиваля сочинения М. Алексеева: хоровой концерт «Картины старинных свадебных обрядов», «Три детские сцены» для soprano и струнного квартета. Как новаторские отмечались и другие сочинения М. Алексеева, прежде всего, камерно-инструментальные циклы, в том числе «48 полифонических образов». Цикл М. Алексеева «Чувашские мелодии» был охарактеризован музыкой Р. Шарафутдиновой как «изобретательно развивающий такие черты народной песни, как ладовая переменность, неквадратность структуры», отмечаясь особо важная роль метроритма в обеспечении «активного тонуса музыки» (Творчества вечно живая основа 1985: 47).

Подлинный успех выпал на долю кантаты «Уяв» и ее автора А. Васильева. К этому произведению, как к знаковому в контексте музыкальной культуры региона, адресовались почти все участники круглого стола. Председатель Союза композиторов Башкирской АССР Р. Газизов охарактеризовал кантату следующим образом: «Вдохновившись национальным обрядом уяв, он [А. Васильев] создал интереснейший цикл «Весенние хороводы». ...Весьма изобретательно использует различные выразительные средства, в том числе элементы алеаторики, сонористики. Он не цитирует фольклор, а стремится творить по его законам и при этом остается современным композитором. Словом, связь музыки А. Васильева с народной почвой коренная...» (Творчества вечно живая основа 1985:42). Премьера кантаты «Уяв» А. Васильева, в органичном единстве синтезировавшей свежее слышание аутентичных образцов фольклора, эксклюзивность приемов современной композиторской техники, глубинное знание композитором возможностей хорового звучания, стала художественным событием. Оценки и замечания участников круглого стола на Третьем фестивале в Чебоксарах подтвердили своевременность и художественную состоятельность поисков, осуществляемых представителями «национально-инновационного стиля» (М. Кондратьев) чувашской музыки, его художественную «победу» над национально-традиционным направлением.

**Четвертый фестиваль** музыки композиторов Поволжья и Приуралья принимала Йошкар-Ола 17—22 ноября 1985 года. По окончании фестиваля, 23—24 ноября, состоялась конференция музыковедов.

В программе этого фестиваля нашли воплощение несколько начинаний. Впервые в практике регионального форума, основывающегося на филармонических концертах, были показаны музыкальные спектакли. Ими стали поставленный к фестивалю балет А. Яшмолкина «Живой камень» и первая марийская опера Э. Сапаева «Акпатыр», увидевшая свет рампы еще в 1963 году. В основу либретто оперы была положена драма классика марийской литературы С. Чавайна, воскрешающая события эпохи Пугачевского восстания.

Премьера балета «Живой камень» явилась творческим ответом на критику в адрес марийских композиторов, прозвучавшую на IX пленуме Союза композиторов Марийской АССР в 1981 году. Там говорилось об «отсутствии новых сочинений в оперном и балетном жанрах» (Артищева 1985). К 1985 году композиторы республики создали целый ряд балетов: Ю. Евдокимов «Живая вода», А. Незнакин «Маски», А. Лупцов «Замок Шеремета».

Трехактный балет «Живой камень» создавался по мотивам марийских сказаний. Он получил свое название от легенды о марийском богатыре, похороненном в каменной круче утеса, названного в народе Живым. Живой камень — символ бессмертия народа. В трудную годину встает богатырь на защиту своей земли. Научным консультантом создателей либретто Льва Бородулина и Александра Николаева выступил знаток фольклора — кандидат филологических наук В.А. Акцорин. Композитор А. Яшмолкин, стремясь к созданию эпического и вместе с тем ярко театрального оркестрового полотна сосредоточил свое внимание на выразительных возможностях оркестровых тембров. Он трактовал оркестр как ансамбль солистов, тщательно выписав *soli* всех деревянных, валторны, трубы, тромбона, ударных, струнных (кроме альта). Партитура была удачно прочитана оркестром Марийского государственного музыкального театра под управлением В. Бенедиктова.

Другой инновацией Четвертого фестиваля стали концерты «Помним их имена» и юных сочинителей — вос-

питанников детских музыкальных школ и музыкальных училищ республик региона, перекинувшие своеобразную арку от прошлого к будущему. Программа концерта-мемориала «Помним их имена» включила произведения Германа Корепанова (Удмуртия), Леонтия Кирюкова (Мордовия), песни С. Сайдашева и концертную фантазию на темы из балета Фарида Яруллина «Шурале» (солист — засл. деятель искусств ТАССР Марат Ахметов); песни Г. Хирбю, Г. Лебедева в исполнении Зинаиды Прокопьевой и Анатолия Куликова. Наиболее масштабно в мемориальном концерте была показана музыка, созданная марийскими композиторами. Прозвучали произведения для симфонического оркестра Льва Сахарова, Кузьмы Смирнова, Эрика Сапаева. «Иван Молотов — автор марийской оперы «Элнет» был представлен камерно-инструментальной музыкой — Поэмой для скрипки и фортепиано, тремя фортепианными миниатюрами и виртуозной пьесой «Бурлеска» для виолончели и фортепиано» (Артищева 1985а).

Марийскую АССР в концерте юных композиторов представляли воспитанники школы-интерната №1 г. Йошкар-Олы и Йошкар-Олинского музыкального училища им. И. Паланта (классы преподавателей А. Яшмолкина, Ю. Евдокимова, А. Незнакина). Прозвучали фортепианные пьесы учащегося Ижевского музыкального училища Р. Минкеева (класс Н. Шабалина). Значительное место в программе концерта было отведено представителям Чувашии — воспитанникам школы-интерната им. Г. Лебедева (классы А. Лоцевой, А. Осипова, Л. Быренковой). Занятия сочинением многих из представленных в концерте Четвертого фестиваля так и остались увлечениями. Но выделенный рецензентом юный композитор из Чувашии получил специальное образование и стал членом Союза композиторов: «Порадовал слушателей своим произведением Трио для скрипки, виолончели и фортепиано учащийся Чебоксарского музыкального училища Олег Трифонов (класс заслуженного деятеля искусств РСФСР и ЧАССР В. Ходяшева). Четыре года он занимается сочинением, и в его творческой папке уже несколько значительных произведений: вариации, сюита, обработки для хора, эстрадные песни» (Григорьева 1985).

В русле проводимой государством политики поддержки любительского музицирования впервые в рамках фести-

валя состоялся концерт из произведений самодеятельных композиторов республики. Как писала «Марийская правда», «около тридцати человек насчитывает сегодня секция композиторов-любителей при СК Марийской АССР» (Валиева 1985). Исполнителями их произведений выступили профессиональные, учебные и самодеятельные коллективы. Внимание государства к самодеятельности было важным фактором в развитии культуры, но проблема состояла в том, что на уровне руководящих структур критерии оценки работы любителей и профессиональных композиторов часто смешивались, стирались. Это не способствовало повышению качества работы профессионалов.

Отдельный концерт Четвертого фестиваля был посвящен сочинениям для оркестра русских народных инструментов. Эту программу представляли учебные коллективы: оркестр Казанского института культуры под руководством заслуженного деятеля искусств Татарской АССР Анатолия Шутикова и оркестр народных инструментов Йошкар-Олинского музыкального училища под руководством Сергея Морозова. Прозвучали жанровая музыкальная картина Ф. Ахметова «На празднике» (Татария), лирико-драматичная Сюита для оркестра в пяти частях Н. Шабалина, «Напев и танец» С. Черезова (Удмуртия). Многие композиторы Марийской Республики представили свои сочинения в этом концерте: А. Луппов — «Марийское каприччио», С. Маков — «Легенда», Алексей Яшмолкин — «Сюита» в трех частях, А. Незнакин «Четыре русские народные песни» (солистка — Тамара Перепелица).

В разноязыковой программе фестиваля было отведено место и эстрадной музыке. В рамках регионального фестиваля это произошло впервые. В этом концерте приняли участие эстрадный оркестр из Башкирии «Полет», вокально-инструментальный ансамбль «Мугамы» из Казани, ансамбль Саранского производственного объединения «Светотехника» «Свияжар», лауреат премии Марийского комсомола вокально-инструментальный ансамбль «Сувенир». Наибольший успех выпал на долю представителей Чувашии: «Высоким профессиональным мастерством отличалось выступление ВИА «Сеспель»... Симпатии многих зрителей были отданы на концерте именно этому ансамблю» (Козлова 1985),

исполнившему песни Ф. Васильева, Л. Новоселовой, Ф. Лукшина, В. Ходяшева.

Жанровый охват Четвертого фестиваля оказался необычайно широким. Тем не менее основу фестивальной программы традиционно составили филармонические концерты. Программа фестиваля включила три концерта с участием симфонического оркестра. Программу первого концерта — открытия фестиваля — представлял оркестр Государственного музыкального театра Марийской АССР под управлением заслуженного деятеля искусств МАССР, лауреата Государственной премии МАССР Вадима Венедиктова. Прозвучали «Праздничные увертюры» Алексея Яшмолкина, Анатолия Незнакина (Марийская Республика), увертюра «Сабантуй» Фасиля Ахметова (Татария), «рисующая картина народного праздника, полного добродушного юмора и веселья» (Яшмолкина 1985). Лирическую линию программы обозначило Концертino для голоса с оркестром Виктора Данилова (Марийская АССР), посвященное солистке Башкирского государственного музыкального театра Зульфие Фархутдиновой, выступившей в качестве солистки. Чувашия была представлена двумя частями лирико-жанрового Концерта для трубы с оркестром (солист — Николай Иванов). Героико-патриотическую линию концерта составили «компактная» «Поэма памяти С. Кирова» С. Черезова (Удмуртия) и кантата Н. Кошелевой «Песнь о воинской славе», оставившая «яркое, но... неполное впечатление» (Яшмолкина 1985). В исполнении кантаты Н. Кошелевой приняли участие солисты Мордовской филармонии Людмила Кузнецова, Владимир Кудряшов, Государственная хоровая капелла Марийской АССР под руководством заслуженного деятеля искусств, лауреата Госпремии МАССР Михаила Капланского.

Наиболее яркое впечатление осталось у слушателей от заключившего концерт произведения — оратории Сергея Макова «Я от радости пою», из которой прозвучало четыре части. Исполнителями выступили хор музыкального училища под руководством заслуженного работника культуры Марийской АССР Людмилы Фадеевой, солисты — заслуженная артистка МАССР Людмила Сушкина, Евгений Романов. В рецензии отмечалось: «Тонкое владение оркестром, ансамблем солистов и хора помогло композитору глубо-

ко проникнуть в содержание поэтической основы оратории, стихотворений Йывана Кырли. Сергей Маков много и плодотворно работает в жанре хоровой музыки, и успех его оратории — подтверждение значительных достижений молодого мариийского композитора» (Яшмолкина 1985).

Оратория «Я от радости пою» явилась первым крупным хоровым произведением композитора. Затем последовала «Кантата-реквием» на стихи А. Ивановой и В. Горюхова для солистов, хора и эстрадно-симфонического оркестра. Следует отметить, что на упомянутом выше IX пленуме Союза композиторов Марийской АССР 1981 года обращалось внимание на «слабый интерес» мариийских композиторов к хоровой музыке (Артищева 1985). Кроме С. Макова, сконцентрировавшего свои интересы на вокально-хоровых жанрах, в 80-е годы к ним обратились Ю. Евдокимов, В. Захаров, А. Яшмолкин, В. Алексеев, В. Кульшетов. Движению композиторов Марийской Республики в этом направлении мешало отсутствие контакта с единственным профессиональным коллективом — Государственной хоровой капеллой Марийской АССР. Симптоматично, что исполнение оратории «Я от радости пою» было доверено хору музыкального училища.

По окончании фестиваля была проведена музыкovedческая конференция «Традиционное и современное в музыке композиторов Поволжья и Приуралья». Ее материалы вышли отдельными изданиями и представляют ценный источник информации для музыкovedа, занимающегося проблематикой региона. Это тезисы докладов, выпущенные непосредственно к конференции (Тезисы... 1985). Кроме того, по результатам конференции, состоявшейся в рамках Четвертого фестиваля 23—24 ноября 1985 года в конференц-зале Марийского института языка, литературы и истории им. В.М. Васильева, вышел сборник «Традиционное и современное в музыке народов Поволжья» в серии «Вопросы марийского фольклора и искусства».

В тезисах конференции нашли отражение обобщения музыкovedа А.Р. Салихова о камерно-инструментальной музыке чувашских композиторов первой половины 80-х годов. Анализ основных тенденций развития татарской музыки был проделан М.П. Файзулаевой: «Качественного обновления

требует пентатонно-ладовая основа татарской музыки: нередко пентатонные звукоряды развиваются авторами в устаревшей манере, путем бесконечного секвенцирования и скольжения ступеней пентатоники» (Тезисы 1985: 24). Ее доклад на конференции перекликался с выступлением в газете «Марийская правда»: «Самобытность стиля, индивидуальная манера письма были и остаются важными требованиями в творчестве композиторов Татарии. И все же нередко в симфонической и камерно-инструментальной музыке используются однотипные приемы музыкального развития национального материала....» (Файзулаева 1985). Проблемам восприятия музыки современных композиторов слушательской аудиторией были посвящены размышления музыковеда из Удмуртии А.Н. Голубковой. Она отмечала: «В условиях «ускоренного развития» национальной профессиональной культуры сложились интонационные стереотипы самодеятельной советской удмуртской массовой песни» (Тезисы 1985: 28). Преодолению этих стереотипов мешает инерция слухового восприятия публикой новых произведений удмуртских композиторов. В свете представленного в программе фестиваля концерта из произведений композиторов-любителей особенно актуальным представляется выступление Р. Филипповой из Йошкар-Олы. Акцентируя проблемы хорового исполнительства, она обсуждала проблему соотношения самодеятельного творчества и профессионального искусства: «Республиканская хоровая общество не разработало четкую классификацию хоровых коллективов в зависимости от их репертуара и исполнительского мастерства» (Тезисы 1985: 35).

Некоторые статьи сборника по результатам конференции — Акторина В.А., Бояркина Н.И — были посвящены проблемам фольклора. Большинство музыковедческих работ было связано с проблемами композиторского творчества. Глубокие обобщения, касающиеся развития музыки всего региона, содержала статья О.К. Егоровой «Национальное и современное в творчестве композиторов Поволжья». Анализировались такие проблемы музыковедения региона, как изучение фольклора: «Фольклор, как источник композиторского творчества, не только не исчерпал себя, но, по-видимому, в будущем будет привлекать все более присталь-

ное внимание со стороны композиторов» (Традиционное и современное... 1988:7). Констатировалось появление в республиках региона нового пласта музыкальной культуры, подчеркивалась необходимость в «функционировании музыкальной культуры и музыкального творчества в системе мировых культурно-социологических коммуникаций» (Традиционное и современное... 1988:8). Региональный масштаб в анализе потенциала республик Поволжья и Приуралья, достигший их музыкальных культур проявлялся не только в научных докладах музыковедов, но и в публистике. По мысли Г. Вдовина, заслуженного деятеля искусств Мордовской АССР, председателя правления СК Мордовии, регион «объединяет несколько самобытных культур финно-угорского и тюркского происхождения. Они являются составными частями советской многонациональной культуры. При сохранении и развитии их национальных черт происходит постоянный процесс взаимопроникновения и взаимообогащения. В этом плане фестивалю принадлежит огромное значение» (Гости клуба 1985).

Особенностью Четвертого фестиваля явился широкий жанровый охват, что придало ему некоторую стилистическую и жанровую пестроту. Сильной оказалась музыковедческая составляющая композиторского форума, что позволило Ю.С. Кореву, заслуженному деятелю искусств РСФСР, главному редактору журнала «Советская музыка», бывшему на фестивале, подытожить: «С Третьего фестиваля началось систематическое осмысление процессов развития музыки Поволжья и Приуралья в условиях их взаимообмена. Наше музыковедение активно задействовано в этом процессе. Четвертый фестиваль также стал не только серьезным творческим экзаменом, но и базой обобщения» (Гости клуба 1985).

**Пятый фестиваль** прошел в Саранске 17—21 ноября 1986 года. Он включал концерт музыки для детей, концерт-мемориал в зале Саранского музыкального училища им. Л.П. Кирюкова, вечер одноактных опер в Мордовском государственном театре музыкальной комедии. 22 ноября состоялась творческая дискуссия — обсуждение прозвучавших произведений. Фестиваль стремился расширить зону своего влияния, распространив ее на другие города Мордовии (Генералова 1986).

Одной из особенностей фестиваля стало решение этнографического концерта: «..Фольклорная комиссия пятого фестиваля нашла целесообразным демонстрацию большого охвата своеобразных заповедников народного творчества, имеющего то или иное отношение к связям с этническими группами мордвы» (Сураев-Королев 1986). Были продемонстрированы редкие, специфические явления: Старая Федоровка Старошайговского района — русское народное многоголосие, Старая Яксарка Шемышейского района — смешение эрзянского и мокшанского фольклора, Стандрово и Нароватово Тенныгушевского района — фольклор мокши.

Другой особенностью Пятого фестиваля, связанной уже с филармоническими концертами, стало участие в нем симфонического оркестра Горьковской государственной филармонии. Впервые этот коллектив был приглашен на фестиваль музыки композиторов Поволжья и Приуралья. С этим оркестром у композиторов разных республик имелись давние творческие связи: «Именно в его исполнении впервые прозвучали обе симфонии Г.Г. Вдовина» (Встретимся на концертах 1986). Сложились контакты с оркестром Горьковской филармонии и у членов СК Чувашской АССР: в Горьком с участием этого коллектива проходили Дни музыкальной культуры Чувашии (1969), творческие встречи с композиторами и исполнителями Чувашии (1972).

В исполнении оркестра или с его участием на фестивале прозвучали произведения мордовских композиторов: Концерт для скрипки с оркестром Г. Вдовина, кантата «Молодость страны» Н. Митина, балетная сюита «Алена Арзамасская» Н. Кошелевой, «Торжественное шествие» Г.И. Сураева-Королева. Чувашская инструментальная музыка была представлена «Торжественной увертюрой» В. Ходяшева, скрипичной поэмой Ф. Васильева, фортепианными вариациями Г. Адюкова. В концерте музыки для народных инструментов чувашская музыка представлена не была. Яркое впечатление оставила Сюита из народного театрализованного представления «Песни девичьего дома».

Часть программы хорового концерта взял на себя хор Саранского музыкального училища, выступавший под управлением руководителя Л. Кузиной и хормейстера С. Молиной. В его исполнении прозвучали песни композиторов

Мордовии, в том числе Н. Митина, «Мокшанские песни» Н. Кошелевой, обработка песни «Стук молота», сделанная Н. Бояркиным. На фоне выступлений учебного коллектива — единственного, какой могла выставить в 1986 году Мордовия, особенно рельефными предстали достижения хора Гостелерадио из Чувашии под управлением М. Яклашкина: «Хор из Чувашии обладает незаурядными певческими голосами, основательной вокальной подготовкой, ему доступны произведения самой высокой сложности...» (Одинокова 1986). В исполнении этого коллектива прозвучали песня А. Михайлова «Чапай», привлекшая внимание мелодией, разворачивающейся на фоне, имитирующем мелкую дробь лошадиных копыт; песни Г. Вдовина, С. Макова, А. Васильева, М. Латыпова. Резонанс саранского выступления хора был значительным. В связи с выдвижением на присуждение Государственной премии Чувашской АССР появляется ряд публикаций в прессе, где подчеркивается высокий исполнительский уровень коллектива (Лукин, Макарова 1987; Макарова 1987; Макарова 1987а).

**Шестой фестиваль** состоялся в Ижевске 8—13 декабря 1987 года. В его программе также был театральный вечер. Тридцатый юбилейный сезон отмечал Государственный музыкальный театр Удмуртской АССР. Его коллектив показал двухактный оперный спектакль «Заговор» по исторической опере-драме Г. Корепанова-Камского и детскую оперу Е. Копысовой «Сказка о богатыре Эйдаре, прекрасной Айно и злом волшебнике Уипери».

На фестивале присутствовала большая делегация из Чувашии в составе: заслуженный деятель искусств ЧАССР А. Васильев, заслуженные деятели искусств РСФСР В. Ходяшев, А. Асламас, заслуженный артист РСФСР А. Орлов-Шузым, молодые композиторы В. Салихова, Л. Быренкова, Н. Казаков, канд. искусствоведения, музыковед М. Кондратьев, хор Государственного комитета ЧАССР по телевидению и радиовещанию под управлением М. Яклашкина, народная артистка ЧАССР Т. Супонина, заслуженные артисты ЧАССР Е. Лемешевская, В. Трощенко, В. Редичкин, артисты В. Петров, Н. Иванов. Фестиваль открылся «Торжественной увертюрой» В. Ходяшева, хор Гостелерадио вновь исполнил канту А. Васильева «Уяв» на заключительном

концерте. Но в намеченной программе чувашской музыки оказались потери: не прозвучали произведения Л. Новоселовой, Л. Быренковой, В. Салиховой. Среди оценок чувашской музыки, прежде всего, оценка уровня исполнителей — хора Гостелерадио: «Если на предыдущем фестивале выступление нашего хора при общем успехе вызвало и критические замечания, то нынче хор произвел безусловно благоприятное впечатление. Обогатилась его тембровая палитра, возросла гибкость... Перед ним, как хором академического типа — на сегодня ведущем коллективе во всей зоне, — открываются новые перспективы. В этом плане предстоит большая и тонкая работа по «шлифовке» звучности хоровых групп, развитию вокальной техники каждого артиста» (Кондратьев 1987).

Во второй половине 80-х годов возрастает критичность публикаций, становятся выше требования к организации фестиваля, к отбору произведений, на нем представленных. Все чаще высказываются мнения о недостаточно строгом отборе произведений. Среди сочинений, выделившихся на Шестом фестивале: Симфония в 3-х частях И. Сафина (Татария), канканты для детских хоров Ю. Толкача и С. Черезова (Удмуртия); камерно-вокальный цикл «Эпитафии» С. Низамутдинова (Башкирия). Чувашия была развернуто представлена в хоровом концерте, однако там прозвучали уже исполненные произведения: Т. Фандеева «Родные просторы», А. Орлова-Шузьма «Благодарный мой народ», Ф. Лукина «Слава Октябрю» и «Журчит ручей», части канканты Л. Новоселовой «Я верю в это», канката «Уяв» А. Васильева, хоровая пьеса А. Асламаса «Тубада». На заключительном концерте были исполнены хоровые миниатюры А. Васильева «Ты озарила душу мне» и Ф. Васильева «Низенький орешник».

К недостаткам, проявившимся в представительстве чувашской музыки на Шестом фестивале, следует отнести исполнение произведений, уже показанных на фестивале; недостаточное внимание к творчеству молодежи, неравномерное представительство разных жанров и тем, завышение уровня жанровых определений. Эти недостатки были обусловлены численным перевесом в Союзе композиторов Чувашии представителей национально-традиционного стиля.

На протяжении первых шести фестивалей происходили поиски новых форм представления музыки: филармо-

нические концерты дополнялись этнографическими, эстрадными, концертами музыки самодеятельных композиторов. Происходил процесс упрочения и расширения творческих контактов композиторов и исполнителей как внутри региона, так и с зарубежными авторами. Фестиваль сложился как своего рода мастер-класс для композиторов, особенно молодых, как платформа для творческого обмена исполнителями, как открытие музыкальных культур разных народов для филармонической публики. Еще одним достижением фестиваля, продуктивным с точки зрения развития музыкальной культуры региона в целом, стало включение в программу композиторского форума музыкантовских совещаний и конференций.

### Л и т е р а т у р а

- Алпарова, 1983: Алпарова Н. Музыка собирает друзей. Размышления после фестиваля // Вечерняя Уфа, 29.11.1983.
- Артищева 1985: Артищева Р. Созвучно времени // Марийская правда, 19.11.1985.
- Артищева 1985а: Артищева Р. Помним их имена // Марийская правда, 20.11.1985.
- Ахметова 1983: Ахметова Г. Свежо, вдохновенно, талантливо // Вечерняя Уфа, 29.11.1983.
- Валиева 1985: Валиева С. Встреча с песней // Марийская правда, 20.11.1985.
- Васильев 1983: За активность творческой мысли // Советская Чувашия, 23.01.1983.
- Володина 1983: Володина Л. Музыка объединяет (сближает) сердца. Живая вода народного искусства // Советская Башкирия, 27.11.1983.
- Встретимся на концертах 1986. Встретимся на концертах. Оркестр — лауреат // Советская Мордовия, 18.11.1986.
- Генералова 1986: Генералова А., музыканец. Встреча в Рузавке // Молодой ленинец, 28.11.1986.
- Гости клуба 1985: Жизнь, время, идеи // Марийская правда, 24.11.1985. Интервью провела Н. Ефимова.
- Григорьева 1985: Григорьева С. Концерт юных // Марийская правда, 20.11.1985.
- Гульпарова 1983: Гульпарова А. Многонациональные фольклорные краски // Вечерняя Уфа, 26.11.1983. С. 3.
- Здравствуй, музыкальный праздник! Интервью // СЧ, 17.12.1982.
- Козлова 1985: Козлова С., уч-ся музучилища. На языке песни // Молодой коммунист, 23.11.1985.
- Кондратьев 1983: Кондратьев М. Наши достижения и проблемы // СМ, 1983, №3.
- Кондратьев 1985: Кондратьев М. Творчества вечно живая основа // Советская музыка, 1985. №12. С. 40—53.

Кондратьев 1987: Кондратьев М. Чем запомнился фестиваль // СЧ, 31.12.1987.

Кочкасова 1984: Кочкасова Э. Второй симфонический концерт // СЧ, 21.12.1984.

Лебедева 1983: Лебедева Н. Размышления после смотра // СМ, 1983. № 8.

Лукин, Макарова 1987: Лукин Ф., Макарова С. К высотам мастерства // СЧ, 16.12.1987.

Макарова 1984: Макарова С. Концерт симфонической музыки // СЧ, 2012.1984.

Михайлова 1984а: Михайлова Г. И снова песня // СЧ, 23.12.1984.

Макарова 1987: Макарова С. Исполнитель чуткий и прекрасный // СЧ, 9.05.1987.

Макарова 1987а: Макарова С. Ноты братства // Марийская правда, 24.10.1987.

Одинокова 1986: Одинокова Т. Музыки чарующие звуки // Советская Мордовия, 22.11.1986.

Санина 1984: Санина Н. Исполняется впервые // СЧ, 23.12.1984.

Сураев-Королев 1986: Сураев-Королев Г. Добро пожаловать, фестиваль // Советская Мордовия, 18.11.1986.

Творчества вечно живая основа. Говорят представители художественной культуры Поволжья и Приуралья // СМ, 1985. №12. С. 40—58.

Тезисы... 1985: Тезисы докладов конференции «Традиционное и современное в музыке композиторов Поволжья и Приуралья» 4 фестиваля музыки композиторов Поволжья и Приуралья 23—24 ноября 1985 года в г. Йошкар-Оле. Йошкар-Ола: Институт, 1985. 50 с.

Традиционное и современное в музыке народов Поволжья в серии «Вопросы марийского фольклора и искусства». Вып. 6. Йошкар-Ола: Марийский научно-исследовательский институт, 1988. 135 с.

Файзулаева 1985: Файзулаева М. Творческая эстафета // Марийская правда, 17.11.1985.

Шайхутдинова 1983: Шайхутдинова Д. Музыкальные премьеры // Вечерняя Уфа, 29.11.1983.

СЧ — Советская Чувашия

СМ — Советская музыка

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭТНИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ ФИННО-УГОРСКИХ НАРОДОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

*В.Г. Кудрявцев*

В последнее десятилетие XX века изобразительное искусство финно-угорских народов России претерпевало глубокие изменения, которые, по мнению многих исследователей, связаны с литературно-художественным течением, определяемым термином "этнофутуризм". В отечественном искусствознании термин носит условный, «рабочий» характер, пока не принято его официальное использование. Новые тенденции, которые объединяются под этим понятием, характерны для многих видов искусства (изобразительное, театральное, синтетические виды искусства, литература). В Республиках Поволжья и Приуралья (Марий Эл, Коми, Удмуртии, Мордовии), в Эстонии более десяти лет осваивается этот творческий метод, основанный на соединении архаико-этнического содержания с современными формами художественного выражения. Обращение художников к этническим корням, фольклору, мифологии, традиционной культуре в целом в конце 1980—начале 1990-х годов породило в изобразительном искусстве финно-угорских народов этот новый феномен.

Впервые эти тенденции проявились в изобразительном искусстве, что продемонстрировала организованная в 1990 году в г. Йошкар-Оле небольшая выставка молодых финно-угорских художников [Кудрявцев 1991: 31]. На формирование этого феномена существенное влияние оказали и события

культурной жизни. Прошедшая в Йошкар-Оле первая встреча финно-угорских писателей (1989) завершилась созданием Молодежной ассоциации финно-угорских народов (МАФУН), также состоялась встреча финно-угорской молодежи (1990), в рамках которой и была устроена упомянутая выше первая художественная выставка молодых финно-угорских художников. Интерес художников и их обращение к истокам традиционных культур тогда ясно ощущались в графических и живописных работах А. Иванова и Ю. Таныгина (Йошкар-Ола), А. Алешкина (Саранск), В. Мустаева (Ижевск), философское обобщение жизни и природы наблюдалось у В. Асташевой (Сыктывкар), В. Вечканова (Саранск), С. Евдокимова и И. Ямбердова (Йошкар-Ола). Много общего обнаружили в древних пластах культуры (в вышивке, зооморфных изображениях, керамике, металле) Л. Вагатова (Ханты-Мансийск), И. Ефимов (Йошкар-Ола). Увидев перспективные направления в обращении к национальным эпосам, народным традициям, символике украшений и орнамента, они создают сегодня в разнообразных техниках и материалах новые произведения.

После той первой, йошкар-олинской, выставки вернисажи прошли в Ижевске, Сыктывкаре, в городах Эстонии и Финляндии. Этот небезынтересный факт современного искусства стал привлекать внимание многих, вокруг этого движения стали объединяться многие организаторы-любители, поэтому выставки во многих регионах зачастую стали называться "первыми". Возможно, путаница произошла еще из-за того, что, во-первых, термин "этнофутуризм" утвердился несколько позже, чем появилось само движение, во-вторых, в связи с неподготовленностью к восприятию нового явления в общественной среде, она продолжается до сих пор. Сегодня этим движением активно увлечены удмуртские, мордовские, коми художники. Мы солидарны с В. Шибановым и относим его появление в художественной жизни финно-угорских народов региона Поволжья и Приуралья к концу 1980-х—началу 1990-х годов [Кудрявцев 1991: 31; Шибанов 2002: 22].

В Эстонии становление этого течения началось с деятельности основанного в 1989 году в Тарту молодыми художниками и писателями Общества Костаби, связанного с име-

нем американского художника эстонского происхождения Марка Костаби (1960 г.р.). Молодые писатели, члены группы "Хирохаль", составили его основу. Среди них Карл Мартин Синиярв, Свен Кивисильдник, Каукси Юлле, Валерия Ряник, Юри Эльвест, с ними также были связаны Хейе Трейер, Нел эме Кахуск, Вирве Сарапик, Андро Кёён, Энн Касак, Пирет Вийрес. Кроме общественной деятельности, Общество Костаби вело частное издательское дело, печатало газету "Костаби"; термин "этнофутуризм" был охарактеризован ими как "соединение архаического, древнего, самобытного... содержания с модной, иногда даже футурристической формой или ...передача нового современного содержания в архаической форме" [Вийрес 1995: 24]. Возникновение этого литературного течения в Эстонии связано с подъемом национального самосознания конца 1980-х годов. Манифест этнофутуризма написан в 1994 году эстонцами Марьей Пярл-Лыхмус, Юлле Каукси, Андресом Хейнапуу и Свеном Кивисильдник. По их убеждению, этнофутуризм призван объединить две стороны: унаследованные древние народные традиции и обновленные и обогащенные современными чертами художественные поиски. Этнофутуризм подчеркивает этническую самобытность, считается одним из местных провинциальных вариантов постмодернизма.

Футуризм (от итальянского "futuro" — будущее) был придуман и организован в мощное и разностороннее движение фантазией, вдохновением и энергией итальянского писателя Ф.Т. Маринетти в начале XX века. "Революционная романтика и анархистское бунтарство, ставшие ...чуть ли нормой и модой в художественных кругах, — как отмечают исследователи футуризма, — прививали вкус к пограничным, экстремальным ситуациям, пробуждавшим в свою очередь архаические энергии и силы, скрытые за рациональными, "дневными" образами культуры... Оживление глубинных, "ночных" сил в человеческой душе проявлялось в различных формах: и в обостренном интересе к архаике, и в широком спектре движений, стремившихся возродить национальные традиции, и в обращении к язычеству как к потаенной основе европейской культуры" [Бобринская 2000: 8]. Русский футуризм, преимущественно литературный, оказался важным этапом не только для авангардных течений 1920-х годов, но

впоследствии и для искусства 1960—1970-х годов, когда эксперименты в области музыкальной поэзии, книг-объектов, перформанса продолжали развивать проблематику, впервые сформулированную в русском искусстве "будетлянами" [Боринская 2000: 87, 189].

Принципиально важным положением этнофутуризма один из его теоретиков финский философ Кари Салламаа считает увеличение диалектики между старым и новым, древней мифологией и фольклором и, с другой стороны, современными средствами массовой информации, национальной романтикой и постмодернизмом; футуризм, по его мнению, уже не относится только к модернистской эстетической программе представителей Marinetti и Маяковского, он должен быть эстетической программой, основанной на философии уральских народов, оставляет возможности для национальных и индивидуальных вариаций, реальной творческой свободы [Кари Салламаа 2000: 15]. Ученый видит большие возможности в развитии программы этнофутуризма от единичных высказываний до полной эстетической программы, основанной на уральской философии. Он пишет: "В самом широком смысле очень важным понятием в уральской философии является понятие циклического взгляда на мир. Это — вариант "вечного возвращения", по Фридриху Ницше и Мирча Элиаде. Охотник и рыболов постоянно ходят по одному пути, финский "вирка" контролирует его капканы, землемеделец следует неписаному календарю, ориентируясь по ежедневному и ежегодному вращению солнца. Поэтому натуралистическая религия наших предков и некоторых наших народов сегодня учит, что Солнце — отец, Луна — сестра, Земля — Мать" [Sallamaa 2000: 291-292]. Сегодня миф рассматривается как сакральное, значительное и служит для подражания как "illusio", "вымысел", так и "священная традиция, первородное откровение, пример для подражания", и является одной из сложных реальностей культуры. Мифы в действительности побуждают человека к творчеству, открывают все новые перспективы его изобретательному уму. Поэтому мифические модели можно применять самыми разными способами для побуждения к изобретательности и творчеству [Элиаде 2000: 7, 11, 136]. Основные области культурного сознания связаны с духовными ценностями сообщества, мифология представ-

ляет эти основополагающие структуры, близка к фантазии и "имеет способность включать в себе как временной, непосредственно присутствующий фактор, так и вечное, трансцендентное" [Sallamaa 2000: 291—292]. Мифологическая тема в изобразительном искусстве Финляндии XIX века, например, была новым явлением и проявилась, прежде всего, в творчестве Галлен-Каллела, когда средствами символа и орнамента-знака художник мог пояснить содержание и значение мифов. Поэтому и современные художники финно-угорских регионов России обращаются либо к наполненному чертами фантазии реализму, либо к архаической стилизации. Н.А. Розенберг, рассматривая обращение в творчестве удмуртских художников к разработке мифологических мотивов, замечает, что сегодня для одних это является данью модной теме, для других — глубокой внутренней потребностью, для третьих — способом диалогического контакта с иной культурой [Розенберг 2001: 8—9]. Формально-стилистические поиски художников приобретают индивидуальную интерпретацию и обогащаются самобытностью, основанной на этническом менталитете и художественных традициях. Так как этот феномен появился в конце XX века, то и стилистика художественных поисков в целом отличалась от произведений, созданных в предшествующие десятилетия.

Изобразительное искусство финно-угорских народов России в целом ярко заявило о себе с демократизацией общества в стране, когда открылись возможности широкого культурного сотрудничества с проживающими на Западе родственными народами. Художники по-своему откликнулись на эти изменения, происходящие в обществе. Вторая половина 1980-х годов в российском искусстве характеризуется "пестротой стремлений и многообразием тенденций", а выставки молодых художников, организованные в то время, оказались обновленными, они проходили в новых условиях и создавались по новым принципам [Якимович 1990: 7, 9].

На материале проходившей в Финляндии в 2000—2001 годах Международной выставки "Ugriculture — 2000" можно выявить основные тенденции современного искусства, более обращенного к выражению этнической культурной традиции и общечеловеческих мировоззренческих представлений языком современных пластических искусств.

Музей финского художника А. Галлен-Каллела (1865—1931) в городе-спутнике Хельсинки Эспоо стал инициатором и организатором этой выставки. Директор музея Кертту Карвонен-Каннас и научные сотрудники Кати Кивимяки и Туйя Меттенен в многолетнем сотрудничестве с искусствоведами, художниками и общественными организациями финно-угорских регионов России, Венгрии, Эстонии и Финляндии разработали экспозиционную концепцию и издали альбом-каталог с цветными иллюстрациями [Ugriculture — 2000]. Организованная этим музеем предыдущая выставка "Да здравствует "Калевала!" и последующая за "Ugriculture — 2000" запланированная экспозиция "Современное искусство художников-утров Северного Ледовитого океана и Сибири" составили единую общую концепцию по пропаганде и изучению современных течений изобразительного искусства финно-угорских народов России. Выставка "Ugriculture — 2000" вошла в культурную часть проведенного в декабре 2000 года в г. Хельсинки III Всемирного конгресса финно-угорских народов и являлась составной частью программы "Уральская культура" и экспонировалась в трех музеях Финляндии (в музее А. Галлен-Каллела с 6 мая 2000 г. по 1 января 2001 г., в Музее изобразительных искусств Ленинстрема в г. Раума с 12 января по 18 марта 2001 г., в Музее изобразительных искусств г. Риихимяки с 22 апреля по 27 мая 2001 г.). На торжественной церемонии открытия выставки Кертту Карвонен-Каннас отметила многогранный художественный мир современных финно-угорских мастеров изобразительного искусства, выделила общие черты исторических традиций в духовной культуре народов и определила перспективные пути поиска национальной идентичности в художественном творчестве.

Затаенный в глубине души финно-угорских народов об разный мир представляет много нового и неожиданного для современного художественного процесса. Основная тема, которая стала лейтмотивом выставки, это — древние мифологические корни финно-угорских народов, выразившиеся в разных формах: от условностей традиционного реализма до экспериментов современного постмодернизма. "Мы научились употреблять понятие "авангардистское современное искусство", которое ссылается на современное нон-фигура-

тивное или нереалистическое искусство, — пишет финский искусствовед Кати Кивимяки, вспоминая свою организационную поездку к восточным финнам. — Сначала мы пытались избегать использования возможных политических выражений, чтобы не концентрировать внимание на том, что мы ищем именно “неофициальное” искусство, находящееся вне сферы официального. Ведь когда весной 1995 года проект начался, мы даже не знали, была ли данная тема “слишком горячей” и куда она могла бы нас привести. Сейчас мы знаем, что во всех финно-угорских республиках в течение последних пяти лет различными методами — с помощью выставок, публикаций, употребления исконного языка малочисленных народов, экономики — укреплялись этнический статус, истории областей, язык и визуальные народные традиции... Положение “этнического искусства” в настоящее время уже принято; однако у него имеются свои противники из-за его визуального выражения нового типа... Мы хотели выбрать представляющие интерес произведения, в которых зрители смогут опознать знакомые элементы и которые произведут впечатление на публику... Вместо общего визуального мировоззрения мы нашли интересный, другой мир, который заимствовал свои формы из далекого прошлого” [Ugriculture — 2000: 16—19].

Мифологическое мировидение художников обернулось обращением к богатому наследию культур финно-угорских народов, для выражения которого стали использоваться условные знаки и архаические символы. Такое миропонимание проявилось в живописи, скульптуре, графике, росписи по тканям. Авторами работ являются И. Федосова, П. Микушев, А. Тимушев, Ю. Лисовский, А. Потолицын, В. Осташева (Республика Коми), И. Ефимов, С. Евдокимов, А. Иванов, Ю. Таныгин (Марий Эл), О. Листратова, В. Михайлов, С. Орлов, А. Суворов, В. Окунь, А. Чернышев, А. Пилин (Удмуртия), Ю. Дырин, А. Алешкин, Л. Колчанова, В. Ливанов (Мордовия), А. Титов (Карелия), Габор Болло, Андреас Хубер, Шандор Вали (Венгрия), Эве Каск, Каэри Мялк, Юлле Маркс (Эстония). Традиционные виды искусства были дополнены инсталляциями западных финнов и перформансом венгерского актера-скульптора Иштвана Ковача “Юнириверсе”. В своем представлении, осуществленном на берегу Финского залива,

И. Ковач показал цикличность и краткость жизни человека, используя древний характерный и для финно-угров символ спирали, движение по которой философски подчеркивалось символизирующими огонь, воздух, землю и время атрибутами. Жанр моноспектакля сегодня характеризует творчество венгерского скульптора Иштвана Ковача, удмуртского графика Юрия Лобанова, марийской и удмуртской актрис Тамары Красновой и Ольги Александровой. В ритуале Ю. Лобанова "Оти—тати, Отцы—татцы" ассоциативно взаимосвязаны и музыка, и пластика, и речь, и костюм. Синтез искусств характерен для подобных перформансов, где важны не только этнические образы, а также художественно-переосмысленные и волнующие людей такие философские вопросы, как рождение и смерть, любовь и жизнь. Моноспектакли захватывают органичным включением этнических атрибутов, которые активно используются в действиях художников-исполнителей. В подобном ключе постмодернистских течений также была выдержана работа карельского художника А. Титова "Воздушный корабль Вяйнамейнена II" (1997).

Экспозиции финно-угорских народов России в целом была присуща декоративность и цветовая насыщенность. В парадных залах музея Галлен-Калелла достойно представили работы Ю. Таныгина и С. Орлова, Ю. Дырина и П. Микушева. Живописное полотно "На охоту" (1998) кисти П. Микушева было воспроизведено в качестве афиши этой выставки.

П. Микушев в Гимназии искусств в г. Сыктывкаре по курсу графического дизайна реализует программу "Этнофутуризм — инновационное направление в воспитании творческой личности". С художником Ю. Лисовским он иллюстрировал энциклопедию "Мифология коми", где основное внимание уделили рисованным буквам, сюжетным композициям, заставкам и концовкам, во многих изображениях прочитываются этнические символы. В картине Микушева "На охоту" изображена группа охотников в лодке. Формально-стилистические приемы письма основаны на использовании традиций наскальных изображений Карелии и изобразительной символики пермского звериного стиля. Здесь создаются ассоциации с оленем/лосем — лодкой, ко-

торые как мифическая лодка плывут по воде и летают по небу, когда солнце едет днем в ней по небосводу, а ночью — по подземной реке. Здесь лодка, будучи атрибутом преисподней, приобретает значение культового объекта. В целом картина мира представлена верхним, средним и нижним мирами финно-угорского мироздания. "Используя орнамент, я создаю фигуры, которые потом становятся частью композиции, — отмечает художник. — ...Я стараюсь изобразить какие-то свои собственные идеи, мое собственное понимание мифов, может, даже новые мифы" [Ugriculture — 2000: 27]. Человеческие фигуры Микушева изображены с лосиными головами. Нижний мир в темных и холодных тонах передается в контрасте со средним и таинственным верхним мирами. Другая живописная работа Микушева "Шаман" (1998) продолжает образное прочтение мифологического материала через стилизованный орнамент. А картина "Всадник" (1999) посвящена верховному богу манси Мир-Сусне-Хnuma.

Удмуртский художник С. Орлов в работах "Инмар" (1992), "Ловцы птиц" (1996) представляет мифическую фигуру божества солнца Инмара в условно-символической форме. В них угадывается широко используемая и характерная для удмуртского быта традиционная цветовая палитра, орнаментальные вставки, интересно и обращение автора к традициям пермского звериного стиля. Декоративная целостность, как и в работах П. Микушева, скрашивает общее впечатление его полотен. Художник рассказывает: "Я заметил, что большая часть западного искусства... интерпретирует какие-то древние слои культуры... Западные художники добавляют в эту фантазию догадку, самое важное в искусстве именно эта догадка, которая действует совершенно иначе, чем умственное осмысление. Вопрос состоит не в изобретении, а в некоем поиске совершенного знания, и это знание является поиском пути к собственному я" [Ugriculture — 2000: 43].

Более лиричен образ Инмара в графической работе гуашью другого удмуртского художника В. Михайлова "Обращение к Инмару" (1992), которая стилистически близка к сельским пастушеским сценкам, в ней обращение и человека, и животных направлено к небесному солнцу. Другие его иллюстрации — "Грибная страна", "Ошмес" ("Бык-корова"),

"Вечерние мелодии" (все — 1992), выполненные к сборнику детских песен с нотными приложениями "Пог, пог, шундые!" (1992), также наделены мифологическим содержанием. Так, ранние работы художника в области книжной графики подготовили основу для интерпретации фольклорного материала. Иллюстрации к ранее подготовленной книге детских песен, считалок, игр "Ожо-вожо" (1987) были воспроизведены способом офсетной печати, имели нарядный вид, соразмерно вписывались в общий размер и объем. Страницы иллюстраций отвечают детскому восприятию, наделены зачастую реальными, а иногда ирреальными фантастическими сюжетами. Разворнутая цветная обложка представляет повседневный мир удмуртской детворы, наполнена поэзией обыденного и загадочного. Последовательное изображение таких сюжетов, как колыбельная песня женщины, ребенок в люльке, мальчик на облаках, подразумевает философский подтекст изобразительного повествования. Декоративное цветовое исполнение отвечает детскому восприятию, в котором заметно обращение к традиционной колористической палитре ткачества удмуртов. Здесь, возможно, образцом при иллюстрировании произведений детского фольклора могли послужить работы талантливого удмуртского графика М. Гарипова к сборнику "Инча — кукча!". Но у Михайлова они нашли свое неповторимое стилистическое решение. На X Всероссийской художественной выставке в 2004 году в Москве Михайлов экспонировал три карацдашных листа к удмуртскому народному эпосу "Век Кылдысина" (2003), в которых более последовательно решает задачи иллюстрирования эпических произведений.

Картина марийского живописца Ю. Таныгина "На же-нитьбу" ("Йошкар кайык", 1996) также заняла одно из центральных мест в экспозиции. Свой самостоятельный творческий путь художник начал с участия в молодежных выставках, имевших место, прежде всего, в финно-угорских регионах России, Эстонии, Финляндии. Его графические и живописные произведения посвящены размышлению об этнических корнях родного народа, его истории и современности. Например, солярная символика с мотивом финно-угорского "Древа жизни" была представлена в картине "Плюс-минус" (1989). В "Колыбельной" (1991), исполненной на ос-

нове воспоминаний о детстве, фигура младенца в люльке близка к бронзовому "идольчику" из древнемарийских могильников ананьинской археологической культуры. Примитивизм восприятия на основе детских впечатлений характеризует и другие его полотна ("Время думает о детстве" — 1989, "Вечерняя мелодия", "Человек-птица", "Весна" — 1994, "Из прошлого" — 1995).

Насыщенное цветовое решение экспонированного в музее А. Галлен-Каллела полотна "На женитьбу" ("Йошкар кайык") мощным аккордом поддерживало состояние торжественности и праздничности. Образ нарядной красной птицы, которая шагает по земле, но в то же время может легко порхнуть и быстро взлететь, трактуется как птица счастья. Здесь утреннее розовое теплое солнце освещает землю, по небу движутся облака, напоминающие в своих очертаниях перья птицы. А желтые круги, как драгоценные монеты, падают на землю. Величие птицы подчеркивается ее размерами по сравнению со всем окружением. Ритмически чередующиеся и размещенные на земле фигуры женщин с конусообразными головными уборами шымаки органично переходят в линию горизонта, представленного изображением леса. Заметим, символ птицы как своеобразный талисман часто присутствует в картинах Таныгина.

Другие работы — "Весна" (1994) и "Из прошлого" (1995) — дополняют стилистический почерк художника, определяемый приверженностью к наивному примитивизму, обогащенному реальными, достоверными образами-символами. Полисемантично линейное изображение птицы с острым клювом и распластертыми крыльями в оформлении Таныгиным заставки к финно-угорской газете "Kudo — Kodu" ("Дом — Очаг"). Ее образ воспринимается и как традиционная конусообразная постройка финно-угров (овин шииш у марийцев, летняя кухня у эстонцев), и как взлетающая высоко в небо птица, отдаленно напоминающая изображения птиц пермского звериного стиля. Другая работа в области графики — афиша фестиваля финно-угорских театров — также подкупает цветовой насыщенностью, характерной для колористической гаммы марийской вышивки. На этой декоративной изобразительной основе символично представлена эмблема фестиваля с изображением средневекового женского нагрудного украшения.

Активная выставочная деятельность Таныгина подтверждает его стремительную творческую мобилизацию. Акварельные листы небольшого формата "Ожидание чуда" (2003), "Последнее дерево Евы" (2003) были представлены на выставках группы "Перекресток" в 2003 и 2004 годах в Республиканском музее изобразительных искусств в Йошкар-Оле (в состав группы входят И. Земцов, А. Клюкин, М. Клюкина, В. Осташева и другие) и показали дальнейшие его поиски в разрешении сложных философских тем. Такие известные атрибуты его ранних произведений, как изображение птицы, традиционная в быту многих народов детская лялька, орнаментальный знак Древа жизни, многие мотивы синcretической языческо-христианской культуры выделяют его своеобразное творческое лицо. Другие работы Таныгина являются свободной импровизацией, что подтверждают сами названия акварелей ("Да здравствует наше счастливое бу...", "Попутчики" — 2003). Подобной трактовкой на этой выставке выделились работы А. Клюкина. Одна из них — "Ожидание чуда" (2003). В черной акварели художник силуэтом выделяет образ женщины-матери на фоне, напоминающем яйцо, символичны образы рассаживающих саженцы других женщин.

И. Ефимов завоевал известность и стал популярен живописными работами, выполненными в реалистической манере. В своих первых самостоятельных творческих работах художник отражал традиционный уклад горных марийцев и современную сельскую действительность. Родные живописные места на высоком берегу Волги стали источником его неиссякаемой творческой фантазии и вымысла, подвели к темам и сюжетам из реальной повседневной жизни. Природа Марийского края, история народа, его глубокие традиции получили признание через такие живописные полотна, как "Мои земляки" (1981), "День прошедший" (1983), "Дедушkin очаг" (1984). А картина "Провожают на фронт" (1979) за-служила высокое признание художественной критики.

Много и увлеченно Ефимов работает в области станкового рисунка. Он внимательно следует форме, его работы отличаются лирическим настроением. Тема национальной истории, фольклора и современной жизни характерна для его творчества. Графический материал, собираемый им для

живописных полотен, имеет вполне самостоятельную ценность. Карандашные рисунки Ефимова являются постоянной творческой параллелью его станковой живописи. Часть этих рисунков носит характер непосредственных набросков. Чаще всего это портретные зарисовки, а также фигурные изображения позировавших ему обычно в течение короткого сеанса людей. Таковы "Портрет В. Степанова" (1975), "Женский портрет" (1981), "Горномарийка" (1982), "Портрет Саши" (1985) и многие другие листы, накопившиеся в творческом багаже художника, которому со студенческих лет был привит вкус к рисунку с натуры. Надо отметить характерную черту, присущую творческой манере Ефимова, стремление к заключенности, своеобразную обстоятельность этих рисунков, в которых довольно тщательно проработаны детали. Это отнюдь не беглые зарисовки, а вполне состоявшиеся образные решения. Каждый карандашный портрет раскрывает особенный характер модели — энергичного паренька с зорким и пристальным взглядом (В. Степанов), пожилой крестьянки, чье спокойно-скорбное лицо заставляет вспомнить о великом народном долготерпении ("Женский портрет"), мечтательного юноши, в котором чувствуется нежная, поэтическая ранимая натура ("Портрет Саши"). При всей легкости касания карандаша к бумаге, оставляющего свободным, незаполненным чистый нейтральный фон, в каждом из этих портретов, будь то выделенное крупным планом лицо или фигурное изображение, есть ощутимая пластичность, весомость формы, энергично вписанной в световоздушное пространство.

Другой тип многочисленных рисунков Ефимова ближе к эскизам многофигурных жанровых композиций, рассчитанных на живописный холст или настенное панно. В некоторых случаях определившиеся в рисунке композиции непосредственно переносятся на рабочий картон, становятся основой картин или монументальных росписей. Однако многие остаются в виде рисунков, нередко экспонируются в качестве имеющих самостоятельное значение произведений. Обычно эти многофигурные композиции с детально проработанным пейзажным или архитектурным фоном, с довольно четко выраженным сюжетно-фабульным началом. Таковы, например, рисунки "Ждут невесту", "Завтра в поле"

(1983). В мастерской художника подобных работ немало. Почти все они без исключения входят в общий тематический круг, определяемый постоянным интересом художника к фольклорным истокам и жизни современной горномарийской деревни, к ее устойчивым этнографическим особенностям, проявляющимся в народном творчестве, праздничных обрядах, костюмах и т.п., к повседневным заботам и делам тружеников земли. Уроженец горномарийского края, Ефимов особенно тонко чувствует и передает поэтику родной земли, облик своих земляков и суть народных характеров.

Итог его творчеству реалистического направления подвела живописная картина "Шествие" (1991), ставшая протестом против коммунистического режима и безвыходностью изображенного шествия из замкнутого круга в безликой толпе. Она определила перелом всей художественной ментальности художника, ставшего "...мятежником, духовором, идеологом поднимающегося ...национального движения... Две стороны марийского национального самосознания, отчетливо проявившиеся к началу 1990-х годов, определили мировоззренческую концепцию этой живописи: негативное отношение к "этапам большого пути" советской истории, воспринимаемой как единое болевое поле ГУЛАГа, и пробуждающаяся религиозность, вполне адекватная и христианской морали, и христианской философии, и типу православной культуры... Известно, что в марийском национальном пробуждении и самосознании обращение к вере было не только и не столько оживлением христианской религиозности, сколько возрождением древних языческих культов... Марийское искусство по-своему откликнулось на эти изменения национальной ментальности. Отчасти именно оно — искусство — способствовало этим изменениям, формировало их, предлагая марийскому общественному сознанию оживление древних пантеистических представлений, эстетизируя языческую мифологию" [Червонная 1996: 77]. После нее художник определенное стал проявлять себя в абстрактно-символических работах, навеянных фантастическими персонажами марийской, в частности, и финно-угорской мифологии в целом, и представлять их в философском осмыслинии.

"То наследство, которое сохранилось, вышивка и орнаментика, касается не только искусства, а и философии,

легенд, традиций мифологического и языческого миропонимания этих народов; окружающего мира и космоса, — рассказывает Ефимов. — Меня интересует то, что язык древнего изобразительного искусства был таким символическим и эффективно импровизировал представления о мирострое... Я мог выбрать только абстрактный или символический язык" [Ugriculture — 2000: 65—66]. Условным языком удалось художнику передать архаические черты в работах "Утварь" (1996), "Хранитель кожаных изделий" (1996), "Изделия из дерева" (1997), выполненных акварелью. Показательна в этом плане работа "Воин-охотник" (1991). С нее начались поиски условной формы выражения, в которой изобразительно-сюжетная основа и холодная голубовато-окристая гамма способствуют своеобразному мифологическому прочтению.

Многое изменилось в творчестве художника после его выставок, проходивших в 1993—1994 годах в Венгрии. Там, увидев и осознав то, как бережно хранят в музеиных коллекциях и частных собраниях старинные вещи, он еще сильнее проникся изучением финно-угорских древностей и стал тщательно анализировать фольклорно-этнографический материал и консультироваться с учеными. Большой интерес был проявлен к угорскому пласту культуры, сохранившему до сегодняшнего дня многие оригинальные архаические черты. В результате этого появились теплые по цветовой гамме акварели, которые объединены в своеобразные и оригинальные серии. Одна из таких работ "Хранитель кожаных изделий" (1996) возникла именно под венгерскими впечатлениями и связана с древними традициями обработки кожи и ее орнаментацией. Теплые окристо-коричневые, бордово-зеленые оттенки организуют цветовую структуру этой прозрачной по тональности акварели, придавая ей таинственность и загадочность. Философская мысль, объединяющая старинные вещи и их культовое назначение, выражена в другом листе — "Утварь" (1996). Его пространственное решение выражено на связи предметов домашнего обихода с духами-покровителями. На сероватом фоне деревянных предметов, словно на цветной мозаике, проступают теплые искорки, напоминающие горящие свечи. Идея другой композиции "Изделия из дерева" (1997) связана со сно-

видениями художника и посвящена сохранившимся в народном наследии деревянным предметам. Она, как и предыдущая, решена на сероватом фоне прозрачными легкими цветными искорками акварели. Подобные работы Ефимова расширили его творческий спектр и дали основание объединения их в отдельные серии. Так, например, на другой региональной художественной выставке, в Нижнем Новгороде в 1998 году он успешно продемонстрировал три акварельных листа из серии "Этноструктуры" ("Осенняя сказка" — 1994; "Зимняя сказка" — 1996; "Жилище" — 1997).

В станковой графике также выделяется творчество мордовского художника-графика А. Аleshкина, который вносит в современное искусство финно-угорских народов высокое профессиональное мастерство. Его творчество широко охвачено фольклорно-мифологическим материалом. Успешное начало творческим поискам было положено еще в студенческие годы. Еще тогда, посещая конгрессы и встречи финно-угроведов, молодой художник стал интересоваться культурами родственных народов, знакомился с учеными. Результатом таких встреч стали эскизы первых самостоятельных графических серий.

Мотивы мордовского фольклора художник стал разрабатывать еще в студенческие годы. Тогда он в лубочной манере создал офорт "Мокша-эрзянский фольклор" (1985). В этом листе на фоне сельского деревенского пейзажа, окруженного радугой над полями, показана эрзянка с вышитым полотенцем в руках и в национальной одежде. Композиция заключена в квадратный формат, по периметру которой тонкой лентой вписан фольклорный текст. Скупые графические линии отточены до предела, имеют разную длину, точны и подчинены передаче наполненного народными образами фольклорного произведения.

Другая его работа "Анге-Патяй — богоматерь мордовская" (1998) посвящена мифологическому персонажу. В мифах эрзи она является богиней плодородия, покровительницей родов и рождениц. Богиня-пряха Анге-Патяй прядет свою серебряную нить на небесах на серебряной прялке, она также понималась как богиня, проверяющая мастерство, трудолюбие и прочность ниток. Прядение является одним из основных женских занятий, поэтому не случайно связано

с символикой рождения и наделения судьбой. Образ небесной пряхи, прядущей нити судьбы, отмечается в устном поэтическом творчестве: это и *кудертядыр* в марийских легендах и мифах, и волшебная дева в эстонском фольклоре, и греческие мойры, и скандинавские норны. Богородица, отождествляемая христианской мордвой с Ангелом-Патриархом, тоже была пряхой, когда к ней явился ангел с Благовещением. Немногословен изобразительный язык в работах, раскрывающих мифы древней мордовы. В них полисемантичны созданные графиком образы "Бобо", "Ведатя", "Дячка Най-Най", "Куйгородж", "Кудатя", "Волк-оборотень", "Сотворение мира", "Кенкшатя" и "Кенкава", объединенные в единый цикл "Мордовская мифология" (1999). Образ божества-покровителя дома Кудатя наделен чертами мудрого старика; домашний покровитель, дух удачи Куйгородж внешне имеет вид существа с головой птицы и хвостом змеи, может принимать образ и цыпленка, и кошки, и маленького человека. Основой рисунка "Сотворение мира" послужил космогонический миф о рождении мира из яйца Великой птицы. Представленные на X Всероссийской художественной выставке "Россия — X" графические произведения "Оберег семьи", "Легенды касты всадников", "Матерь мордовских богов" (все — 1999) отточены в деталях, скрупулезно наделены цветовой разработкой и полностью связаны с мифологическими представлениями мокши.

Мифологическим образом посвящены работы марийских живописцев А. Иванова "Под знаком волка" (1990), "Под знаком медведя" (1996) и С. Евдокимова "Хозяин леса" (1997), батик удмуртской художницы О. Листратовой "Куала" (1992), цветные литографии В. Окуни "Реликтовые пастбища" (1999), "Великий вогул" (1999), бронзовая скульптура А. Суворова "Идол II" (1996), инсталляция венгерского мастера Шандора Валы "Рождение мифа" (1998—1999) и другие. В фольклорном материале финно-угорских народов они стараются выразить в целом общий, похожий во многом мифологический пласт, подключая для его художественного выражения богатый арсенал современных средств изобразительного искусства.

А. Иванов (1964 — 2001), получив образование в Йошкар-Олинском художественном училище, продолжил в Москов-

ском высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском), где параллельно занимался на отделениях художественного стекла и керамики. Первые опыты художника были посвящены пластическим импровизациям и стилизациям в керамике. Это потребовало от него глубокого изучения археологического материала, расшифровки древней семантики. В дальнейшем эти эксперименты, начатые в материале, перешли в станковую живопись и графику. Они удачно воплотились в работах, посвященных персонажам и образам марийской мифологии, а пластическим языком их образного решения стало условно-символическое изображение. Работа у себя на родине и дальнейшее познание традиционной народной культуры позволили ему интерпретировать древнюю мифологию в гармонической связи природы и человека. Структуре мироздания была посвящена одна из ранних картин "Древо жизни" (1991), образ мифологических персонажей проглядывается в живописных полотнах "Под знаком волка" (1990), "Птица Ирке", "Мать земли", "Под знаком медведя" (1996).

Творчество живописца С. Евдокимова проникнуто сельским языческим мировосприятием. В своем самостоятельном творчестве художник ведет философскую линию, основанную на размышлениях о жизни, наблюдая ее в повседневности и вспоминая с дистанции личного жизненного опыта. Основой его религиозно-мифологических сюжетов стали воспоминания непосредственных детских наблюдений, когда с молоком матери впитывалось понимание природы. Они зачастую дополняются выразительными деталями и предметами, которые скрупо, в обобщенных чертах раскрывают семантику изображений. Это может быть и изображение колеса, белого коня, деревенских ворот и других атрибутов. В картинах "Детство" (1990), "Сон детства" (1991), "Глухарь" (1997) присутствуют изображения природных сил в лице медведя — хозяина леса и символизирующего в собственно художническом понимании древность — изображении глухаря. Впечатления сельской действительности, окружение, которое стало для него привычным и запоминающимся, органично входят в образное решение многих картин художника. А в настоящем ностальгия по недавно ушедшему детству уже выражается в своеобразную память-воспоминание, которое несет в своем сердце живописец.

В глубинных слоях души и других финно-угорских художников остались яркие нарядные "картинки" детства. На основании воспоминаний они создают образы, насыщенные повышенной декоративностью цвета и во многом ориентированы на примитивизм восприятия. Эти впечатления со временем визуальной памяти художника развивались и превратились в своеобразные символы. Через познание традиционных устоев народной культуры современные мастера своим творчеством совершают переоценку "святой древности", выражаясь в деревенской теме. Ностальгия того, что розовое детство прошло как сон, в повышенных мажорных тонах выражена и у мордовских, и коми художников Ю. Дырина "Светлый сон" (1999), "Деревенская птица" (1999), Л. Колчановой из графической серии "Воспоминания о детстве" (1995), А. Потолицына "Путь" (1997) и других.

Личные эмоциональные воспоминания детства вошли в наполненные примитивным лубочным характером исполнения графические работы Л. Колчановой из Мордовии. Она вспоминает: "Бабушка была очень религиозна. Она рассказывала мне многие истории: об этих птицах, о пасхе, о том, как солнце радуется, о детстве, о природе, рассказах прабабушек, о птицах и рыбах". Фольклорным содержанием проникнуты работы Ю. Дырина. Он рассказывает: "Корни не влияют, они в душе. От них невозможно отказаться. Они поднимаются на поверхность сознания через руку и карандаш и переходят на холст. Это неосознанное, спонтанное. Намеренная "разработка" национальной культуры по-моему бессмысленна. Мои произведения прежде всего связаны с воспоминаниями о детстве. Что-то из детства осталось в глубинных слоях души: это начинает говорить через тебя. Все влияет на мое искусство, абсолютно все, что я читал и испытывал, идя по жизненному пути" [Ugriculture — 2000: 24]. Удачей удмуртского графика Ю.Н. Лобанова является графический эскиз осуществленного проекта государственных символов Удмуртской Республики — флага и герба. Как классическое финно-угорское трехцветье представляется флаг Удмуртии. Белый цвет ассоциируется с белым светом, космическим, вселенным пространством; красный — цвет жизни, радости, победы, цвет солнца, традиционно используется в геральдике многих народов мира, символ борьбы, символ

крови и братства; черный — цвет земли, вечности, стабильности, торжественности, серьезности, это вечный цвет, драматический цвет. Аналогично и герб Удмуртии вписан в щит красного и черного цветов, на круглой форме белым цветом изображена птица-человек с раскрытыми крыльями и красной восьмиконечной звездой-розеткой, две белые аналогичные звезды расположены над этими крыльями. Черный цвет здесь символизирует землю, красный — солнце, жизнь, белый — космос, чистоту нравственных устоев, а обобщающий образ человека-птицы — символ возрождения, мудрости, мужества и совершенства; солярные знаки, по преданию удмуртского народа, оберегают человека от несчастий, большой солярный знак является земным воплощением оберегающих сил, малые — космическими [Губогло, Смирнова 2001: 352—354]. Автор графических проектов выразил свои глубокие раздумья о вечном в строгой и простой композиции, отвечающей основным законам искусства геральдики.

Близкие аналоги имеются в государственной символике Республики Коми, разработанной А. Неверовым. Эти работы художников стилистически едины и основаны на использовании этнических символов и направлены через единение к многообразию художественных ценностей в культурном пространстве финно-угорских народов. Художники стараются использовать в своем творчестве сложившиеся в финно-пермском традиционном искусстве мифологемы. Вместе с тем личная авторская интерпретация остается основой образного и пластического решения, которое тяготеет к символам-знакам, условным формам.

Творческая линия, обозначенная художниками на выставке "Ugriculture — 2000", была продолжена организованной в 2002 году Национальной галереей Республики Коми акцией "Финно-угорский мир. Природа и этнос" в рамках реализации Программы "Сад скульптуры" Федеральной целевой программы "Культура России" (2001—2005 годы). Она в целом была посвящена проблеме гуманизации и эстетизации городской среды. Участниками акции были графики и скульпторы из Удмуртии, Коми, Мордовии, Карелии, Финляндии (А. Чернышев, В. Окунь, П. Рябов, В. Рохин, М. Коппалев, А. Сычев, А. Неверов, А. Ранко, С. Саари).

Таким образом, интерес художников к этническому наследию, изучение религиозно-мифологической картины

мира обуславливают своеобразную художественную интерпретацию, наделенную символами и ценностями культур финно-угорских народов, их активным использованием в современном творческом процессе. На материале произведений, представленных на выставке современного искусства финно-угорских народов "Ugriculture — 2000", можно заметить глубинное проникновение художников в этническую историю и культуру родственных финно-угорских народов. Эта экспозиция определила перспективные поиски, направленные на выявление национальной идентичности и целостного познания духовных корней. Освоение фольклорно-мифологической традиции в современном искусстве происходит при разных стилистических приемах и индивидуальных поисках. Отношение художников к архаическому художественному материалу и в целом к этническому наследию определяется осмыслением мировоззренческих основ автохтонного населения; соединение архаической первоосновы и авторского замысла современного художника способствует формированию художественной стилистики, где этническая составляющая выражается в изобразительных формах общечеловеческих ценностей.

#### Л и т е р а т у р а

*Кудрявцев В.* "Художник" информирует: Йошкар-Ола //Художник, 1991. № 4.

*Шибанов В.* Зигзаги современности или ростки этнофутуризма в удмуртской литературе // Kudo — Kodu, 2002. № 2.

*Вийрес П.* Эстонское общество Костаби и этнофутуризм // Дорога водоплавающей птицы. Сб. ст. и литерат. произв. молодых авторов — участников конференции по этнофутуризму. Тарту, 5—9 мая 1994 г. / Ред. Каукси Юлле. Тарту, 1995.

*Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2000.

*Салламаа Кари.* Уральская философия и этнофутуризм как базис финно-угорской литературы / Kudo — Kodu, 2000. № 15.

*Sallamaa K.* The philosophy and aesthetics of ethnofuturism // Congressus Nonus Internationalis Fennno-Ugristarum 7—13.8.2000. Tartu. Pars III. Tartu, 2000.

*Элиаде М.* Аспекты мифа /Пер. с франц. М., 2000.

*Розенберг Н.* Сперва захватить свою душу // Kudo — Kodu, 2001. № 13.

*Якимович А.К.* Дебюты: молодые художники восьмидесятых. М., 1990.

*Ugriculture — 2000. Suomalais-Ugrilaisten kansojen nykytaiteet. Contemporary art of the Finno-Ugrian Peoples.* Helsinki, 2000.

*Червонная С.М.* Выражение этнического самосознания марийского народа в современном изобразительном искусстве //Финно-угроведение, 1996. № 1.

*Петрухин В.Я.* Мифы финно-угров. М., 2003.

*Калиев Ю.А.* Мифологическое сознание мари: Феноменология традиционного мировосприятия. Йошкар-Ола, 2003.

*Губогло М.Н., Смирнова С.К.* Феномен Удмуртии. Парадоксы этнополитической трансформации на исходе XX века. М., 2001.

## В ПОИСКАХ «ЧУВАШСКОЙ ФОРМЫ» В ИСКУССТВЕ

*Ю.В. Викторов*

На протяжении многих десятилетий организационная структура Союза художников СССР, как единого творческого союза в области изобразительного искусства, вполне удовлетворяла и устраивала всех обладателей членских билетов единого образца. Каждый из них всегда «что-то» имел от Союза и мог на «что-то» претендовать. В условиях, когда в связи с распадом СССР не стало той системы, которая известным партийным Постановлением 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» породила единые и неделимые творческие союзы, чтобы сподручнее было управлять творческой интеллигенцией и развивать литературу и искусство в жестких рамках идеологизированного социалистического реализма в «нужном» направлении, в условиях, когда Союз стал неспособным оказывать действенную социальную и материальную помощь многим своим нуждающимся членам, в условиях, когда резко разошлись идеальные и творческие установки деятелей искусства, Союз художников как бы исчерпал свою историческую миссию.

«Наше бурное время разрушило монополию творческого союза. Возникают новые союзы художников, творческие объединения, международные ассоциации», — говорилось в отчетном докладе председателя Союза художников России В.И. Сидорова на VII съезде СХР. Выражая отношение руководящего органа творческого союза к данному процессу и одновременно оценивая его, докладчик конста-

тировал: «Но мы к этому относимся спокойно и взвешенно, считаем, что все они вправе по своему усмотрению организовывать свои структуры, решать вопросы членства и осуществлять собственные выставочные программы»<sup>1</sup>. Ко времени проведения очередного форума мастеров изобразительного искусства России в нашей республике был создан Союз чувашских художников (СЧХ). Естественно, в Москве знали об этом факте, и благословение председателя СХР как бы адресовалось и новой творческой организации, возникшей в провинции.

Немного истории. На XIII съезде Союза художников Чувашии (СХЧ), состоявшемся 24 июня 1993 года, группа известных чувашских живописцев, скульпторов и графиков: В.И. Агеев, К.В. Владимиров, В.А. Зотиков, Н.А. Енилин, Ф.И. Мадуров, Ю.П. Матросов, С.Н. Михайлов (Юхтар), В.П. Петров (Праски Витти) и П.С. Пупин — выступила с заявлением. В нем говорилось: «Руководствуясь Законом Российской Федерации «О культуре» и правом нации на сохранение и развитие своей культурно-национальной самобытности, защиту, восстановление и сохранение исконной культурно-исторической среды обитания, и в соответствии с Законом Чувашской Республики «О культуре», мы, члены Союза художников России, заявляем участникам Тринадцатого съезда СХЧ, что существующая организация Союза художников Чувашии не отвечает современным требованиям действующих Законов Российской Федерации и Чувашской Республики «О культуре». Подробно и обстоятельно описав все то, что, на их взгляд, не устраивает в работе Союза художников Чувашии, авторы заявления выступили с предложением «реорганизовать СХЧ в ассоциативный орган, объединяющий творческие союзы, коллективы по интересам, культурно-национальным признакам» и объявили о намерении создать Союз чувашских художников.

XIII съезд Союза художников Чувашии официально не отреагировал на заявление «девяти» и большинством голосов не включил в повестку дня вопрос о реорганизации СХЧ. После завершения работы XIII съезда СХЧ состоялся Учредительный съезд СХЧ, на котором приняли участие 14 художников. Был избран руководящий орган — правление СХЧ из семи человек: В.А. Зотиков, С.Н. Каидикин, Ф.И. Ма-

ауров, Ю.П. Матросов, В.П. Нагорнов, В.П. Петров (Праски Витти), П.С. Пупин — председатель<sup>2</sup>.

Нелегко складывалась судьба СХЧ и его членов. Так, 9 декабря 1993 года собрание СХЧ большинством голосов решило вывести из состава Союза художников всех девятерых инициаторов создания нового творческого объединения. 28 мая следующего года это решение было утверждено на заседании бюро секретариата Союза художников России. Секретариат постановил исключить В.И. Агеева, К.В. Владимирова, В.А. Зотикова, Н.А. Енилина, Ф.И. Мадурова, Ю.П. Матросова, С.Н. Михайлова, В.П. Петрова и П.С. Пупина из членов Союза художников России за целый набор «проступков»: нарушение морально-этических норм во взаимоотношениях между членами союза, распространение в печати сведений, порочащих чувашскую организацию художников России, совершение действий, направленных на нарушение целостности организации и т.д.

Затем прошла череда судебных заседаний, где истцами выступили мастера искусства, исключенные из членов Союза художников России. По мнению суда, создание новой творческой организации не является свидетельством того, что истцы выступают против целостности СХЧ. Они не обращались с заявлением об исключении их из членов СХ РФ. Суд признал, что истцами не были допущены нарушения прав СХЧ и СХ РФ, и их исключение из членов Союза является необоснованным. Ссылаясь на Устав творческой организации, суд подчеркнул, что у художников есть права «строить деятельность СХЧ на принципах выборности, коллегиальности, демократии, равноправия и гласности». В конечном счете справедливость восторжествовала, и все мастера искусства, исключенные из СХ РФ, в 1996 году были восстановлены в его рядах. Отныне они продолжали свое участие в выставочной деятельности СХЧ и СХ РФ, не оставались в стороне от всех других общественно-культурных мероприятий, проводимых в республике и в стране. Одновременно, согласно Уставу и ежегодным планам работы, проводилась целенаправленная деятельность общественной региональной организации «Союз чувашских художников», зарегистрированной в Министерстве юстиции Чувашской Республики еще 22 июля 1993 года.

Хронологически мы не очень далеко отстоим от даты рождения СЧХ, но с полным основанием утвердительно можем сказать, что мастера искусства из нового творческого объединения значительно обогатили художественную жизнь республики конца ХХ—начала ХХI веков.

Подлинным событием в нашей культурной жизни стала первая выставка произведений чувашских художников, открывшаяся в декабре 1993 года. Она была посвящена памяти А.И. Миттова (1932—1971), 60-летний юбилей которого в 1992 году в республике не был отмечен выставкой. По своему характеру и содержанию Первый смотр искусства СЧХ претендовал на выставку-декларацию, ибо в ней явственно прочитывались идеи и контуры нового творческого объединения.

...В середине 60-х годов XX века, как бы оправдывая свой художественный стиль, совершенно не укладывающийся в русло развития искусства социалистического реализма, Анатолий Миттов писал: «Я стараюсь найти чувашскую форму изобразительного искусства. Проблема национального искусства меня занимает давно, и это не дань моде». Тогда мало кто из власти предержащих в искусстве стремился к пониманию его «чувашской души» и благородных устремлений в творчестве, напротив, до боли в сердце короткая жизнь, по емкой характеристике Петра Хузангая, «самого талантливого, самого национального» художника была превращена в сплошные испытания на выживание.

Воспринимая выставку-посвящение сквозь призму драматической судьбы Миттова, отрадно было сознавать, что богатое творческое наследие мастера, сквозь пронизанное идеей национального возрождения (а эти идеи в 90-е годы прошлого века торжествовали в нашем обществе), активно участвует в формировании нового направления в современном чувашском изобразительном искусстве.

Настрой на восприятие той уникальной выставки давали широко известные произведения самого Миттова из его серий «Земля наших дедов», «Чувашская народная песня «Алран кайми аки-сухи», «По мотивам «Нарспи», представленные в вводном зале. В том же зале были выставлены произведения других авторов, напрямую связанные с именем Анатолия Миттова, с делом и смыслом всей его жизни. О

судьбе «художника-пахаря», проложившего глубокую борозду на ниве изобразительного искусства во имя «чувашской формы», повествовала декоративная ваза Олега Ксенофонтова «Памяти Миттова». А выразительная скульптурная композиция из дерева Владислава Зотикова «Прометей», выполненная в соавторстве с природой, воспринималась как «образ-призыв» к творческому горению на благо родного народа и его искусства. Оригинальное образное решение, найденное автором, романтически воспевало тему подвига художника-патриота.

Произведения, выставленные в последующих залах, также давали повод для обобщающего вывода: для чувашских художников, создавших новый Союз с целью решения назревших проблем в национальном изобразительном искусстве, начиная от тематической направленности, кончая вопросами формообразования, путеводной звездой является творчество Анатолия Миттова. Речь в данном случае не идет о механическом повторении разработанных им тем или об использовании композиционных схем и цветового строя его произведений. Речь идет о национально-духовном стержне всего древа искусства Миттова, о всеобъемлющей «чувашскости» художественного языка и образного строя в каждом его произведении.

Именно эти качества, сделавшие творчество талантливого мастера ярким и неповторимо самобытным явлением во всей чувашской художественной культуре, притягивают, вдохновляют и побуждают к поискам своего стиля в рамках национального движения в современном изобразительном искусстве многих членов СЧХ — живописцев, графиков, скульпторов и мастеров декоративно-прикладного искусства.

Обо всем этом свидетельствовали и последующие ежегодные отчетные выставки творческого коллектива, проводившиеся в Чебоксарах, в других городах и районных центрах республики, а также передвижные выставки произведений, в том числе и в соседних регионах. За истекшие годы проведено много юбилейных персональных выставок членов СЧХ. Проведен также целый ряд других выставок. Примечательной была нетрадиционная выставка (1995), посвященная 75-летию памятного исторического документа — «Докладной

записке» М.С. Спиридонова и Н.К. Сверчкова в правительство автономной области с предложением организовать «коллегию художников, которая явится центральным учреждением и руководящим началом художественной жизни нации». Идеи, изложенные в этом документе, затем были положены в основу программы деятельности «изосекции», созданной в сентябре 1920 года при отделе народного образования Чувашской автономной области. Таким образом, без преувеличения можно констатировать, что уже в первые послереволюционные годы началось организационное объединение коллектива мастеров изобразительного искусства — предтечи нынешнего Союза чувашских художников. Вызывает одобрение тот факт, что отмеченная выставка была проведена в селе Яншихово-Норвashi Янтиковского района — на родине зачинателей чувашского профессионального изобразительного искусства М.С. Спиридонова и Н.К. Сверчкова.

Из тематических выставок, проведенных СЧХ, концептуальной по идее, форме и содержанию была экспозиция под названием «Чувашский лес», организованная в 1995 году в Чебоксарах совместно с Комитетом по лесному хозяйству Чувашской Республики.

Запоминающимися были выставки-посвящения юбилеям П.П. Хузангая (1997), И.Я. Яковлева (1998) и А.А. Кокеля (2005). Произведения мастеров искусства из СЧХ привнесли звучание национального колорита двум Международным выставкам «Мир этих глаз. Айги и его художественное окружение», состоявшимся в Чебоксарах. Участниками первой выставки (1994) были известные художники Виктор Егоров (Аванмарг), Федор Мадуров, Виталий Петров (Праски Витти), Петр Петров. На второй выставке (1997) экспонировались произведения Николая Балтаева, Николая Енилина, Олега Ксенофонтова, Станислава Михайлова (Юхтара). А работы Александра Алексеева (Сандра Пикла), Сергея Кадикина показывались как на первой, так и на второй выставках «Мир этих глаз...».

Активное участие принимают члены СЧХ во всех других выставках, связанных с празднованием юбилеев Великой Победы, Дня Чувашской государственности, Дня города Чебоксары и т.д. К слову, в августе 2007 года СЧХ впервые

организовал специальную выставку «Савн=Шупашкар», посвященную Дню столицы Чувашской Республики.

Современное чувашское изобразительное искусство ознаменовано небывало острым интересом ряда одаренных и талантливых художников ко всему национальному — к древней истории и самобытной культуре родного народа. «Без национального искусства любого народа не может быть полноценной или нет ее вообще», — справедливо отмечает доктор искусствоведения А.А. Трофимов. При этом ученый считает, что отображение национального в изобразительном искусстве является «самой сложной проблемой»<sup>3</sup>. Напомним, что в печати неоднократно отмечалась большая, а порой и определяющая роль научных исследований и открытий А.А. Трофимова в пробуждении и сохранении устойчивого интереса многих чувашских художников к национальной теме. А это, в свою очередь, ведет к появлению в современном искусстве республики невиданных доселе художественно-стилистических приемов и образов.

Необходимо подчеркнуть, что во всех видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства художники СЧХ успешно разрабатывают национальную тему. Для воплощения своих творческих замыслов, связанных с древней историей родного народа, его миропониманием и философией, его богами, мифами и легендами, а также с сохранившимися до наших дней традициями, авторы находят оригинальный художественный язык и образный строй, пронизанные национально-возрожденческим духом. Мы становимся свидетелями того, как пополняется арсенал художественных средств, применяемых в чувашском искусстве в виде новых композиционно-структурных образований, пластико-ритмических находок и колористических решений. Следует отметить также, что новый этап в развитии чувашского искусства отнесен его активным выходом на международную арену. Во всех этих эволюционных процессах видную роль играют и многие члены СЧХ. И первым среди них, по праву, должен быть назван Праски Витти, эмали которого хорошо известны во всем мире: в творческом соревновании в эмальерном искусстве с художниками США, Канады, Мексики, Германии, Испании, Японии и других стран он неоднократно удостаивался премий, дипломов, призов по итогам Международных

выставок «Мир эмали». Заслуживает одобрения и всяческой поддержки начинание Петра Пупина, который в 2005—2006 годах провел персональные выставки скульптурных произведений в ряде городов Поволжья — Ульяновске, Самаре, Саратове и Волгограде. Его передвижные выставки были адресованы прежде всего чувашской диаспоре. Персональные выставки ваятеля состоялись также во Франции и Москве (2007).

Достоин похвалы Николай Балтаев, по инициативе и под руководством которого с середины 1990-х годов на территории санатория «Чувашия» систематически проводятся симпозиумы по деревянной скульптуре. Результаты вдохновенной творческой работы многих мастеров искусства очевидны — в Заволжье, в зоне отдыха, прилегающей к широко известному во всей стране санаторию, в естественном лесном массиве, благоустроенных пешеходными дорожками, создан уникальный ансамбль из десятков символических образов — героев чувашских мифов, легенд и сказаний.

Ныне в рядах СЧХ состоит более 50 человек. В составе этого творческого коллектива есть художники из разных городов, поселков и сел Чувашской Республики, из Республики Татарстан, Ульяновска и Самарской области. Среди членов СЧХ немало именитых живописцев (народные художники ЧР Владимир Агеев, Клементий Владимиров, Николай Каракарсов, заслуженные художники ЧР Николай Енилин, Петр Петров и др.), ваятелей (заслуженные художники ЧР Петр Пупин, Владислав Зотиков, Василий Кузьмин и другие). В рядах СЧХ состояли также заслуженные художники ЧР Сергей Кадикин и Федор Мадуров, мастера декоративно-прикладного искусства (заслуженный работник культуры ЧР и РФ Татьяна Шаркова, Николай Балтаев, Людмила Гаврилова, Виктор Егоров (Аванарт), Олег Ксенофонтов и др.). Есть монументалисты (народный художник ЧР Виталий Петров (Праски Витти), заслуженный художник ЧР Анатолий Розов), театральные художники (народный художник ЧР Юрий Матросов, заслуженные художники ЧР Валентин Федоров и Владимир Шведов), художники-сатирики (заслуженный работник культуры ЧР Николай Яковлев и Виталий Яковлев). Почетное звание «Заслуженный художник Российской Федерации» имеют Николай Каракарсов и Виталий Петров

(Праски Витти). Лауреатами Государственной премии Чувашской Республики являются Владимир Агеев, Николай Карабарсов, Юрий Матросов и Виталий Петров (Праски Витти).

Помимо художественно-творческой деятельности, многие члены СЧХ ведут педагогическую работу в общеобразовательных школах, детских школах искусств, детских художественных школах и в других образовательных учреждениях, в т.ч. в Чебоксарском художественном училище (Николай Толстов, Валентин Федоров, Владимир Шведов), Чувашском государственном университете им. И.Н. Ульянова (Николай Балтаев, Виталий Петров (Праски Витти), Петр Петров, Анатолий Розов и др.), Чувашском государственном педагогическом университете им. И.Я. Яковлева (Николай Енилин, Василий Кузьмин). Для художников-педагогов из СЧХ злободневными являются вопросы, связанные с приобщением творческой молодежи к национальным проблемам искусства, с разработкой учебных программ по чувашскому изобразительному искусству для всей системы образования в республике. Они озабочены также налаживанием творческих контактов с чувашскими художниками из других регионов страны и укреплением межнациональных связей в сфере искусства.

Гражданственность позиций членов СЧХ видна в их еще неосуществленных проектах — создании Национального парка в Чебоксарах, введении в художественный облик столицы Чувашской Республики «признаков национальной принадлежности» в зодчестве, монументально-декоративных сооружениях, скульптурных памятниках и т.д.

Проходят годы, все дальше отдаляя нас от даты рождения Союза чувашских художников. Союз ежегодно пополняется новыми членами, а кто-то, по разным причинам, выывает из него<sup>4</sup>. Но основное ядро остается незыблым — его составляют выдающиеся мастера, творчество которых придает всему современному чувашскому искусству небывалое национальное своеобразие. Хочется верить, что более молодые члены СЧХ, вдохновляясь искусством старших коллег, их патриотическими устремлениями и заботой о дальнейшем развитии изобразительного искусства по пути обретения «чувашской формы», будут также неустанно работать во имя достижения этой благородной цели.

**Л и т е р а т у р а   и   п р и м е ч а н и я**

<sup>1</sup> Сидоров В.И. Художник в современном мире // Художник России, 1994 (№2/16), 30 января—15 февраля.

<sup>2</sup> Председателями правления на последующих съездах СЧХ избирались: Ю.П. Матросов, О.И.Ксенофонтов (дважды), В.П. Сидоров (Эктель), В.П. Петров (Праски Витти), В.А. Кузьмин.

<sup>3</sup> Из вступительной статьи к альбому «Владимир Агеев» (Чебоксары, 2006. Без указания страниц).

<sup>4</sup> Членами СЧХ были, а впоследствии выбыли из него Юрий Алексеев, Владимир Енилин, Сергей Кадикин, Вениамин Кириллов, Федор и Дмитрий Мадуровы, Владимир Нагорнов, Петр Платонов, Михаил Разумов, Александр Семенов, Владимир Туктаров, Юрий Ювенальев.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ 1985 – 2005 годов***А.И. Мордвинова*

Чувашское искусство последних двух десятилетий — интереснейшего периода со времени так называемой перестройки до наших дней — остается пока материалом, не получившим освещения и анализа в искусствоведении. Бурные события и перемены в социальной и политической жизни страны зеркально отразились в произведениях художников и изменили реальные условия их творческой жизни. Сложившиеся в советском искусстве традиции реалистической школы, опыты авангардизма, поиски новых средств художественного выражения, старые и новые формы показа и реализации произведений — все это существует одновременно и производит впечатление пестрой мозаики. Однако в начале нового, 21-го, века многое в художественной жизни уже устоялось и получило определенную форму. Картина этих лет представляется уже целостной: в ней различимы и начало переломных явлений, и новые пути, по которым идет чувашское профессиональное искусство, и его национальные особенности. Эти качества наиболее полно выражены в экспозициях художественных выставок, содержание и форма которых также заметно трансформировались в соответствии со временем. Динамика количественных и формальных параметров произведений, их качественная характеристика определены историческими событиями так же, как и содержание искусства. Проблемы эти тесно взаимосвязаны и накладывают печать не только на тематический, жанровый выбор и изобразительный язык, но и характер многочисленных вы-

ставок, которые проходят в музеях и выставочных залах с четкой регулярностью и в большом количестве.

В настоящей статье рассмотрены художественные выставки с середины 1980-х годов до сегодняшнего дня. Анализ экспозиций позволит сделать акценты на наиболее ярких и характерных событиях и личностях, определить их качественный уровень и выявить своеобразие современной художественной среды республики. Исследование вопроса во многом облегчается благодаря почти ежегодным обзорным статьям о художественной жизни республики, публикуемым в трудах отдела искусствоведения Чувашского государственного института гуманитарных наук его сотрудниками<sup>1</sup>. Они представляют достаточно полную, развернутую летопись событий, где взгляд современника видит детали и проблемы сегодняшнего дня. Но всегда настает время более широкого, панорамного охвата явлений, и тогда картина прошедшего становится целостной, а поставленные прежде вопросы получают ответы. Известно, что со временем появляются проблемы иного порядка, формируются новые взгляды на искусство. И это дает возможность более объективного суждения о прошедшем. Именно поэтому, как кажется, настало время попытаться проанализировать одну из важных сторон культурной жизни республики — художественные выставки.

Двумя крупнейшими выставками 1980-х годов отмечены конец старой и начало новой жизни в художественной культуре Чувашии. Первая — VI зональная выставка «Большая Волга», прошедшая в Чебоксарах в 1985 году, которая в полной мере отразила достижения официального, реалистического искусства советского периода, другая — 1-я Республиканская молодежная выставка 1988 года, ставшая началом нового этапа в чувашском изобразительном искусстве. Она явилась точкой, завершающей период расцвета социалистического реализма. Обе были проведены в Чувашском государственном художественном музее. Между этими выставками три года. Но какой перелом (вслед за политическими и социальными переменами) важнейших мировоззренческих понятий, какая трансформация эстетических взглядов и качественного содержания художественных произведений!

Когда мы сравниваем их экспозиции, перед нами предстают два совершенно разных мира. Монолитный коллектив советских художников (членов СХ) был потеснен достаточно сильной группой молодых художников, творчество которых в те годы было направлено скорее на разрушение, чем на создание. Их творческий почерк приобрел вскоре определенность и самобытность, а имена вошли в разряд ярких современных художников Чувашии. Тогда же в профессиональном изобразительном искусстве Чувашии впервые четко определились два лагеря — официального и оппозиционного, взаимоотношения между которыми со временем также видоизменялись и к сегодняшнему дню потеряли четкие границы.

«Большая Волга» по количеству работ и размаху экспозиционных площадей превзошла все предыдущие зональные и республиканские выставки. Она была открыта торжественно и пышно в новом здании Художественного музея, построенном из стекла и бетона и возводившемся именно для этого случая решением Совета Министров республики. Около 800 художников из 6 областей и 4 автономных республик представили почти 2500 произведений живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства<sup>2</sup>. Монументальность картин на историческую тему, многообразие бытового жанра, проникновенность пейзажей, красота натюрмортов и богатство портретных характеристик впечатляли! Великолепна была экспозиция изделий народного и декоративно-прикладного отдела, составленная из произведений Хохломы, Городца, Полхов-Майдана, вышивки, ткачества, лозоплетения, керамики из всех известных центров Среднего Поволжья. Она разместилась в отдельном выставочном зале. Необходимо отметить, что чувашским художникам, как принимающей стороне, традиционно была дана возможность более широко представить свое искусство. Поэтому по количеству участников они намного превзошли даже такие крупные Союзы, как нижегородских (в то время горьковских) и татарских художников, хотя в некоторых случаях, конечно же, оценочные критерии по этому случаю были занижены. Тем не менее профессиональный уровень был очень высок. Такой мощной демонстрации достижений профессионального искусства чувашская земля прежде не знала.

В полной мере была явлена и идеологическая установка государства. Во вступительной статье каталога были провозглашены основные принципы советского искусства, реализованные в произведениях художников: «...Это, прежде всего, идеяная направленность творчества, стремление отстаивать правду жизни, настойчиво и последовательно вести работу над крупномасштабными тематическими произведениями, умение пользоваться творческим наследием предшественников и достижениями современников, отвергать скоротечные «модные» явления в искусстве...»<sup>3</sup>. Только никто тогда не предполагал, что это не только первая, столь масштабная, но и последняя выставка достижений социалистического реализма не в ретроспективной или виртуальной, но в подлинной реальности.

Справедливости ради надо сказать, что искусство 1970—1980-х годов уже переживало период отхода от догматических идеологических установок коммунистической партии. Декларации, провозглашаемые ею, далеко разошлись с реалиями жизни, а политика с моралью. Время брало свое, и многие художники отказались от того социалистического реализма с сюжетами на тему радостного труда и всеобщего подъема, который в полной мере был выражен в полотнах предыдущих десятилетий. Период «сурowego стиля» во многих художниках пробудил мысль о неоднозначности социалистической действительности, заставил искать настоящих героев современности, размыщлять о подлинных ценностях в жизни и в произведениях искусства. В это время стали понемногу открываться и новые, неизвестные, доселе запрещенные пласти российского искусства, в том числе и авангарда начала 20 века. В произведениях живописи, графики и скульптуры, представленных на «Большой Волге», отразились духовные поиски непростого для творческих людей времени, когда во всех сферах официальной жизни существовали двойные стандарты. Сквозь заурядную бытовую тему в работах художников разного поколения прорывалась реальность, прочитывалась предельность долгого терпения и пессимизм, которые не перешли еще в иронию и сарказм, присущие художникам андеграунда.

Если говорить о самых высоких достижениях советского искусства в предыдущие «суровые» десятилетия (1960—

1970-е годы), то на официальном уровне уже были признаны такие мастера, как Д.Жилинский, В.Попков, Н.Андронов, с яркими произведениями выступали Т.Назаренко, Е.Романова, А.Волков и другие, на слуху были имена эмигрировавших Э.Неизвестного и М.Шемякина. Их картины на современные темы явили неоднозначное, с глубоким подтекстом содержание, утверждение новой эстетики и изобразительного языка. Новые процессы, начавшиеся в советском искусстве вслед за «сурвым» временем, уже были явственны и имели место не только в столицах, но и во всем культурном пространстве обширной страны, хотя в более скромных размерах. Творчество художников Поволжья развивалось в контексте исторических событий и общего развития российского искусства. На «Большой Волге» примеров было тоже достаточно. В частности, у живописцев В.Акимова (Тольятти, «Сенокосный июль»), Н.Енилина (Чебоксары, «Здесь матери водили хороводы»), А.Учаева (Саратов, «Встреча») и Р.Федорова (Чебоксары, «Фреска о хлебе») философское отношение к миру, утверждение вечных моральных и эстетических ценностей жизни, выраженные ярким живописно-пластическим языком, раскрылись, прежде всего, в картинах на сюжеты из крестьянской жизни<sup>4</sup>. Было много тонких, типически точных портретных образов современников, живописных и графических пейзажей и натюрмортов. Многие из них остались яркое впечатление именно остройм современным звучанием.

В экспозиции чувашских художников были впервые представлены работы, ставшие сегодня классикой нашего изобразительного искусства. К ним с уверенностью можно отнести такие работы, как названные уже картины Н.А.Енилина и Р.Ф.Федорова, «Женщины из Аксарино» В.И.Агеева, «Калина красная» В.Л.Немцева. Однако эта зональная выставка была особенной. Организованная в год сорокалетия Победы в Великой Отечественной войне, она изобиловала произведениями, посвященными именно этой дате. Надо отметить, разработка военной тематики также заметно усложнилась по своему содержанию. По прошествии времени отношение к этому историческому событию изменилось. О подвигах людей стали говорить с меньшей помпезностью, но с большим человеческим состраданием. Со снятием запретов с архивных документов, раскрывающих правду о войне,

пришло горькое ее понимание. Тем не менее эта часть экспозиции была наиболее консервативной по своей изобразительной форме. Исключений из реалистического воплощения темы не было, видимо, именно из-за ее высокого, освященного миллионами погибших жизней, смысла.

После VI «Большой Волги» в республике уже не было столь грандиозной и значительной экспозиции, посвященной этой войне, и не появилось масштабных по значению картин. Форма многофигурной тематической картины вообще стала все меньше интересовать художников в последующие годы по многим причинам. Надо отметить, что среди чувашских мастеров в 1985 году к военной теме обратились, по сравнению, например, с ульяновскими или горьковскими, немногие. Можно выделить как наиболее значительные, пожалуй, только картины «Колоски (Трудные годы)» С.И.Алатова и «1941-й. Проводы на войну» К.В.Владимирова.

Таким образом, «Большая Волга», ставшая очень ярким явлением в культурной жизни республики, показала самые высокие достижения официального искусства. Она же стала последней экспозицией в XX веке, которая в полном объеме представила современное официальное искусство Чувашии. Появление на последующих выставках картин на бытовые и производственные сюжеты стало редким, а то, что появлялось, демонстрировало часто такой анахронизм и шаблонность изобразительных приемов, что впору было говорить лишь о самодеятельном уровне. Постепенно, к концу 1990-х, на выставках остались лишь пейзажи, натюрморты и портреты...

С началом перестройки десятилетиями формировавшийся и устоявшийся, построенный государством фундамент художественной жизни дал трещину. Возможность говорить о ранее запрещенном и наболевшем, демократичность, даже вседозволенность поначалу привели многих в смятение. Свобода в творчестве и формах выставочной деятельности, когда стало реальным показать на выставках произведение любого направления, всколыхнули, главным образом, молодых художников. В их произведениях, однако, проявились другие «минусы», выросшие на такой почве: язык чувашского изобразительного искусства складывался в течение всей истории профессионального искусства в рамках русской реа-

листической школы. Выхода из этого не могло быть в ситуации тоталитарного государства и глубокой закрытости русской культуры. Для «другого» искусства фундамент еще не сформировался. Только столичная элита получала информацию о движении и направлении мировой культуры, степень знакомства с которой в провинции приближалась к нулю. Лишь после 1985 года творческая интеллигенция припала к этому источнику, и это подвигло ее к поискам нового языка искусства. Конечно, ни о каком «другом искусстве», искусстве андеграунда, которого никогда не было в отдаленных от столиц городах, не могло быть и речи. Эти тенденции имели под собой лишь назревший протест против официоза, но не традиций или, что очень важно, ни интеллектуальной среды, ни мастеров, объединенных схожим мировоззрением и общими творческими проблемами, не было. Начало качественных изменений впервые ярко проявилось в произведениях начинающих художников на 1-й Республиканской молодежной выставке 1988 года<sup>5</sup>. В чувашском искусстве постепенно формируется новая среда, хотя и сегодня она остается относительно тонким пластом рядом с официальным искусством, приспосабливающимся к новым условиям, главным образом, рыночного порядка.

Итак, неофициальное искусство, наконец, было допущено на выставки. Участники 1-й — молодые художники Чувашии, в большинстве своем из Чебоксар, показали произведения, выполненные в духе абстракционизма, кубизма, сюрреализма, а также объекты, инсталляции и коллажи. Появились новые темы, новые формы и даже новые для чувашских художников виды изобразительного искусства. Впервые были представлены артефакты (предметы — материальное воплощение идей, определенных художественных смыслов) и реди-мейд (композиции из предметов повседневного употребления и их элементов). Созвучные времени, они привлекли в музей тысячи посетителей, чего не случалось со времени «Большой Волги — VI» и позднее, во все последующие годы. Бурные волны перестройки, проблемы общественной жизни впервые хлынули в тишину музеиных залов. Это было заинтересованное общение художников, экспозиционеров и зрителей на самые разные актуальные темы современности, но, прежде всего, на темы искусства.

Замысел организации молодежной выставки, ориентирующей художника на свободное выражение своих идей, заставил искать новые формы общения на выставке и между художниками. Экспозиционные решения часто рождались спонтанно. Момент импровизации усиливался общим коллективным действием художников и, даже, зрителей: постоянно действующая студия позволяла пополнять и видоизменять экспозицию за счет новых произведений, создаваемых в течение всей работы выставки. Коллективный труд в них и, конечно, общение — это было впервые... Выставка получилась интерактивной. Соединение разных видов искусства — не только изобразительных, но и поэзии, музыки и театра — стало практиковаться именно после 1-й молодежной выставки.

С течением времени страсти утихли. Так же, как и романтические перестроочные годы перешли в болезненный процесс поисков нового пути для страны, искусство стало приобретать новые, со временем меняющиеся формы существования. Главное, благодаря таким выставкам стали разрушаться старые и рождаться новые художественные критерии, работающие, главным образом, вне границ официального искусства. Анализ 1-й Республикаской молодежной выставки по прошествии почти двадцати лет дает возможность объективно посмотреть на ее роль в развитии чувашского искусства, не переоценивая ее, но констатируя наиболее важные моменты.

Прежде чем говорить о чувашских художниках, представленных на этой выставке, необходимо остановиться на экспозиции группы молодых художников «Черный пруд» из Нижнего Новгорода, задавших во многом тон и уровень выставки. Сплотившись в так называемое «неформальное объединение» (состоявшее в то время из девяти человек) уже в 1986 году, эти художники стали явлением в Нижнем Новгороде (тогда Горьком), позднее и за его пределами. Влияние нижегородцев на молодых художников Чувашии оказалось в последующем очень заметным. Их умное и в то же время чувственное искусство было открытием для многих. Установка на интеллектуальную, ироническую игру смыслами, выразительные возможности цвета и фактуры живописи открыли путь последующим постмодернистическим искани-

ям чебоксарцев. Смелый примитив Г. Каковкиной, утонченный формализм А. Акилова и Г. Урлина, философичность Я. Васильченко и Н. Сметанина, сарказм С. Сорокина, ирония С. Суворова и безыскусность Н. Опыхтина — их картины явились выражением яркой индивидуальности. Больше того, художники пытались решить в них такие сложные, серьезные проблемы художественного творчества, как качество живописи, использование достижений мастеров русского авангарда, формальная новизна, профессиональная культура, свобода выражения. Все это прочитывалось в экспозиции, и поводов для размыщения было более чем достаточно. Думается, что общение с ними облегчило существование в то время молодых чебоксарских художников, уже предчувствовавших новую ситуацию, морально поддержало их и способствовало началу сложения целого пласта новой культуры, сегодня уже утвердившейся даже на официальном уровне. Без яркого представления нового искусства «чернопрудовцами» продвижение их было бы гораздо более драматичным<sup>6</sup>.

Определить направления, в которых работали художники «Черного пруда», не просто: в современном искусстве рамки «измов» достаточно размыты. Наиболее ярко проявилось искусство соц-арта в живописных картинах Сорокина, получившего в дальнейшем широкое признание на московских выставках и за рубежом<sup>7</sup>. Кстати сказать, это направление, так же, как и сюрреализм, нет-нет да обнаруживается в последующие годы среди чувашских художников (и не только среди молодого поколения, а особенно в среде самодеятельных художников). Однако не они определяют сегодня картину художественной жизни республики. В количестве 3-4 работ они появляются почти на всех групповых выставках, но представляют не самый высокий уровень профессионализма, тогда как в мировой художественной практике эти направления являются прерогативой яркого, активно вторгающегося в жизнь общества искусства и художников, хорошо владеющих ремеслом. И на 1-й молодежной они выглядели довольно слабо, на грани самодеятельности, претендовавшими на смелость и оригинальность. По сути это сугубо элитарное искусство требует от художника особой интеллектуальной подготовки, оригинального худо-

жественно-эстетического восприятия жизни. Для этого в чувашском искусстве, опять же, не было ни традиций, ни необходимого выхода за пределы внутренней художественной жизни республики. Почти незнакомые с авангардом, совершившим переворот в художественной жизни России, чувашские художники с самого зарождения профессионального искусства работали в лоне академической школы.

Однако «погоду» на рассматриваемой выставке делали другие художники. Это были только начинающие творческий путь, но обладающие индивидуальными качествами И. Баринова, М. Вдовичев, С. Михайлов (Юхтар), О. Романов, О. Польявьев, Г. Фомиряков, И. Улангин, Н. Уськина<sup>8</sup>. В формальных решениях и живописной эстетике некоторых из них, как и у «чернопрудовцев», отразились искания мастеров «серебряного века». Другие интуитивно выходили на путь поисков национального изобразительного языка. Среди последних самыми серьезными достижениями впоследствии были отмечены С. Михайлов и Г. Фомиряков, чье творчество достойно отдельного исследования. Творчество И. Улангина и А. Сафина целиком вмещается в понятие «постмодернизм» с его фрагментарностью повествования, ироничными аллюзиями, игрой смыслов<sup>9</sup>. С этой 1-й молодежной выставки их имена также стали синонимом современного, интеллектуального и независимого искусства, характерного для постмодернистического направления, выражавшего состояние рефлексирующего современного человека. Оба они пошли своим путем, выработали свой собственный оригинальный стиль. Ни тот, ни другой не замкнулись в стенах чебоксарской мастерской и вышли на российские и зарубежные выставки. Сафин в последующее время — участник Международного художественного салона в Москве, выставок в Казани, Улангин — в Дании, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и Москве.

Еще одной особенностью 1-й молодежной выставки было участие в ней художников многих городов Среднего Поволжья: Чебоксар, Шумерли, Горького, Йошкар-Олы, Казани — более 100 авторов представили 650 произведений. Первым явлением на выставке республиканского уровня была экспозиция группы художников из города Шумерли. В Чувашии они являются собой уникальный случай творческой и достаточно активной группы, рожденной вне столицы и уже

многие годы представляющей свои произведения на многих выставках, в том числе и организуемых периодически в родном городе. Групповые выставки шумерлинских художников были организованы в последующие годы и в Чебоксарах. С. Аleshин, С. Барягин, В. Мытиков, С. Орлов, В. Сапожников, В. Соколов, С. Шматков сосредоточили свои искания в области живописи и показали разнообразие поисков в рамках портретного и пейзажного жанров<sup>10</sup>.

Необходимо особо сказать и о такой стороне выставочной жизни, как оформление экспозиции. Пример нового подхода к этому вопросу опять же показали участники «Черного пруда». Экспозиция выстраивалась самими художниками, и это был еще один урок создания цельной эстетической среды на выставке. Оформление работ с тщательной подборкой и покраской рам, «немузейная» развеска («по линейке») произведений, учет авторского стиля в общем строю — многое тогда открывалось молодым музейным сотрудникам и художникам Чувашии. Этот прецедент также дал дорогу новым интересным экспериментам в области оформления выставок, в том числе и на 1-й молодежной, где были использованы разные методы. Кроме выделения группы авторов по географической принадлежности, были организованы авторские мини-выставки (своеобразная «выставка в выставке») и по направлениям искусства. Были особо выделены и несколько наиболее активных «объектов» (как символы выставки), впрочем, меняющихся по ходу выставки.

Экспозицию 1-й молодежной выставки можно выделить как неординарную и в силу ее мощной отрицательной энергии, исходящей от ее молодых создателей. Во всем они стремились найти альтернативные формы предыдущему искусству. Открытыми выступлениями против «соцреализма» явились инсталляции, составленные из предметов прикладного искусства 1930—1950-х годов, прославляющие Сталина—Ленина и коммунистическую партию, или, например, воспроизводящие живописное полотно М.С.Спиридонова «На строительстве Канашского вагоноремонтного завода» из мусора и ветоши. Своеобразная революция в искусстве, как всегда, начиналась с отрицания и разрушения старого.

Итак, 1-я молодежная выставка 1988 года стала рубежом, после которой наметился новый этап в истории чуваш-

ского искусства, даже если согласиться с ее оппонентами, что выдающихся произведений на ней не было представлено. Значение ее в другом. Несомненно, что с этого времени начинается явная дифференциация чувашского искусства как бы на несколько сфер и уровней, открыто представляемых на выставках. Профессиональному Союзу художников, являющемуся отделением Российской СХ, пришлось потесниться.

Ретроспективный взгляд на историю чувашского искусства на рубеже XX—XXI веков дает нам картину непростую. Так, начало перестройки, тяжелейшего времени распада старой системы и экономической немощи, порождает романтические, даже утопические настроения в обществе. Вторая половина 1980-х годов была еще временем бурной общественной жизни Союза художников, обусловленной налаженной системой работы в предыдущие десятилетия. Это было время последних выставок, посвященных съездам коммунистической партии: в 1986 году это был XVII съезд, и под него, как всегда, пытались выстроить всю культурную жизнь страны. Традиционно каждую весну, в дни школьных каникул, проводилась Неделя изобразительного искусства, во время которых организовывались не только многочисленные выставки в городах, селах, на стройках, но и встречи с художниками. Все события широко освещались в прессе, поэтому можно считать, что это явление было достаточно масштабным. Отдельными экспозициями выставлялись художники творческих групп: «Сельские зори», работавшие в колхозе «Янгурчино» Янтиковского района (руководитель Н.П.Карачарков), «Цивиль» — на экспериментальном участке Чувашского сельхозинститута, бригады, работавшие на строительстве Чебоксарского завода промтракторов (руководители Н.В.Овчинников, позднее — А.М.Федосеев) и Чебоксарской ГЭС (рук. С.И.Алатов). Они не ограничивались выставками в Чебоксарах, но устраивали их во многих деревнях и селах. Сельский люд был в какой-то мере вовлечен в культурную жизнь республики. К сожалению, в 1990-е годы, с переходом на рыночные взаимоотношения, эта практика завершила свое существование.

С другой стороны, выход искусства «в народ» приобретает совершенно иные формы. Рассматриваемый период

знаменателен открытием нескольких картинных галерей и музеев. В 1989 году открыта картинная галерея в поселке Ибреси, в 1990 году — галерея в Яншихово-Норвашах Янтиковского района и Музей-квартира М.С.Спирионова в Чебоксарах. В 1993 году открылся Алатырский городской художественный музей. В 1996 году Выставочный зал г. Новочебоксарска (филиал Чувашского государственного художественного музея, открытый в 1983 г.) получил статус муниципального художественного музея. С этими событиями началось активное продвижение профессионального изобразительного искусства в районные центры республики, что явилось, конечно же, очень важным моментом в культурной жизни. В экспозиции Алатырского музея сегодня представлены произведения местных художников, полученные из запасников городского краеведческого музея, а также картины авторов из других городов. Ядром Новочебоксарского музея стали более 600 картин, переданных в дар городу Союзом художников РСФСР. Позднее он в значительной степени пополнился произведениями художников Чувашии. Другие картинные галереи начинали часто жизнь усилиями не государственных структур, а, скорее, энтузиазмом отдельных личностей. В 1995 году открылась картинная галерея Н.П. Карабарскова в селе Шадриха Порецкого района<sup>11</sup>. По инициативе искусствоведа Ю.В. Викторова созданы картинные галереи в Мариинском Посаде и в селе Октябрьском того же района, названные в народе «Викторовками». В 2003 году усилиями заслуженного художника ЧР А.В. Данилова открыта галерея в селе Красные Четаи, где представлены главным образом произведения самого организатора галереи Данилова, В.Н. Сандромировой — уроженки района, а также произведения, подаренные художниками республики. В 2004 году был открыт Музей Н.В. Овчинникова в селе Первое Чурашево Мариинско-Посадского района.

Однако при новых формах организации выставок были утрачены в последние два десятилетия старые. Так, почти прекратился вывоз произведений Чувашского государственного художественного музея в районы республики. То, что прежде планировалось как обязательная часть выставочной деятельности музея и было под контролем Министерства культуры, сегодня почти сошло на нет. Самому музею, за

отсутствием средств, эта работа не кажется важной и, по большому счету, без заинтересованности и государственной политики в данной области поднять подобную работу сегодня не представляется возможным.

Очень важно, на наш взгляд, посмотреть и на деятельность профессионального творческого союза, роль и место которого в сегодняшней культурной жизни значительны. Многие художники всегда жили и живут искусством, не вникая во внутренние отношения. Однако таких немного. Большинство вовлечены в жизнь этого общественного института, четко структурированного, во многом построенного на личных взаимоотношениях и не упускающего из рук выделяемых государством средств на изобразительное искусство, участвующего в какой-то мере и в определении культурной политики в республике. Он, к тому же, дает художникам достаточные удобства для существования, хотя и построен на строгой иерархии (греч. *hieros* священный + *arche* власть). В 1980—1990-е годы казалось, что Союз, в силу своей регрессивности и известной нетерпимости к ярким неординарным художникам, должен отодвинуться на второй план. Однако, надо отдать должное, он мимикрировал в новых социальных условиях, выйдя на новые темы и манеры письма. В целом же незыблемая структура Союза художников, даже при том, что от него отпочковался Союз чувашских художников (члены нового Союза остались и членами Союза художников РФ), живет по старым законам. Необходимо отметить важную тенденцию: даже оппозиционная молодежь времен 1-й Республиканской выставки потянулась в его лоно, понимая, что для выживания одиночек время еще не наступило. Растущее как на дрожжах количество его членов рождает подозрение, что дороги, ведущие в Союз, не только прямые. Вследствие чего и начинают некоторые его новоиспеченные члены свою творческую жизнь не с активизации ее, а со строительства сауны в своих мастерских. Но это — явления сегодняшнего дня.

Что касается Союза чувашских художников, отделившегося от «большого» Союза в 1993 году, то деятельность его не стабильна, хотя и проявляется иногда весьма интересно. Не случайно после его первых выставок известный искусствовед Ю.В.Викторов писал об их экспозициях как представ-

ляющих собой «сформированное художественное поле»<sup>12</sup>. Но со временем его деятельность утратила активность. А идея национального искусства, провозглашенная его организаторами, претворяется в жизнь отдельными яркими и талантливыми художниками, независимо от принадлежности их к тому или иному объединению. Кстати, актуальность этой проблемы подтверждается и началом ее теоретического осмысливания во всех национальных республиках России<sup>13</sup>.

Кроме официальных структур, занимающихся организацией выставок, в последние десятилетия существует сеть частных. Среди художественной публики наиболее известной является собрание чебоксарского предпринимателя В.С. Шипилевского, занимающегося издательским делом. Его офис стал и выставочной площадкой, где разместились произведения, подобранные им на собственный вкус, надо отметить, безупречный. В его коллекции — имена художников, широко признанных, обладающих ярким индивидуальным почерком, таких, как Н. Енилин, П. Петров и А. Рыбкин, здесь и наиболее полное в республике представление творчества И. Улангина, А. Сафина и С. Юхтара. Произведения последнего являются ядром этого частного музея, доступного, между прочим, каждому желающему.

За последние два-три десятилетия заметно расширился круг внутримузейных выставочных площадей, кардинально изменились способы и формы показа изобразительного искусства. Открылся Выставочный зал Министерства культуры и по делам национальностей «Сурбан», который отныне стал одним из главных центров выставочной жизни республики<sup>14</sup>. Появился выставочный зал и в Чувашском национальном музее. Более камерные выставки проводились в Чувашском государственном институте гуманитарных наук, Национальной библиотеке, клубе Агрегатного завода, в администрации Президента ЧР, АвтоВАЗбанке, в ДК тракторостроителей и других государственных и частных заведениях. Создание «Галереи 6 x 7» в 1992 году стало одним из первых примет новой культурной ситуации. Организаторы ее Андрей Добрынкин и Олег Улангин стали продвигать, как тогда называли, неформальное искусство. Название получила от размера выставочного зала. В первые годы существования выставки были посвящены фотоискусству и новым направ-

лениям изобразительного искусства. Отличались от традиционных официальных выставок камерностью, новизной имен, экспериментальным характером творчества. В экспозициях было представлено творчество фотографов и художников-профессионалов, любителей, народных мастеров из Чебоксар, Москвы, Казани, Йошкар-Олы. Издавалась газета «Ретикуляция» (редактор А. Добринкин). С 1998 выставочную деятельность курировала заведующая методическим отделом В.Т. Ильина, с 2003 — М.В. Симакова. В настоящее время в галерее «6 х 7» экспонируются главным образом произведения художников-прикладников, мастеров-любителей, а также народных мастеров, работающих в разных видах и жанрах, в том числе ткачестве, вышивке, резьбе, лозоплетении, аппликации и др. Проводятся персональные и групповые выставки.

Самыми монументальными экспозициями всегда отличались выставки, посвященные историческим датам и событиям. Например, к 450-летию вхождения Чувашии в состав России, Дням Республики, Великой Победе в Отечественной войне, «круглым» датам, связанным с организацией Союза художников. Составленные в значительной степени из произведений, хранящихся в запасниках Художественного музея, они позволяли выстроить великолепную ретроспективную картину развития чувашского искусства, высвечивая разные его аспекты, в зависимости от концепции выставки. Это кажется очень важным, так как постоянная экспозиция музея невелика по площади. На юбилейных выставках широко представлены тематические композиции, наиболее яркие произведения пейзажного, портретного и других жанров, разнообразие материалов в разных видах искусства, малоизвестные имена или произведения, удивительно точно характеризующие время. Эти экспозиции всегда дают специалистам возможность анализа и обобщения.

Заметными событиями в художественной жизни республики являлись и являются персональные выставки, организуемые к юбилейным датам. Для самого художника это событие также становится важной вехой в творческой жизни, неким осмыслением предыдущего периода. В течение последних двадцати лет состоялись сотни выставок, поэтому

включить их все в настоящий обзор не представляется возможным. Перечислим самые крупные и значительные экспозиции без отдельного анализа каждой из них, так как задачей данной статьи являются, как было сказано, более общие проблемы. Художники, перешагнувшие 60-летний рубеж, традиционно отмечают выставками каждые пять лет творчества. Среди них масштабными экспозициями отмечены В.И. Агев, Н.А. Енилин, П.П. Козлов, Ф.И. Мадуров, Н.В. Овчинников, Ф.П. Осипов, Н.П. Каракарсков, В.П. Петров (Праски Витти), А.А. Силов, Р.Ф. Терюкалова, Р.Ф. Федоров и многие другие живописцы, графики и скульпторы. Вслед за ними в разное время показали свои работы поколение художников, заявивших о себе в конце 1970-х—первой половине 1980-х годов: В.Г. Бритвин, Ю.П. Матросов, П.В. Петров, Ю.Ю. Ювенальев. В рассматриваемый период появились и утвердились в чувашском искусстве имена таких самобытных художников, как А.С. Сафин, И.А. Улангин, Г.Г. Фомиряков, С.Н. Юхтар, и имена художников, работающих в традиционной манере — М.М. Гаврилов, Н.В. Федоров (акварель), И.Г. Наумова (акварель, батик). Из экспозиций декоративно-прикладного искусства можно выделить О.А. Дуняк, А.И. Ильбекову, Т.В. Шаркову, Т.И. Петрову, а также несколько Республиканских выставок народного искусства, организованные во многом усилиями Художественного музея и Республиканским научно-методическим центром Министерства культуры ЧР.

Из ушедших художников, ставших уже классиками чувашского изобразительного искусства, были представлены значительными выставками А.И. Миттов (1932—1971), П.Г. Кипарисов (1926—1987), М.Е. Егоров (1932—1992), Б.М. Белоусов (1924—1977), И.В. Дмитриев (1902—1991), Л.М. и А.В. Акцыновы (оба — 1910—1997) и др.

Что касается жанровых и тематических предпочтений в произведениях, появляющихся на выставках, то при упадке главных жанров — бытового и исторического — другие остаются реализованными на прежнем профессиональном, достаточно высоком уровне. Однозначно, что портретов передовиков промышленности, сельского хозяйства и заслуженных деятелей стало меньше. В этом жанре наиболее плодотворно продолжает работать Н.П. Каракарсков. Прибавилось

портретов салонного характера, которые, «украсив» экспозиции, благополучно переезжают в интерьеры заказчиков. Особый разговор должен состояться вокруг пейзажного жанра, который традиционно остается наиболее предпочтаемым среди чувашских художников и преобладает на всех выставках. Развивающийся в русле русского реалистического, передвижнического пейзажа, он консервативен и менее всего подвержен новшествам. Большинство картин здесь можно отнести к области лирического пейзажа. Многие работы представляют лишь незавершенные этюды. Очень редко, но создаются и полотна эпические, глубоко прочувствованные, выполненные в самобытной манере. Среди пейзажистов Чувашии мы выделяем Николая Енилина, полотна которого характеризуются именно этими качествами. Работая в рамках реалистического искусства, он всегда отличался своеобразной манерой письма, узнаваемым стилем, а главное, удивительным выражением национального духа, характера, мировоззрения чувашей. Его монументальные, философские по содержанию пейзажи составляют сегодня отдельную страницу изобразительного искусства республики. В жанровых картинах и портретах он также обращается к национальным образам. Но таких художников немногого. Бедой современного чувашского искусства является вялость и индифферентность художников как к природе, так и собственно к живописи. Не только содержательная, но и чисто техническая ее часть (само ремесло) не осваивается в полной мере, не является одной из главнейших задач живописцев. Можно вспомнить и замечательного пейзажиста В.С.Гурина — учителя многих современных чувашских художников старшего и среднего поколения, для которого работа на палитре в поисках сотен цветовых нюансов, а затем на холсте над фактурой и формой была очень важной частью работы. Помноженная на истинный восторг перед красотой окружающего мира, она являла такие шедевры, как «Подень на Волге» (1955 г.). Равнодушие к этой стороне живописи дает нам массу обезличенных пейзажистов и редко — яркую индивидуальность. Эта беспристрастность и шаблонность мышления пугают. Еще реже видим в пейзажах художественный образ. По большому счету, одного от другого художника можно отличить далеко не всегда. Как пример проявления

яркой индивидуальности можно вспомнить и пейзажи А. Миттова, небольшого формата, но вырастающие до картины, до философского обобщения. Можно выделить также Петра Петрова, чьи образы природы и города одинаково остры по характеристике и сути выражения их современного восприятия. Они гуманистичны и емки по чувству, вложенному в них, художественны по форме.

А что же происходило в течение этих лет с искусством «социалистического реализма»? Его путь также можно проследить по экспозициям выставок, отразивших изменения в культуре в целом и в изобразительном искусстве в том числе. Если говорить о высоком профессионализме и способности сохранить в своем творчестве живого человека, а не «типа», требуемый в 1950—1960-е годы, то необходимо вспомнить еще одну, чрезвычайно важную для нас выставку — семьи В.С. Гурина и Р.М. Ермолаевой, прошедшую в начале 2001 года. Она показала выдающееся их значение в становлении живописной школы Чувашии. Их творческая жизнь и педагогическая деятельность видится сегодня цельным и многообразным. От этапа к этапу они выстраивали школу чувашского профессионального искусства, как по ступеням поднимая к высокому профессиональному уровню плеяду мастеров. Сегодня, за истечением времени, мы ярче видим высочайший уровень этих мастеров.

Творчество народного художника РФ и ЧР Н.В. Овчинникова, старейшего, но активно работавшего до конца жизни, представляет наивысшие достижения в чувашском искусстве этого направления<sup>15</sup>. Получивший великолепное академическое образование и очень четко усвоивший принципы советского искусства, он многие десятилетия был в его авангарде. На последней персональной выставке, посвященной 85-летию этого художника, можно было проследить весь эволюционный путь его творчества. Оно абсолютно адекватно эволюции советской официальной живописи от 1950-х годов до конца 20 века. Экспозиция включила несколько сотен полотен и рисунков. Ранние холсты свежи и пленэрны по живописи, оптимистичны по духу, картины 60-х годов отличаются жанровым характером и также жизнерадостны, 1970—1980-х — приобретают монументальность и

максимально отвечают идеологическим установкам времени. Произведения последних десятилетий приобретают салонный налет, теряют «большое» содержание и ощущение реальной жизни. Так и в целом тематическая картина набирает силу в период «развитого социализма», она преобладает на выставках того времени, но в перестроечные годы теряет свою актуальность.

Что касается жанровых предпочтений сегодняшнего дня, то в области реалистического искусства, лишившегося содержательной (идеологической) основы и так называемых «больших тем» и актуальности, наиболее интересные решения, кроме пейзажа и натюрморта,ходим в картинах из истории, мифологии и патриархального быта чувашского народа. Но по большому счету тематическая картина действительно переживает не лучшие свои времена.

Еще одна особенность, заметная на выставках постперестроечного периода, — появление новых тем, среди них — религиозных. Она появилась сначала в пейзажах с изображением разрушающихся храмов, затем в натюрмортах («пасхальная», «рождественская» тематика). В последнее десятилетие — в портретном жанре (портреты священнослужителей) и, иногда, в композиционных картинах. Если в первых трех обычно не ставится больших творческих задач и воплощения монументальных замыслов, то последняя этого требует. Абсолютное большинство художников оказываются беспомощными перед серьезным и глубоким обобщением важных исторических событий и явлений, да и собственно уровень мастерства для их воплощения на профессиональном уровне недостаточен. Через личные страдания, через осмысление жизненного пути, где неизбежны подъемы и падения, через поиск изобразительного языка приходили художники к воплощению религиозных, то есть духовных и нравственных тем. Современные произведения на христологические сюжеты кажутся слишком упрощенными и профессионально беспомощными. Потому, к счастью, немногие художники обращаются к ним. Отметить как удачную мы не можем ни одну из них.

Время, широко раскрывшее двери для свободного выражения мыслей и вольного проявления собственной непо-

хожести, оказалось непростым. Длительное состояние духовного провинциализма, культурной маргинальности по сравнению с московской и петербургской духовной, культурной жизнью, имеющей мощный пласт подпольного искусства, сделали свое дело. Основные направления современного искусства России были рождены в столичной среде, где жизнь была гораздо более насыщенной и сложной. Жизнь в провинции имеет другой ритм. Думается, однако, что в этом есть свои положительные стороны. Самобытность каждой из национальных культур является сегодня одной из самых интересных и актуальных проблем современного российского искусствоведения. Рассматривается она и в нашей республике. Здесь работают очень яркие художники, использующие почти нетронутый пласт традиционной народной культуры, что заставляет нас уделить внимание и этому направлению современного искусства Чувашии.

На всех выставках Союза художников значительное место занимает сегодня национальная тема, берущая начало в творчестве М.С. Спирионова и Н.К. Сверчкова в живописи, И.Ф. Кудрявцева — в скульптуре. Творчество Ю.А. Зайцева также представляло собой мощную попытку выхода из «этнографизма» в живописи. Сегодня эти вопросы решаются на другом уровне. Критерий национального в современном искусстве определялся фактом включения в систему выразительных средств профессиональных жанров элементов традиционного народного художественного мышления. Космология, мифология, эстетические, моральные ценности, психологические особенности становятся все более важными составными современного искусства. Начало серьезному поискам было положено в 1960-е годы А.И. Миттовым, нашедшим свой собственный изобразительный язык, и продолжено в 1970—1980-е годы художниками его же поколения. В чувашском изобразительном искусстве поиски нового образно-пластического языка обозначились в творчестве таких художников, как В.И. Агеев, Р.Ф. Федоров. Они были выделены доктором искусствоведения Н.В. Вороновым (Москва) как наиболее ярко отразившие национальный характер чувашей, проявившийся в древнем народном искусстве. Позднее к ним присоединился Н.А. Ени-

лин, который, на наш взгляд, еще более чутко и тонко вошел в этот пласт культуры. Творчество этих живописцев занимает важное место и в рассматриваемый нами период. Так, Владимир Агеев мощно ведет выбранную им линию: его картины кажутся нам исполненными животворящей силы, идущей из глубины веков. В них соединились философия и страсть, максимальное выражение народных представлений о миропорядке и свое собственное, что бывает в искусстве довольно редко. Верность Николая Енилина избранной теме и глубина образов также свидетельствуют о творческой силе и таланте этого живописца. Р.Ф. Федоров в последние годы ушел в сторону яркого декоративного воплощения своих «философских» замыслов.

Неоспоримы достижения и вклад в национальное искусство художника-монументалиста Праски Витти, в творчестве которого сильно выражено декоративное начало, присущее народному творчеству. Именно так происходит его попытка проникновения в народное миропредставление. Эта черта была характерна и для А.Миттова, М.Спирионова и Ю.Зайцева, пытавшихся выразить эстетический идеал народа через декоративность, характерную для многих видов народного искусства. Праски Витти (один из немногих в чувашском искусстве, кто по-настоящему пользуется широкой европейской известностью уже начиная с конца 1970-х годов) выступил яркими выставками, где показал разные грани своей деятельности — не только художественные эмали, но и живопись, и графику.

Далее эти тенденции прослеживаются в произведениях нового поколения художников — С.Юхтара, Г.Фомириякова, С.Пикла и др. Они также близки к плоскостному решению пространства в своих работах. Преемственность традиций и инновации в творчестве С.Н.Юхтара (Михайлова) — яркое свидетельство нового понимания традиционной культуры. В лучших своих работах последних лет (в характере этого художника работать сериями) — «Памятники», «Древо жизни», «Жизнь», выполненных в темперной технике с применением бронзовой и серебряной пудры, художник стремится максимально войти в тему. Мощным духовным ориентиром для него была личность Анатолия Миттова, а его творческое наследие, периодически показываемое на вы-

ставках и частично вошедшее в постоянную экспозицию музея, стало предметом пристального изучения. Но уже первые произведения художника показали собственную его состоятельность.

Впервые проявился на 1-й молодежной выставке и уже не сходил с горизонта Г.Г.Фомиряков, еще один замечательный художник этого же поколения. При том, что он в какие-то периоды жизни совершенно переставал показывать свои картины на выставках, его имя, как неординарного, мыслящего художника, имелось в виду при каждом разговоре об искусстве Чувашии. Путь его в искусстве сложен: увлечение натурой сменяется поиском сложной художественной метафоры, приемы реалистического искусства — абстракцией, несложные композиционные построения — яркой, привлекательной декоративностью и внешней нарядностью. Он много экспериментирует именно с формой (тематика определена патриархальным бытом и мифологией), ищет новый живописный язык для своих идей. Произведения и Юхтара, и Фомирякова, появившиеся на 1-й молодежной, затем показывались на групповых выставках Союза художников и Союза чувашских художников. Однако творческие интересы и проблемы, решаемые ими, всегда были иными, нежели в этих коллективах. Ярко прозвучали их персональные выставки, проводимые вовсе не в лучших выставочных залах (в фойе Чувашского государственного института гуманитарных наук, на художественно-графическом факультете ЧГПУ им. И.Я. Яковлева и т.п.). Пусть небольшие, но эти экспозиции дали возможность высоко оценить их вклад в изобразительное искусство Чувашии, о чем сегодня можно говорить с полной уверенностью. В любом случае они обозначили новые пути в чувашском искусстве, наметилось рождение новой художественной системы.

Яркими событиями стали две персональные выставки упомянутого выше талантливого живописца и графика Петра Петрова. Его имя стало известным еще в 1970-е годы. Оригинальный и глубокий художник, только в 2000 году он организовал свою первую крупную персональную выставку, давшую, наконец, возможность полнее познакомиться с его творчеством, неизменно привлекающим внимание во всех экспозициях<sup>16</sup>. Надо отметить и вторую его выставку (пока-

занную однако чуть раньше). Его акварели были представлены на «балконе» выставочного зала и стали открытием для многих. Живописная манера работы художника большими плотными красочными плоскостями своеобразно претворилась в акварельной технике, оставляя их очень узнаваемыми, но делая более камерными и даже ироничными, благодаря введению множества неожиданных деталей.

Что касается нового поколения художников, начавших работать в конце 1990-х годов, то к ним можно отнести Е. Туманову и Г. Кабилову, на сегодняшний день их имена ассоциируются со слегка романтизованным, но салонным искусством. Кстати, оно (салонное искусство) приобретает сегодня новые формы и отличается от прежней, востребованной публикой. Впрочем, легкая импрессионистичность письма и доля фантазии, присущая молодым, позволяет простить незрелость их творческих замыслов и надеяться на будущие достижения. Серьезной заявкой отмечено творчество лишь Е. Никифоровой и Е. Полякова, живущих и работающих в Шумерле, но показавших свои произведения на выставках в Чебоксарах, в том числе и на персональных. А в большинстве случаев самыми «молодыми» на республиканских выставках остаются сорокалетние художники. В целом, поиски молодых не отличаются интересом к важным духовным проблемам, к национальной традиции, хотя именно эта линия делает чувашское изобразительное искусство самобытным и оригинальным. Именно она стала наиболее интересной частью чувашского изобразительного искусства 1985—2005 годов. Работы, главным содержанием которых стал сложный комплекс символико-художественных понятий современности и народного искусства, являются основу поисков нового языка современного искусства.

Продолжая разговор о современных направлениях искусства, обратимся еще раз к творчеству И. Улангина и А. Сафина. Их участием в выставках, в том числе и персональных, утвердилась линия искусства, также не угасающая со временем 1-й молодежной. Интеллектуалы и эрудиты, они генерировали в течение многих лет новые идеи и собирали вокруг себя молодых (в большей степени это относится к И. Улангину. А. Сафин был более замкнут в своей творческой жизни). Их искусство выразило постмодернистические те-

чения — своего рода реакцию на мировой авангард, так и прошедший, по большому счету, мимо чувашских мастеров. 1990-е годы прошлого века стали периодом узнавания закрытых доселе пластов неофициальной российской и зарубежной культуры. В этом плане широкую деятельность развил О. Улангин — организатор выставок, ориентированных на авангардные направления, а также зарубежное искусство<sup>17</sup>. Начав как один из самых активных участников и организаторов 1-й молодежной выставки, он продолжил экспозиционную деятельность в Галерее «б x 7», в залах Чувашского национального и Художественного музеев. Кроме О. Улангина, в Художественном музее особо выделился качеством экспозиций, их концептуальной продуманностью и новизной Г. Иванов (Орков). Он работал как с молодыми художниками, так и с народными мастерами, осуществив такие полярные, казалось бы, проекты, как «Белая Чувашия» и Республиканские выставки народного искусства.

Отдельного рассмотрения требуют крупные выставки, достаточно полно отразившие творчество нового поколения художников (причем в контексте российского и европейского искусства). Это выставки, состоявшиеся лишь в конце XX столетия — «Мир этих глаз-1. Г. Айти и его художественное окружение» (1994, автор О. Улангин), «Мир этих глаз-2. Г. Айти и его художественное окружение» (1997, авторы А. Мордвинова, О. Улангин), «Белая Чувашия» (2000, авторы Г. Иванов, Г. Фомиряков), на которых было представлено не только чувашское и российское, но и зарубежное авангардное искусство. Это способствовало более смелым поискам, значительному обновлению художественной практики и появлению новых имен. И хотя, надо отметить, провинциальное существование искусства не создает условий для развития новых форм, а старые официальные структуры всегда игнорировали интеллектуальное искусство авангарда, путь был открыт, и каждый имеющий еще творческий заряд попробовал силы в новых для себя изобразительных формах. Укоренившееся провинциальное сознание преодолевалось во всех сферах искусства. Заметно это стало и в области скульптуры, среди мастеров которой почти все попробовали работать в архаизированной манере. И это был наиболее интересный путь, хотя бы в силу того, что чувашская народ-

ная культура имеет мощные традиции в культовой скульптуре как в малых, так и в монументальных формах. К ним можно отнести Ф. Мадурова, который раньше всех начал эксперименты в этой области, П. Пупина, В. Нагорнова, В. Егорова, в мелкой пластике — Н. Балтаева и др. В силу своей специфики скульптурные произведения занимают не значительную часть выставочных экспозиций. Здесь мы видим лишь ее станковые формы и мелкую пластику, к тому же часто не воплощенные в материале. Однако движение в сторону народного искусства очевидно.

Творческие поиски и произведения тех немногих авторов — живописцев, графиков и скульпторов, искусство которых выросло на своеобразии национальной культуры, составили главное достижение чувашского современного искусства. В этом вопросе, думается, имеет смысл обратиться к художникам региона Средней Волги, которые также в последние годы повернулись лицом к своей национальной истории и культуре. Не только чувашские, но и марийские, татарские, удмуртские художники работают в этой области, и сегодня можно утверждать, что в регионах и провинциях существует настоящее, не подражательное искусство. В нем рождаются новые художники, открываются неизведанные пути. Среди многих художников выделяется своим мастерством, напряженностью поисков и богатством образов, связанных с древней мифологией, марийский художник Измаил Ефимов, который создает на ее основе собственную, «новую мифологию», где в центре внимания становятся знаки и символы древней культуры. Мастер считает, что именно они обладают информационной ценностью и являются ключом к созданию нового изобразительного языка. Адекватности внутреннего содержания и формального решения, какая есть в произведениях Измаила Ефимова, достигли пока немногие художники региона, разрабатывающие тему национального.

Что еще способствовало изменению выставочной жизни республики? Бессспорно, это было возвращение всемирно известного поэта Геннадия Николаевича Айги в лоно чувашской культуры. Его появление заметно оживило ее жизнь, спровоцировало целую серию концептуальных выставок, расширились границы искусства. Кроме российских, были

показаны в Чебоксарах и целый ряд зарубежных художников. Например, прошли персональные выставки Антуана Витеза (Франция), Ханса Викстена (Швеция), целой группы немецких художников на выставке «Мир этих глаз — 1. Геннадий Айги и его художественное окружение», а затем на второй под этим же названием. Состоялась череда выставок Николая Дронникова, живущего с 1972 года в Париже, рисунками которого проиллюстрированы книги Г.Айги. Впервые было представлено и российское авангардное искусство первой половины и середины 20 века. Речь идет о собственной небольшой, но очень качественной коллекции Геннадия Айги.

Из названных выставок, несомненно, самой масштабной была выставка «Мир этих глаз — 2. Г.Айги и его художественное окружение», получившая поддержку международного фонда Сороса («Институт «Открытое Общество»)<sup>18</sup>. Она собрала более 1000 произведений живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, фотографии и скульптуры. В том числе наиболее полно была показана обширная коллекция поэта. В его собрании есть десятки произведений художников русского авангарда начала века: Р. Фалька, О. Розановой, Б. Эндера, А. Шевченко, «шестидесятников» — И.Вулоха, А.Зверева, И.Макаревича, В.Яковlevа, а также художников Франции, Германии, Швеции и других стран. Однако большинство экспонатов были присланы специально для выставки. Наиболее востребованным на ней оказалось искусство московского андеграунда 1950—1960-х годов. Оно открывало зрителям сложнейший период в искусстве советского времени, когда болезненно нарождалась новая реальность, отразившаяся, в первую очередь, в умах и произведениях художников, поэтов и музыкантов. Это было искусство не бытописательское, а рефлективное и интеллектуальное, затрагивавшее новизной и искренностью. Очень важной частью выставки была экспозиция, включившая в себя многочисленные работы художников региона Средней Волги — тех, чье творчество было отмечено оригинальностью и новизной. Далее, из ближнего и дальнего зарубежья были выставлены художники, почти без исключения представленные Геннадием Айги. Важной частью выставки были многочисленные мероприятия, проведенные во время ее работы. В

пресс-конференциях и обсуждениях проблем современного искусства за «круглым столом», концертах и поэтических вечерах приняли участие известные московские искусствоведы В. Пацулов и Е. Плавинская, вице-президент Фонда Малевича Г. Демосфенова, шведский поэт Х. Бьеркегрен, художники Л. Маслов (Санкт-Петербург), Д. Обинья (Германия), композитор и пианист И. Соколов (Германия), певица Л. Давыдова (Москва) и др. Приехали художники из Йошкар-Олы, Казани, Нижнего Новгорода. Столь масштабной и серьезной работы в рамках одной выставки, пожалуй, в истории чувашского изобразительного искусства не было. К открытию был издан богато иллюстрированный альбом-каталог, включивший в себя большое количество документов: письма и фотографии, стихи Г. Айги и художников, фрагменты старых газетных и журнальных публикаций, библиографические сведения об участниках выставки. Имея в виду и тот факт, что выставку посетили тысячи зрителей, можно утверждать, что она стала знаковым событием в культурной жизни республики.

Важным результатом выставки была возможность сравнить пути развития искусства Востока и Запада. Соседство на одной территории выставки российских, чувашских и зарубежных авторов показало, что пути современного искусства разошлись довольно далеко. Европейское изобразительное искусство является отображением качественно нового, по сравнению с искусством XIX века, художественного сознания, не знавшего жесткого пресса стандартизации со стороны государства и в наши дни имеющего общеевропейское, без границ, пространство. Доля реалистического искусства, столь привычная для нашего глаза, очень невелика и ограничена, главным образом «рамками обывательского салона», как трактуют его современные словари. Профессиональное искусство обрело в большинстве случаев абстрактные формы, выражющие в лучших произведениях и широкие понятия, и общечеловеческие проблемы. Почти все произведения рассматриваемой выставки были именно такого плана.

С именем Геннадия Айги связано и создание в Чебоксарах Общества бельманристов, где, вдохновленные поэтом, его участники проводят культурные акции: музыкальные,

поэтические и художественные, посвященные Карлу Микаэлю Бельману — шведскому поэту и музыканту XVIII века. Герои его произведений стали объектом их творений. Среди шведских поклонников Бельмана — график и художественный критик, давний друг Геннадия Айги Петер Даль. Он создал много иллюстраций к искрометной, полной здравой чувственности поэзии классика. На выставке «Мир этих глаз—2» он был представлен литографией «Улла» с изображением возлюбленной главного героя, а в 2000 году была уже организована в Художественном музее его персональная выставка.

Уникальная личность народного поэта Чувашии Г.Н. Айги собрала вокруг себя сотни художников, поэтов, музыкантов, многие из которых являются в искусстве фигурами первой величины. Сегодня он общается и с молодым поколением чувашских художников, подавая новые идеи и вовлекая их в широкое пространство европейской культуры<sup>19</sup>. Так, в октябре 2004 года в Художественном музее состоялся творческий вечер в честь 70-летия Айги. Помимо представления книги «Поклон — Пению» Геннадия Айги и музыкально-поэтической части в кругу друзей — Троельса Андерсена (Дания), Ивана Соколова (Германия), Ильи Жукова и Лидии Давыдовой (Россия), фольклорных коллективов Чувашии и других, открылась и международная выставка «Глаза Волги» — этнофутуризм и визуальная поэзия, где смелый эксперимент стал одним из главных критериев. Девизом мероприятия стали слова Анри-Поль Паскье: «...Вызов, который заключается в осмыслиении произведения с иным видением, интерпретация, отображающая иной взгляд своим собственным почерком, формой и цветом ... Опасное упражнение? Несомненно! Но художественная жизнь без риска!...». Другим важным условием было осмысление культурных традиций и «особая сакральность, направленная к «глубинным течениям» человеческого подсознания». Выставка объединила живописные, графические работы и инсталляции известных национальных художников Чувашии, Марий Эл, Удмуртии, Татарстана, Франции, Дании, на сюжеты 15 текстов-четверостиший, отобранных для проекта из книги «Поклон — Пению», и 5 неопубликованных, эксклюзивно написанных автором для данного проекта.

Кстати сказать, идею показа национального своеобразия через предметы-знаки, предметы-носители мифopoэтического образа чувашского мира попробовали воплотить авторы проекта и выставки «Белая Чувашия». Во многом выставка была интересной, однако она заметно не дотянула до ярких и значительных заявок проекта. Но это был еще один шаг в движении современной культуры к осмыслиению древних пластов национальной культуры, в движении, определяемом сегодня как «этнофутуризм».

В 1990-е годы появились на выставках произведения еще нескольких художников, изменивших картину современной выставочной жизни Чувашии. В первую очередь необходимо выделить имя петербуржца и нашего земляка А.П. Рыбкина. Он также привнес в среду чувашских художников новое мировоззрение и новую художественную эстетику, зародившуюся в его творчестве не столько благодаря его столичному образованию, сколько оригинальному таланту художника. Его грандиозные персональные выставки во многом изменили художественную атмосферу республики. Впервые он принял участие в выставке в 1996 году, в следующем году показал персональную выставку и далее еще несколько, в том числе и в Новочебоксарске<sup>20</sup>. Живописная культура, глубина и эмоциональная наполненность его образов, будь то портрет, пейзаж или натюрморт, поставили А. Рыбкина в ряд наиболее крупных художников Чувашии.

Заметным явлением стала единственная, на сегодня, выставка заслуженного деятеля искусств Татарии (Набережные Челны) В. Акимова в 1995 году. Выпускник Чебоксарского художественного училища и Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им.И.Е.Репина также показал высокий уровень профессионального искусства. «Деревенская» тема решается им через реальные и гротескные образы, через сказочные, во многом анекдотичные сюжеты из народной жизни. Картины, обладающие совершенно оригинальным, но понятным каждому изобразительным языком, запомнились надолго чебоксарскому зрителю.

Своебразным почерком обладает и М. Гурин, показавший впервые свои произведения на выставке «Мир этих

глаз—2», а затем в составе семейной выставки В.С. Гурина и Р.М. Ермолаевой — родителей художника и брата В.В. Гурина. Его манеру письма можно назвать «джазовой» — так мастерски и легко владеет он своей кистью и умением создавать композиции на «музыкальные» темы.

Чувашскую диаспору в Санкт-Петербурге представляет С. Евграфов, выпускник отделения монументальной живописи Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии. Его динамичная, экспрессивная живопись на грани абстракционизма также продемонстрировала яркую линию современной живописи, незнакомой прежде чебоксарским любителям искусства.

Все еще интересны так называемые «балконные» выставки в Центре современного искусства, устраиваемые в небольшом зале второго этажа, по инициативе молодых художников и сотрудников музея. Они отражают интересы и направления поисков молодого поколения. Впервые здесь было представлено концептуальное искусство, нашедшее свое яркое выражение в произведениях П.В. Бритвина. Художник воплотил свои идеи в текстовом и графическом варианте на нескольких «балконных» выставках (2004 г.). Здесь, кроме современного искусства, выставлялись произведения русского искусства из собрания ЧГХМ. Так, в течение 2000—2004 годов были показаны первоклассные по качеству выставки — офорты И. Шишкина и графика З. Серебряковой, акварели и рисунки М. Аксельрода, живопись и графика Е. Моисеенко и др. Замечательно, что главным критерием экспозиций здесь являются качество и оригинальность произведений. Это отличает их от больших официальных выставок, где работы низкого качества составляют значительную часть. Кстати сказать, переименование выставочного зала в Центр современного искусства не изменило сути его деятельности и содержания выставок.

Необходимо сказать несколько слов и о выставках художников, самодеятельных по образованию, но обладающих творческим потенциалом и сознанием профессионального уровня, что делает их искусство отнюдь не примитивным. Несколько раз выставлялась группа художников, в состав которой в разное время входили А. Сорокин, В. Ишутов, С. Чернов, А. Курушин, В. Панфилов и др. Выставки состоялись в

Художественном музее, в Доме архитектора, Республиканской юношеской библиотеке. Их живописные и графические работы и объекты интересны «безыскусственностью», асоциальны, демонстративно замкнуты в рамках собственного духовного мира (выставки «Синтетический мир», «Я» и др.). Интересны эксперименты В. Панфилова, человека оригинального, широко образованного и отличного фотографа. Так, серия рисунков «Кривые зеркала» сопровождалась в экспозиции инсталляцией из кривых зеркал, в которых каждый зритель может поэкспериментировать со своим лицом и провести параллели с рисунками. Для другого художника — В. Ишутова — автопортрет (была показана целая серия) является исследованием собственной души, ее состояний. Дм. Андреев также работает в этой области. Автопортрет на фоне окна — соединение реального с фантазийными образами природы и людей — сюрреалистическая картина мира. У Н. Панфиловой серия расписных масок из папье-маше — выражение абсурдности мира и приятие этого абсурда. Авторы не противостоят ему, не отрицают. Художники ищут собственное лицо, каким бы оно ни было. Ищут в себе не божественное начало, а человеческие качества. Происходит некое искусственное «расpinание» себя. Это совершенно особая линия в нашем искусстве, развитие которого невозможно предугадать.

В более широком масштабе авангардное искусство было представлено в рамках программы «Чебоксары — культурная столица» в 2003 году. Участники — города Поволжья. Предыдущие две столицы — Иваново и Киров — дали интересный опыт их проведения. В Чебоксарах первая выставка называлась «Давай!» и была международной. Она представила творчество лаборатории актуального искусства России и современного западного видеоарта. Причем в расширенном варианте выставка была показана в Берлине и Вене.

На открытии «Культурной столицы», кроме выставки «Давай!», состоялась лекция директора Музея прикладного искусства из Вены Петера Невера и показ фильма об этом музее. Очень интересно было увидеть музей новой формации, когда не только художественные объекты являются пред-

метом экспозиции, но само пространство музея воспринимается и работает как материал, трансформируемый художниками согласно идее выставки. Новые материалы и технологии сегодня дают возможность осуществлять самые невероятные фантазии. Знакомство с работой современного европейского музея дает интересный опыт, который можно использовать в меру наших технических возможностей (вернее сказать, невозможностей). С другой стороны, и классический музей выработал свою эстетику и не исчерпал своих возможностей.

Выставка «Давай!» представила нетрадиционные виды искусства — видеофильмы, фотографии, коллажи, «объекты» и, очень немного, живописи. Главное внимание зрителей, конечно, было уделено фильмам. Видео было представлено здесь как основная форма современного искусства, использующая все достижения новых технологий. Российские фильмы, созданные группами «Синие носы» (Новосибирск) Николая Полисского (знаменитое «Строительство башни из сена»), Дм. Гутова, Дм. Виленского и других авторов, были яркими, эпатажными, демонстрирующими полное разрушение традиционного искусства и эстетики. Было показано все — от актов разрушения произведений классического искусства до демонстрации физиологических отправлений. «Главное, что хотелось показать зрителям, — говорит Л. Сапринина, нижегородский куратор «Культурной столицы», — из чего делается современное искусство. Ведь художники его создают благодаря социальной среде». Однако, как нам кажется, массовая культура и пошлость, в ней царящая, это далеко не все современное искусство. Видеофильмы, созданные художниками из Европы и Азии, как раз продемонстрировали не только оригинальность, но и тонкость, и вкус к подлинным, можно сказать «вечным», проблемам, неизменно стоящим в основе искусства, неважно, в какую эпоху оно делается.

В последние годы отмечено активным вхождением в культурную жизнь фотографии. Это обусловлено ее широким распространением и новыми технологиями. Начиная с экспозиции «Старые Чебоксары» В. Алмазкина на выставке «Свет Преображения», посвященной 10-летию возрож-

дения Чебоксарского женского Преображенского монастыря, до самостоятельных авторских, персональных выставок, можно сказать, что они стали полноправно существовать в выставочных залах наравне с художественными. То есть вошли в разряд художественных выставок. Среди них есть и «стильные», и оригинальные. К первым можно отнести «Старинную фотографию из частных коллекций», ко вторым — «Взгляд на культурные столицы Приволжского федерального округа с высоты птичьего полета», представленный парапланеристом Валерием Тимофеевым.

Новые компьютерные технологии нашего времени позволяют создавать виртуальные выставки и интернет-галереи. Так, созданы уже сайты «Галерея Президента», «Искусство Чувашии», включающая разделы «Прикладное искусство», «Живопись», «Батик», «Художественная фотография», а также персональные выставки чувашских художников. Выходят во всемирное информационное поле с представлениями своих коллекций и музеи — Национальный и Художественный.

Ясной и желанной целью настоящего обзора было собрать в единую картину все разнообразие поисков и достижений сегодняшнего чувашского искусства, обрести понимание глубинных перемен в нем и увидеть то прекрасное и уродливое, что соединило оно в своем облике. Изобразительное искусство очень точно отображает сегодняшнее духовное состояние современного общества, пережившего в 1990-е годы экономические потрясения и невероятно стремительную смену надежд и разочарований, а затем относительную стабильность начала XXI века.

Официальная сторона выставочной деятельности и происходящие сегодня события на первый взгляд не сильно отличаются от, например, событий 50—60-х годов: все те же юбилейные и персональные выставки, включающие сотни произведений, все те же реалистические картины бытового и, иногда, исторического жанра, портреты сидящих дам, лежащей натуры и кувшинов с цветами. С большим или меньшим умением нарисованные, они дают наше с вами представление визуального мира. Но значительную часть экспозиций представляют уже художники, отошедшие от ста-

рой системы. Надо сказать, что картины, созданные Николаем Овчинниковым, Ревелем Федоровым, Виктором Немцевым, Николаем Карабарским, являются сегодня великолепными образцами искусства советского времени. Основа их мировосприятия лежала в плоскости, требуемой идеологией. Отсюда и искренность вложенного чувства, и художественная сила картин тех лет. Но и в среде художников старшего поколения идет осмысление перемен и понимание новых задач, поставленных перед искусством временем. Значительные изменения видим в творчестве Р.Ф. Федорова, плодотворно работающего в обновленной живописной манере, настолько яркой, что появилась целая плеяда подражателей. Но никто из них, к счастью, не берется, вслед за ним, за масштабные картины, что, понятно, доступно не каждому.

Ситуация в изобразительном искусстве Чувашии конца 20 века в корне отличается от предыдущих его девяти десятилетий. Конечно, мощный пласт реалистического искусства, созданного в течение первой половины и середины 20 столетия, остается важной частью, базой для большинства членов Союза художников. Но, наряду с этим, в неофициальном мире искусства, иногда возникая и на официальном уровне, созрело целое поколение художников, которые создали уже особую интеллектуальную среду. Именно они — Станислав Юхтар, Игорь Улангин, Азат Сафин, Георгий Фомиряков — определили одно из главных направлений и уровень современного, возможно, и будущего искусства. Разрушение старых идеологических основ, связанных с изменением политики и экономического устройства, перестроило всю художественную жизнь, изменило многие понятия. В ней происходят изменения глубинного характера, которые определят искусство XXI столетия.

Огромный интерес современного цивилизованного общества к национальной истории и культуре своего народа, понимание самобытности и ценности традиционного искусства, которое питает творчество современных мастеров, очевиден. Реализовать интерес общества к этим проблемам можно, главным образом, на художественных выставках.

Сообщество среднего поколения художников, активно работающих творчески, существует во многом усилиями Игоря Улангина<sup>21</sup>. Он собирает на выездные выставки рабо-

ты наиболее ярких, талантливых художников города. Так состоялись выставки в Москве и Петербурге. Он объединяет художников — каждый из них работает индивидуально, каждый по-своему выражает всю сложность и красоту бытия, каждый обладает неповторимым стилем и взглядом на искусство, — не только на совместных выставках, но и на неформальном уровне, на совместные зарисовки и штудии натуры. Духовная, интеллектуальная целостность их творческих установок делает их сообществом нового порядка в чувашском искусстве. Из этого потока жизни они творят новую реальность, достойную искусства. В этом, конечно, есть свои изъяны, как в любом новом явлении не может быть совершенства. Не умаляя значения художников-традиционалистов, отметим, что на рубеже ХХ—XXI веков невозможно втиснуть в рамки описательно-повествовательной картины все результаты культурфилософского процесса нашего времени.

Совершенно ясно, что годы перестройки общественно-экономической системы в стране дали качественно новые ценностные ориентиры. В контексте событий вся художественная жизнь, характер деловых и творческих взаимоотношений внутри и вне Союза художников, критерии искусства заметно изменились, но не настолько, чтобы поставить эти явления в чувашском искусстве на один уровень со столичными — московскими и петербургскими, хотя в целом можно говорить о схожести тенденций. Сопоставление картины столичной и провинциальной выставочной деятельности выявляет наиболее яркие особенности нашей художественной культуры, очерчивает ее позитивные и негативные стороны.

Таким образом, выставочная жизнь нашей республики в значительной степени претерпела качественные изменения. Взгляд исследователя на изобразительное искусство Чувашии кажется необходимым для сохранения и передачи будущим поколениям бесценного духовного наследия нашего народа. Профессиональное изобразительное искусство Чувашии берет начало на заре XX столетия. Его развитию сопутствовали профессиональные художественные критики, которые достаточно чутко отзывались и анализировали на фоне выставок любое талантливое и не очень явление

искусства. Но все, что появлялось на страницах газет и журналов, в нескольких монографиях, посвященных отдельным художникам, не объединено пока в целостную картину, в которой обозначились бы начало, причины и характер рождения профессионального искусства в чувашской культуре. В настоящей статье сделана первая попытка обобщения и анализа лишь очень короткого периода истории, который, однако, кажется очень важным именно своими новыми требованиями к искусству и искусствоведению.

### Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

<sup>1</sup> В 1980—нач. 2000-х гг. обзорные статьи писались Н.А. Ургалкиной, А.А. Трофимовым, Ю.В. Викторовым, А.И. Мордвиновой.

<sup>2</sup> Астраханская, Волгоградская, Горьковская, Куйбышевская, Саратовская и Ульяновская области, Марийская, Татарская, Удмуртская и Чувашская республики.

<sup>3</sup> Григорьев А.Г. 6 зональная художественная выставка «Большая Волга». Каталог выставки произведений. Чебоксары, 1985. С. 3.

<sup>4</sup> Заметим, что российская литература этого времени создала «деревенскую» прозу. В произведениях В. Шукшина, В. Распутина, В. Белова и других талантливейших авторов пронзительно зазвучали любовь и сострадание к русскому крестьянину.

<sup>5</sup> По содержанию и форме она была подобна тем, что прошли по всей России после известной 17 молодежной выставки в Москве в конце 1986—нач. 1987 гг.

<sup>6</sup> Творческое общение с некоторыми из них продолжалось до конца XX века — совместные выставки в Чебоксарах, Нижнем Новгороде, Москве, Самаре.

<sup>7</sup> Его работы можно видеть в экспозиции Музея частных коллекций на Волхонке, в составе произведений, принадлежащих крупнейшему собирателю современного искусства А. Глейзеру.

<sup>8</sup> Не все участники 1-й молодежной выставки по разным причинам в дальнейшем продолжили творческую работу.

<sup>9</sup> А. Сафин погиб в 2005 г.

<sup>10</sup> В.Мытиков живет и успешно работает в настоящее время в Чебоксарах. Во второй половине 1990-х годов к нему присоединились выпускники Красноярского художественного института Е. Никифорова и Е. Поляков. Молодые и талантливые, выделяющиеся необычайно свободной широкой манерой письма, солнечным колоритом и оптимизмом, при эмоциональной тонкости и глубине, они организовали уже несколько персональных выставок. Активно работает и старшее поколение — Е. Егорова.

<sup>11</sup> В феврале 2005 года Шадрихинская картинная галерея сгорела, погибли почти все находившиеся там произведения Н.П. Каракарская.

<sup>12</sup> Викторов Ю.В. Изобразительное искусство Чувашии (1995 г.) // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики. Чебоксары, 1996. № 5. С. 42.

<sup>13</sup> Свидетельством тому служит и книга Червонной С.М. «Все боги с нами и за нас...». (Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России). М., 1999.

<sup>14</sup> В 2003 году переименован в Центр современного искусства в составе Чувашского государственного художественного музея.

<sup>15</sup> Умер 18 февраля 2004 г.

<sup>16</sup> Надо отметить, что П. Петров востребован за пределами республики. Так, в одном из залов Новой Третьяковки его произведения нашли постоянную прописку.

<sup>17</sup> Брат И. Улангина, в 1980—90-е годы, представленный на выставках живописными произведениями. В настоящее время является главным художником г. Новочебоксарска.

<sup>18</sup> Подробный обзор и анализ этой выставки даны в статьях Моргвиновой А.И.: «Геннадий Айги и его художественное окружение. Чувашские художники на выставке «Мир этих глаз — 2» // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. IV. Чебоксары, 2001. С. 87—105; «Художники зарубежья на выставке «Мир этих глаз — 2. Геннадий Айги и его художественное окружение» // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. V. Чебоксары, 2003. С. 130—141.

<sup>19</sup> Г.Н. Айги умер 21 февраля 2006 г.

<sup>20</sup> Грандиозное полотно «Зал ожидания» («Нелетная погода») была подарена художником г. Новочебоксарску в 2005 году.

<sup>21</sup> Признание этого художника на международном уровне пришло с получением им гранта Института «Открытое Общество» за серию иллюстраций к стихам А.С.Пушкина — изящных тонких рисунков в духе рисунков самого поэта.

## О ПОСТАНОВКАХ СЕЗОНА 2002–2003 годов В РУССКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

*Н.Д. Говорова*

События последних лет показали: интерес к искусству драматического театра во многих городах России значительно вырос. По сообщениям СМИ, в одной только Москве на начало 2000-го года официально зарегистрировано более трехсот драматических театральных коллективов и твориществ (до 1988 года существовало всего 18). Аналогичная тенденция наблюдается в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Перми, Челябинске, Краснодаре, Нижнем Новгороде, Ханты-Мансийске, Татарстане, Башкортостане, Саха-Якутии и т. д. Как правило, театральные ряды ежевечерне заполняются почти полностью, не пустуют и филиалы, которыми обзавелись почти все крупные театры Москвы и Санкт-Петербурга. Тот же самый процесс в определенной мере затронул и Чувашскую Республику, где число драматических коллективов выросло в полтора раза. Произошло это следующим образом. В 1996 году в Новочебоксарске был создан Чувашский государственный экспериментальный театр драмы. Его костяк составили выпускники ЛГИТМиКа (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии) 1995 года, джазового отделения Чебоксарского музыкального училища, и чуть позже к ним присоединилась группа Мим-театра «Дождь», не имевшая до того статуса государственного театрального коллектива. Возглавил коллектив заслуженный деятель искусств ЧР, актер и режиссер Чувашского государственного академического драматического театра Н. Кор-

чаков. Через год он вновь вернулся в свой родной театр (ЧГАДТ), а Экспериментальный театр обрел новое место прописки на базе клуба Агрегатного завода в Чебоксарах. Ныне он возглавляется актером и режиссером В. Проворовым и даже имеет свою учебную студию.

Почти одновременно с оформлением Экспериментального театра в Чебоксарах зарегистрирован и первый частный негосударственный драматический театральный коллектив — Театр «Годо». Его руководителем является писатель, эссеист и драматург Э. Кранк. Таким образом, можно говорить, что к концу 1990-х годов в столице Чувашии к четырем существовавшим прежде драматическим театральным коллективам (ЧГАДТ, Русский и Молодежный театры, Театр кукол) добавились еще два. Самым же крупным театральным коллективом республики по-прежнему является Театр оперы и балета. Кстати, сцена именно этого театра, как правило, с середины 1990-х годов принимает у себя все гастролирующие в республике театральные драматические коллективы. Так, в 2002 году на сцене Оперного театра состоялись большие гастроли Московского областного театра драмы. Там же, в Оперном театре, выступают и все приезжающие антрепризные драматические труппы. Интерес к их спектаклям, как правило, высок. 1200 мест Оперного театра чаще всего бывают заняты на 80—90%.

Очевидно, взрыв интереса к драматическому искусству, в первую очередь, обусловлен значительными изменениями в жизни страны и конкретно каждого ее гражданина. По словам секретаря Союза театральных деятелей России народного артиста России Г. Тараторкина, выступившего в Чебоксарах 8 октября 2003 года перед журналистами с итогами прошедшего театрального сезона, «люди устремились сегодня в театр, чтобы не быть обманутыми». Они хотят видеть на театральных подмостках объяснение, подробный комментарий и перспективу важнейших социально-экономических перемен, понять их истинный смысл. Да, действительно, русский реалистический театр всегда был мощной общественной кафедрой — не только оценивал состояние общества, но и влиял на российские умы, по словам М. Салтыкова-Щедрина, «ни в чем не твердые». Эта пресс-конференция Г. Тараторкина состоялась в помещении Чуваш-

ского государственного академического драматического театра по случаю открытия в Чебоксарах фестиваля современной пьесы «Новая драма» в рамках программы «Чебоксары — культурная столица Поволжья 2003». Фестиваль проводился ассоциацией «Золотая маска» под эгидой СТД России.

Сохранил ли сегодня российский театр взятую им на себя в начале XX века аналитическую и просветительскую миссии? Думается, скорее всего, ответ на этот вопрос может быть таким: сохранил, но далеко не в том объеме и не на том уровне, который был присущ ему 100 лет назад. Многие деятели театра зачастую и сами, как и большинство россиян сегодня, не могут всесторонне оценить глубинную сущность многих новейших перемен. Чаще всего они стараются подыскать им исторические аналогии или ограничиваются эмоциональной оценкой более или менее очевидных трансформаций.

То же самое подтверждают и ведущие деятели театров Чувашии, солидарные в том мнении, что с начала 1990-х годов, когда государство полностью отказалось от идеологической опеки творческих коллективов, им прежде всего приходится заниматься поисками новой эстетики внутри театрального процесса, а отнюдь не воспитанием публики. Серьезный разговор об этом состоялся во время проведения V съезда Чувашского отделения Союза театральных деятелей России в феврале 2001 года, а также в ходе уже упоминавшегося фестиваля современной пьесы «Новая драма», прошедшего в Чебоксарах в октябре 2003 года.

Беседы со зрителями чебоксарских театров убеждают в том, что и публика в большинстве своем уже не ждет от театра выполнения ими прежних его функций. Зачастую любители драматического искусства приходят сегодня в театр «попробоваться игрой актеров, красивыми костюмами и декорациями, работой режиссера», а также «отдохнуть», «расслабиться», «забыть о том, что происходит вокруг» и даже за тем, «чтобы избавиться от плохого самочувствия». Безусловно, театр видит, чувствует новые настроения и запросы публики, идет им навстречу. При этом каждый из театров самостоятельно решает, чем он будет служить для своих почитателей: историко-философской кафедрой, лабораторией актерских

и постановочных технологий, центром релаксации, храмом красоты, клиникой или тем и другим и третьим одновременно.

\* \* \*

Объять необъятное пока еще не удалось никому. А потому в самом начале, по-видимому, следует оговорить те позиции, с которых в данной статье рассматривается сезон 2002—2003 годов в Русском драматическом театре\*. В первую очередь, отслежены режиссерские принципы и сценографические решения почти всех репертуарных спектаклей с точки зрения требований времени, в которое живут эти работы в данном театре. Драматургическая основа постановок рассмотрена в меньшей мере главным образом благодаря тому, что все пьесы хорошо известны, принадлежат хорошо знакомым авторам и классикам. Осталась за рамками статьи и работа актеров, уровень актерского мастерства в каждом из спектаклей. Думается, это — тема отдельного большого исследования. Хотя, конечно же, без общей краткой характеристики актерской труппы обойтись не удалось, как и без некоторых выводов, которые, очевидно, вытекают из суммы просмотренного сценического материала.

Сезон 2002—2003 года — юбилейный, восьмидесятый по счету. Русский драматический театр начал его с опозданием почти на три недели — 1-го ноября, вместо 8-10 октября, как бывало прежде. Задержка вызвана началом комплексного капитального ремонта здания, в котором театр располагался в течение последних 19 лет и которое было построено в 1960 году как помещение для Чувашской госфилармонии.

Ремонт и реконструкция театральных строений проводится сейчас по всей России. Так, в Москве и Санкт-Петербурге отремонтированы или приведены в надлежащий порядок практически все старые театральные здания. С 1997 года ведется поэтапная реконструкция-ремонт и в самом главном здании России — Большом театре. Однако нельзя не заметить, что делается это совершенно иначе, чем прак-

---

\* Официальное на 01.01.2004 г. название — ГУК «Государственный ордена «Знак Почета» Русский драматический театр».

тиковалось прежде. Главной целью преобразований, — деятели театра этого не скрывают, — является улучшение инфраструктуры именно зрительских помещений: гардеробов, фойе, курительных и туалетных комнат, зрительного зала, чтобы, едва переступив порог театра, человек ощутил состояние комфорта, респектабельности, особой приветливости, — словом, того, что он ожидает получить от посещения спектакля.

Очень интересен в этом смысле опыт Театра им. Моссовета в Москве. В зале этого театра нет ни одного неудобного для зрителей места, с которого просмотр спектакля, обзор сцены были бы затруднены. Вспомогательные зрительские помещения содержатся в абсолютной чистоте (фойе, курительные и туалетные комнаты, коридоры, раздевалки). В фойе театра можно приобрести очень интересную литературу о театре, актерах, отдельных постановках. Большое количество информационных буклетов о театральной жизни Москвы раздается зрителям бесплатно. Административные работники, непосредственно занятые обслуживанием зрителей, исключительно приветливы, хорошо информированы о текущем репертуаре театра. То же самое можно сказать о Татарском академическом театре им. Г. Камала, где каждое зрительское кресло оборудовано не одним, а двумя комплектами наушников, с тем, чтобы была возможность переводить сценический текст на два языка. Так, например, гастрольные спектакли Чувашского академического театра драмы им. К.Иванова зрители Казани могут слушать в синхронном переводе на русском и на татарском языках. Интересная реконструкция велась в Татарском академическом театре им. М.Джалиля. Судя по техническому проекту, каждое зрительское кресло в зале оборудовано не только автономной подсветкой, но и отдельным кондиционером.

В Чувашии в 2003 году полностью завершена реконструкция старейшего театрального здания ЧГАДТ им. К. Иванова. В этом помещении также проведена значительная работа по улучшению инфраструктуры именно зрительских помещений. Все они обновлены полностью. В одном из зрительских фойе появился даже фонтан. Заменены все зрительские кресла, реконструирована система синхронного перевода. На 2005 год назначена и реконструкция Театра

оперы и балета в Чебоксарах. Первый добровольный взнос на ремонт театра внес уроженец Чувашии певец Андрей Ланцов, проживающий и работающий ныне в Германии. 2 декабря 2004 года солист оперы из Дюссельдорфа А. Ланцов вручил 1000 долларов директору Оперного театра В. Фошину в присутствии зрителей оперного фестиваля им. М. Михайлова и членов правительства ЧР во главе с президентом Республики Н.Федоровым. По словам дарителя, он надеется, что в скором времени зрителям Оперного театра в Чебоксарах станет «теплее и светлее». Очень символичное начинание.

И отнюдь не случайно, что столь необходимую реконструкцию и ремонт старого филармонического помещения дирекция Русского театра также начала именно со зрительного зала. К 1 ноября 2002 года этот этап работ удалось завершить полностью. Помещение приобрело именно театральную, подчеркнуто камерную эстетику. За счет сокращения зрительских мест с 512 до 432, оборудования их более удобными креслами, совершенствования системы отопления любители театра почувствовали себя и более комфортно. Уже первые три месяца работы показали: проведенная реконструкция дала желаемые результаты — число поклонников Русского театра в Чебоксарах увеличилось, к ним присоединились и те, кто раньше отдавал предпочтение гастролирующим в городе драматическим коллективам, в последнее время чаще всего антрепризным. Возрос интерес к театру и в студенческой среде.

\* \* \*

Репертуар театра также был сформирован на основании предпочтений публики — из наиболее востребованных (судя по данным администраторов Русского театра, отчетам кассы и отзывам зрителей) зрителями спектаклей предыдущих сезонов. Вот их названия: А. Островский «Последняя жертва» (комедия), П. Шено «Будьте здоровы» (комедия), А. Галич «Петро» (современная история), Н. Коуард «Неугомонный дух» (неправдоподобный фарс), В. Гуркин «Кадриль» (комедия), Н. Глушкина «Плачу вперед» (комедия), Ж. Ануй «Бал воров» (комедия). Все это самые новые работы театра, осуществленные на его сцене в течение одного-двух предыдущих сезонов. Оставлены в репертуаре и три более ран-

них по датам рождения спектакля — драма В. Распутина «Последний срок», комедия Н. Гоголя «Женитьба», поставленные в 1997 году, и комедия С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним» (1998).

В течение сезона в афише появились три новых названия, премьеры юбилейного сезона: трагикомедия Ф. Достоевского «Дядюшкин сон», комедия Э. Золя «Наследники Рабурдена» и мюзикл по пьесе П.К. де Мариво «Игра любви и случая». Видимо, следует назвать и те спектакли предыдущего 79-го сезона, которые по разным причинам не вошли в афишу нового 80-го: А. Чехова «Дядя Ваня» (сцены из деревенской жизни), А. Куприна «Да святится имя твое» (мелодрама по пьесе «Гранатовый браслет»), И. Бергмана «Улыбки летней ночи» (романтическая комедия), А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (мелодрама), А. Толстого «Кукушкины слезы» (комедия).

Литературный материал, легший в основу тринадцати спектаклей Русского театра в сезоне 2002—2003 годов, можно в целом назвать достаточно добрым, разнообразным и вместе с тем довольно характерным для нынешней театральной провинции. В нем всего понемногу: есть классика, русская и зарубежная, инсценирована советская драматургия второй половины XX века (А. Галич, В. Распутин), представлены авторы последнего двадцатилетия (С. Лобозеров, Н. Птушкина, В. Гуркин).

Значительное место в репертуаре 80-го сезона занимали и шесть детских спектаклей: «День рождения кота Леопольда» А. Хайта, «Забавные приключения на лесной полянке» (авторы М.Гусев, В. Дружинин), «Три поросенка» (перевод с английского С. Михалкова), «Соломенный бычок» К. Мешкова, «Как барабашки обманули Бабу-Ягу» Н. Старцевой, «Аленъкий цветочек» С. Аксакова. Эти шесть детских спектаклей — абсолютные лидеры театрального проката: они идут не только на сцене стационара, но и самым активным образом демонстрируются вне его, в детских учреждениях.

Тринадцать спектаклей взрослого репертуара показывались на сцене стационара в течение сезона 2002—2003 годов 139 раз. Абсолютный лидер показов — комедия Э. Золя «Наследники Рабурдена», демонстрировавшаяся 18 раз (в среднем по три спектакля в месяц). Дата рождения спектакля

— 28 ноября 2002 года, таким образом, это первая премьера именно 80-го театрального сезона. Осуществлена специаль но приглашенным молодым московским режиссером Ю. Котовым. Постановщик спектакля показывает зрителям цепь разнообразных ухищрений и даже преступлений, на которые идут родственники некоего французского дядюшки Рабурдена, чтобы овладеть его наследством. Комизм ситуации подчеркивают два обстоятельства: первое заключается в том, что все наследство Рабурдена — мнимое, существующее только на бумаге, взятое дядюшкой в долг у своих же родственников. Второе, еще более комичное обстоятельство, — весть о близкой кончине дядюшки, им же самим и его единомышленниками распространяемая, слишком преувеличенная, как и слухи о его огромном богатстве.

Основной образной метафорой действия художник-постановщик О. Ежкова избрала низкий занавес-ширму в стиле кукольного театра. По одну его сторону как бы находятся близкие дядюшки Рабурдена с их интригами, по другую — сам Рабурден и два его случайных союзника. Двухчасовые манипуляции с занавесом-ширмой (выполненным на низком технологическом и эстетическом уровне) очень быстро начинают утяжелять действие, замедлять его темп ритм. К тому же скоро становится очевидным — занавес этот по сути ничего не разделяет, по обеим его сторонам происходит одно и то же — обман, интриги, имитация родственных и дружеских чувств. Символично, что все Рабурдены объединяются в конце действия вместе (занавес наконец-то окончательно убран в стороны) под звуки музыкальной заставки маргинально известной телепередачи «Моя семья». Удачная режиссерская метафора! Удачен и выбор постановщиком пьесы. К сожалению, по причинам, перечисленным выше, этого не скажешь об образном строе всего спектакля в целом.

Неофициальным лидером сезона, его визитной карточкой, самым успешным, по отзывам зрителей, спектаклем стала показанная 16 раз комедия А. Островского «Последняя жертва». Казалось бы, во всем классическом наследии русской драматургии XIX века не сыскать пьесы, болееозвучной реалиям нынешнего времени. Однако же сколько сложных и острых подводных камней несет известное произ-

ведение тем, кто берется за него спустя более 100 лет после написания. Автор и его современники считали людей, вынужденных продавать себя за деньги, жертвами, их продавцов и покупателей — насильниками, губителями невинных душ. В нынешнем же спектакле нашего Русского театра Юлия Павловна Тугина (засл. арт. ЧР Л. Былинкина) — отнюдь не жертва, невинная и безутешная. В конечном итоге она — удачливый партнер по бизнесу купца-миллионера Флора Прибыткова. Их новорожденный семейный союз, безусловно, жизнеспособен и многообещающ. Единственным диссонансом образа является слишком сильное и длительное чувство Тугиной к откровенному альфонсу и мелкому проходимцу Вадиму Григорьевичу Дульчину (засл. арт. ЧР В. Валов). Для женщины решительной и неглупой на два года растянувшееся увлечение не очень умным человеком плохо укладывается в общую концепцию образа. Зато сам Флор Федулович Прибытков (засл. арт. ЧР В. Мазов) изображается режиссером В. Красотиным, актером и художником по костюмам (О. Ежкова) очень цельно, он — настоящий герой своего смутного времени. Умен, элегантен, дальновиден, щедр, готов принять любой здравый совет и тут же щедро вознаградить за него. Очевидно, что «позолоты» для изображения ума, чести и совести рыночной эпохи постановщики не пожалели, к радости большинства зрителей. Художник-постановщик А. Родик создал для этой сказки забавный антураж с веерами, кистями, позолотой, ширмами, убирающейся мебелью. Режиссер В. Красотин насытил каждую мизансцену той внутренней и внешней динамикой, какой мы не видели ни в одной из его предыдущих работ. Методом аллегории он отсылает своих героев из XIX в XXI век. Оказывается, все для того, чтобы зрители убедились в том, чего в их реальной жизни нет. Ибо современные прибытковы — люди без жалости и сантиментов. Кто-кто, а россияне знают это наверняка. Белый занавес-загородка, существовавший в начале действия как символическое чистилище душ, в конце спектакля превращается в супружеский альков новоиспеченной четы Прибытковых. Поразительная метаморфоза первоначального авторского смысла пьесы! Пьеса А. Островского «Последняя жертва» имеет в России богатейшую сценическую историю. Каждый раз «во дни сомнений, во дни тя-

гостных раздумий о судьбах родины» обращаются к ней российские режиссеры — столь богатый смысл заложен в произведении величайшего из русских драматургов. В начале XXI века нельзя было не ощущать, что старая пьеса вот-вот вновь будет востребована на сценических подмостках России. И действительно, она появилась. В 2003 году во МХТ им. А.П. Чехова, затем в других российских и московских театрах. Тем приятнее отметить, что в Русском театре Чебоксар спектакль поставлен все же на год раньше, чем в Москве — в марте 2002 года. Новая мхтовская версия пьесы (постановщик Ю. Еремин) имеет тот же режиссерский посып, что и у В. Красотина. Оба постановщика едины в стремлении идеализировать Прибытковых и прибытковщину. Но есть в этих двух спектаклях и два существенных различия. В чебоксарской версии исполнители ролей второго плана и второстепенных (Л. Родик, А. Тарасова, В. Ледов, Н. Лосева, Д. Латышев) изобретательнее, что придает действию особую динамику. В Москве же внимание публики сосредоточено только и исключительно на монологах двух действующих лиц в исполнении М. Зудиной (Ю. Тугина) и О. Табакова (Ф. Прибытков). Материальные возможности постановочной части МХТ также несравнимы с чебоксарскими. Роскошь декораций, бутафории, костюмов москвичей скорее напоминают живописные романтические полотна эпохи итальянского Возрождения, тогда как в Чебоксарах сценографию спектакля иначе как нищенской (при всех стараниях художника А. Родика) не назовешь.

И еще два спектакля, созданных по произведениям русских классиков — комедия Н. Гоголя «Женитьба», старожил репертуара Русского театра, и одна из последних премьер сезона трагикомедия «Дядюшкин сон» по Ф. Достоевскому с датой рождения 1 марта 2003 года. Режиссер-постановщик обоих спектаклей В. Красотин. В «Женитьбе», сценическая история которой убедительно доказывает, что она способна выдержать испытание любой режиссерской концепцией и любой эстетикой, постановщик как бы намеренно отказывается и от того, и от другого. Похоже, в «Женитьбе» он считает, что главное — придерживаться текста пьесы, а концепция спектакля сложится как-нибудь сама собой. В результате произведение оказалось лишенным богатейшей ав-

торской полифонии. Нет в нем ни интересных режиссерских метафор, ни оригинально проработанных образов действующих лиц, ни какого-то элементарного режиссерского «драйва». Спектакль больше похож на читку пьесы, во время которой актеры еще и двигаются. Интересно резонировать с текстом мог бы образный зрительный ряд спектакля. Но В. Красотин и здесь почему-то не решился на эксперимент, беря в союзники в качестве художника-постановщика самого себя. Школьники, которых учителя все еще приводят на спектакль как на «необходимый по программе», покидают здание театра с чувством исполненного долга. Думается, это совсем не тот результат, на который мог бы рассчитывать театр и которого способен достичь такой талантливый человек, как народный артист Чувашии Владимир Алексеевич Красотин.

Обращение постановщиков к текстам Ф. Достоевского — всегда поступок. Потому как автора более сложного, с его глубочайшим погружением к истокам человеческой души, «которые даже и для себя человек открывать боится» (Ф. Достоевский), найти в мировой литературе невозможно. В наше время одним из первых в республике взялся за трудное дело С. Васильев в 2001 году. В Молодежном театре он инсценировал собственную пьесу «Чужие», созданную на основе ранних текстов Ф. Достоевского «Из записок неудавшегося литератора: чужая жена. Уличная сцена. Игрок. Роман (из записок молодого человека). Записки из подполья. Униженные и оскорбленные. Дядюшкин сон (из мордасовских летописей)». Общественный резонанс постановки явился достойной наградой за смелость молодому ищущему режиссеру. В своей работе С. Васильев намеренно отказался от реалистической трактовки образов, беря на вооружение ту метафизическую технологию исследования философии Ф. Достоевского, на которой основывался Н. Бердяев. У В. Красотина, напротив, метафизики никакой нет. Его спектакль принципиально реалистичен. Его жители Мордасова — обычновенные люди, которым можно найти реальные прототипы в жизни, хотя бы даже и в нынешней, современной. Они в меру завистливы, двуличны, наивны и корыстолюбивы, мечтают о благополучии, влюбляются и разочаровываются, интригуют и очень переживают, когда их тайные намерения

становятся явными. Словом, некий собирательный образ провинциального честолюбия и романтизма. С него режиссер В. Красотин и художник С. Маццони предлагают начать освоение философии Ф.М. Достоевского как начинающим, так и опытным театралам.

Из девяти оставшихся спектаклей четыре поставлены по пьесам зарубежных авторов XX и XVIII веков. Режиссеры В. Красотин, А. Восканян и Ю. Котов непосредственно откликаются на стремление к эмиграции, как называют театрovedы, преобладающее желание нынешних российских зрителей видеть на сцене именно зарубежную красивую жизнь без сегодняшних российских проблем и реалий. В. Красотин, можно сказать, мастер «театральной эмиграции». Работа с пьесами зарубежных авторов XX века — его конек, его особое умение. Инсценировка пьесы П. Шено «Будьте здоровы!» — лучшее тому подтверждение. Это рассказ о стремлении завладеть наследством знаменитого европейского порнографа, который, как и его земляк дядюшка Рабурден, только имитирует свою смерть. Но не для того, чтобы скрыть от близких факт отсутствия у него, мнимого покойника, наследства. Наследство у писателя как раз есть, оно огромно, а вот сюжетов для будущих книг маловато. Автор пытается получить их, записывая на магнитофон разговоры близких, столь энергично стремящихся проводить живого человека на кладбище. Надо сказать, писатель, коего зрители так ни разу и не видели, преуспел в своем намерении, а режиссер В. Красотин и сценограф А. Родик — в своем профессиональном умении. По отзывам администраторов Русского театра, пьеса П. Шено — один из лидеров проката. Ее рейтинг — 15 спектаклей за сезон. Но цифра эта могла бы быть и большей, если бы увольнение одного из актеров, занятых в спектакле, В. Костина. Замены ему в труппе, насчитывающей всего 25 человек, так и не нашлось.

Сценография спектакля не богата, даже, можно сказать, по нынешним критериям, аскетична, зато режиссура и актерское мастерство поистине неистощимы. Постановщик подробно переживает и прорабатывает каждый шаг актеров, каждую мизансцену, образ. У него активно включены в действие все планы сцены, музыкальная партитура спектакля, как это и всегда присуще работам В. Красотина. Музыка у

него и фон, и катализатор действия пьесы, и само действие. Очень интересны и разноплановы актерские ансамбли, диалоги и монологи. Символично, что актер В. Валов, который отнюдь не является мастером монолога, именно в этом спектакле превосходит самого себя и неизменно получает аплодисменты зрителей за сложный по психологизму (это кульминация пьесы) и очень объемный по тексту монолог о деньгах. Словом, зрители получали на этом спектакле то, что хотят больше всего — проникновения в суть технологии актерского и режиссерского мастерства и одновременно «эмиграцию из окружающей действительности». Усилиями режиссера, конечно же, мнимую. В экзотических декорациях, в нездешних ситуациях режиссер, конечно же, показывает зрителям самих себя. И они с удовольствием принимают эту игру, несмотря на то, что среди действующих лиц пьесы нет ни одного благородного, порядочного или хотя бы элементарно честного человека.

Комедия Ж. Ануя «Бал воров» (дата рождения 31 мая 2001 года, режиссер В. Красотин, сценография А. Родика) показывалась в течение сезона 12 раз. Она из этой же излюбленной В. Красотиным «зарубежной» серии, но несколько менее насыщена и интересна и по драматургии, и по общему художественному впечатлению. Той филигранной отделки, которая присутствует в спектакле по пьесе П. Шено, в «Бале воров» нет.

Комедия Н. Коуарда «Неугомонный дух» — работа режиссера А. Восканяна, созданная 28 января 2000 года. Она очаровывает зрителя своей красотностью (художник-постановщик заслуженный художник Чувашии В. Федоров), элегантностью костюмов и манер главных действующих лиц при почти полном отсутствии реального сюжета. Зрители любуются светским зрелищем, и только по окончании спектакля, в гардеробе, некоторым из них приходит в голову вопрос: «А о чем, собственно, пьеса?». Думается, «неугомонный дух» — это тот тупик, в который загоняют себя некоторые постановщики в своем неукротимом стремлении утнаться за красотостью, лишенной какой-либо духовности и смысла.

«Игра любви и случая» по пьесе П. К. де Мариво — первый мюзикл на сцене профессионального театрального коллектива республики. Интересно, что родился он не на

сцене Госфилармонии или Оперного театра, а именно на подмостках драматической сцены. Это наглядное подтверждение тому, что наш Русский театр сегодня готов к эксперименту, чувствует запросы зрителей. Достоинство спектакля — его добротная драматургическая основа, с интересным сюжетом, динамичным его развитием. Не хочется критически отзываться о вокальных и хореографических данных драматических актеров Русского театра. Кажется, для первой пробы себя в этом новом для них жанре артисты оправдали намерения режиссера и зрителей. При этом сценография спектакля, конечно же, не выдерживает критики. Вывешенные на штангах шесть мягких языков, имитирующих буйную растительность Италии, — явно недостаточная метафора для создания зрительного образа современного спектакля.

В мае 2003 года в Чебоксары приезжала преподаватель РАТИ И. Мягкова. Многие годы в родном вузе она занимается изучением состояния театрального процесса в регионах страны. В Чебоксарах ею были просмотрены отдельные спектакли местных театров по выбору руководителей самих театральных коллективов. И. Мягкова подробно ознакомилась и с репертуаром всех драматических трупп. На итоговом выступлении в Чувашском региональном отделении СТД России режиссура и сценография наших театров были оценены авторитетным театроведом как «находящиеся на очень низком уровне», состояние драматургии произвело на нее еще более удручающее впечатление. Русский драматический театр, точнее, его афиша, хотя бы и косвенно, но подтверждает оценку уровня современной драматургии в республике. В афише театра нет ни одного имени местных авторов. Наверняка, это происходит не потому, что главный режиссер испытывает некий снобизм по отношению к национальной драматургии. Напротив, думается, если бы свои интересные авторы вдруг появились, их произведения были бы переведены и взяты в работу. Но их действительно нет. Те же, кто принялись в последние годы писать пьесы (Н. Угариин, А. Тарасов, Л. Сачкова), как правило, учителя по базовому образованию и журналисты по основному месту работы, глубоким знанием основ драматургии, ее специфики не обладают. Их произведения, скорее, сумма собственных жизнен-

ных впечатлений, из которых режиссерам национальных театров самим приходится создавать драматургические тексты. Уровень такой драматургии известен — она не способна оплодотворять режиссерские поиски, не содержит в себе значительного эстетического потенциала, не способна идти во главе театрального процесса. При этом нельзя, конечно же, не сказать о том, что нашему Русскому театру сегодня очень не помешала бы современная пьеса, созданная на местном национальном материале. Процесс взаимообогащения русской и чувашской культур слишком долго продвигается почти исключительно в одном направлении. Хорошая национальная пьеса в Русском театре, наверняка, вызвала бы интерес ничуть не меньший, чем пьесы зарубежных авторов начала XX века, изображающие далекую от нашей реальной жизни жизнь мелкого французского буржуа, итальянского мафиози или немецкого финансиста.

И все же нельзя сказать, что современной отечественной драматургии в репертуаре Русского театра нет совсем. Три пьесы 10—15-летней давности поставлены и идут — комедии С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», Н. Птушкиной «Плачу вперед» (режиссер-постановщик В. Красотин) и В. Гуркина «Кадриль» (режиссер-постановщик А. Восканян). Это спектакли, которые были показаны на стационарной сцене в течение сезона 2002—2003 гг. соответственно 12, 8 и 12 раз. Еще большее количество раз демонстрировались они на выезде, в районах республики во время краткосрочных гастролей. Спектакли эти малокомплектны (по составу участников), малогабаритны (по объему декораций) и, что греха таить, — малосодержательны по смыслу. Их герои, чаще всего селяне, постоянно попадают в какие-то нелепые ситуации, любят выпить и пофлиртовать, особенно с чужими мужьями и женами.

Маргинальность этих постановок очевидна, как и то, что без подобных спектаклей финансовая ситуация в Русском театре, видимо, была бы еще сложнее. И все же два спектакля, поставленных по современным пьесам, заслуживают более пристального рассмотрения. Правда, современными их назвать можно только с большой долей условности, ибо оба текста созданы более тридцати лет тому назад. В. Распутин, объявленный в свое время «писателем-деревенщиком», соз-

давал живописные полотна о русской деревне, чаще всего сибирской, гибнущей под натиском технократических перемен, безжалостно перемалывающих в своих жерновах основы национальной духовности. Пьеса «Последний срок» именно об этом и была написана в свое время. Инсценированная сегодня, она абсолютно утратила свой первоначальный смысл, превратившись в некую сельскую идиллию. В. Распутин осуждал детей Старухи (нар. арт. ЧР А. Батулина), поспешно собравшихся у постели умирающей матери. Сегодняшний зритель, наоборот, восхищается этими людьми. Ведь им стоило таких трудов, чтобы преодолеть тысячи километров, границы СНГ, во многих местах трудно преодолимые, собрать значительные суммы денег на поездку. Пьянство близких зрители тоже не осуждают. В России нынче пьют даже на могилах, сами кладбища нередко становятся местом криминальных разборок. Постановщики (режиссер Е. Чуданов, художник Д. Мохов) почему-то не учли изменившихся российских реалий. А не учитывать их нельзя, даже при работе с пьесами 5-10-летней давности.

Пьеса А. Галича «Петро» — пример совсем другого рода. Ее актуальность похоже, стала еще большей, чем была тридцать лет назад. Режиссер А. Восканян сумел очень точно это почувствовать, проанализировав жизнь сегодняшних стариков. За плечами у многих из них война, тяжкий труд по восстановлению страны из послевоенной разрухи, у женщин еще и отсутствие каких-либо надежд на создание семьи из-за гибели мужчин их поколения. Человечности, высокой духовности, веры в счастье эти люди не потеряли. Даже стремительное приближение естественного окончания жизненного пути не лишает трех героинь спектакля, таких разных, их естественной природной женской сути. И как же благородны они, ставшие вдруг соперницами, в каждом своем поступке. Режиссер, заставляя зрителей любоваться своими героями, в то же время еще раз призывает оценить великую гуманную сущность дара, который дан каждому, — человеческой жизни, каждого ее часа. При этом в спектакле нет никаких назидательных интонаций, ударных трагических нот. Наоборот, он проникнут мягким светом, светлым, легким юмором. Сцена усилиями художника-постановщика С. Шаловского представляет некое полусимволическое зам-

нужное пространство, из которого герои ищут свой выход. Спектакль имел огромный успех у зрителей, особенно у молодых. Педагоги приводили на него школьников средних и старших классов не «по программе», а по зову собственного педагогического чутья. В 2001 году за спектакль «Ретро» режиссер А. Восканян, работавший в ту пору очередным режиссером Русского театра, получил награду в республиканском конкурсе театрального мастерства «Узорчатый занавес» как постановщик лучшего спектакля года в Чувашии. 15 ноября 2002 г. уволился из Русского театра его старайший артист О. Блинов, народный артист республики Марий Эл и исполнитель главной роли. Таким образом в сезоне 2002—2003 годов спектакль «Ретро» был показан всего дважды, 6 и 9 ноября, после чего был из репертуара снят, к огромному сожалению театральной общественности и, вероятно, руководства театра.

К сожалению, проблема замены выбывших или заболевших актеров в Русском театре — одна из важнейших. Дефицит актерских кадров огромен. 25 актеров, десятеро из которых пенсионеры, с трудом поддерживают текущий репертуар театра. В труппе нет молодежи, при этом нагрузка на актеров среднего и старшего поколений чрезвычайно велика. Дефицит актеров ведет к тому, что режиссеры вынуждены брать на роли молодых героев артистов очевидно более старшего возраста, чем их герои, что нередко ведет к искажению смысла произведения. Так, в спектакле «Наследники Рабурдена» некоторые «наследники» выглядят много старше самого Рабурдена. Молоденьких героинь во всех спектаклях играют актрисы в возрасте сорока лет и старше. То же самое заметно и в детских спектаклях. Так, например, в сказке С. Аксакова «Аленький цветочек» всех трех героинь, дочерей богатого купца, играют дамы «балзаковского» возраста. Не потому ли юные зрители в finale действия склонны недоумевают, чем радуются тому, что к одной из сестер сватается юный красавец-жених в возрасте тинейджера? И подобных искажений смысла драматургических произведений в спектаклях театра очень много. Среди мужского состава нет ни одного исполнителя на амплуа «герой» и «герой-любовник». Перезагруженность основного актерского состава ведет и к тому, что мастерство некоторых исполните-

телей снижается, они не успевают выходить из одной роли и вживаться в другую, часто прибегая к наработанным штампам. При многочисленных переработках и оплате труда ниже уровня прожиточного минимума (в 2003 г. он составил 1635 рублей в месяц при зарплате начинающего актера 800 рублей в месяц) не многие актеры отваживаются на критическую оценку своего творчества, снижая уровень требований и к себе, и к своим коллегам. И все же даже в этой ситуации нельзя не сказать об актерских удачах. В первую очередь, высокой оценки заслуживает ювелирно-виртуозная работа актрисы среднего поколения театра Л. Родик в спектакле «Последняя жертва» по пьесе А. Островского. В образе Глафiry Фирсовны, основного идеолога продажи человеческих душ, тема продажности, бездуховности воплощена актрисой на столь высоком уровне, что зрители с нетерпением ждут каждого появления героини, выделяют ее аплодисментами даже в массовых сценах. Героиню, созданную автором около 150 лет назад, Л. Родик сделала удивительно узнаваемой, яркой, полной, умело нанизав на главный стержень характера героини бездуховность, такие трудносочетаемые черты, как тонкое женское кокетство, ум, безупречный вкус, обаяние, красоту, терпение и в то же время корыстолюбие, зависть, лживость, жесткость и даже жестокость. Это, безусловно, высшее достижение актрисы за все двадцать лет ее работы в Русском театре. За очень интересную яркую роль второго плана (Марио в мюзикле «Игра любви и случая») хочется отметить и молодого Д. Латышева. В образе персонажа XVIII века он сумел запечатлеть черты молодежи XXI века, за что получает искренние аплодисменты публики и уважение профессионалов. Необходимо оговориться, что это две только самые яркие работы сезона, но были и другие достаточно цельные и неплохо воплощенные в исполнении актеров Е. Лезова, Г. Холопцевой, Д. Фадейчева, В. Валова, Л. Былинкиной, Н. Лосевой, М. Таранца, А. Егоровой, В. Мазова, С. Илюшина и других. Хочется надеяться, что пополнение актерской труппы театра выпускниками Республиканского института культуры значительно улучшит ситуацию с актерскими кадрами и повлияет положительно на рост актерского мастерства каждого из актеров. Естественно, дефицит актерских кадров, низкий уровень заработной платы творческих и техни-

ческих сотрудников, очень скромные финансовые возможности театра отнюдь не лучшим образом отражаются на художественном уровне спектаклей, не стимулируют процесса поиска новых острых современных пьес, не нацеливают на сотрудничество с самыми современными авторами, сценографами, постановщиками. Поэтому трудно не согласиться с оценкой театрального критика И. Мягковой, которая приводилась выше. И это особенно очевидно, когда мы знаем о том, что, к примеру, театры Татарстана, соседней с Чувашей национальной республики, не испытывают никаких особых финансовых затруднений, не имеют проблем с комплектованием трупп, а художественные руководители театров Татарии заняты решением исключительно новых эстетических задач, которые ставит перед служителями искусства очень сложный период новой российской истории — период становления рыночных отношений. На основании сказанного, просмотрев по несколько раз все спектакли исследуемого в данной статье театрального сезона, с большой долей уверенности можно утверждать, что творческие руководители Русского театра в целом правильно оценивают роль Русского театра в духовной жизни нашей республики, чувствуют запросы современных зрителей и откликаются на них, но в той мере, в какой позволяют сделать это финансовые возможности театра. В то же время нельзя не отметить, что регулярное присутствие на всех спектаклях творческих и административных руководителей театра способствовало бы более высокому уровню репертуарных постановок. Ибо многие из них после четвертого-пятого показа начинают разрушаться на глазах из-за низкой сценической дисциплины некоторых актеров, отступлений от первоначального режиссерского замысла, отсутствия чувства меры в слишком свободных импровизациях. Особенно заметно это в двух последних премьерах 2003 года — мюзикле «Игра любви и случая» П.К. де Мариво и детского «Ключ к разгадке» Д. Мина.

Слишком пагубно на течении культурного процесса оказывается и то, что в последние 15 лет средства массовой информации республики практически уклонились от подробного освещения театральных премьер, анализа театральных сезонов, рассказов об актерах, режиссерах, сценографах, драматургах, композиторах, интересных гастролях. Если в

СМИ и освещаются какие-то театральные события, то абсолютно бессистемно, неглубоко, а чаще всего и неприлично, с привкусом скандалности и даже скабрезности. В то же время беседы с читателями убеждают, что они все еще ждут на страницах газет отражения и серьезного освещения театральных работ, сегодня даже более, чем когда-либо им не хватает мудрого и доброго посредника, по сути, ведущего в театральный, концертный, выставочный или филармонический залы. В не меньшей степени страдают из-за отсутствия театральной журналистики и театроведческой критики в Чебоксарах и сами работники театров. С огромной горечью говорили они об этом председателю СТД России А. Калягину на V съезде Чувашского отделения Союза театральных деятелей РФ, прошедшему в феврале 2001 года в помещении Театра кукол. К сожалению, ровным счетом ничего не изменилось после этого разговора в отношениях между театрами и СМИ республики. А Русскому театру газеты, радио и телевещание по-прежнему уделяют внимания меньше, чем любому другому учреждению культуры в республике. Безусловно, есть в этом доля вины и самого театра, по разным причинам отказавшегося от роли первооткрывателя, первоходца в сложном процессе поисков новой эстетики, заевания нового зрителя.

И несколько слов о тех, кто руководил театром в сезоне 2002—2003 годов. После двадцати лет работы на посту директора перешел на должность художественного руководителя коллектива В. Сергеев. Главным режиссером был назначен В. Красотин, заведующим музыкальной частью А. Бударин. А. Родик продолжил работу в качестве главного художника, засл. работник культуры Чувашии Л. Хлебникова заведовала труппой. Появились в коллективе и два новых руководителя, прежде не имевших опыта работы в театре: В. Ефимов, недавний выпускник ЧГУ, был переведен на должность директора из Министерства культуры и по делам национальностей ЧР, литературную часть возглавила Л. Прончева. В целом в течение всего сезона в коллективе поддерживалась относительно нормальная нравственная атмосфера, по окончании его четырем актерам: В. Валову, Н. Лосевой, Л. Былинкиной, Е. Лезову — присвоены звания «заслуженный артист Чувашии», В. Красотину — «народный артист Чувашии».

ВЫПУСКНИКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИНСТИТУТА  
ЖИВОПИСИ СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ  
им. И.Е.РЕПИНА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА ЧУВАШИИ  
в 1950 – 1960-е годы

*А.И. Мордвинова*

Чувашское изобразительное искусство 20 века — это десятки ярких творческих имен и судеб, тысячи произведений. В разных видах искусства — живописи, скульптуре, графике — отражены художественные достижения и история страны и республики. Сегодня, за истечением времени, мы видим, что оно многообразно, что его развитие от этапа к этапу, как по ступеням, шло к высокому профессионализму. Не случайно искусствоведение сегодня пытается осмыслить своеобразие каждого из отрезков этого непростого пути.

Художественная жизнь 1950—1960-х годов прошлого века — непростого послевоенного времени, спустя почти полстолетия, видится цельным и определенным. Чем же оно отличается от других эпох? Что сыграло важную роль в становлении различных видов искусств Чувашии?

Культурная жизнь была сосредоточена в это время главным образом в Чебоксарах. Небольшой город (менее 200 тысяч жителей) принял в те годы новое поколение творцов: не только художников, но актеров, режиссеров, музыкантов. Завершив профессиональное обучение в лучших учебных заведениях страны, они возвращались на родину полные новых идей и желания творить. В Чувашский и Рус-

ский драматические театры приехали режиссеры Евгений Токмаков и Виктор Романов, театртровед Фаина Романова, актеры Вера Кузьмина, Марина Каширская, Лазарь Козоровицкий и другие из Москвы и Ленинграда. Вернулись, окончив учебные заведения, писатели и архитекторы (Георгий Ефимов — Литинститут им. Горького в Москве в 1953 году; Феофан Сергеев — Московский архитектурный институт, в 1948—1949 годах главный архитектор Чебоксар). В это же время рождается чувашская опера (Музыкально-драматический театр открыт в 1959 году). После учебы в консерваториях Москвы, Ленинграда и Казани приехали композиторы Федор Васильев, Григорий Хирбю, Анисим Асламас. Появились в Чебоксарах и профессиональные критики во всех областях творчества, и первые искусствоведы: И. Хазанова (работала в Чебоксарах в 1949—1960 гг.), Нинель Ургалкина (с 1952 г.). Это было время рождения профессионального искусствоведения, музыковедения, театроведения, художественной критики. В Научно-исследовательском институте языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР в 1966 году открылся отдел искусствоведения, который возглавила Фаина Александровна Романова. Творческая жизнь бурлила, выходили в свет новые произведения.

С приходом в чувашское искусство нового поколения изменилась и культурная ситуация республики. Складывался большой круг творческой интелигенции, которая объединила людей разных профессий. Близкое общение всей творческой элиты небольшого города создавало необыкновенную культурную атмосферу, привлекающую к себе многих и имеющую отзвуки в самых разных социальных кругах горожан. Блестящий талант, огромная эрудиция, широта интересов, через край брызжущий оптимизм и молодая энергия новоиспеченных специалистов выплескивались за пределы узкощековых интересов. И хотя общество и время были далеко не демократичными, внутрищековое общение отличалось необыкновенной свободой самовыражения и внутренней раскрепощенностью. Уровень образования и высочайший профессионализм, которые они демонстративно несли и гордились ими, внушали уважение даже чиновникам и часто не позволяли им открыто вмешиваться в творческую жизнь.

Конечно, не просто было со свободой слова в Советском Союзе. Циркуляры идеологического характера давали достаточно четкие установки. В Чебоксарах среди писателей и театральных деятелей цензура имела силу. Это было следствием громких дел в столицах. В постановлениях ЦК партии открыто назывались наиболее передовые журналы, театральные постановки, в которых «появились нездоровые тенденции, связанные с забвением высокой идейности художественной литературы... Некоторые прозаики, поэты и драматурги встали на путь бездумного любования жизнью, забывая о сопряженных с последствиями войны трудностях». В Чебоксарах, например, была подвергнута жестокой критике пьеса И. Максимова-Кошкинского «Когда расцветает черемуха». Тенденциозность в подобной «критике» здесь была налицо.

В изобразительном искусстве такой острой цензуры не наблюдалось по той простой причине, что азы профессионального искусства местными художниками только освещались, и авангардные эксперименты начисто здесь отсутствовали. Все художники работали в рамках общих для всей страны реалистических тенденций в духе передвижничества и академизма. Единство реалистического искусства в провинции объяснялось и малым количеством членов Союза художников, среди которых были и мастера с высокой профессиональной подготовкой, и художники, не получившие в полной мере специального образования, которых было большинство. Однако и в изобразительном искусстве наблюдается приток новых сил из разных городов Советского Союза — больших культурных центров. Этот период характерен усилением чувашского коллектива живописцами и графиками, которые получили образование в Академии художеств — в Институте им. И.Е. Репина. Его выпускников в Чувашии всегда было (и есть до сих пор) больше, чем выпускников других учебных заведений.

Пути художников, окончивших этот институт в конце 1940—1950-х годов, оказались разными: Петр Кипарисов остался в Ленинграде, Николай Овчинников, вернувшись в Чебоксары в 1955 году, не сразу включился в общественную жизнь, он и преподавать начал лишь в 1960 году на художественно-графическом факультете пединститута, который

не ставил задачу готовить художников, а потому и не играл тогда значительной роли в пополнении творческой молодежи в Союзе художников. Здесь положение изменилось с приездом уже в 1960-е годы выпускников Ленинградского института им. И.Е.Репина В.П.Авраменко и Харьковского художественного института С.С.Головатого и Р.Ф.Федорова в качестве преподавателей. Это повлекло за собой рост мастерства и появление новых имен художников.

Тот огромный скачок, который произошел в чувашском профессиональном изобразительном искусстве в 1950—1960-х годах, был определен все же приездом в Чебоксары Р.М. Ермолаевой, В.С. Гурина, Е.Е. Бургулова, И.Т. Григорьева, П.Г. Григорьева-Савушкина и А.М. Спиридоновой. Каждый из них оставил яркий след в искусстве, и все они сыграли огромную роль в судьбе большинства художников сегодняшнего старшего поколения известных художников Чувашии. Поэтому, что касается собственно художественной культуры, то она произрастала главным образом в стенах Художественного училища, Художественной галереи и двух театров — Чувашского и Русского драматических, которые долгое время находились в одном здании. Впервые, и тут и там, появились специалисты высокого уровня.

С приходом в конце 1940-х годов Розалии Ермолаевой, Василия Гурина и Евгения Бургулова в Художественное училище оно постепенно поднялось в число лучших учебных заведений России на долгие годы. Яркие, самобытные художники, они оказались и замечательными педагогами для нового поколения. Это вливание свежих сил было необходимым условием его дальнейшего развития — ведь старшее поколение: М.С. Спиридовон и Н.К. Сверчков закончили Высшее училище АХ до революции. С тех пор прошло 40 лет. Правда, в 30-е годы начал свою преподавательскую деятельность замечательный художник И.Т. Григорьев, получивший образование в Ленинграде и Москве, но этого было явно недостаточно, хотя он и был большим авторитетом среди студентов училища.

Не только новые методики преподавания, но художественный уровень создаваемых ими произведений стал мощным стимулом для чебоксарской учащейся молодежи. Стало ясно, к чему надо стремиться. Делая свою работу со

страстью и пылом молодости, они и в учениках хотели видеть эту любовь и страсть к искусству. Тем более, что жизнь после войны обрела такую ценность, играла такими многообразными красками, что реализм и только он мог выразить всю полноту чувств. К тому же, В.С. Гурин и Е.Е. Бургулов прошли суровую школу довоенной жизни, а затем и войны. Формы окружающей жизни наполнялись ими в искусстве глубоким содержанием и красотой. Радость познания жизни, красота помыслов, великолепие красочного мира, которые выливались в живописных полотнах, «лишали смысла все прошлое и провинциальное», возвышая самого человека. Именно понятие о высоком искусстве, о профессионализме принесли они в стены Художественного училища, театров и внушили это молодому поколению художников. Профессиональное, мастерское владение формой давало им свободу самовыражения, а в итоге — выражение чувств и мыслей всех своих современников, своей эпохи. Эти качества делали каждое произведение значительным. За каждым портретом или натюрмортом ощущалось дыхание жизни. Такими же фронтовиками и людьми зрелыми, много пережившими, были и большинство студентов Художественного училища.

Деятельность художников не ограничивалась только преподаванием. На выставках появились, а теперь стали классикой чувашского изобразительного искусства такие картины Р. Ермолаевой, как «Юннатка» (1952), натюрморты «Сирень» (1955) и «Рыбы» (1957), портрет народной артистки республики Ольги Ырзем, В. Гурина — «Подень на Волге» и другие пейзажи, Е. Бургулова — эскизы к постановкам русской и чувашской литературной классики в Русском и Чувашском драматических театрах.

Кроме этого, они были членами всевозможных государственных комиссий и худсоветов: на Хлопчатобумажном комбинате, в театре, в кино, что позволяло им активно влиять на развитие культурной жизни республики. Артисты Чувашского и Русского драматических театров вели кружки в Художественном училище, театральные художники там же преподавали. То есть их деятельность охватывала самые разные области художественного творчества.

Эти художники возложили на себя непростую обязанность пропагандистов в своей области: читали лекции для раз-

личных аудиторий, писали статьи в газетах на актуальные темы. Знаменательна статья Е. Бургулова в газете «Советская Чувашия» от 20 апреля 1967 года, где он поднимает проблемы праздничного убранства городов и сел. В начале статьи он рассказывает о подготовке праздников в столицах — Москве и Петербурге, где были созданы мобильные штабы из высокопрофессиональных специалистов — художников, архитекторов, искусствоведов, режиссеров, социологов, психологов, писателей. Под их руководством и по плану работали сотни художников. В Чебоксарах Е.Е. Бурголов видит пока множество самодеятельно оформленных, антихудожественных витрин. Осенью 1966 года впервые был объявлен конкурс на лучшее оформление площади Ленина, однако весь остальной город остался за пределами профессиональных интересов Союза художников. При этом Евгений Ефимович достаточно подробно рассказывает о законах монументального оформительского искусства, давая очень дальние советы и надеясь, что они будут восприняты в первую очередь студентами Художественного училища и недавно открытого художественно-графического факультета в педагогическом институте. Он пишет о специфических законах восприятия крупных декоративных элементов в условиях открытого воздуха, их цветовом решении, об обязательной связи деталей оформления с архитектурой. «Архитектуру не надо убивать оформлением, — пишет он, — а выявлять ее достоинства...». Впервые он предлагает красочное оформление автобусов и троллейбусов, фонарных столбов, пишет о конструкции флагштоков. В заключение он выражает надежду, что оформительское дело будет поставлено на профессиональную основу. Таким образом, художник заложил основы развития наружного дизайна города.

В Художественной галерее был организован зал-лекtorий работников искусств. Здесь читал лекции и Е.Е. Бурголов, которого народный художник Чувашии Н.П. Каракарсков в своих воспоминаниях называет еще и «художником слова». «Раскованность, непринужденность, свободная, очень демократичная манера вести себя с любым собеседником, острый всевидящий глаз, блестящий эрудированный ум, богатейшее чувство юмора с не менее богатой фантазией и необыкновенная память сделали его особо выдающейся

личностью», — пишет он о своем учителе. Таким образом, молодые художники были вовлечены во все сферы культурной жизни, они были востребованы во многих областях, а будучи неравнодушными, увлеченными людьми, вовлекали в работу местных художников и студентов.

Эта творческая атмосфера всколыхнула молодое поколение, которое само жаждало окунуться в высокий мир искусства. Но все это было сопряжено с огромным трудом. Молодые преподаватели ввели железную дисциплину, к которой приучили себя еще в стенах Академии художеств. Особенно если это касалось учебного процесса. Жесточайшие требования, предъявленные новоиспеченными преподавателями, пугали немногих. Исполнение трехзначного количества набросков и зарисовок каждую неделю, студенты чувствовали, давало заметные результаты, вдохновляло.

Е.Е. Бурголов в своих воспоминаниях пишет: «В целом педагогическая наша деятельность зиждалась на принципах очень большой требовательности к учащимся и к себе. Эта требовательность должна была сочетаться с тем, чтобы учащийся страстно полюбил бы свою профессию. Нужно научить его мечтать, чтобы он образно мыслил. Дать основные понятия о глубине формы и ее движении. Привить прелесть цветовой гармонии и материальности мира в цветовой трактовке... Надо сказать, что педагогическая работа к концу рабочего дня выкачивает из педагога почти все в смысле эмоциональном. И все педагоги специальных дисциплин, несмотря на это, не бросают творческой работы вне училища. Это, на мой взгляд, колossalное самопожертвование почти не оценено или мало оценивается». Самым главным было то, что жесткая требовательность была не только к студентам, но и к самому себе. Так же истово отдавались они творческой работе. Р. Ермолаева, В. Гурин, И. Григорьев были участниками всех выставок, и не только городских, но и Всероссийских и Всесоюзных. Спектакли, оформленные Евгением Ефимовичем Бурголовым, получили известность и в других городах, например, в Нижнем Новгороде. Спектакли, им оформленные, нередко начинались с взрыва аплодисментов, как только открывался занавес, и перед зрителями представляли роскошные декорации. Даже сегодня, глядя на эскизы этих декораций, можно опутить атмосферу спектакля, уви-

деть, насколько продуманы и отточены костюмы и прочее оформление. «Сейчас так не оформляют», — вздыхают старые актеры, помнящие декорации Евгения Ефимовича. Речь идет о том проникновении художника в духовную атмосферу драматургического произведения, выражаяющуюся в необыкновенно тонко продуманных и исполненных деталях и при этом удивительной цельности оформления всех сцен и актов. «Евгению Ефимовичу не чужд был театральный эффект. Но эффект не ради эффекта, а хорошо продуманный, поистине художественный, к месту, имеющий меру. Тот, что обычно строится на «чуть-чуть», или, как быгает в актерской среде выражение, «вкусный», — так пишет в своих воспоминаниях народный артист Чувашии А.А. Дуняк. Он описывает также свое впечатление от сцены «пикника» в спектакле «Накануне» И.С. Тургенева: «Зеленая поляна на фоне леса. Ощущение воздуха. Иллюзия летней поры. Скатерть со снедью, закрывающая часть поляны. Среди белоснежных туалетов женщин вдруг всыхивает ярко-красный зонтик. Ощущение природы и живописно раскинувшаяся группа людей вызывали необъяснимый прилив радости и восторга». Как видим, принципы реалистического искусства, использованные художниками, не умаляли их яркой творческой индивидуальности.

Развиваясь в контексте реалистической русской школы, чувашское искусство в 1950-е годы не выходило за ее рамки. Но для нас важно то, что мы можем говорить о подъеме изобразительного искусства в республике. В отдельности можно говорить об основных его чертах, художественных приемах, характере сюжетов, духовных приоритетах в изобразительном искусстве. Надо учесть и то, что учителями названных художников, сначала в училище, затем и в самой Академии, которая уже стала именоваться Институтом живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, были ученики самого Репина, Чистякова, Серова. Преподавали и руководили дипломной работой Б.В. Иогансон и А.Д. Зайцев. Василий Степанович Гурин вспоминает, что очень много внимания уделялось изучению шедевров мировой и русской живописи. Выходы в Эрмитаж, Русский музей, на выставки и лекции в ленинградском Доме художника были постоянными и заинтересованными. А пережитое в военные годы, не-

имоверные трудности в послевоенном быту, когда им, еще студентам, продолжившим учебу после войны, приходилось полагаться только на себя, поэтому приходилось и голодать, и подрабатывать на жизнь по ночам. Но это не мешало радоваться каждому, даже малому проявлению жизни. И в своих ощущениях от великолепной лекции или музейной экспозиции, от красоты реальных форм и красок они были близки к реалистическому искусству. Это было искусство ради человека, как они понимали. Конечно, много было в жизни этого времени чрезмерного пафоса и появилось направление в искусстве, где идеология стала занимать очень значительное место. Такой перекос и послужил причиной ироничного названия всего искусства — «соцреализм». Однако это не было всем искусством. И Ермолаева, и Гурин, и Бургулов, и многие другие чувашские художники были людьми очень органичного восприятия жизни, хотя познали самые тяжелые стороны жизни (у Бургулова, например, отец был казнен бандой семеновцев на глазах семьи, когда ему было лишь 10 лет). Эта правда, которую они несли в себе, стала основой их творчества. Она была близка ученикам — большинство студентов Художественного училища сами были фронтовиками, людьми зрелыми, много пережившими.

Очень важно, что молодые преподаватели, приехав в Чебоксары, не прервали общения со столичными художниками, не замкнулись только на местных проблемах. Выезжали сами в Москву и Ленинград и приглашали сюда, на Волгу своих друзей. В Чебоксары стали наезжать в летнее время для работы на пленэре художники из Ленинграда, благо у Гуриных был свой домик на берегу Волги. Н. Веселова, Н. Бабасюк, Д. Альховский и другие живописцы написали здесь немало этюдов.

Занимаясь важным делом, молодые художники и весь круг людей, с которыми они общались, отличались оптимизмом, чувством юмора и умением весело проводить время. Их розыгрыши и каламбуры стали сегодня легендой среди их учеников. Иногда разыгрывались спонтанно целые спектакли, а зрителями могли быть и студенты, и уличные прохожие. Вспоминается один из спектаклей, разыгрываемых на публике. Набережная Волги с белыми балюстрадами и журчащим посередине площади фонтаном была лю-

бимым местом прогулки горожан. Сюда шли семьями в выходной день, вечером в хорошую погоду, в праздники, в дни ледохода. Можно было сказать, что весь город был здесь. Появлялись Василий Гурин и Евгений Бурголов. Идущий навстречу актер Алексей Феофанов кидался им навстречу, рассыпаясь в реверансах и поклонах, громко приветствуя «великих Репина и Сурикова», в ответ получал столь же громкие приветствия «великому Станиславскому» и столь же пышные, долгие и низкие поклоны. Наградой было веселье публики и хорошее настроение. Однако это была внешняя сторона жизни, а после работы и ночами шла напряженная творческая жизнь. Начиная с первых лет переезда в Чебоксары все эти художники стали постоянными участниками всех местных выставок, принимали участие и в общероссийских показах.

Тот огромный скачок, который произошел в чувашском профессиональном изобразительном искусстве, был определен именно приездом в Чебоксары выпускников Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, именуемой и поныне «Академией художеств», названием, идущим из XVIII века. Они сыграли огромную роль в судьбе большинства художников старшего и среднего поколений мастеров изобразительного искусства Чувашии: В. Агеев, В. Бритвин, А. Брындян, Н. Карабарсов, А. Миттов, В. Немцев, Праски Витти, Р. Федоров и многие другие обрели мастерство их стараниями и пошли затем в искусстве своим собственным путем.

В недрах крепкого реалистического искусства, формируемого в стенах Чебоксарского художественного училища, зарождались и новые течения. В 1960-х годах нашел отражение в искусстве Чувашии «суровый стиль». Еще более важными были совершенно новые самостоятельные поиски художников в попытке найти национальные формы, рожденные в глубине традиционной культуры чувашского народа.

## ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

*T.P. Григорьева*

Чувашская республиканская детско-юношеская библиотека, являясь центром информации, дополнительного образования и досуга, широкого межличностного общения детей и молодежи, на протяжении всех лет своего существования ведет большую работу по эстетическому воспитанию юного поколения, пропаганде литературы искусствоведческого содержания. Разработана программа «Искусство как машина времени, дающая знания о мире», которая предполагает создание системы эстетического воспитания на высоких образцах мирового искусства, формирование общей культуры человека, его интеллекта и идеалов, удовлетворение эстетических информационных запросов. Эстетическое воспитание детей и юношества на основе краеведения одна из главных задач программы «Память в наследство».

Реализацию этих программ осуществляют два специализированных структурных подразделения библиотеки: отдел литературы по искусству и сектор краеведческой и национальной литературы, фонды которых содержат около 13 тысяч изданий по искусству, из них краеведческого характера — более 400. Пользователям библиотеки мы предлагаем широкий выбор справочно-энциклопедической литературы по различным видам искусства, периодических изданий, освещающих вопросы искусствознания, уникальных по

содержанию и полиграфическому исполнению альбомов. Фонды библиотеки пополняются видеокассетами, СД-ROMами искусствоведческого содержания, аудиокассетами с записями классической и современной музыки. Значительную часть фонда сектора краеведческой и национальной литературы составляют книги, изданные Чувашским государственным институтом гуманитарных наук, и эти издания оказывают нам неоценимую помощь в работе.

В своей деятельности мы опираемся на государственную программу «Сохранение и развитие культуры и искусства Чувашской Республики», поэтому одной из главных своих задач считаем духовное и эстетическое воспитание детей и молодежи на основе национальных традиций, чувашской народной культуры. Располагая богатыми историко-краеведческими фондами, библиотека становится базой для сохранения и развития национальной культуры нашей республики и центром возрождения и развития интереса юного читателя к национальной культуре, языку, воспитания любви к родному краю. Знакомство с народным искусством через книгу в яркой и доступной для детей форме закладывает в них образные художественные представления, воспитывает художественный вкус, формирует творческое начало — а именно эти качества способствуют интенсивному развитию личности, обогащают её духовно, формируют нравственность, мировоззрение.

Работа ведется у нас комплексно и представляет собой сочетание самых разных индивидуальных и массовых форм и методов. Это и творческие конкурсы, викторины и аукционы, и литературно-музыкальные композиции и вечера, творческие мастерские, фестивали, вернисажи, богатые книжно-иллюстративные выставки, слайд-программы, встречи с писателями, художниками, музыкантами, искусствоведами, историками, краеведами.

Одной из самых эффективных форм работы с детьми и юношеством считается деятельность клуба, любительского объединения. Особенность этого возраста — стремление активно участвовать во всем происходящем, проявлять творчество, демонстрировать свои умения и навыки, делиться полученными знаниями со всеми окружающими. Очевидно, поэтому так популярны и любимы уже не одним поколением

читателей нашей библиотеки клуб любителей литературы и искусства «Словом, звуком, кистью» и открытый клуб-лекторий для молодежи «Откуда мы? Куда свой путь вершим?».

Клуб «Словом, звуком, кистью» работает у нас с 1989 года, его девиз «Чем теснее переплетается поэзия с живописью и музыкой, тем сильнее будет их действие». Традиционно в клубе проходят выставки профессиональных и самодеятельных художников, встречи с современными чувашскими композиторами и исполнителями, беседы, слайд-программы.

Цель открытого клуба-лектория «Откуда мы? Куда свой путь вершим?», работающего при библиотеке с 2000 г., — содействие развитию исторической памяти, национального самосознания юных читателей, стимулирование и развитие форм самовыражения. Заседания клуба проводятся в форме лекций, встреч с интересными людьми, литературных и познавательных вечеров, викторин, литературных игр, конкурсов.

Особенностью нашей деятельности является тесный контакт с народными мастерами, интересными, увлеченными людьми, творческими и научными центрами, благодаря которым массовые мероприятия становятся более насыщенными, яркими, познавательными. Читатели нашей библиотеки получают реальную возможность прикоснуться к творчеству настоящих профессионалов: музыкантов, художников, искусствоведов, народных мастеров, сотрудников Национального и Художественного музеев, уважаемых ученых, педагогов.

Главная цель любого библиотечного мероприятия — привлечь внимание к Книге, развить читательский вкус молодого человека. Большую помошь в этой работе нам оказывают исследования ученых Чувашского государственного института гуманитарных наук и, конечно, личные контакты.

Многолетняя дружба связывает нашу библиотеку и **Михаила Григорьевича Кондратьева** — музыканта, фольклориста, доктора искусствоведения, профессора, академика НАНИ Чувашской Республики. Одно из самых первых и самых ярких совместных мероприятий — презентация книги «`Ӱ ,àâðà фð=» (Чебоксары, 1993). Благодаря непосредственному участию М.Г. Кондратьева мы смогли орга-

низовать в 1992 г. (а в те годы это было непросто!) еще одно незабываемое мероприятие — вечер-встречу с поэтом Геннадием Айги. Статьи М.Г. Кондратьева «О музыкальной культуре Чувашии 1978—1987 гг.» (*Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992*), «О периодизации истории чувашской музыки» (*Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. 2. Чебоксары, 1996*) помогли нам подготовить музыкальный калейдоскоп «Песни чувашской земли». Многие секреты чувашской музыки раскрыл Михаил Григорьевич юным читателям на заседании клуба-лекции «Откуда мы? Куда свой путь вершим?» по теме «Музыкальный календарь». Большой интерес читателей вызвала творческая встреча, посвященная книге «Степан Максимов. Время. Творчество. Масштаб личности» (Чебоксары, 2002).

Частый гость нашей библиотеки **Геннадий Николаевич Иванов-Орков**, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства Чувашского государственного художественного музея. Его исследования по чувашскому народному костюму легли в основу таких мероприятий, как слайд-программы «Поэзия народного костюма», «Традиции народного костюма», «Свадебные костюмы невест Чувашии. Чувашская свадьба: вчера, сегодня, завтра», «Чувашский народный костюм», «Народный костюм: традиции и современность», «Костюм Самарской Луки»; вечер-встреча «Чувашский костюм сегодня. Тайна древних мастеров». В 2002 г. вышло в свет уникальное издание — альбом «Чувашский костюм: от древности до современности». В нашей библиотеке прошла его презентация, в которой участвовали авторы книги Виталий Петрович Иванов, кандидат исторических наук, доцент, действительный член Российского географического общества, лауреат Государственной премии Чувашской Республики в области науки и техники; Геннадий Николаевич Иванов-Орков, исследователь чувашского искусства и костюма; Вячеслав Яковлевич Платонов, переводчик; Антонина Ильинична Мордвинова, искусствовед, сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук; Надежда Аркадьевна Ильина, старший научный сотрудник отдела этнографии Национального музея. Увлекательный рассказ об истории создания книги, об образцах чувашского национального костюма с XVIII века до наших дней завершился демон-

страцией образцов чувашского костюма, изготовленных учащимися ПУ № 23.

Труды исследователя народной культуры **Никифора Егоровича Наумова** помогают молодому человеку открыть для себя истинные ценности народного искусства, которое особенно близко детскому восприятию и детскому творчеству. Поэтому такой интересной и яркой осталась в памяти наших читателей встреча за «круглым столом», которая называлась «Воспеть свой народ прозою истории». Никифор Егорович познакомил ребят с содержанием книг «Проблемы народного искусства Чувашии» (Чебоксары, 1985), «Орнамент чувашской народной вышивки» (Чебоксары, 1977) и сборником статей «Исследования по древней и современной культуре чувашей» (Чебоксары, 1987).

Так же неординарно проходят у нас встречи с чувашскими мастерами декоративно-прикладного искусства. Трудно представить сегодня многовековую летопись чувашской национальной вышивки без работ мастера **Евгении Жачевой**. Евгения Николаевна — настоящий подвижник в возрождении и пропаганде секретов уникальных древних узоров. Совсем не случайно Россия удостоила ее титула «Народный мастер», которыйдается лишь самым талантливым умельцам, а земляки титуловали еще более редким званием — народного академика Чувашии. Евгения Николаевна стала признанным авторитетом во всем, что касается национальной вышивки, автором бесценной исследовательской работы. Встречи читателей с Евгенией Жачевой в нашей библиотеке — добрая традиция, благодаря которой многие дети и подростки открывают для себя прекрасный мир народного искусства, постигают секреты национальных узоров. Приобщение к народному таланту, к изделиям народного творчества помогает ребятам по-доброму воспринимать окружающий мир, оценивать этот мир и себя в нем. Общение с талантливым человеком не может пройти бесследно, поэтому мы уже не удивляемся, когда после встреч с Евгенией Жачевой девочки и девушки записываются в кружок старинной чувашской вышивки, начинают серьезно изучать не только технику, но и историю вышивки. И здесь на помощь юным исследователям приходят труды доктора искусствоведения, профессора, академика НАНИ Чувашской Республики

лики Алексея Александровича Трофимова, раскрывающие тайны чувашского орнамента.

Несомненную пользу эстетическому и духовному развитию юных читателей приносят вечера знакомства с такими мастерами, как народный мастер **Людмила Конорева**, скульптор **Валентина Попова**. Именно во время таких встреч пробуждается любознательность, открываются новые способности и таланты. И мы стараемся выявлять и поддерживать творческие способности каждого читателя. Ежегодно, уже в более 10 лет подряд, в нашей библиотеке проводится фестиваль творчества детей и юношества «Прикосновение к мастерству». Фестиваль детского творчества — это настоящий праздник, участниками которого становятся дети, создающие прекрасное своими руками. Это своеобразный мир изделий народного творчества, мир сувениров и подарков. Здесь и художественная чувашская ручная вышивка, и узорное ткачество, и изделия из лозы, резьба по дереву, лепка, вязание, мозаика, мягкие игрушки, изделия из природного материала и многое-многое другое... В работе фестиваля участвуют руководители кружков. Они рассказывают посетителям о технике изготовления тех или иных изделий, о самых интересных работах, об их авторах. Значительное место в экспозиции отводится работам декоративного плана — керамике, изделиям из соломки, глины, пластилина, солёного теста, бумаги — на тему чувашской истории и культуры. По нашему мнению, это лучшее подтверждение тому, что в последние годы роль национальной культуры, народного искусства в эстетическом воспитании детей и юношества заметно возросла. И такие мероприятия, как фестиваль художественного детского и юношеского творчества, помогают не только открыть новые имена, но и выявить степень развития и распространения в республике традиционных видов народного искусства.

От первого посещения библиотеки зависит очень многое в читательской судьбе ребёнка. И мы стараемся создать у себя особую атмосферу — атмосферу творчества, дружелюбия и радости от встречи с Книгой, с Прекрасным.

В начале 1990-х годов возникла идея организации в библиотеке вернисажей чувашских художников. Ведь для развития эстетического вкуса юного читателя очень важно,

чтобы рядом с интересными книжными экспозициями, хорошо оформленными информационными стендами, красочными заголовками и сообщениями он видел выставки картин, фотографий.

Первую выставку мы посвятили памяти основоположника чувашского изобразительного искусства Моисея Спиридовича Спиридонова. По всему городу собирали отдельные работы из частных коллекций, фонда Художественного музея, Музея-квартиры М. Спиридонова. Побывали и у родственников художника. А главным источником материалов для беседы с читателями о его жизни и творчестве стала книга **Нинель Александровны Ургалкиной** «Моисей Спиридович Спиридонов. Жизнь и творчество».

Затем были выставки произведений Н. Овчинникова, Ю. Зайцева, Н. Сверчкова. И эта работа положила начало добродой традиции, благодаря которой юные читатели и жители города имеют возможность регулярно знакомиться с новыми именами и новыми произведениями. Мы устраиваем вернисажи не только корифеев чувашского искусства, но и совсем еще юных, но подающих надежды художников. Такие мероприятия всегда включают в себя презентации, встречи с авторами и широко освещаются в средствах массовой информации.

Благодаря тесному контакту с педагогами общеобразовательных школ в нашей библиотеке стали традиционными уроки краеведения. Темы уроков самые разные, и значительная их часть посвящена культуре, искусству, архитектуре Чувашии. Так, в течение нескольких лет проводятся уроки «Каменная летопись Чебоксар» — встреча с автором книги «Старые Чебоксары» **Е.И. Ивановым**; «Православные храмы Чувашии» по книге **Л. Браславского**; слайд-программа «Старинные памятники архитектуры города Чебоксары».

Несомненно, всю свою жизнь будут помнить наши читатели вечер-встречу с заслуженными художниками Чувашской Республики Людмилой и Аркадием Акцыновыми. А сейчас, когда нет уже возможности встретиться с ними, родившимися в один год и умершими в один год, с разницей в 2 месяца и 20 дней, в беседе с читателями нам помогает их документальная повесть «По стерне босиком» и документальная повесть **Валентины Ивановой** «Пароль — Акцыно-

вы». Мы рассказываем ребятам об этих удивительных людях и видим, как светлеют их глаза, оттаивают сердца, и души их, словно цветочные бутоны, раскрываются навстречу Доброму и Прекрасному. Навсегда запоминаются строки из стихотворения Людмилы Акцыновой:

Каждый день встречайте как чудо,  
Открывайте в прекрасное дверь!

По нашему глубокому убеждению, такие встречи, такие мероприятия — не только посредники между детьми и миром культуры и искусства, но и сами по себе — события в культурной жизни. По существу, это подготовка будущих ценителей искусства, будущих деятелей культуры. Мы хотим донести до каждого ребенка глубочайший смысл восточной мудрости:

Я сорвал цветок — и он завял.  
Я поймал мотылька — и он умер  
У меня на ладони.  
И тогда я понял,  
Что **прикоснуться к Красоте**  
**Можно только сердцем.**

---

### **III. ИССЛЕДОВАНИЯ, АТРИБУЦИИ**

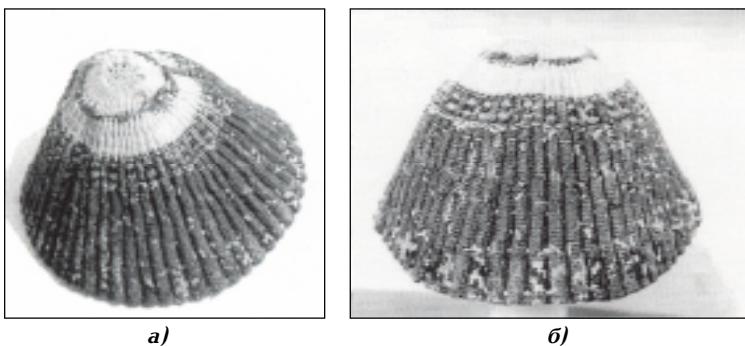
---

## **БОЛГАРСКИЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОВНОЙ УБОР КАИЦА**

*М.Г. Николова*

Предметом научного исследования являются два женских головных убора Видинского региона Северозападной Болгарии, которые известны под названием кàица — красная кàица и кàица, зашитая монетами. Будет выявлена их связь с аналогичными женскими уборами других регионов страны, а также с подобными уборами других народов с учетом этно-культурных и этногенетических взаимосвязей древних болгар с этими народами.

О женском головном убore кàица в Видинском регионе — в районе города Белоградчик — впервые сообщила ведущий болгарский этнограф Мария Велева, которая указала ареалы распространения маленькой красной шапочки в Западной Болгарии [Велева, Лепавцова 1974: 18]. В конце 70-х годов XX в. во время полевых работ мы впервые обнаружили красную кайцу в дер. Долни Лом в районе гор. Белоградчик (рис. 1). Она имеет невысокую конусовидную форму, сделана из белого холщового полотна шир. 13 см и диам. нижней части 20 см, с внутренней стороны имеет подкладку из такой же ткани шир. 10,5 см. Поверхность шапочки покрыта преимущественно красной шерстяной вышивкой крестом выс. 9,5 см. В развернутом виде вышивка выглядит так — рис. 2. Композиция состоит из трех горизонтальных фризов, в которых ритмично чередуются одни и те же узоры, выполненные разноцветными нитками. В нижнем фризе вышиты парные S-образные фигуры, а между ними — орнаменты в виде свас-

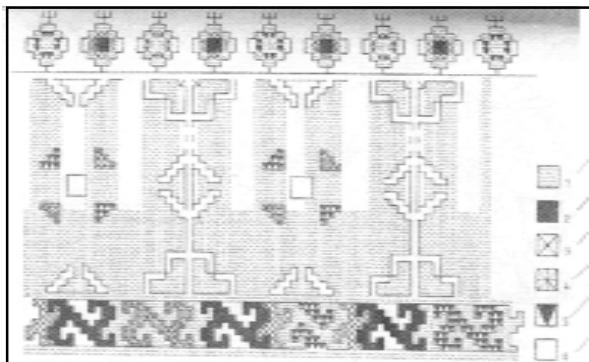


*Рис. 1. Кайца из с. Долни Лом, Белоградчикского района. Конец XIX в.*

тики выс. 1,3 см красными, чёрными, синими, зелёными и жёлтыми нитками. Второй фриз более широк — 5,7 см: на красном фоне вышивки зеркальной симметрией окантованы чёрной шерстью вертикальные фигуры белого цвета холста. Между ними расположены «цветки» с квадратиком в центре и четырьмя лепестками зелёного и синего цветов. Верхний фриз содержит чередующиеся восьмиугольные «цветки» с трезубцем наверху, расположенные на чёрной линии. Самая верхняя часть шапочки не орнаментирована. Она разделена горизонтально на две части имитативным швом зелёного и красного цветов. На макушке есть маленькая дырка, которая закрывается мережкой из белых конопляных нитей. Кайца собрана частыми складками с помощью восьми горизонтальных ниток. Между складками остаются белые невышитые полоски ткани.

Кайца из дер. Долни Лом была сделана следующим образом: сначала полоса холщового полотна шир. 13 см была вышита узорами, потом к ней была пришита подкладка, затем две узкие стороны были соединены швом и сделаны складки с помощью восьми горизонтальных ниток. Наверху складки более сжатые, чем в нижнем краю, что придает шапочке конусовидную форму.

Этот головной убор известен ещё и как **капа и красный подкапник**. Его надевали во время свадьбы. В районах городов Белоградчик и Кула в день свадьбы поверх «превеза» (мужской красный пояс, которым покрывали голову молодухи) ставили красную кашу — «чалму» — и вокруг неё —



*Рис. 2. Вышивка кайцы из с. Долни Лом, Белоградчикского района.*

Пояснения к рис. 2:

- 1 — красный
- 2 — черный
- 3 — желтый
- 4 — синий
- 5 — зеленый
- 6 — белый цвет холста

венок [Велева 1963: 72], а в дер. Грамада (район г. Кула) красный подкапник был покрыт белым покрывалом и венком базилика [Пешева 1958: 44]. Наши полевые исследования в 70—80-х годах XX в. тоже подтвердили бытование в прошлом красной кайцы, называемой ещё и как «красный подкапник» из красного сукна, украшенной 1-3 рядами мелких монет или разбросанными на поверхности пришитыми монетами или бляшками (деревни Тошевцы, Водна, Градец, Синаровцы), красной кайцы с кистью на макушке в гор. Дунавцы (район гор. Видин). Замужняя женщина носила в прошлом эту шапочку до конца жизни.

Женский головной убор кайца встречается и в других краях Болгарии — в Средней Западной Болгарии в районах городов Перник, София, Трын, Годеч, Дупница, Самоков [Велева, Лепавцова 1974: 11, 18]. В этих районах убор является свадебным и повседневным головным убором. Эта кайца из домотканого холста сохранила самые архаические черты убора — плотную вышивку красной шерстяной нитью, складчатую форму. К макушке прикреплена «махрама» — длинная холщовая полоса белого цвета с вышивкой, согнутая вдвое

по длине, шир. 10 см, длиной до подола «мантфила» (верхняя одежда). К макушке шапочки пришита круглая кисть из бахромы [Велева, Лепавцова 1974: 168, 234].

В свадебном и женском повседневном уборе в районе гор. Плевен **каица** или **кайчило** называется холщовая шапочка, в которой собираются косы женщины и в которой замужняя женщина ходит всю жизнь [Спасова 1971: 133-138]. В районе гор. Разград **каица** — это три металлические части, выкованные тонко и покрытые растительными узорами. Их ставили надо лбом рядом с шапочкой **качул**, зашитой монетами [Коев 1948: 81-92].

Красная шапочка, но уже с другими названиями, имеет широкое распространение в болгарской народной одежде как девичий или как свадебный головной убор: в горах Западные Родопы — свадебная «шапка, вязанная шерстью», «фес» из красного сукна с металлическим «тепелуком» на макушке (тепелук — круглая металлическая узорная бляха), покрыт бисером и одним рядом золотых монет или желтыми монетами над лбом; шапочку носили и после свадьбы [Крыстева-Ножарова 1969: 134, илл. V-1]. В Восточных Родопах красную шапочку с «тепелуком», бисером и многими металлическими украшениями носили девушки в районах городов Смолян, Асеновград, Ардино, Златоград, Крумовград, Момчилград; в деревнях района Доспат и гор. Девин встречается девичья красная шапочка с серебряным конусовидным «тепелуком», украшенная бисером и металлическим бляшками [Велева 1969: 90, илл. 21; Велева 1969-а: 158, 161, 163; Примовски 1973: 506]; в районе гор. Смолян — свадебный красный «фесчик» с плотной вышивкой серебряной ниткой и восьмью рядами небольших золотых и серебряных монет [Примовски 1973: 498-500]; в Восточной Болгарии — красная шапочка девичьей праздничной и обрядовой одежды в районах городов Добрич, Ямбол, Поморие, Средец [Велева, Лепавцова 1979: 16, илл. 48, 78, 82, 95]; свадебный головной убор с бисером, монетами и металлическими украшениями — в районах городов Варна, Нова Загора, Стара Загора, Ямбол, Свиленград, Харманли, Средец [Велева, Лепавцова 1979: илл. 51, 55, 59, 66, 72, 74; Черкезова 1979: 36, 46, 76, илл. 12, 29].

Красная кайца Северозападной и Средней Западной Болгарии входит в состав женского свадебного костюма, и

замужняя женщина ходила в ней до конца жизни. В остальных районах распространения полусферической красной шапочки, в которых неизвестно название **каица**, участвует в девичьем обрядовом и праздничном костюме, т.е. шапочка связана с половым созреванием девочки и вместе с костюмом отмечает её переход в группу половозрелых девушек, которым предстоит замужество. Затем шапочка переходит в свадебный головной убор, становится его частью.

Шапочка из красного сукна, называемая **каица**, украшенная монетами, встречается и на территории бывшей Югославии как девичья, свадебная и как убор замужних женщин: в районе гор. Неготин [Аранђеловић-Лазић 1969: 147, 148], гор. Пирот [Вацов 1885: 166], Мачва и Поцерина [Радовић 1953: 27]; с названием «красный фес» с монетами — в районах Верхней Ресавы [Бошковић-Матић 1962: 141], Азбуковинцы на правом побережье реки Дрин [Бјеладиновић 1969: 442, 448]; «красная шапка как фес» — в районах Шумадийской Колубари [Николић 1957: 469, 489], Ядара [Повановић 1964: 305, 312]; шапка с монетами в районе Белграда [National costumes 1954: илл. 6, 12]; красная шапочка с монетами или без монет на Далматинской берегу Адриатического моря [Kirin I: tabl. 1, 3, 4, 5, 6, 10, 15, 16]; красный «фес» в районе гор. Призрен [Кирин II: табл. 6].

Красный «фес» молодой женщины известен ещё в районах городов Дебар, Прилеп, Куманово, Скопие, Гостивар, Тетово [Кличкова 1963: табл. II, VII, XXI, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVI], Костур [Вакарелски 1940: 130] на территории нынешней Республики Македонии, в головном уборе болгарок в районе гор. Сяр в Греции [Кънчов 1970: 76].

Женский головной убор в области Фагараш в верховьях реки Ольт в Трансильвании (Румыния) называется **каица**. Он составлен из двух частей: нижней «каицы для волос» и верхней «каицы» с наушниками и лентой сзади, покрытых красными бляшками [Petresku 1959: 20, 21; Formagiu 1974: 31; Dictionar 1985: 107].

Второй головной убор в районе гор. Видин, который называется **каица** и «капа (шапка) с монетами», имеет полу-сферическую форму шлема с наушниками с чешуйчатым покрытием из мелких серебряных турецких монет, защищенных концентрическими кругами. Такой головной убор с названием «невестинская шапка» из района гор. Видин впервые

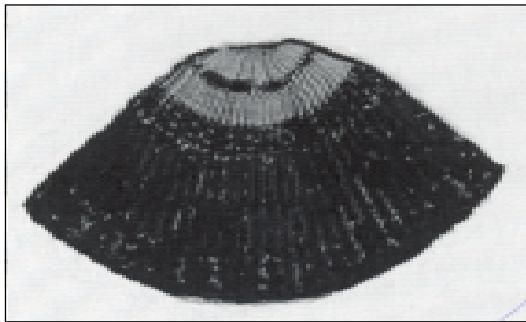


Рис. 3. Свадебный убор Видинского района, 1926 г.  
(по Ст. Л. Костову).

опубликовал Ст. Л. Костов в 1923 году (рис. 3). Видны девять рядов мелких турецких монет в виде рыбьей чешуи, защищенных в противоположных направлениях. С передней части убора свисают бисерные подвески, оканчивающиеся такими же мелкими монетами. Убор с наушниками из связанных ленточек, сплошь защищенных монетами.

В конце 70-х годов XX в. мы обнаружили ещё один такой головной убор в самом городе Видин, который передавали из поколения в поколение (рис. 4). По счислению поколений стало возможным отнести его к концу XVIII в. Убор сделан из девяти узких горизонтальных ленточек холщовой ткани, соединённых швом концентрическими кругами, защищенных десятью рядами мелких серебряных турецких монет в виде рыбьей чешуи. Отверстие на макушке закрыто круглым темно-красным вязанным куском, поверх которого красной ниткой пришита пятиконечная звёздочка красным бисером. Спереди шапка свисают подвески из красного бисера, оканчивающиеся мелкими монетами. С обеих сторон убора — прямые наушники (дл. 8 см, шир. 13 см), составленные из 11 белых холщовых ленточек, как и весь убор, защищенных чешуйчатыми монетами. Если сравнить оба убора, видно, что они изготовлены одним и тем же способом. Таким же образом изготавливали свадебную кайшу дочери и в гор. Брегово Видинского района. Её делали спиралевидно закрученным узким шерстяным поясом или концентрическими холщовыми ленточками, образуя полусферическую форму.



*Рис. 4. Свадебный убор из г. Видин. Конец XVIII в.*

Поверхность каицы сплошь зашивали монетами. Такие уборы с накосниками, покрытые монетами, изготавливали родители молодухи ко дню свадьбы дочери и в дер. Винарово Видинского региона, во второй половине XIX в.

Этот свадебный головной убор, покрытый чешуйчатыми монетами, встречается и в других краях страны. В районе гор. Софии это холщовый убор сферической формы, зашитый монетами, вместе с большим венком цветов «перяником» [Костов 1927: 22, 23]; в районе гор. Разград свадебный качул, покрытый монетами, изготавливалась сама невеста, и она ставила его поверх нижней шапочки «тырпош», в которой укладывала волосы [Коев 1948: 88-91]. В районах городов Гоце-Делчев и Санчански молодухи ходили в таких же уборах, покрытых чешуйчатыми монетами [Велева 1969а: 155].

Вне пределов нашей страны схожий свадебный головной убор, покрытый монетами, встречается около Белграда (Сербия) [National costumes 1954: tabl. 6, 12]. Как мы уже отмечали, головной убор каица, составленный из двух частей, встречается в районе Фагараш в Трансильвании (Румыния).

Более ранние данные о наличии этого женского головного убора на территории нынешних болгарских земель зарегистрированы в XVIII в. В 1706 г. Поль Люкас отмечает, что болгарки дер. Ени Махле (ныне Гарваново Хасковского района) «покрывают голову маленькой шапочкой», украшенной, как и их косы, монетами [Миков 1935: 144]. Савиор Люзинян пишет в 1786 г. о женских шапках, покрытых монетами, в которых ходили жницы в Софийском поле [Шишманов 1891: 473]. Чтобы расширить хронологию, укажем ещё на заметки Бусбека с 1553 г. о красной женской шапочке в дер. Ягодна на реке Морава [Френски пътеписи 1975: 124]. Археологические раскопки средневековых болгарских некрополей X—XI вв. в Родопах (дер. Любеново, район гор. Хасково; дер. Мишевско, район. гор. Кырджали) обнаружили богатое бисерное украшение на «покрывалях для головы» у похороненных женщин, а на головном уборе одной покойницы с некрополя у дер. Любеново насчитывалось 48 серебряных шариков [Аладжов 1971: 145, 149; Въжарова 1976: 297, 433, 437].

Эта информация показывает бытование рассматриваемого женского головного убора в болгарской народной одежде длительный исторический период X—XX веков, что позволяет допустить его существование ещё раньше X в.

Болгарский женский головной убор кайца в двух его разновидностях: красная складчатая шапочка с вышивкой или шапочка из красного сукна без или с дополнительными украшениями бисером и монетами, с одной стороны, и кайца с наушниками, зашитая монетами, с другой, как и девичьи красные шапочки, имеют самые близкие параллели в Поволжье и Средней Азии. Основа чувашского девичьего убора «тухъя» состоит из нескольких слоев ткани, соединённых горизонтальными швами, или из белой шерстяной ткани, иногда — из кожи. Поверхность покрыта вышивкой разноцветным бисером, рядами монет и раковинами, с обеих сторон — наушники (рис. 5). Основа чувашского женского головного убора «хушпу» может быть из кожи, связанной из шерсти или из сшитых по форме головы лент, как видинские кайцы. Хушпу тоже покрыт сплошными металлическими бляшками, монетами и бисером. С задней части убора свисает накосник, украшенный бляшками, монетами, бисером, пуговицами (рис. 6). Девушки и женщины сами изготавливали



*Рис. 5. Чувашский девичий головной убор тухъя.*

себе уборы с помощью их семей [Воробьев, Львова, Романов, Симонова 1956: 306-311; Гаген-Торн 1960: 154, 155, рис. 65, 66; Трофимов 1985: 84, 85].

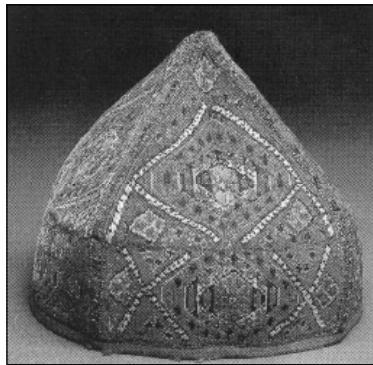
Схожие девичьи головные уборы встречаются и у других народов Поволжья: удмуртов (ещё в IX-X в.), бесермян, которых считали потомками волжских болгар [Белицер 1951: 57, 58, 104, 106, рис. 27, 55], восточных марийцев [Сепеев 1975: 185]. Присутствие девичьей «туххии» и ряда других общих элементов в одежде, кроме чувашей, потомков волжско-камских болгар [Каховский 1965; Денисов 1969], ещё у тюркоязычных башкиров и финно-угорских народов — удмуртов и марийцев — исследователи связывают с культурным и политическим влиянием Волжской Болгарии [Белицер 1951: 105-106].

Девичий головной убор, зашитый монетами, металлическими бляшками и бисером, встречается у тюркоязычных народов Средней Азии: туркмен [Васильева 1973: 93; Васильева 1979: 174-204, рис. 1], казахов, киргизов, каракалпаков, узбеков [Захарова 1964: 106-108; Сухарева 1954: 339 и сл.]. Он встречался и у казанских девушек-кряшенок [Суслова 1980: 69].



Рис. 6. Чувашский женский головной убор хушп.

Ряд ученых отдают сходства материальной культуры, включая и сходство девичьих уборов народов Поволжья и Средней Азии, участию скифо-сарматских элементов в их этногенезе, этническим связям с ираноязычными скифо-сармато-аланскими племенами Северного Кавказа, Поволжья и Средней Азии [Васильева 1979: 178-200]. Мы связали генезис женского чешуйчатого убора с наушниками в виде шлема со скифским чешуйчатым металлическим шлемом, «изобретенным скифами», которые привезли из Передней Азии чешуйчатый металлический панцирь в VII в. до н.э. Это вооружение — чешуйчатый шлем и панцирь — воспринято их восточными соседями савроматами (занимавшими степную полосу от р. Дон до восточной границы современной Оренбургской области), а в IV—III в. до н.э. и в Средней Азии [Черненко 1968: 131-144; Смирнов 1961: 56, 75; Засецкая 1977: 217, 218]. Другие исследователи отрицают подобный генезис [Гаген-Торн 1960: 156; Трофимов 1985: 97]. А. Трофимов считает, что чувашский девичий головной убор «тухъя» орнаментацией, формой и содержанием не связан с военными ситуациями, а с мифологическими представлениями модели мира, допуская и его использование как воен-



*Рис. 7. Узбекская тюбетейка. XIX в.*

ное снаряжение в определённый период развития общества [Трофимов 1985: 97 и сл.]. Самые ранние параллели он обнаруживает в культуре земледельческих народов южных областей Средней Азии и Северного Ирана III тыс. до н.э., в согдийском искусстве I в. до н.э. до III в. н.э. и даже позднее, в искусстве Пенджикента и районах Северного Таджикистана. Близкие параллели чувашских девичьих и женских головных уборов, как и других элементов чувашского женского костюма, в культуре и искусстве Согдианы А. Трофимов объясняет вероятным продолжительным присутствием предков чувашей (суваров) и документированным присутствием болгар в этом районе Средней Азии [Трофимов 1985: 91-95].

Это мифологическое толкование возникновения и орнаментации девичьих и женских уборов не объясняет близость девичьих и мужских уборов (рис. 7) среднеазиатских народов, равно как и большую близость болгарских девичьих красных шапочек и красных шапочек болгарских парней и мужчин, которые они носили под меховыми колпаками с украшенными накосниками, ниспадающими на спину (в Видинском, Белоградчикском, Кулском, Врачанском, Плевенском, Софийском и других районах Болгарии) [Велева 1960: 13, рис. 14, 37, 40, 54; Спасова 1971: 140 и сл.]. Частичный ответ на этот вопрос даёт информация о туркменах, у которых в тюбетейках ходили и мальчики, и девочки, притом специальные девичьи украшения на шапочках девочек начинали ставить в возрасте

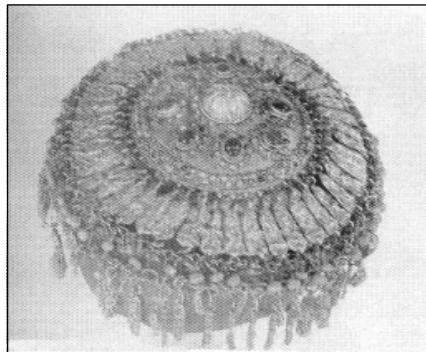


Рис. 8. Узбекский женский головной убор дуппи. Конец XIX в.

5-6 лет [Васильева 1973: 93]. Традиционная мужская и женская одежда народов Средней Азии как в древности, так и сейчас отличается единством в составе и покроем [Лобачева 1979: 32].

На наш взгляд, включение рассматриваемых уборов в одежду мальчиков и девочек, юношей и девушек у этих народов, как и у болгар, надо связывать с их социализацией в прошлом — с посвятительными обрядами, которые были схожими в период их полового созревания, включая посвящение, т.е. обучение юношей и девушек воинским умениям. У болгар посвятительный характер имеет для мальчиков обряд колядования 25 декабря. Тогда они впервые ставили на голову меховой калпак и красную шапочку. Во время колядования и потом они одевались как взрослые и уже имели право жениться. Девочки одевались в свадебные костюмы молодых замужних женщин, в состав которых в ряде районов входила и красная шапочка, во время обрядов посвятительного характера Лазаруване и Кумичене за неделю до Пасхи. После участия в этих обрядах они имели право выходить замуж. Наверное, имели место и верования о половой потенции и жизненной энергии человека, которая находилась в голове и волосах и нужно было её оберегать, а также космогонические представления и верования об антропоморфной модели мира.

Возможный ответ на вопрос о генезисе болгарской складчатой кайцы с маҳрамой даёт широко распространённый в Средней Азии женский головной убор **кулута** с на-

косником, бытующий как у ираноязычных таджиков, так и у тюркоязычных узбеков, киргизов, казахов, туркменов [Сухарева 1954: 306-312; Сухарева 1982: 81-93; Широкова 1976: 88, 89, 95-97]. Кулута входит в состав сложного чалмообразного убора, который оформляется поверх кулуты. Кулута составлена из шапочки, покрывающей голову, и накосника в виде трубы, в которую пропускаются две косы замужней женщины. Самыми архаическими считаются те шапочки, которые сделаны из узкого полотна, собранного наверху, образуя хохол. Она могла быть покрытой вышивкой. Странную форму сохраняет и шапочка, которая на макушке имеет донышко, закрывающее отверстие, полученное в результате сборки. Таджички Ургута и Бухары впервые ставили эту шапочку после рождения первого ребенка, когда заплетали волосы в две косы. Кулуту молодых женщин украшали вышивкой, у взрослых были без вышивки, а пожилые женщины ходили в шапочках темного цвета [Сухарева 1954: 306, 307, рис. 2, 3]. Этот головной убор характерен и для таджикской женской одежды долины Зеравшана и горного Таджикистана [Широкова 1976: 88, 89, 95-97, 101, 102]. Женская чалма у этих народов была характерной для одежды местного ираноязычного населения ещё до прихода тюркоязычных народов в Среднюю Азию [Мешкерис 1979: 13-18].

Форма и функция накосника-трубы среднеазиатской кулуты дают возможность восстановить первоначальную форму и функцию накосника-махрамы западноболгарской кайцы: она является остатком цилиндрического и конусообразного футляра, в котором скрывались косы замужней женщины. Это подтверждается её конструкцией — она сделана из двух или из нескольких слоев ткани,rudимент объемистой формы. Обычай скрывать волосы и голову женщины-матери наверное связан с оберегом её жизненной и плодоносящей энергии. Изображенные на шапочках орнаменты вышивкой, бисером, серебряными бляшками и монетами, равно как и преобладающий красный цвет болгарских женских и девичьих шапочек, вероятно, дублируют это основное значение и назначение головного убора. Эти орнаменты — свастика, S-образные и крестовидные знаки, символизирующие небесный огонь и светила (солнце и звезды), мировой столб, как и куполообразная форма с металличес-

кими бляшками и монетами, символизирующими небо [Гротимов 1985: 105-108], — не только воспроизводят антропоморфную модель мира, но, вероятно, изображают покровительственную роль Бога Неба.

Западноболгарская красная сборчатая кайца, красная сборчатая кайца Белоградчикского района и кайца с наушниками, сплошь зашитая монетной чешуей, обнаруживают особую близость в конструкции, орнаментации и функции с аналогичными женскими и девичьими головными уборами чувашей и народов Средней Азии, генезис которых ведет свое начало с древней культуры ираноязычных народов этого региона. Район Древней Согдианы (нынешние Киргизстан, часть Таджикистана и районы севернее Памира-Гиндукуша) населяли и древние болгары, принадлежащие к семье восточноиранских народов [История 2005: 31]. В долине реки Зеравшан есть район, который таджики и сейчас называют Палхар или Булгар, по имени болгар, обитавших здесь в III—IV вв. [Добрев 1986: 9-14]. Там находился и древний город Пенджикент с процветающей культурой, оказавшей сильное влияние на соседние народы, стенописи которой сохранили изображения дев-воительниц с красными шлемовидными шапочками [Belenizki: 1980]. С древними болгарами, проживающими веками в этом районе, надо связать рассматриваемые в работе женские и девичьи головные уборы. Поскольку они встречаются и у тюркоязычных народов Средней Азии и Восточной Европы, они являются наследием ассимилированных ираноязычных народов южных районов Средней Азии и Северного Ирана после V—VI вв.

В итоге можно сделать некоторые выводы.

Красная сборчатая конусовидная **каица**, которая сохранилась в районе гор. Белоградчик, Видинской области, является частью женского головного убора, к которому принадлежал футляр для кос женщины-матери. Он сохранился в виде длинной белой лопасти **махрама**, свисающей с кайцы по спине в Средней Западной Болгарии. Поверх **каицы** надевали белые покрывала. Эта **каица** схожа с среднеазиатской **кулутой** замужних женщин, поверх которой делали сложный чалмообразный головной убор.

Свадебная шапочка с наушниками, сплошь зашитая рядами монет, сохраняет ленточную конструкцию основы и шлемовидную форму. Красный вязаный лоскуток, закры-

вающий отверстие на макушке, можно рассматривать как остаток нижней мягкой красной шапочки. Можно реконструировать головной убор, состоящий из двух шапочек — нижней мягкой, скрывающей волосы, вместе с футляром для кос, и верхней с наушниками с металлическим покрытием, подобно **каище** в Трансильвании и **качулу с тарпошем** в районе гор. Разград в Северовосточной Болгарии. Каища с наушниками с металлическим покрытием и ленточной конструкцией очень похожа на чувашские девичьи и женские головные уборы **тухъя** и **хушпу**.

Присутствие этих элементов в болгарской традиционной одежде надо связать с культурным наследием древних болгар в традиционной культуре современного болгарского народа.

Остаётся невыясненным вопрос о языковой принадлежности слова **каица**, которое сохранилось преимущественно в Западной Болгарии и некоторых других районах Балканского полуострова.

В Болгарском этимологическом словаре слово **каица** связывается с гл. «*кая се*, потому что головной убор был знаком покорности женщины после замужества» [БЕР 1979: 148]. Болг. гл. *кая се* = русск. гл. *повиноваться*.

Мы предложили две этимологии — тюркскую и угорскую.

1. От др.-турк. *+ка* «сундук», «ящик для пищи», «чехол», «карман», «чрево» [Щербак 1970: 194; Кайдаров 1980: 17-24] и болг. суффикс *-ица*, имея в виду, что шапочка и накосник являлись футлярами, или чехлом, для волос на голове и кос, которые пропускали в футляр-накосник.

2. От др.-угор. *ка* з «волос», «пучок волос», «коса на голове, венгер. *на* «волосы на голове», манси и ханты «волосы на голове», «коса», «мужественный» [A Magyar II 1971: 244]. Др.-угор. *каиц* «коса на голове» перешло на самый убор, в котором прятали косы или косы.

До очень позднего времени (конец XIX—начало XX вв.) болгары (парни и девушки) брили головы и оставляли себе на макушке длинную косу, и тот, у которого была самая длинная коса, считался самым смелым, самым мужественным [Маринов 1984: 189]. В Северозападной Болгарии (район гор. Враца) есть диалектное слово **кайчило** «молодой буйный мужчина», которое явно происходит от слова **каица**. Как уже отмечено, мужчины тоже имели красные шапочки **подкап-**

**ники**, а в районе гор. Плевен в Северной Болгарии шапочки были с накосниками на месте некогда бывших футляров для косы.

Угорское слово **каиц** можно связать с угорским этническим элементом в этногенезе средневековых болгар [Рашев 2005: 20-22, 26, 27]. Головной убор и его название **каица** можно связать и с печенегами, которые как раз и поселились в районах Северной и Средней Западной Болгарии (гор. Плевен, София, Перник и др.) в середине XI в. [Златарски 1972: 90-96, 108, 112, 209, 369], где находится центр бытования убора. Местное население в Софийском и соседящих районах называют **шопами**. Это название очень похоже на названия двух из печенежских племен **чопон** и **хопон** [по Константину Багрянородному]. В XI в. племя **хопон** обитало в районе, соседящем с Болгарией на северо-востоке. В середине XI в. печенеги под ударами огузов-торков поселились на болгарских территориях [Фёдоров-Давыдов 1966: 138, 139]. В этногенезе печенегов, этнической основой которых являются сако-массагетские племена, большую роль играли угорские элементы — племена Урала [Народы мира I 1962: 411]. О. Прицак выводит их этногенез прямо от тохаров, которые населяли район между Аральским морем и средним течением реки Сыр-Дарья, где находился их центр, близ нынешнего города Ташкент. Прицак идентифицирует их с кангарами — обитателями городов (от тохар. **канк** «камень»). После войны с огузами они покинули родные места и поселились на территории между реками Урал — Эмба и Волга. (Те, которые остались в родных местах, были тюркизированы.) Потом они продолжили движение на запад, чтобы оказаться в X в. восточными соседями болгар на Дунае. По О. Прицаку, печенежская провинция Giazichopon, занимавшая территории низовьев рек Серет, Прут и Днестр, была соседом Дунайской Болгарии [Прицак 2005: 136-138]. Язык этих печенегов оставался тохарским, смешанным с угорскими элементами. Как народ, вышедший из Средней Азии, где обитали и предки болгар, они, наверное, имели схожие с болгарами элементы одежды и женскую красную шапочку тоже. Угорское население, которое смешалось с печенегами-тохарами, вероятно, восприняло некоторые элементы одежды пришельцев, переведя названия некоторых из них на свой

язык. Таким образом было бы невозможно объяснить архаичное угорское слово **каиш(а)** как название среднеазиатской женской (и, вероятно, мужской) красной шапочки с накосником.

(В дополнение скажем, что нам не удалось обнаружить такой головной убор у народов ханты и манси по имеющейся в Болгарии литературе.)

### Л и т е р а т у р а

- Аладжов Ж. 1971: Средновековни погребения в Югоизточна България // Известия на българските музеи, т. 1. София.
- АранДолови<sup>х</sup>-Лази<sup>х</sup> Ј. 1969: Старинско оглавление-месаль // Мокраневичеви дани 1967. Неготин.
- Беладинови<sup>х</sup> Ј. 1969: Народна ношња у Азбуковици // Гласник етнографског музеја у Београду (ГЕМБ), кн. 31—32.
- Белицер В.Н. 1951: Народная одежда удмуртов. Москва. БЕР, 1979 — Български етимологичен речник. Т.2. София.
- Бошкови<sup>х</sup> Мати<sup>х</sup> М. 1962: Народни обичаји. Свадбени обичај. Етно-лошка истраживања у Горњој Ресави // ГЕМБ, кн. 25.
- Вакарелски Хр., Иванов Д. 1940: Български народни носии сега и в миналото. София.
- Васильева Г.П. 1973: Туркменские женские украшения // Советская этнография, кн. 3.
- Васильева Г.П. 1979: Головные и накосные украшения туркменок XIX-первой половины ХХ в. // Костюм народов Средней Азии. Москва.
- Вацов С. 1885: Думи (По говор в Пирот) // Периодическо списание, кн. 16.
- Велева М. 1963: Българската двупрестилчена носия. София.
- Велева М. 1969: Българската народна носия в Източните Родопи // Народностна и битова общност на родопските българи. София.
- Велева М. 1969-а: Разнообразие на българските народни носии // Танцово изкуство, кн. 11—12.
- Велева М., Лепавцова Е. 1960: Български народни носии в Северна България през XIX и началото на ХХ в. София.
- Велева М., Лепавцова Е. 1974: Български народни носии, т. 2. София.
- Велева М., Лепавцова Е. 1979: Български народни носии, т. 3. София.
- Воробьев Н.И., Львова А.Н., Романов Н.Р., Симонова А.Р. 1956: Чуваши. Ч. 1. Чебоксары.
- Въжарова Ж. 1976: Славяни и прабългари по данни от некрополите от VI—XI в. София.
- Гаген-Торн Н.И. 1960: Женская одежда народов Поволжья. Чебоксары.
- Денисов П. 1969: Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары.
- Добрев П. 1986: Стопанская культура на прабългарите. София.
- Засецкая И.П. 1977: Савроматское погребение у с. Никольское в Нижнем Поволжье // Скифы и сарматы. Киев.

- Захарова И.В., Ходжаева Р.Д. 1964: Казахская национальная одежда XIX—начала XX в. Алма-Ата.
- Златарски В. 1972: История на българската държава през средните векове, т. II. София.
- История на българите VII—XVI вв. 2005. София.
- Кайдаров А.Т., Кажибеков Е.З. 1980: Гомогенные корни и их лексико-семантическое развитие // Советская тюркология, №3.
- Каховский В.Ф. 1965: Происхождение чувашского народа. Чебоксары.
- Кирин В.: Нородне ношње Југославије, т. II.
- Кличкова В. 1963: Македонски народни носии. Скопије.
- Коев Ив. 1948: Облекло и жилище на старото българско население в Разградско // Известия на семинара по славянски филологии, кн. 8—9.
- Костов Ст. Л. 1923: Парите като накит // Известия на Народния етнографски музей, кн. 3—4.
- Костов Ст. Л. 1927: Софийска носия // Известия на Народния етнографски музей, кн. 1—4.
- Костов Ст. Л. 1929: Трънска носия // Известия на Народния етнографски музей. София.
- Кръстева-Ножарова Г. 1969: Българската народна носия в Западните Родопи // Народностна и битова общност на родопските българи. София.
- Кънчов В. 1970: Пътуване по долините на Струма, Места и Брегалница // Избрани произведения, т. 1. София.
- Лобачева Н.П. 1979: Среднеазиатский костюм раннесредневековой эпохи (По данным стенных росписей) // Костюм народов Средней Азии. Москва.
- Маринов Д. 1984: Избрани произведения, т. II. София.
- Мешкерис В.А. 1979: Женские чалмообразные головные уборы на кушанских статуэтках из Согда // Костюм народов Средней Азии. Москва.
- Миков В. 1935: Едно пътуване през България преди 230 години // Известия на Българското географско дружество, кн. 3.
- Народы мира, т. I, 1962, Москва.
- Николић В. 1957: Народна ношња у Шумадијској Колубари // Гласник Етнографског института, II—III (1953—1954).
- Николова М. 1981: За произхода на нагръдника с монети в българското народно женско облекло // Известия на музеите в Северозападна България, т. 6.
- Пешева Р. 1958: Родови остатъци и семеен бит в Северозападна България // Експедиция в Северозападна България, 1956. София.
- Примовски А. 1973: Бит и култура на родопските българи // СБНУ, кн. 54. София.
- Прищак О. 2005: Печенегите (Пример за социална и экономическа трансформация) // Авитохол. Исторически сборник, т. I. София.
- Радовић Б. 1953: Женска ношња у Мачви и Поцерини // Гласник етнографског музеја у Београду (ГЕМБ), кн. 16.
- Рашев Р. 2005: Прабългарите през V—VII в. София.
- Роденко С.И. 1955: Башкиры. Москва.
- Сепеев Г.А. 1975: Восточные марийцы. Йошкар-Ола.
- Смирнов К.Ф. 1961: Вооружение савроматов // Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 101. Москва.

- Спасова Н. 1971: Монетна украса на облеклото от Плевенско // Известия на Етнографския институт с музей, кн. 3.
- Суслова С.В. 1980: Женские украшения казанских татар середины XIX—начала XX в. Москва.
- Сухарева О.А. 1982: История среднеазиатского костюма. Самарканд (2-я половина XIX—начало XX в.). Москва.
- Сухарева О.А. 1954: Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии // Среднеазиатский этнографический сборник. Труды Института этнографии, т. 21. Москва.
- Трофимов А.А. 1985: Народные женские украшения чувашей // Бытовая культура чувашей. Чебоксары.
- Федоров-Давыдов Г.А. 1966: Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. Москва.
- Френски пътеписи за Балканите XV—XVIII в.: 1975. София.
- Черкезова М. 1979: Облекло, шевици, плетива и тъкани // Българско народно изкуство. София.
- Черненко Е.В. 1968: Скифский доспех. Киев.
- Широкова З.А. 1976: Традиционная и современная одежда женщин Горного Таджикистана. Душанбе.
- Шишманов Ив. 1891: Стари пътувания през България // СБНУ, кн. 4.
- Щербак А.М. 1970: Сравнительная фонетика тюркских языков. Ленинград.
- Јовановић М., Ђеладиновић Ј. 1964: Јадар. Народна ношња // ГЕМБ, кн. 27.
- A Magyar szokeszlet finnugor elemei, 1971: Budapest, II.
- Belenzki A.M. 1980: Mittelasien Kunst der Sogden. Leipzig.
- Dictionary de arta populara romaneasca. 1985. Bucuresti.
- Formagiu Hedvig-Maria 1974: Portul popular din Romania. Bucuresti.
- Kirin V.: Narodne nosnje Jugoslavie, I.
- National costumes of Serbia in the ethnographic museum in Belgrad: 1954.
- Petresku P. 1959: Costumul popular romanes din Transilvania si Banat. Bucuresti.

**МАТЕРИАЛЫ К АТРИБУЦИИ КАРТИНЫ  
МОСКОВСКОГО ЖИВОПИСЦА Ф.С. БОГОРОДСКОГО  
«ЧУВАШСКАЯ СЕМЬЯ»**

*Г.Н. Иванов-Орков*

В постоянной экспозиции Чувашского государственного художественного музея (ЧГХМ) находится живописное произведение Ф.С. Богородского «Чувашская семья» (её второе название «Чуваши. Село Вомбукасы», изображающее группу верховых чувашей в традиционных одеяниях. Картина выделяется относительно большими размерами (196x132 см, без рамы 194x128), монументальностью композиции и своеобразной живописной манерой. Она написана более 80 лет назад, в 1925 г.; в конце 1960-х гг. была получена Чувашской государственной художественной галереей (ныне – Художественный музей) из Дирекции художественных выставок Союза художников России<sup>1</sup>. В течение нескольких последних лет она служит живописным дополнением к экспозиции декоративно-прикладного искусства в основном здании музея.

В данной публикации не ставятся цели глубокого искусствоведческого анализа картины, не исследуется история ее создания или биография живописца. Нашей задачей является ее представление как художественного произведения и документального источника, в котором запечатлены традиционные одеяния чувашей. Мы попытаемся проанализировать те костюмы, которые привлекли внимание художника, и в свою очередь постараемся использовать известные нам материалы по народному искусству для более точной атрибуции живописной картины.

Автор произведения Федор Семенович Богородский (1895 – 1959) был известным в советский период художником-живописцем, вошедшим в историю искусства картинами о беспризорниках (1920-е гг.), матросах Гражданской и Великой Отечественной войн (1930—1950-е гг.) и др.<sup>2</sup> Он являлся заслуженным деятелем искусств РСФСР, членом-корреспондентом Академии художеств СССР, в 1946 г. за картину «Слава павшим героям» получил Государственную премию СССР.

Ф.С. Богородского, тяготевшего к ясным идеям и выставочным форматам тематических произведений, можно назвать вполне официальным советским художником. Однако он оставил свой след не только благодаря подобной идеологизированной деятельности. В 1920-х годах им были созданы, пожалуй, самые выразительные произведения социального плана, не лишенные определенного живописного новаторства, находящиеся в русле острых творческих исканий европейского искусства того сложного времени. Достаточно вспомнить серию «Беспризорники», в которой обнаруживается влияние жесткого и грубоватого немецкого экспрессионизма 1920-х гг. На VIII выставке АХПР В.В. Маяковский сравнил эти работы с произведениями Отто Дикса<sup>3</sup>, но, по воспоминаниям самого художника, его такое прямолинейное сравнение, «однако, напугало»<sup>4</sup>.

И.Э. Грабарь писал: «Жизнь Федора Богородского была столь же необыдена и ярка, как необыденно и ярко его искусство»<sup>5</sup>. Ф.С. Богородский родился в 1895 г. в Нижнем Новгороде в семье крупного адвоката, закончил классическую гимназию и учился в МГУ на юридическом факультете. Работал артистом, был знаком с В.В. Маяковским, В.Е. Таглиным, А.В. Лентуловым, В.В. Каменским. Первое участие с картинами на XVI периодической выставке Нижегородского общества любителей художеств весной 1916 г. принесло ему от местной прессы определение «живописный террорист».

Богородский прошел 1-ю мировую войну, революцию и гражданскую войну. Он пробовал себя как морской летчик, художественный и театральный критик, служил чекистом; с 1921 г. перешел на профсоюзную работу в сфере культуры. Учился во ВХУТЕМАСе (1922-1924) у старого русского художника А.Е. Архипова, поступив по путевке губкома (губерн-

ского комитета партии большевиков) сразу на 4 курс. После увлечения новаторскими течениями 1910—1920-х гг. стал активным сторонником так называемого революционного и социалистического реализма и одним из организаторов Ассоциации художников революционной России. Вступив в АХРР, который был создан в 1922 г., он был избран в члены его центрального совета<sup>6</sup>. Головокружительная карьера, возможно, объясняется его напористым характером и чекистским прошлым (о нем писали: «примерный чекист с пролетарским сознанием»<sup>7</sup>).

Картина «Чувашская семья» создавалась Богородским практически в начале творческой карьеры (ему было 30 лет), в короткий период увлечения народными мотивами и организационной работой в Среднем Поволжье. Она была написана после творческой поездки от АХРР в Марийскую и Чувашскую АССР летом 1925 года. Командировки были организованы для отображения «жизни и быта народов СССР». По собранным материалам были написаны картины «Грузчик с арбузом», «Марийка», «Мариец-охотник», «Чуваши» (все — 1925), «Грузчики» (1927). Главная задача, которую решает Богородский в этих произведениях, — создание картин-портретов (или жанровых портретов).

В картине «Чувашская семья» изображена семья верховых чувашей (вирьяял). Согласно своим взглядам, художник решал в картине задачи документальности и этнографической точности, вплоть до самых мелких деталей изображаемого. Благодаря этому она стала не только эффектным художественным произведением, но и достоверным свидетельством уходящей эпохи. Вертикальный формат и крупный масштаб стоящих фигур создают ощущение монументальности и значительности изображенной сцены.

Изображена группа из 5 верховых чувашей в традиционных повседневных костюмах с украшениями. Слева — девочка, к ней прижимается босоногий ребенок 2-3 лет, в центре картины замужняя женщина и мужчина с музыкальным инструментом *ө=и=ð* (пузыры), с правого края сценку замыкает подросток (девочка?) в длинной рубахе.

Женский костюм состоит из множества предметов: белой рубахи с наплечными нашивками *хулчи*, розового фартука с нагрудником, головной повязки *масмак*, шейно-наспин-



Ф.С. Богородский. Чувашская семья. 1925. Х., м.

ной повязки сорпан, ушных украшений *йїёбә*, *аёёё*, нагрудной подвески *ама*, нагрудника *йїдиаи*, *аёёё*, шейной ленточки *йїд* *әёидә*, *әёидә*, широкого полосатого пояса (*иё*, *ёёдә*, *йо*, *дә*, или *йїд=и* *йдёё*).

По традициям верховой группы, замужняя женщина не покрывает голову, не прячет волосы и уши. Верх головы, подобно радуге, огибает красная дуга масмака, а белое полотнище сурпана прикрывает только шею; оба этих предмета

орнаментировались сложными мельчайшими узорами. Скорее всего, женщины-вирялки считали свою голову вполне покрытой и защищенной даже с этим минимальным количеством атрибутов, древних символов замужества.

Костюм девушки выглядит скромнее. Волосы также гладко причесаны и уложены с ровным прямым пробором. В ушах — миниатюрные золотые сережки, шея украшена бусами с крупными цветными медальонами. Длинное нагрудное украшение с монетами прижато к фигуре широким полосатым поясом.

В обзоре произведений с VIII выставки АХПР сказано: «Главная задача, которую решает Богородский в этих работах (особенно в двух последних), — показ человеческого типа, наделенного характерными этническими особенностями. Он не пытается выявить и запечатлеть индивидуальные черты образа. Следуя во всем за натурой, живописец зачастую впадает в натурализм»<sup>8</sup>.

Вероятно, столичный критик не вполне адекватно оценивает произведения: от внимательного искусствоведческого анализа его отвлекала экзотичность культуры, типажей и костюмов. Мы полагаем, что, — по крайней мере, в «Чувашах», — каждый из трех главных персонажей имеет вполне выраженный индивидуальный облик. Портретные характеристики отличаются строгостью, сдержанностью в отражении внутреннего мира. В определенной степени эмоциональная лаконичность персонажей соответствует их ролям в чувашской семейно-родовой иерархии.

Художник, видимо, правильно понял существующее в чувашской семейной среде соотношение ролей и верно отразил его с помощью привычного ему художественного приема - композиции. Следуя традиции, которая установилась еще с древнерусского изобразительного искусства, Богородский поместил главный персонаж в центральной части картины. Это старшая в семье женщина, хозяйка; она строга и серьезна, облик девушки отличается более мягкими чертами, а юноша-музыкант — некоторой отстраненностью, погруженностью в мелодию.

Этюды и рисунки к картине создавались в течение 2 месяцев. Художник писал о поездке: «Нас привлекали к себе чудесное волжское раздолье и незнакомый народ, сохранив-

ший старинные романтические обычай и костюмы, сулящие живописцу еще неизведанные красочные богатства»<sup>9</sup>. Указанные места отстоят друг от друга на довольно большом расстоянии, однако комплексы народной одежды и украшений являются там почти идентичными. Пока мы можем предположить, что в равной степени художник мог работать в селе Вомбукасы (Альгешево), будущем центре художественной вышивки, так и в небольших приволжских деревеньках, составляющих селение под общим названием Вомбакасы.

При атрибуции произведения необходимо было уточнить, в каком из чувашских селений она создавалась (точнее – собирался натурный материал для ее написания). В Чувашии существуют два селения верховых чувашей с названием Вомбукасы. Первое – село Альгешево в Чебоксарском р-не, под чувашскими названиями Алькеш или Вонпукасси, Вомпукасси, Вомпукасы; второе – относящаяся к Большесундырской сельской администрации Моргаушского р-на деревня Вомбакасы (чув. Вомп=касси)<sup>10</sup>. Согласно авторской надписи на картине, художник работал в селе Вомбукасы; об этом можно судить и по строчкам из его воспоминаний: «Мы поселились в школе чувашского села Вомбукасы»<sup>11</sup>.

В различных трудах и очерках по истории искусства картина упоминается неоднократно, в связи с творческой биографией автора, а также – с историей создания Чувашского отделения АХРР (в чем Богородский принимал непосредственное участие). В этих публикациях не встречается анализа или описания произведения. Однако среди нескольких картин поволжской серии, представленных художником на VIII выставке АХРР в 1926 г., критики выделяли именно ее: «Из работ Богородского хороша группа «Чувашей»<sup>12</sup>. Картина стала, судя по всему, лучшим по художественной значимости произведением,енным в результате этой поездки.

В первые годы после создания картина была воспроизведена под названием «Чуваши» на цветной обложке журнала, выпущенного каким-то центральным издательством. Репродукция выявлена нами в Научном архиве ЧГИГН среди документов известного ульяновского художника-графика Д.И. Архангельского<sup>13</sup>. На обложке журнала указан номер 17; однако год выпуска и название журнала пока не выяснены.



**Ф.С. Богородский. Чувашские пионеры.** 1925. Х., м.

Очевидно, это еженедельник типа «Огонька», «Красной нивы» или т.н. двухнедельник, напечатанный в конце 1920—начале 1930-х гг.<sup>14</sup> В 1991 г. картина была напечатана в наборе открыток ЧГХМ; в вводной статье имя художника и картина упомянуты лишь мимоходом<sup>15</sup>.

В ЧГХМ хранится еще одно произведение Ф.С. Богородского, связанное с чувашской темой, созданное в тот же период, что и «Чувашская семья». Это «Чувашские пионеры» — небольшая работа с изображением группы марширующих пионеров на фоне старых Чебоксар: стен Троицкого монастыря и надвратной церкви Федора Стратилата. На этом фоне художник показал новые явления, намеренно или случайно противопоставляя их «пережиткам прошлого». С правой стороны, спиной к зрителям, стоят чувашские женщины в традиционных белых одеяниях (как бы тоже часть прошлого) — верховые чувашки в костюмах того же типа, с которым художник ознакомился во время пребывания в Вомбукасах<sup>16</sup>.

К сожалению, к этническому направлению Ф.С. Богородский больше не возвращался.

### Литература и примечания

<sup>1</sup> Поступило в ЧГХГ в 1969 г. от Дирекции художественных выставок и проектной работы по приказу Министерства культуры РСФСР № 606 от 2 августа 1968 г.

<sup>2</sup> *Федор Богородский. Воспоминания. Статьи. Выступления. Письма.* Сборник. Сост. С.В. Разумовская. Л.: Художник РСФСР, 1987 (далее – Воспоминания...).

<sup>3</sup> Дикс, Отто – немецкий художник.

<sup>4</sup> Воспоминания... С. 137.

<sup>5</sup> Там же. С. 7.

<sup>6</sup> Объединение АХРР являлось самым многочисленным и авторитетным из российских творческих группировок 1920-х годов, существовало до 1932 г. В его создании участвовали старые художники-передвижники, которых отпугивали представители левых течений. Пользовалось поддержкой руководства Красной Армии.

<sup>7</sup> Воспоминания... С. 74.

<sup>8</sup> Колыкова Л. Федор Богородский // Художник, 1986. №11. С. 39.

<sup>9</sup> Населенные пункты Чувашской АССР. 1917—1981 годы. Справочник об административно-территориальном делении. Сост. В.А.Нестеров. Чебоксары, 1981. С. 142...

<sup>10</sup> Воспоминания... С. 112.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С.14.

<sup>13</sup> НА ЧГИГН. Отд. VIII. Ед. хр. 275. Инв. 2103.

<sup>14</sup> В сборнике «Федор Богородский. Воспоминания...» (1987 г.) приводится обширный список упоминаний и воспроизведений работ художника, но данная репродукция в нее не включена.

<sup>15</sup> Чувашский государственный художественный музей. Русское и советское искусство. Вып. III. Комплект открыток. М., 1991. № 12.

<sup>16</sup> Чувашские пионеры. 1925. X., м. 70,5x88,5. стар. Ж-630. В правой части стоят спиной к зрителю две женщины в белых к'пе, с наплечниками хулчи, поясками ярк=ч, в лаптях с черными онучами.

**ВЕЧНЫЕ МЕЛОДИИ С<sup>¤</sup>РНАЙ<sup>'</sup>Я<sup>\*</sup>***B.C. Чернов*

Многие исследователи 18-19 веков упоминали о чувашских волынках. Г.Ф.Миллер называет инструмент ш = п = р и с = р н а й<sup>1</sup>. П.С. Паллас писал, что чуваши «...обыкновенно играют на волынке, либо гудке (кобесь), или на гуслях о 16 и 18 струнах»<sup>2</sup>. «Пляшут же они по гуслям, по волынке и по губному органу», — сообщал М. Чулков<sup>3</sup>. Ф.П. Павлов, перечисляя имеющиеся у чувашей музыкальные инструменты, отметил и «с=рнай»<sup>4</sup>. По археологическим данным, в 12 веке в Волжской Болгарии бытовали музыкальные инструменты типа волынки. В Словаре чувашского языка Н.И. Ашмарина говорится: «С=рнай, назв. музыкального инструмента. Сарнай, 1) волынка, 2) дудка игральная из расстения. Сарнай — дудка из камыша. Сарнай — дудка из липы (коленчатая, одно колено вдвигается в другое). Сарнай — дудка из вставленных одна в другую трубочек, снятых с липы...»<sup>5</sup>.

В данном случае нас интересует волынка (с = р н а й) с воздушным резервуаром. В отличие от пузырной волынки воздушным мехом й=ðíáé служит емкость из кожи животного. В.М. Кривоносов в конце 30-х годов так описывал этот инструмент: «С=рнай (тройной кларнет или гобой с резервуаром для воздуха), волынка»<sup>6</sup>. По сообщению Я.А. Эшпая, у чувашей употребительны волынки, трубки которых снабжены двойными («гобойными») язычками; с=рнай состоит

---

\* Статья дается в авторской редакции.

из обработанной, тонкой козьей кожи, плотно сшитой по краям, но с тремя отверстиями, в которые вставлены посредством деревянных ободков четыре деревянные трубы. В Москве, по каталогу, составленному В.М. Куликовым, в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И.Глинки хранятся духовые язычковые музыкальные инструменты чувашей: с=рнай — волынка, воздушный резервуар из тонкой козьей кожи, в мех вставлены трубы для нагнетания воздуха, мелодическая с 7 игровыми отверстиями и две бурдонные: 1) с=рнай. 1830 г. Размер 123x50 x20 см; 2) с=рнай. Мастер Осип Мухин. Размер 128x50x20 см<sup>7</sup>.

А.И. Иванов-Ехвет цитирует С.М. Михайлова: «...Ш=п=р и с=рнай — две разновидности волынки (в черновых рукописях Михайлова имеется описание как ш=п=р, так и с=рнай). Воздушный резервуар первого изготавлялся из «бычьего» пузыря, а о с=рнай сказано: «инструмент сей, подобен первому — шуптуру, но только пузырь у него гораздо и делается он из молодой телячьей кожи».

В разделе «Развлечения местных жителей» статьи Михайлова «Статистические очерки Козьмодемьянского уезда» упоминается инструмент «сурме», употребляемый в 50-е годы низовыми чувашами — «огромные пузыри из телячьих шкур со стволами особенного устройства»<sup>8</sup>.

По данным Ю.А. Илюхина, «воздушный резервуар волынки с=рнай изготавливается из шкуры животного — цельной свиной кожи, снятой без разреза (причем оставались 4 ножки), из шкуры козы или жеребенка»<sup>9</sup>. В атласе музыкальных инструментов народов СССР читаем: «С=рнай, срнай — инструмент типа волынки. В отличие от ш=п=ра, его воздушный резервуар (мех) изготавливается из тонкой хорошо обработанной телячьей и козьей кожи»<sup>10</sup>.

Изготовление с=рнай'я было непростым. Кожу с туши снимали несколькими способами. Первый — обычный, как при забое скотины на мясо, кожу после обработки сшивали по краям и продевали нужное количество отверстий. При втором способе у скотины делали надрез на задней части, кожу снимали «чулком». Третий способ — удаляли голову и ноги, ударами деревянного молотка разрушали суставные части и всю тушу вытаскивали через шейное отверстие. Во втором и третьем случаях лишние отверстия завязывали.

У с=рнай одна из трубок находится сбоку инструмента, она вправлена в небольшой деревянный ободок, находящийся в боковом отверстии кожи. Эта трубка служит для вдувания воздуха вовнутрь кожаного мешка. Автор этой статьи в 1962 году на археологических раскопках городища Хулаш (12 в.) был свидетелем разговора между докторами наук А.П. Смирновым и В.Ф. Каходским о том, что археологическая находка — костяная трубка — является мундштуком духового музыкального инструмента — пузырной волынки или с=рнай'я с воздушным резервуаром. У нижнего конца (находящегося в ободке, вставленном в мешок) имеется клапан, не позволяющий воздуху после вдувания выходить обратно. Две другие бурдонные трубы находятся внизу инструмента; обе эти трубы вправлены в одно (общее для обоих) основание с двумя ободками, находящееся в нижнем отверстии кожаного мешка. Наконец, четвертая — мелодическая трубка вправлена в особый деревянный ободок, вставленный в отверстие, находящееся в верхней, удлиненной части кожаного мешка (шея козы). Если воздушный резервуар по какой-то причине вышел из строя, то музыкант играет на одних мелодических трубах (без резервуара), беря их непосредственно в рот. В этих случаях инструмент носит название с=рнай или с=рнай вулли. Из кожаного мешка, служащего резервуаром, воздух поступает во все остальные три трубы и приводит в колебание пищики из тростника или гусиного пера, находящиеся в том конце каждой из этих трубок, который вправлен в ободок, вставленный в отверстие мешка. Обычно на конец мелодической трубы надевается бычий рог. Все трубы деревянные, нередко они украшаются орнаментом. У одинарной мелодической трубы на одной стороне расположено шесть отверстий для изменения высоты звука, на противоположной стороне — одно отверстие. Существовал с=рнай с двойной мелодической трубкой. Так, по данным Ю.А. Илюхина, у с=рнай так же, как и у волынки-пузыря, имеются две мелодические трубы. Для пальцев имеются от 4 до 8 отверстий, из них 1-2 на противоположной стороне<sup>11</sup>.

Обычно для бурдонной трубы пищики изготавливаются из гусиного пера. Пищик может быть в той или иной мере вдвигаем в трубку и выдвигаем из нее. Благодаря этому звук, издаваемый каждой из трубок, приобретает требуемую

высоту. Но надо иметь в виду, что высота звука и тон зависят от размеров пищика, от длины трубки, качества материала и т. п. При игре на инструменте звуки, извлекаемые на обеих трубках, образуют двухголосный бурдон к мелодии, исполняемой на мелодической трубке. Ю.А. Илюхин о звучании бурдонных трубок пишет: «...при игре воспроизводят непрерывно звучащий квинтовый органный пункт»<sup>12</sup>. В атласе читаем: «...Звукоряд ее диатонический, в объеме септимы; бурдонные трубы строятся между собой в квинту и одна из них в октаву с мелодической»<sup>13</sup>.

На с=рнай'е играют при ходьбе, стоя или сидя. Обычно плясовые наигрыши всегда играют сидя, отстукивая громко одной или двумя ногами по полу. Точно так же современные гармонисты Урмарского и Янтиковского районов Чувашской Республики при исполнении мелодий подкладывают под ноги щит, сделанный из кровельного железа, и отстукивают на нем плясовой ритм.

Каждый с=рнай, даже изготовленный одним и тем же мастером, уникален, так как в любом случае звукоряды получаются различными. Для настраивания инструмента, т.е. изменения высоты звука, к отверстиям на трубке прикрепляли то или иное количество воска.

Тембр с=рнай', особенно бурдонных трубок, очень резкий и своеобразный. Поэтому, вероятно, среди чувашского населения сохранилось большое количество прозвищ с использованием термина «с=рнай»: «Эй, с=рнай такмак», — болтун... Пирн ялта ,ав Платон пак с=рнайсем чылай. Сятра: ват с=рнай, т.е. старый болтун; так обзывают стариков...»<sup>14</sup>.

Жители деревни Шигали Урмарского района Чувашской Республики славились своими мастерами по изготовлению музыкальных инструментов. В деревне до сих пор один род, в котором были музыкальные мастера, называют С=рнай. В конце 19 века И.А. Износков представил вниманию Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете некоторые предметы: «...Чувашский музыкальный инструмент «сурпай» (волынка) — дар обществу священника села старых Шигалей Цивильского уезда Гурия Васильева, который доставил и описание этого предмета»<sup>15</sup>. Н.В.Никольский отмечает, что зурнай у сартов и с=рнай у чуваш относятся к группе духовых инструментов с двойным язычком.

В.М. Кривоносов в 1930-е годы писал: «В тех селениях, где имеется исполнитель на с=рнае, последний пользуется у населения большой любовью и, можно сказать, особым уважением: для многих с с=рнаем связывается представление о древнем быте чувашей. В деревне Алдиарово многие говорили мне о том, что с=рнай — инструмент «самый чувашский» и что музыка, исполняемая на нем, — «самая чувашская». На нем выступали на шумных мероприятиях, праздниках, играли по приглашению, на пирушких, на свадьбах и на клубных колхозных вечерах»<sup>16</sup>. У него же есть данные 1930-х годов, характеризующие процессы, способствующие вымиранию народной культуры: «Процесс изготовления с=рная сложен. На использование с этой целью козьей шкуры требуется специальное разрешение районных организаций»<sup>17</sup>.

Для чувашей была характерна ансамблевая игра на различных инструментах. В конце 19-го и в начале 20-го веков с=рнай и другие чувашские народные музыкальные инструменты все чаще сочетаются с гармонью. В деревенские оркестры собирались 6-7 скрипок, несколько гармоний, несколько гуслеров, волынщиков, барабанов, бубнов и др.

Попробуем выяснить этимологию слова с=рнай. Есть сведения, что многие чувашские музыкальные инструменты, в том числе и язычковые, широко пользовались на чувашских ритуальных праздниках с у р х у р и, , = в а р н и, на шумном обряде с \ р е н и т.п.

В литературе название зимнего чувашского праздника «сурхури» описывают по-разному: «...сур=x ури тылас, отсюда и термин (сур(=)х + ури = сурхури, т.е. «овечья нога»... Однако имеется и другое объяснение (сурхури — сур=x ырри), переводимое как «добрый дух овцы»<sup>18</sup>. Возможно и другое семантическое объяснение термина. У чувашей праздник сурхури проводится в конце года. «...Позднее — в одних местах с у р х у р и стали называть ночь под рождество, в других — ночь под новый год, в третьих — ночь под крещенье»<sup>19</sup>. Этот праздник отмечается в период зимнего солнцеворота, когда день начинает прибывать (21—22 декабря). Во время обряда совершили ритуальные действия с целью обеспечения благополучия общества. До периода весеннего солнцестояния продолжалась борьба между разру-

шительными и созидальными силами. В конце зимнего периода совершались обряды очищения жилищ и хозяйственных построек от всякой нечисти. В это время (21—22 марта) проводился праздник чувашей, посвященный изгнанию из селения злых духов — с \р е н<sup>20</sup>.

Между праздниками сурхури и с\рен существует праздник - , = в а р н и . По данным некоторых авторов, =варни - ,у эрни (масленица, масляная неделя), что представляется сомнительным. Этот праздник в зимнем цикле занимает промежуточное положение и способствует проводам зимы и встрече весны. По данным литературы, в древности этот обряд носил магический характер и сводился к стремлению повлиять на солнце и ускорить приход весны и теплых дней. Так, чтобы ускорить движение солнца и приход весны, на праздник =варни было принято кататься на санях вокруг деревни по ходу солнца. Весь обрядовый цикл от сурхури до с\рен подразделяется на три этапа. Первый этап — сурхури, дни зимнего солнцеворота. Второй — ,=âàdîè (сур=м варри, ,ур=м варри, шур=м варри ) — середина этого цикла, где разными действиями ускорялся приход весны. А с\рен — третий период — окончательное изгнание злых духов зимы. Затем наступает м = н к у н (великий день). Это приход весны. В Словаре Н.И. Ашмарина читаем: « ,ур» — весна. « ,ур ,ывхарса килет» Приближается весна. «Пуш уй=х\н вунн=м\ш кун\нче ,ур пу,ланать»... « ,ур иртр\, ,=в килч\»<sup>21</sup>.

В современной Болгарии во время зимнего солнцеворота отмечается праздник под названием с у р в а . В этот день болгары обмениваются между собой добрыми пожеланиями друг другу, говорят: «Желаю счастья — сурвакам».

Попробуем сопоставить термины « ,ур», «сурва», «сурхури», «с=рнай». Приведем некоторые факты по их происхождению. Л.А. Иванов пишет: «Возможно, заслуживает внимания также то, что на турецком языке «сур» означает празднество, веселье вообще, а на языке хинди — солнце (сурй)... Привлечениеозвучия «сурх» к объяснению смысла данного словосочетания, на наш взгляд, оправдывается значением чувашского слова «шур=м пу.», «сур=м пу.» — заря, где «пу.» — голова, а следовательно «сур» можно принять за утерян-

ное значение чувашского слова, обозначающего солнце, если предполагать, что сур=м пу, «заря» в буквальном переводе означало начало, голова, край солнца»<sup>22</sup>. «Шу,=м — отсвет, заря, первый отблеск рассвета»<sup>23</sup>. «‘ур=м пу, — заря»<sup>24</sup>. В Этимологическом словаре чувашского языка В.Г. Егорова читаем: «сур=м — пу,, шур=м пу, — заря, рассвет; вариант сур=м пу,, вероятно, появился в языке много раньше, чем шур=мпу,. Последнее могло выступить только тогда, когда чуваши уже утратили значение слова сур=м. Оно в древности обозначало свет; следовательно сур=м пу, — начало света (пу, голова; начало). Когда чуваши утратили слова сур, сур=м, то сур=м пу, стали осмысливать как шур=мпу, (шур= — белый — синоним света). И.А. Андреев пишет: «Иран ч\хисенче «Ирхи ,ут=, ирхи шу,=м» п\лтер\шл\ савраг с==махран пулн= ятсем пурте Савран, Саврантей, Савранти, Савринка, Саварле, Саварни ч=ваш яч\сем те сак тымартанах тухн= пулас»; «Иран ч\хисенчи ятсем нумай=ш\ ч=ваш ч\хине т.ррем\нек к\н\ пулас, в\сенчен чылай=ш\ ытти т\р\к ч\хисенче е пачах кур=нма,,,: е сайра к=на т\л пula,,»<sup>25</sup>.

В честь многих праздников и обрядов чуваши готовили с = р а (пиво). «Северные чуваши такую жертву местами называют сс=рам, с=рам-т=ват — совершают жертву кирemetю». «Сорм-с=ри, сар=м-с=ри — назв. пива, которое варилось для моления «сур=м» и самого моления»<sup>26</sup>. Ведущими этих обрядов могли быть «сурманч, сурманч= — наговорщик, знахарь»<sup>27</sup>, «=р=м,= — вещий, колдун»<sup>28</sup>. А.К. Салмин пишет: «И.А. Андреев этимологию термина =р=м,= возводил к имени одного из главных персонажей зороастрийского пантеона *Ормузд*, означающего «священный дух», «всезнающий», «друг и хранитель добрых, враг лжецов, изобретатель добрых изречений»<sup>29</sup>. Этот же ведущий мог обращаться к участникам празднества «Хур=нсур кассисем»: «Хур=нсур=н кассисем, т\рл\ минтер ,инчисем!» (Из обращения к женщинам во время обряда «сав=ш курки»<sup>30</sup>).

Н.И. Гаген-Торн утверждает: «Слово «сар=», обозначающее у чуваш поясные подвески, состоит в несомненной генетической связи как со словом «сорпан, сурпан, сарпан...»». Все эти слова восходят к понятию охранительного покрова»<sup>31</sup>. У П.В. Денисова читаем: «Н.И. Золотницкий, ссылаясь на Л.З. Будагова, ...название сурпан возводит к персидскому

слову *c=p б=нг* — головная повязка (*c=p* — голова, *б=нг* — повязка)»... и указывает, что в Бухаре *серапа*, или *сарапай*, означает и полный комплект платья, а в Персии почетное платье; от этого слова произошло и русское *сарафан*<sup>32</sup>. В Этимологическом словаре чувашского языка В.Г. Егорова даны следующие параллели к слову «*сар=*»: азерб. *сарык* — повязка, ...обмотка; ...тур. *сар* — обнимать, ...опоясывать; *саркык* — висячий, свисающий»<sup>33</sup>. А.А. Трофимов отмечает: «... Заметим попутно, что чувашские *масмак*, *сар=*, *сурпан* перекликаются с индийскими названиями одеяний *мастак*, *сари*, *тюрбан...*»<sup>34</sup>. Также он пишет: «Инд. *субор* — тонкое свадебное покрывало, чувашское *шуп=р* — свадебный халат...»<sup>35</sup>. В.Г. Егоров считает, что *ш у п = р* — летний женский кафтан из белого полотна. По-видимому, заимствовано из финноугорских языков. И снова А.А Трофимов: «Типологические сходства обнаруживаются и в произведениях шитья бисером и серебром. Так, богиня красоты, счастья и богатства Лакшми, богини Рати, ...Сура почти всегда изображались в хушпу или тухъяобразных головных уборах»<sup>36</sup>. Возможно, с праздником Сур или Сурия связано ношение определенного знака на голове. «У средненизовых чувашей это округлая шапочка с бисером — «знаком солнца» на макушке»<sup>37</sup>.

А.В. Изоркин предполагает: «В глубокую старину обычай «*сурхур*» (сур — хур — В.Ч.) имел иное содержание. Как свидетельствуют письменные источники санскритского и шумерского языков, в 4 и 3 тысячелетиях до нашей эры на огромном пространстве от Индии до Месопотамии праздник Сур (Суры) был праздником женской богини воды. Обычай Сур (Суры), очищение человека волшебной силой воды, был важным ритуалом в жизни людей первобытной общины. По их поверью, божества воды смывали с них все недуги и болезни (хур). Обряд «*сурхур*» совершали в конце года. В ходе проведения обряда после купанья в реке люди должны были пить божественный хмельной напиток «*с=ра*» (т.е. пиво)» и потреблять жертвенное мясо *сур=x*. Со временем обычай трансформировался, превратился в молодежный праздник «*сурхури*», не имеющий ничего общего с прежним обычаем»<sup>38</sup>.

Интересные данные имеются у Ю.В. Ивановой: «В непосредственной связи с новогодне-рождественской обряд-

ностью и ее солярными элементами термин крачун, крачунец, известный в балкано-карпатском ареале. По-болгарски «крачун, крачунец» означает «рождественский день». На русском языке словом корочун называли зимний солнцеворот... На словацком языке крачун — это рождество... У венгров — karacsony, у румын — Croci». «Предложено немало толкований этого термина»<sup>39</sup>. Нам кажется, что эти слова хорошо объясняются при помощи чувашского языка. Крачун, корочун напоминают чувашские слова хура чун, хур чун (буквально — «черная душа») или презренная душа, ничтожная душа, ничтожество. В словаре чувашского языка написано: «Х=р, то же, что хур, обида, срам»<sup>40</sup>. «Хур, хор, обида... Понижение, хула; позор, унижение»<sup>41</sup>. В.Г. Егоров переводит этот термин с персидского как низкий, подлый<sup>42</sup>.

По данным Д. Месароша, по-арабски жертву, жертвеннное животное называют курбан. «Курбан-байрам, или, иначе, ид альдаха, — ежегодный мусульманский праздник жертвоприношения». Своими корнями курбан-байрам уходит в далекие доисламские времена. В Словаре чувашского языка Н.И. Ашмарина читаем: «Х=рпан — божество. Х=рпана така пара,,\»<sup>43</sup>. В чувашском языке х = р — обида, беда, понижение, позор, унижение. Слово п а н или п а н = дали, отдали, принесли. По-видимому, чувашское слово х = р п а н это не просто божество, в древности оно означало жертвоприношение в защиту униженных, презренных. Следовательно, к у р б а н и х = р п а н — слова одного значения. Некоторые авторы считают, что слово х=рпан заимствовано из арабского языка.

Во время обряда с\рен, после изгнания злых духов из деревни, «...с восходом солнца и началом нового дня все снимали шапки, верхнюю одежду и бросали их со словами: «Пусть вся хворь уйдет! Вирми!» У оврага плясали под музыку волынки и, приплясывая, заходили в воду, очищаясь от всех болезней и нечистот»<sup>44</sup>. На всех трех праздниках (сурхури, ,=варни, с\рен) чуваши пили пиво (с=ра).

В связи с поисками исторических параллелей приведем пример, представляющий для нас определенный интерес. «Культ предков и культ огня, использование опьяняющего напитка сура (чувашск. с=ра) при жертвоприношении, проходившем на поляне или у реки, исполнение гимнов и му-

зыки особенно хорошо известны из истории Древней Индии и Ирана»<sup>45</sup>. По данным В.Г. Егорова: «С=ра — пиво; ... ср. перс. (шире) сок, сладкий сироп; молодое вино. С=ра из иран. hura, санскр. sura опьяняющий напиток. Ср. удм., коми сур пиво — наследие от скифо-сарматов (иранцев)»<sup>46</sup>. Для хранения этого напитка в Индии бытowała специальная посуда. «Характерные формы имеет сурахи...»<sup>47</sup>.

Вся древняя чувашская культура тесно взаимосвязана с религией и музыкальной культурой. М.Г. Кондратьев предполагает, что чувашская квантитативная ритмика имеет с индоиранскими традициями контактные, а возможно, и генетические связи: «Типологическая совместимость чувашской ритмики с индоиранскими формами квантитативности и отличия ее от античных и арабских форм позволяют предполагать, что чувашская квантитативная ритмика имеет индоиранское происхождение и, следовательно, она уже существовала до переселения предков чувашей на Волгу»<sup>48</sup>. Предки чувашей, по-видимому, музыкальным инструментом с=рнай пользовались еще в период пребывания в азиатском регионе. Слово сурнай состоит из двух слов: сур и най. Най — флейта. Слово сур, по мнению В.Г. Егорова — пир, свадьба<sup>49</sup>. А по А. Изоркину, сур — праздник, пир, т.е. сурнай — праздничная флейта<sup>50</sup>. «Некоторые исследователи придерживаются мнения о том, что этот инструмент был заимствован из Центральной Азии и Монголии, где он известен как Сурнай и Зурна»<sup>51</sup>. Герман Аберт считает, что волынка — вавилонского происхождения<sup>52</sup>.

Духовой музыкальный инструмент с у р н а (зурна) был широко употребителен и известен как на Востоке, так и на Западе. Его название у многих народов звучит почти одинаково: с=рнай (чувашское), сурнай (таджикское, узбекское), зурнай (кумыкское), сурна (русское), зурна (грузинское, персидское, армянское, азербайджанское), сурма (белорусское, украинское), сур, суур (бурятское), цур (монгольское), сона (китайское).

Возможно, что инструмент, называемый з у р н а, возник в Средней Азии или Месопотамии. Зурна упоминается в русских летописях при описании штурма и взятия болгарского города-крепости Ошеля (на Волге) войсками Юрия Всеволодовича в 1219 г.<sup>53</sup> До прихода в Восточную Европу

с=рнай, возможно, не имел воздушного резервуара, который делался из кожи животного. У чувашских предков на Северном Кавказе, в Северном Причерноморье и на территории волжских болгар была развита обработка кожи. «Были у них в употреблении и кожаные бурдюки с костяными горлышками, покрытые орнаментом»<sup>54</sup>. «Кожа являлась, как и пушнина, одним из основных предметов вывоза. Из кожи выделялись принадлежности конской упряжи, обувь, сумки, бурдючки и др.» «...В крае и за его пределами использовалась булгарская юфть. Эта кожа до сегодняшнего дня выпускается в Средней Азии под названием «булгари». У алтайцев и калмыков юфть называется «пулгайры», у венгров — «багария».

Исследователи находят большое количество параллелей между чувашской и дунайско-болгарской культурой. А.А. Трофимов утверждает: «...что истоки «танца на огне» для дунайских болгар и чувашей являлись общими»<sup>55</sup>. В. Каждая отмечает: «В Софии, в музее истории и этнографии, мне рассказали, что хождение по огню известно в Болгарии испокон веков. Предполагают, что в античный мир обычай танцевать на углях пришел из древней Персии. Персы издавна поклонялись огню, который для них был символом силы очищения, ему приписывали магические свойства<sup>56</sup>. По данным А.А.Трофимова, «в воззрениях, миропонимании, народной философии чувашей-язычников сохранялись... несомненные элементы учения Зороастра. Свеча, устанавливаемая на алтаре огня, символизировала, с одной стороны, борьбу света с мраком, а с другой — звезду Утренней зари. Благодаря этой борьбе рассеивалась ночная тьма, наступал рассвет...»<sup>57</sup>. Согласно учению зороастризма, в мире идет постоянная борьба между покровителем людей богом Ахгурамаздой и богом мрака и зла Ангро-Майнью. Чувашские слова а х = р с а м а н а — светопреставление — напоминают ахгурамазда. Культ огня играл важную роль в ритуальных обрядах зороастризма. По-видимому, эти традиции в Европу из Персии принесли протосувары или протоболгары. У чувашей и у дунайских болгар в этом ритуале в качестве музыкального сопровождения участвовали волынщики.

Все вышеперечисленные термины с корневым сар-, сор-, сур-, вероятно, связаны с праздником бога солнца, кото-

рому поклонялись народы от Месопотамии до Индии. По данным Б.А. Тураева, в Индии поклонялись богу солнца: «...в состав которых входят такие имена богов, как Шуриаш (бог солнца, индийск. Сурия...)»<sup>58</sup>. «Сурья, в древнеиндийской мифологии: Сурья (др. инд. Sūrya ...букв. «солнце»), солнечное божество». Солнечные божества в Индии были мужского и женского пола. По-видимому, происхождение чувашского слова „урта“ (свеча) тоже связана с богом солнца. А.А. Трофимов констатирует: «В месяц юпа (ноябрь) сооружали долговременный, добротный памятник — из камня либо дерева, на который клади кусок железа или монету — символ светила. Существовала также традиция на макушке намогильника выдалбливать небольшую ямочку, куда ставили на поминках зажженную свечу (урта — В.Ч.), что означало свет солнца»<sup>59</sup>. Интересно то, что, по данным А.К. Салмина, для поминок (йупине) свечу готовили из кусков середины (белой части) сурпана. У А.Г. Кишина читаем: «Даже баско — картвельское слово «суа» огонь имеет шумерские аналогии: су-у «красный», са «огненно-красный», ша «солнечное сияние...»»<sup>60</sup>. Ю.В. Иванова свидетельствует: «На древнейших памятниках изобразительного искусства многих народов, в том числе и индоевропейских, есть отдельные изображения или даже целые сценки, в которых отражено представление о движении солнца: о его восходе, дневном пути, закате, ночном покое солнца, охраняемого зорями, и рождении нового солнца»<sup>61</sup>.

А.А. Трофимов отмечает: «...Выявляемые параллели подтверждают предположение о возможных далеких связях культуры предков чувашей с культурой народов, ставших впоследствии основным компонентом населения древней Индии»<sup>62</sup>. Возможно, часть наших предков, еще до нашей эры, под именем сувар, савир могла дойти до территории современной Индии. В связи с этим у индийского музыканта Девы Б. Чайтанья есть такие данные: «Смешение различных культур типично и для музыки Индии. Племена, населяющие различные области страны ... савары ... имеют свою специфическую музыку и танцы»<sup>63</sup>. «Эти раги вышли из практического употребления, их больше не услышишь (за исключением «Савери» и которую кое-где иногда исполняют)...». «Рага «Савери», как отмечают некоторые исследо-

ватели, возможно, связана с племенами саваров...»<sup>64</sup>. «Ни одна классическая мелодия не может состоять из четырех или менее тонов. Те же, что имеют меньше пяти тонов, встречаются в музыке племен — таких, как Савара...»<sup>65</sup>. Интересные данные у Н. Куприянова: «В 7—6 веках до н. э., согласно буддийской традиции, на территории Пакистана возникают первые индоарийские государства, среди которых упомянутые Саувира...»<sup>66</sup>. Название народа сувар, савир — предков чувашского народа — напоминают индийские слова «савары», «савери», «савара», «саувира».

Различными путями поклонение богу солнца могло проникнуть на Запад. «Огромное значение, приобретенное в зороастриском культе божеством молитвы Сраоша, возможно, отчасти и объясняется этим увеличением количества богослужений, хотя, может, значимость Сраоша предшествовала распространению зороастризма на запад...»<sup>67</sup>.

По-видимому, термины и действия этих праздников суриа, сур=м, сурва, сурхури и др. были частью ритуальных обрядов религиозного движения зороастризма. Название народа Сувар (субар, савир), возможно, есть народ или человек, который соблюдал традиции праздника Суриа.

\* \* \*

Изложенный материал позволяет сделать следующие основные выводы:

Субары (сувары) в 3 – 2 тысячелетиях до н.э., мигрируя на восток, занесли названия и конструктивные особенности некоторых музыкальных инструментов в среду монгольских племен, а другая часть дошла до Индии и принесла туда язычковый музыкальный инструмент под названием зурна. Поэтому мы находим параллели в названиях и конструкциях музыкальных инструментов Передней Азии, Индии, Ирана, Средней Азии. По-видимому, в начале 1 тысячелетия до н.э. при обратной миграции протосувар и протобулгар конструктивные особенности с=рнай и способы игры на нем были занесены на запад.

Ниже перечисленные чувашские слова, производные от корней сур, с=р, сар, по-видимому, произошли на основе названия индоиранского праздника в честь бога солнца Сурья — Суриа, Шуриа. Сар — желтый; эпитет солнца. Сурхури

— старинный зимний праздник. “варни (сур=м варри) — праздник прихода весны. Срен — название обряда изгнания душ умерших и злых духов. Сурпан — женская головная повязка. С=рка — название женского украшения. Сунт=x — нагрудный узор женской рубашки. Сар= — название женского наряда. Шуп=р — халат, кафтан. С=рнай — духовой язычковый музыкальный инструмент. С=рманч=, =р=m=c — наговорщик, знахарь. Хур=нсур — обращение во время обряда. Сурхат, чурхат — старинная медная посуда для пива. С=ра — пиво. Сур=x — овца. “урта — свеча.

По-видимому, древние предки чувашей и индоиранцы на празднике Суриа (сурхур) облачались в ритуальные одежды. Все обряды проходили в сопровождении ритуальных музыкальных инструментов. С=рнай мог быть ритуальным инструментом праздника Суриа. Всем действом руководил сурманч=, который обращался к людям с обрядовыми словами.

Вероятно, происхождение названия чувашского музыкального инструмента с=рнай, сурнай можно объяснить в связи с названием индоиранского праздника Суриа. По-видимому, при активном участии части предков чувашей на религиозных ритуалах (возможно, зороастрийских) от Месопотамии до Индии возникает язычковый духовой музыкальный инструмент типа гобоя или кларнета под названием с=рнай (зурна).

Надо полагать, в начале нашей эры суваро-болгары принесли на Северный Кавказ и в Северное Причерноморье некоторые виды праздников и музыкальные инструменты из Средней Азии. Здесь происходит модернизация инструмента, т.е. появляется воздушный резервуар (мех). Отсюда традиции азиатских пришельцев могли разойтись на балкано-карпатский ареал. А в 8—9 веках предки чувашей с Северного Причерноморья эти же традиции и музыкальные инструменты принесли в Среднее Поволжье.

Чарующие мелодии с=рнай пережили много столетий. Кто-то может сказать, что старинный с=рнай уже не пользуется популярностью. Но я уверен, древний инструмент наших предков еще вернется к своему народу, создавшему его, может быть, 3-4 тысячи лет назад.

## Л и т е р а т у р а

- <sup>1</sup> Миллер Г.Ф. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов. СПб., 1791.
- <sup>2</sup> Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. I. СПб., 1773. С. 145.
- <sup>3</sup> Чулков М.Д. Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч. М., 1786. С. 36.
- <sup>4</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений. Т.2. Чебоксары, 1971. С. 196.
- <sup>5</sup> Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Вып. 11. Чебоксары, 1936. С. 278.
- <sup>6</sup> Кривоносов В.М. Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М., 1986. С. 269.
- <sup>7</sup> Кулжиков В.М. Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Каталог. М., 1977.
- <sup>8</sup> Иванов-Ехвет А.И. Музы ищут приют. Чебоксары, 1987. С.33.
- <sup>9</sup> Илюхин Ю.А. Музыка, пение, танцы // Чуваши. Этнографическое исследование. Ч.2. Чебоксары, 1970. С. 249.
- <sup>10</sup> Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963. С. 53.
- <sup>11</sup> Илюхин Ю.А. Указ. соч. С. 249.
- <sup>12</sup> Там же. С. 250.
- <sup>13</sup> Атлас. Там же.
- <sup>14</sup> Ашмарин Н.И. Указ. соч. Вып. 11. С. 278.
- <sup>15</sup> Протокол заседаний Казанского общества археологии, истории и этнографии, С. XXIV, общее собрание 9 декабря 1888 года// Известия Общества археологии, истории и этнографии, том VII с приложением «протоколов» за 1888-й год, Казань, 1889.
- <sup>16</sup> Кривоносов В.М. Указ. соч. С. 273.
- <sup>17</sup> Там же. С. 270.
- <sup>18</sup> Салмин А.К. Народная обрядность чувашей. Чебоксары, 1994. С. 66.
- <sup>19</sup> Ашмарин Н.И. Указ. соч. Вып. 11. С. 197.
- <sup>20</sup> Культура Чувашского края. Чебоксары, 1994, С. 176, 187 – 188.
- <sup>21</sup> Ашмарин Н.И. Указ. соч. Т. 12. С. 254.
- <sup>22</sup> Иванов Л.А. Религиозные верования и обряды. Преодоление религиозных предрассудков // Чуваши. Этнографическое исследование. Ч.2. Чебоксары, 1970. С. 156.
- <sup>23</sup> Ашмарин Н.И. Указ.соч. Вып. 17. С. 246.
- <sup>24</sup> Там же. Вып. 12. С. 270.
- <sup>25</sup> Андреев И.А. Ын яч'сем. Шупашкар, 1983. С. 55, 57.
- <sup>26</sup> Ашмарин Н.И. Указ.соч. Вып. 11. С. 201.
- <sup>27</sup> Там же С. 202.
- <sup>28</sup> Там же. Вып. 4. С. 60.
- <sup>29</sup> Салмин А.К. Колдуны и знахари. Чебоксары, 2002. С. 14.
- <sup>30</sup> Ашмарин Н.И. Указ. соч. Вып. 16. С. 223.
- <sup>31</sup> Гаген-Торн Н.И. Женская одежда народов Поволжья. Чебоксары, 1960. С. 116.
- <sup>32</sup> Денисов П.В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969. С. 49.

- <sup>33</sup> Егоров В.Г. Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары, 1964. С. 179.
- <sup>34</sup> Трофимов А.А. Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары, 1993. С. 44.
- <sup>35</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. Чебоксары, 1993. С. 201.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Николаев В.В., Иванов-Орков Г.Н., Иванов В.П. Чувашский костюм от древности до современности. Чебоксары – Оренбург, 2002. С. 65.
- <sup>38</sup> Изоркин А.В. История чувашского народа // «Тант=ш кънеки» №5 (7). Чебоксары, 1995. Декабрь. С. 14.
- <sup>39</sup> Иванова Ю.В. Следы солярного культа// Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычая. М., 1983. С. 109.
- <sup>40</sup> Ашмарин Н.И. Указ. соч. Вып. 16. С. 351.
- <sup>41</sup> Там же. С. 186.
- <sup>42</sup> Егоров В.Г. Указ. соч. С. 305.
- <sup>43</sup> Ашмарин Н.И. Указ. соч. Вып. 16. С. 362.
- <sup>44</sup> Салмин А.К. Колдуны и знахари. С. 55.
- <sup>45</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. С. 178.
- <sup>46</sup> Егоров В.Г. Указ. соч. С. 183.
- <sup>47</sup> Чайтанья Дева Б. Индийская музыка. М., 1980. С. 155.
- <sup>48</sup> Кондратьев М.Г. Традиционная музыкальная культура // Этническая история и культура чувашей Поволжья и Приуралья. Чебоксары, 1993. С. 253.
- <sup>49</sup> Егоров В.Г. Указ. соч. С. 184.
- <sup>50</sup> Изоркин А.В. Указ. соч. С. 7.
- <sup>51</sup> Чайтанья Дева Б. Указ. соч. С. 169.
- <sup>52</sup> Герман Аберт. История древнегреческой музыки. Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937. С. 113.
- <sup>53</sup> Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 43.
- <sup>54</sup> Плетнёва С.А. Ранние болгары на Волге // Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981. С. 78.
- <sup>55</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. Чебоксары, 1993. С. 178.
- <sup>56</sup> Каждая В. Нестинарское чудо // Наука и жизнь. М., 1978. №3.
- <sup>57</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура. С. 216.
- <sup>58</sup> Тураев Б.А. История Древнего Востока. Л., 1936. С. 477.
- <sup>59</sup> Трофимов А.А. Чувашская народная культовая скульптура С. 68–69.
- <sup>60</sup> Кишишин А.Г. Где родилась иберийская табличка //Техника молодежи. М., 1976. №12. С. 54.
- <sup>61</sup> Иванова Ю.В. Указ. соч. С. 106.
- <sup>62</sup> Трофимов А.А. Орнамент чувашской народной вышивки. С. 44.
- <sup>63</sup> Чайтанья Дева Б. Указ. соч. С. 41.
- <sup>64</sup> Там же. С. 50.
- <sup>65</sup> Там же. С. 49.
- <sup>66</sup> Куприянов Н. В предгорьях Памира //Ч=ваш ен. Чебоксары, 1997. №11. С. 7.
- <sup>67</sup> Бойс М. Зороастрийцы. М., 1988. С. 92.

---

## **IV. РЕЦЕНЗИИ**

---

### **ИТОГ МНОГОЛЕТНЕЙ РАБОТЫ**

В чувашском музыковедении, как мне представляется, произошло огромное событие — вышла в свет книга доктора искусствоведения М.Г. Кондратьева «Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного профессионализма»<sup>1</sup>. Тем самым состоялось завершение работы по систематизации научных знаний о развитии чувашской музыкальной культуры. Данный труд представляет собой итог всей масштабной научно-исследовательской деятельности крупнейшего российского ученого М.Г. Кондратьева. В его новой книге, по выражению музыковеда И.В. Даниловой, «в один широкий поток сливаются русла двух направлений научной деятельности М.Г. Кондратьева — этномузыковедения и исторического музыковедения»<sup>2</sup>.

Почти сорок лет продолжается исключительно напряженная работа ученого в области чувашского музыкального фольклора. В ней можно рассмотреть несколько периодов. В первые годы исследователь много внимания уделял ритмике народных песен, доказав, что именно ритм во всем своем проявлении указывает на древние истоки происхождения чувашской музыки. Отдельная монография («О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке», М., 1990) и свыше десяти других больших

---

<sup>1</sup> Кондратьев М.Г. Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с.

<sup>2</sup> Данилова И.В. К 60-летию Михаила Григорьевича Кондратьева // Михаил Григорьевич Кондратьев: Библиографический справочник. Составитель В.А. Прохорова. Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2008. С. 9.

работ посвящены этой теме<sup>3</sup>. Поэтому многие крупные ученыe страны выделяют особую заслугу М.Г. Кондратьева в доказательстве «исконно квантитативного чувашского народного музыкального мышления» (И.И. Земцовский<sup>4</sup>). Монография чувашского ученого «О ритме...» включена в список рекомендуемой литературы по теории музыкального ритма учебника «Теория музыки» профессора Московской консерватории В.Н. Холоповой<sup>5</sup>. В дальнейшем, изучив, сопоставив и проанализировав ритмику соседних народов Поволжья и Приуралья, М.Г. Кондратьев доказал, что именно звуковременная организация чувашской музыки указывает на ее древнейшее происхождение.

Следующим шагом в изучении чувашской народной музыки явился анализ ее ладовой системы. В ряде работ<sup>6</sup> ученым рассматривается чувашская пентатонная система, ее звукоряды, разновидности, варианты и в итоге указывается, что важной характеристикой чувашской народной музыки

<sup>3</sup> Таковы его: Метроритмическое строение чувашских народных песен, записанных от Г. Федорова // Чувашское искусство. Вып. 4. Чебоксары, 1975; Метроритмическое строение чувашских народных песен // Советская музыка, 1976. № 3; О ритмической системе чувашской народной песни // Вопросы истории и теории чувашского искусства / Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1982; К вопросу о временной организации чувашских народных песен // Памяти К.В.Квитки. 1880—1953. М., 1983; К проблеме типологии ритма // Советская музыка, 1983. № 7; Проявления квантитативности в ритмике марийских и чувашских народных песен // Традиционное и современное в музыке народов Поволжья и Приуралья. Йошкар-Ола, 1988 и др.

<sup>4</sup> Цит. по: Михаил Григорьевич Кондратьев: Библиографический справочник. Составитель В.А. Прохорова. Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2008. С. 81.

<sup>5</sup> Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. С. 182.

<sup>6</sup> Не могу не назвать хотя бы некоторые: Об одной разновидности ангемитоники в чувашских народных песнях // Советская музыка, 1979. №5; Основные свойства чувашской пентатоники // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции, Казань, 1—2 ноября 1993 г./ Казанская консерватория. Казань, 1995; Пентатонность как важнейшая характеристика чувашской музыкальной системы // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики, 1996. №5; О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музикальная академия, 1999. №4; Звукоряды пентатоники: Введение в ладовый анализ чувашской народной песни // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Вып. IV. Чебоксары: ЧГИГН, 2001 и ряд др.

является «высокоразвитая ангемитонно-пентатонная ладовая система».

Последние пятнадцать лет М.Г. Кондратьев уделял большое внимание форме (архитектонике) чувашской песни. В данном случае он применил метод комплексного изучения не только самой чувашской народной песни, но и многих других народных культур, с которыми чувашам пришлось соприкасаться в ходе исторического развития. Большое количество статей посвящено сравнению и сопоставлению чувашской песни с марийской, удмуртской, татарской, венгерской, болгарской. Здесь наиболее яркой и основополагающей работой явилась монография «Чувашская, авра юр= и ее татарские параллели» (1993), в которой автор рассматривает краткосюжетность как типологическое свойство чувашской народно-песенной поэзии, и приходит к выводу, что именно это качество выдает в чувашской песне ее восточное происхождение.

В итоге в своей новой монографии М.Г. Кондратьев на основе многочисленных примеров доказывает, что пентатонная основа, квантитативная ритмика, афористическая сюжетность являются коренной основой чувашской народной песни.

Изучив большое количество литературы и музыкального материала по фольклору многих народов, ученый реконструировал эволюцию развития чувашского народного музыкально-поэтического искусства. Именно эта теоретическая реконструкция является выдающимся событием, т.к. сопоставив основные стержневые качества музыкального фольклора восточных народов, автор сумел забраться вглубь истории, как бы «прожить» весь многотрудный путь развития как самих народов, так и их духовных культур и, прежде всего, народной музыки, а потому этот труд кажется мне совершенно убедительным и правдивым.

Книга М.Г. Кондратьева «Чувашская музыка» подвела итог многолетним научным изысканиям как самого автора, так и других исследователей чувашской музыки. В ней дана периодизация ее исторического развития, охарактеризованы основные черты и свойства, а также достижения того или иного этапа. Периодизация, предложенная ученым, строго научна и исторична, а потому последующим исследователям

чувашской музыки придется исходить из этого постулата. Наверняка, и сам М.Г. Кондратьев, и другие ученые дополнят и разовьют многие положения этого труда, но для меня не представляет никакого сомнения, что данный труд — это настоящий прорыв в музыкальном чувашеведении, т.к. автор, комплексно изучив памятники материальной и духовной культуры чувашского народа нескольких столетий, изучив культуры народов-соседей, осмыслив параллели, «столкновения» и «взаимопроникновения» этих культур, проработав огромное количество научных трудов других авторов по многим видам искусства, истории, философии, сумел стройно представить развитие чувашской музыки с древнейших времен до начала XX века — становления чувашской профессиональной музыки.

В заключение хочется сказать несколько слов и о стиле изложения материала. Автор оперирует той научной лексикой, что наиболее точно соответствует его мыслям, но в то же время речь ученого проста, естественна, абсолютно стройна и высокохудожественна. Справочный аппарат детально разработан — список источников и литературы просто огромен, необыкновенно интересен предметно-тематический указатель, и, я полагаю, это поможет ученым и всем интересующимся чувашской музыкой во всех вопросах, возникающих в ходе чтения книги.

Думаю, что монография М.Г.Кондратьева «Чувашская музыка» является большим подспорьем для изучающих чувашскую музыку и даст мощный импульс для дальнейшего развития чувашского музыковедения.

**Ю.В. Васильев**

Попутно им разработан и введен в оборот чувашеведения ряд новых понятий, уже принятых в современном научном обиходе, таких как *квантиративность ритмики, южночувашикий лад, многослоговая форма, афористическая краткосюжетность* («*àáðà þð=*») и т.д.

## **С О Д Е Р Ж А Н И Е**

Предисловие.....	3
------------------	---

### **I. ЛИЧНОСТЬ И ВРЕМЯ**

<i>И.Л. Кызласова.</i> О Екатерине Алексеевне Некрасовой как исследователе искусства Древней Руси и сотруднике Исторического музея в Москве (Из истории семьи И.Я.Яковлева).....	6
<i>И.В. Данилова.</i> Михаил Алексеев: Поиск нового стиля чувашской музыки.....	34
<i>А.А. Исаев.</i> Пластический язык архитектора И.П. Ведянина.....	61

### **II. ПАНОРAMA КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**

<i>И.В. Данилова.</i> Чувашская музыка в программах регионального композиторского фестиваля: 1981-1987 гг.....	73
<i>В.Г. Кудрявцев.</i> Интерпретация этнических ценностей финно-угорских народов в современном искусстве.....	102
<i>Ю.В. Викторов.</i> В поисках «чувашской формы» в искусстве.....	124
<i>А.И. Мордвинова.</i> Художественные выставки 1985-2005 гг.....	134
<i>Н.Д. Говорова.</i> О постановках сезона 2002-2003 годов в Русском драматическом театре.....	172
<i>А.И. Мордвинова.</i> Выпускники Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина и художественная культура Чувашии в 1950—1960-е годы.....	192
<i>Т.Р. Григорьева.</i> Исследования искусствоведов и эстетическое воспитание детей и юношества.....	202

### **III. ИССЛЕДОВАНИЯ, АТРИБУЦИИ**

<i>М.Г. Николова.</i> Болгарский женский головной убор кайца.....	210
<i>Г.Н. Иванов-Орков.</i> Материалы к атрибуции картины московского живописца Ф.С. Богородского «Чувашская семья».....	229
<i>В.С. Чернов.</i> Вечные мелодии с=рная.....	237

### **IV. РЕЦЕНЗИИ**

<i>Ю.В. Васильев.</i> Итог многолетней работы.....	253
--	-----

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

**ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО  
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ**

**Сборник статей**

**Выпуск VI**

Редактор *В.А. Прохорова*  
Художественный редактор *А.А. Трофимов*  
Корректор *Г.И. Алимасова*  
Оригинал-макет *Н.И. Никифоровой*

Подписано к печати 9.06.2009.  
Формат 60x90  $\frac{1}{16}$ . Гарнитура Baltica.  
Бумага офсетная. Печать оперативная.  
Физ.-печ.л. Уч.-изд.л.  
Заказ № \_\_\_\_\_. Тираж 200 экз.

Чувашский государственный институт гуманитарных наук  
428015, Чебоксары, Московский проспект, 29, корп.1.