

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Выпуск VII



Чебоксары – 2016

УДК 7.0

ББК 85

Ч – 82

*Печатается по решению Ученого совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук*

Составитель и научный редактор А.И. Мордвинова

Чувашское искусство: вопросы теории и истории: сборник статей.
Вып. 7 / сост. А.И. Мордвинова. – Чебоксары: ЧГИГН, 2016. – 228 с.

Седьмой выпуск трудов отдела искусствоведения ЧГИГН включает в себя работы исследователей музыкального и изобразительного искусства Чувашии. В четырех разделах сборника представлены материалы, освещающие широкий круг проблем современной художественной жизни, исследования отдельных объектов культуры. В отдельном разделе рассматриваются жизнь и творчество выдающихся деятелей культуры, внесших большой вклад в культуру России и Чувашии.

ISBN 978 – 5 – 87677 – 206 – 0

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2016

ПРЕДИСЛОВИЕ

Материалы, представленные в седьмом выпуске сборника «Чувашское искусство», весьма разнообразны и хронологически охватывают целое столетие. Они структурированы по нескольким основным категориям: научно-исследовательские работы, обзоры событий музыкальной, театральной и художественной жизни, рецензии и творческие портреты. Авторы вынесли на суд читателей свои исследования, открытия, размышления, обозначили актуальные проблемы современного искусства, попытались связать события прошлого и настоящего одной нитью, формируя целостную картину профессионального искусства XX и начала XXI столетия.

Основными задачами, поставленными временем перед искусствоведами республики, являются освещение и объективная оценка процессов становления разных видов искусства, его национальных корней, роли выдающихся мастеров в этом процессе и рассмотрение их творчества в контексте событий.

Систематизированное изучение произведений искусства велось и ведется в Чувашии усилиями лишь нескольких специалистов, которые так или иначе объединяются под крышей Чувашского государственного института гуманитарных наук. Начиная с 1960-х гг. появляются первые выпуски альбомов, каталогов, искусствоведческих статей, которые подготовили условия для развития современной искусствоведческой науки. Обогащая созданную предшественниками фактологическую базу собственными изысканиями, ученые сделали в последние десятилетия большой шаг на пути к углубленной разработке различных пластов искусства. Так, некоторые статьи, публикуемые в настоящем сборнике, представляют главы фундаментальных многолетних исследований, будущих обстоятельных монографий. События культурной жизни рассматриваются в широком историческом плане и получают объективную оценку, что стало возможным благодаря переменам, происходящим в стране.

В статьях настоящего сборника уделено внимание в первую очередь искусству первой половины XX в. – времени становления отдельных видов профессионального искусства. Очевидно, что оно развивалось в духе интернационализма, как часть российской, советской культуры. Этому способствовало и активное привлечение творческой элиты Москвы и Ленинграда на первых этапах становления Чувашской автономии. Такое формирование, начиная с

1920-х гг., художественной, музыкальной, театральной – всей культурной среды республики придавало ей необходимый высокий профессиональный уровень.

Ко второй половине столетия в искусстве СССР утвердилось полное торжество реалистического направления. Задачи, сформулированные государством, оставляли на втором плане вопросы самобытности искусства национальных республик. Сегодня новые аспекты изучения искусства второй половины XX в. касаются именно формирования национального самосознания и художественного языка, рожденного на основе традиционной культуры чувашского народа. Эти черты постепенно, исподволь начинают доминировать к концу столетия, став главной линией в развитии современного чувашского искусства во многих его жанрах и видах.

Художественная культура XX в. рассматривается прежде всего через призму личности творца. В статьях разного формата освещаются наиболее яркие имена – мастера, ставшие крупными фигурами в российском искусстве, как, например, Н.И. Фешин в начале, а А.П. Рыбкин в конце столетия. Другие мастера сыграли главную роль в процессе формирования в Чувашии национального художественного стиля, такие как композитор Ф.П. Павлов, художники А.И. Миттов и В.П. Петров (Праски Витти), скульптор И.Ф. Кудрявцев.

Авторами настоящего сборника раскрывается широкий спектр вопросов современного искусствоведения, в том числе и актуальнейший на сегодняшний день – оценка деятельности дилетантов от науки и искусства, в конечном итоге дискредитирующей достижения видных мастеров искусства и саму науку.

А.И. Мордвинова.

СТАТЬИ. ИССЛЕДОВАНИЯ И АТРИБУЦИИ

М.Г. Кондратьев

Многогранность таланта (О раннем поэтическом творчестве Ф.П. Павлова)

Творческая деятельность Федора Павловича Павлова (1892–1931) развернулась в эпоху перемен, коснувшихся как мировой и российской истории, так и судьбы внутрироссийских народов и их культур. Конституирование современной национальной государственности чувашского народа вызвало к жизни многообразные виды профессионального искусства, в формировании которых участвовало множество его современников. Павлов проявил себя как один из самых ярких талантов этого поколения создателей национальной художественной культуры Чувашии. По многосторонности творческой деятельности он, безусловно, превосшел всех.

Раскрыть дарования помогло стечение обстоятельств: окончив сельскую школу, пятнадцатилетним подростком Федя Павлов попал в знаменитую Симбирскую чувашскую учительскую школу. Это случилось в момент, когда здесь расцвели таланты Константина Иванова и его товарища Николая Васильева (Шубоссинни) – их поэтические творения вышли из печати в 1908 г. Вместе с ним учились будущие выдающиеся деятели искусства – Степан Максимов, музыкант, и Иоаким Максимов (Кошкинский), театральный режиссер и актер. В кругу их общения были исторически значимые для национальной культуры личности, такие как литераторы Иван Юркин, Гурий Комиссаров, учителя-социалисты Николай Беляев и Федор Николаев¹. Из преподавателей, оказавших большое влияние на уровень гуманитарной культуры будущих творческих деятелей Чувашского края, следует вспомнить музыканта-хормейстера, выпускника регентских классов Петербургской певческой капеллы Ивана Митрофановича Дмитриева, художника, воспитанника Московского училища живописи, ваяния и зодчества Н.Ф. Некрасова и филолога, выпускника Киевской духовной академии Н.И. Колосова.

Важно и то, что это было время, когда еще были близки социально-политические события Первой русской революции. Идеи демократии, духовной свободы волновали юных чувашских интеллигентов не меньше, чем всех других. В яковлевской школе в самом начале 1907 г. тоже произошли волнения, имевшие политический оттенок, и, как следствие,

был исключен без права поступления целый класс, в котором учились К.В. Иванов и Н.В. Васильев². Федор Павлов оказался в такой среде в момент становления своих представлений и убеждений.

В достаточно короткий отрезок времени оказались «впрессованы» достижения духовного возрождения, разворачивавшегося с конца XIX в. в культуре народов Поволжья. Активное общение юных талантов Симбирской чувашской учительской школы продолжалось в течение нескольких лет, приблизительно с 1907 по 1913 г. – ровно столько, сколько учился и работал в ней Федор Павлов. Говоря об интеллектуальных устремлениях и творческом потенциале его ближайшего окружения, разные исследователи находят основание для его общего определения. «Симбирское крыло историко-литературного процесса», «симбирское созвездие деятелей чувашской культуры» – пишут литературоведы в очерках истории чувашской литературы³. Еще более звучную формулу, заимствованную из истории музыки, предлагает Ю.М. Артемьев в монографии об авторе поэмы «Нарспи»: сплотившиеся в Симбирске молодые таланты он называет «могучей кучкой»⁴. Это крылатое выражение родилось в XIX в. из знаменитого высказывания В.В. Стасова о композиторах, свою цель видевших в воплощении русской национальной идеи в музыке. В симбирско-чувашском контексте столь смелая метафора может быть оправдана ситуацией и результативностью воплощения идеи развития национальной художественной культуры каждым из единомышленников.

Молодые люди вели диалоги во время совместных прогулок по городским скверам и продолжали в комнатах, где жили преподаватели школы. «К.В. Иванова я помню всегда сдержанного, скромного... бывало, когда придет, то сядет на подоконник и молча слушает других... – вспоминала и их сокурсница Капитолина Эсливанова. – Ф. П[авлов] был более подвижен и загорался, когда речь заходила о музыке и вообще об искусстве»⁵. К дискуссиям юношей присоединялись Н. Беляев и Ф. Николаев. Последний, рассказывает Эсливанова, «как старший, просвещал нас, любил и пошутить, декламировал любимое им стихотворение Гейне “В горы”»⁶. Это стихотворение возникло в связи с преследованиями поэта за его резкую политическую сатиру. Вплоть до самой смерти Гейне жил в изгнании. Романтические образы с вольнолюбивыми подтекстами находили отклик в юных душах:

Я хочу подняться в горы,
Где дымки костров сияют,
Где груди дышать свободно

И свободный ветер веет.
Я хочу подняться в горы,
К елям темным и могучим,
Где звенят ручьи и птицы,
Горделиво мчатся тучи.

Мир вам, гладкие покои,
Люди с гладкими сердцами!
Я хочу подняться в горы
И смеяться там над вами.

Перевод В. Разумовского

В ежедневных беседах, горячих спорах зарождались творческие идеи, оттачивались эстетические принципы. Свидетельством таких встреч служат несколько фотоснимков, сделанных Ивановым, который увлекался фотоделом. На них мы видим поэта с друзьями. Один из них, соученик Федора Н.С. Сергеев, пояснял: «Однажды, когда из города мы вернулись в школу, К.В. Иванов предложил нам вместе сняться и получить на память общий снимок друзей-товарищей. Снимал нас сам Иванов... в здании, где проживали Иванов и Павлов, – на втором этаже здания мастерской. Был поставлен самый обыкновенный стол и табуретки, и мы с Павловым уселись за стол. К.В. установил фотоаппарат с учетом места для себя. Попросил сторожа насчет открытия и закрытия объектива и сам сел рядом с нами... Мне тогда было 18 лет, Павлову Ф.П. около 20 и К.В. Иванову 21 год»⁷.



К.В. Иванов, Ф.П. Павлов, Н.С. Сергеев. 1912



Ф.Н. Николаев, К.В. Иванов, Н.Ф. Беляев. Ок. 1912 г.

В поэтической форме именно Федору Павлову удалось воплотить дух симбирской «могучей кучки». Восторженно-гимническим призывом «музы и весны» он предлагал двинуться «вперед и в высоту» (стихотворение «Друзьям»; 1910 г., автору 17 лет):

Взгляните все, друзья!
Взгляните все кругом,
Как божий мир цветет!
Смотрите все, как в нем
Весна оковы рвет!
Зовите все, друзья!
Зовите все скорей
И музу, и весну!
И двинемся смелей
Вперед и в высоту!
Споем мы, о друзья!
Споем мы в высоте
Святую песнь любви!
Пусть песни той струи
Приветствуют весне!..

Уже в годы учебы, как вспоминает воспитанник Симбирской чувашской школы Дмитрий Захаров, Федор выделялся среди старших учеников: «Еще бы! – пишет он. – Ведь он художник, поэт, музыкант!»⁸ Ореол незаурядности сопровождал Павлова и в зрелом возрасте. Так, его современник поэт Семен Эльгер ставит его в ряд «особо выдающихся» деятелей («уйрăм паллă сынсенчен») Чувашской автономной области, вошедших в состав Общества чувашской письменности, созданного А.П. Милли в 1923 г.⁹ Как музыканта-исполнителя, лучшего дирижера своего времени из чувашей его выделил Тимофей Парамонов в статье «Концерты заставляют высказаться» 1928 г.¹⁰ Еще через год Павлов в числе шестнадцати наиболее авторитетных представителей различных отраслей научной и культурной деятельности вводится в состав Совета науки и культуры Чувашской АССР, образованного постановлением Совета народных комиссаров республики от 16 апреля 1929 г. И в наше время имя Федора Павлова по-прежнему остается в ряду наиболее выдающихся литераторов Чувашии XX столетия¹¹.

Изучение наследия Ф.П. Павлова началось сразу после ухода его из жизни. Трижды – в 1941, 1962–1971, 1992 гг. – публиковались собрания его сочинений, снабженные критико-биографическими очерками и научно-справочным аппаратом. Освещению разных граней дарования Ф.П. Павлова посвящено достаточно много публикаций. Драматургическое творчество и роль в становлении национального театра разбирались Н.С. Павловым¹², Ф.А. Романовой¹³, К.Д. Кирилловым¹⁴. О литературном наследии в целом пишут Н.С. Павлов, В.Г. Родионов¹⁵, Ю.М. Артемьев¹⁶. Музыкальное творчество изучалось Ю.А. Илюхиным¹⁷ и автором настоящей статьи¹⁸. Пока не получили развернутой оценки проза, публицистика, художественная критика и музыковедческое наследие. Известно и об опытах Федора Павлова в сфере изобразительного искусства, к сожалению не сохранившихся. Однако его статья «Картина выставкинче» («На художественной выставке») позволяет утверждать, что Павлов обладал великолепным чутьем и немалыми познаниями в этой области, для Чувашии того времени уникальными, поскольку подобной публикации здесь не было ни при его жизни, ни десятилетие спустя.

В целом, можно сказать, взгляды на разные грани творчества Ф.П. Павлова вполне устоялись. Разноречиво оценивается лишь его ранняя поэзия. В советское время возобладала точка зрения, наследовавшая так называемый «вульгарно-социологический»

подход. «...Юный поэт был еще далек от актуальных вопросов современности и реалистического искусства: русские стихи тетради “Памятник моей юности” написаны в духе и манере камерной лирики и слабы в художественном отношении. Правда, не вошедшие в этот сборник чувашские стихи... замечательны силой художественного переживания, но и они имеют интимно-лирический характер, поэтизируя грусть неразделенной любви», – писал в 1960-х гг. Н.С. Павлов¹⁹. Исключив идеологическую тенденциозность, легко понять, что сформулированные таким образом претензии не дают оснований говорить о «художественной слабости». Более оправданное замечание высказано Н.С. Павловым в другой статье: «В целом ряде случаев юный автор обнаруживает еще недостаточное для поэтического творчества знание русского языка»²⁰. Действительно, примером может послужить последняя строка цитированного нами стихотворения «Друзьям». Нельзя не заметить в ней неточность управления: должно быть «приветствуют весну». Но винительный падеж разрушил бы рифму «вышине» – «весне». Автор же, рожденный и воспитанный в чувашской среде, возможно, еще не прочувствовал тонкость разницы русских падежных окончаний и удовлетворился спонтанно излившимися из его души строками. Он не претендовал на их опубликование; мы не знаем даже, знакомил ли он с ними своих старших товарищей.

С приведенным мнением смыкаются и замечания составителей однотомника произведений Федора Павлова 1992 г.: «Свои стихи он относил к альбомным, ибо прекрасно создавал, что ему никогда не достичь поэтических вершин К. Иванова...»²¹ Суть сентиментальной «альбомной» поэзии лучше всех выразил, кажется, А.С. Пушкин: «Конечно, вы не раз видали / Уездной барышни альбом, / Что все подружки измарали / С конца, с начала и кругом» («Евгений Онегин»). Несомненно, сопоставление со стихами «альбомов» сентиментальных барышень вряд ли справедливо по отношению к лирическим опусам Павлова, отмеченным, по более обоснованной оценке Ю.М. Артемьева, «музыкальностью, романтической возвышенностью и чистотой чувств, мотивами интеллигентности и камерности, отсутствием пафоса»²². Что касается сравнения с творчеством Константина Иванова, то оно представляется некорректным: большинство ранних творений Павлова писалось в формах русской поэзии, и как в образном, так и техническом отношении лирика Павлова не пересекалась ни с эпичностью «саги» о трагедии Нарспи, ни с публицистичностью стихотворения «Наше время» и т.п.

Пересмотреть взгляды на лирику «одного из интересных поэтов, оставивших заметный след в развитии чувашской поэзии», попытался только Г.Ф. Юмарт, впервые опубликовавший подборку неизвестных читателям поэтических текстов Павлова²³. В своей статье он приходит к выводу, что творчество Ф. Павлова «обогастило чувашскую поэзию новыми видами лирических миниатюр – посланиями, экспромтами, эпиграммами, новыми образами и художественными приемами, прежде всего в пейзажной и любовной лирике. В этих жанровых формах поэт умело и широко применял художественные средства русской поэзии. Образно-ритмические связи стихотворений с музыкой придают поэзии Ф. Павлова своеобразный нежный колорит»²⁴. Настоящая статья написана в развитие этих мыслей. Это попытка еще раз войти в поэтический мир Федора Павлова «симбирского» периода, чтобы осмыслить ценность его раннего поэтического творчества как этапа развития его универсального личного дарования, так и в контексте становления национальной культуры своего времени.

I

Ко времени появления в Симбирской чувашской учительской школе Федора Павлова литературное творчество имело в ней уже некоторые традиции. А предшествовало его распространению решение совета школы от 18 февраля 1899 г. о проведении в свободное праздничное время литературно-музыкальных вечеров, «на которых бы сами воспитанники под руководством преподавателей русского языка читали отрывки из произведений образцовых русских писателей и произносили наизусть заученные стихи и прозу, а под руководством учителя пения исполняли хором одобренные для учебных заведений гимны и некоторые народные песни». Вопрос о таких мероприятиях встал перед педагогами, поскольку им стало известно, что воспитанники самостоятельно устраивали себе развлечения. На уроках их учили благостным церковным песнопениям и рекомендованным хрестоматиями народным русским песням, а вне стен класса, практически тайком, они разучивали веселые светские песни и танцы, тем более многие учились игре на скрипке, а некоторые по-домашнему умели музицировать на балалайках, чувашских гусях *кӗӗле* и гитарах. Совет был обеспокоен, поскольку существование самостоятельного досуга вскрылось незадолго до этого, причем неожиданно и в присутствии высокого ревизора, посетившего школу²⁵.

Попутно возник вопрос и об использовании сочинений способных воспитанников на литературных вечерах. Речь о собственно художественном творчестве пока, естественно, не заходила; в протоколе записали: «Чтобы возбудить в учениках соревнование, весьма не лишне на этих вечерах, по мнению председателя совета, к которому присоединились и все члены, ввести, кроме чтения литературных образцов, чтение более лучших *ученических сочинений*, таких, которые могли бы служить образцами для более слабых учеников»²⁶.

Участники приснопамятного заседания школьного совета не могли и предположить, что их решение станет точкой отсчета, в связи с чем можно будет говорить об исторических последствиях для будущей художественной культуры чувашского народа.

Разумеется, художественное творчество было порождено не разрешением совета. Но оно позволило школе как реальному просветительскому центру национального развития включиться в подспудно пробивавшиеся новейшие течения в чувашской культуре и в чем-то их поддержать, в частности, приданием им публичности и несколько позже – изданиями. Напомним, что первое значительное национальное литературное творение – поэма Михаила Федорова «Арсури» («Леший») – уже не менее десяти лет было известно в ходивших по рукам списках.

Так, на ближайшем школьном вечере 26 февраля 1899 г. наряду со стихами И.С. Никитина, А.С. Хомякова, баснями И.А. Крылова, отрывками из И.С. Тургенева со сцены прозвучали сочинения воспитанников: «Смерть моего двоюродного брата» В. Фролова, «Как я первый раз ездил в г. Саратов» Р. Никифорова, «Пряник» А. Яковлева. Этот опыт, однако, остался без прямого продолжения – чтение ученических сочинений в последующем не практиковалось. Зато в питомцах школы, завтрашних народных учителях, вдруг «прорезался» интерес (видимо, давно вызревавший) к поэтическому самовыражению. Как это происходило, можно себе представить по воспоминаниям Гурия Комиссарова, учившегося в школе с 1899 по 1903 г. «...У меня возникла непреодолимая страсть к литературному творчеству, – рассказывал он. – Поводом послужили признаки наступления весны. Первым моим созданием было стихотворное восклицание (двустиише) на русском языке: “Весна идет, весна! Как мне мила она...”»

С 1901 года начал писать и на родном... Кто-то из товарищей увидел мою тетрадь со стихами и понес показывать их в соседний с нашим третий класс. Там прочитали и написали свою “рецензию”:

“Третий класс одобряет твои стихи”»²⁷. Весной 1901 г. у Гурия Комиссарова было написано уже 12 стихотворных вещей на русском языке.

Вслед за этим в 1900–1905 гг. в чувашской школе распространилось увлечение и театральными постановками. Заниматься оригинальным творчеством воспитанники могли или в моменты передышки в учебе (зимние каникулы, Масленица, Пасха), или во время отъездов Ивана Яковлевича, когда были меньше нагружены учебной работой²⁸. В 1901 г. старшеклассники сами предприняли выпуск рукописных журналов под названиями «Компания юных пиитов» и «Сотрудники». В дни каникул воспитанники затевали спектакли и концерты, устраивая сцену прямо в спальне. «Например, в спальне, – пишет Комиссаров, – сыграли сцену “В корчме” из “Бориса Годунова” Пушкина, сцены из “Недоросля” Фонвизина, сцену “Барин и Афонька” (по Мятлеву). С разрешения И.Я. Яковлева показывали сцены из “Ревизора” Гоголя и полностью комедию “Женитьба” (я играл роль невесты – Агафьи Тихоновны)»²⁹. Своими постановками, не без гордости добавляет он, «мы (наш выпуск) положили начало храма Мельпомены в Чувашской школе, мы первый раз начали играть целые произведения драматические»³⁰.

Важность происходящего заключалась не только в поисках самовыражения, часто достаточно наивных. Среди подражаний и простого «рифмоплетства» школяров порой мелькали живые мысли. Мощным стимулом к их появлению стали и пронизывавшие российское общество в первые годы века демократические тенденции, будившие и национальное самосознание нового поколения российских «инородцев». Чем еще можно объяснить появление такой записи 28 февраля 1903 г. в дневнике девятнадцатилетнего выпускника Симбирской учительской школы:

«Много поэтов на свете... Но нет пока поэта чувашского и такого русского поэта, который изображал бы в своих творениях чувашскую жизнь и быт инородцев вообще, указал бы на светлые и темные стороны и их скромную жизнь. Поэтому нам, чувашам, при значительной степени образования и сознания народности и следует заняться этим великим делом, насколько это возможно. Мы призваны трудиться на ниве народной, на той ниве, которая знакома нам и где жатва не представит нам затруднений! Нам гораздо легче будет быть воспитателями всего чувашского народа с помощью своего примера и с помощью литературы. Помощью последней можем также возвестить целой

России, как живет и развивается чувашский народ и его соседи – другие инородцы. Мы можем писать и на русском и чувашском языке. И те, и другие произведения будут весьма полезны и будут иметь большое значение как исторические и географические записки»³¹.

Теперь известно, что эти записки принадлежали не бесплодному мечтателю, а юноше, вступающему на стезю национального просветительства. Он по-своему видел цели своей будущей деятельности. Путь к подъему культуры, как считал автор цитируемых строк, – «воспитание всего чувашского народа с помощью своего примера и с помощью литературы». Это был тот самый Гурий Комиссаров, односельчанин Федора Павлова. В ближайшие десятилетия он реализовал себя в историко-этнографических трудах, читаемых и переиздаваемых в XXI в. Сходные идеи вынашивали и другие деятели национальной культуры – как старшие, так и младшие современники Павлова и Иванова: Михаил Федоров, Николай Никольский, Даниил Филимонов, братья Яков и Федор Турханы, Григорий Тимофеев.

II

Таким образом, Федор попал в яковлевскую школу, когда поэтическое творчество уже никого в ней не будоражило новизной. Многое из литературной самодеятельности воспитанников, выходящих в учителя, при появлении чувашской газеты, издававшейся в Казани в 1906 г., оказалось весьма уместным и для печати. В этом потоке раскрылось и творчество талантливых юношей Константина Иванова и Николая Васильева-Шубоссинни. Их творения на чувашском языке в 1908 г. были изданы в антологии, благоrazумно озаглавленной «Сказки и предания чуваш», без указания авторства произведений.

Возможно, сегодня нелегко постичь необходимость столь необычной предосторожности. Но таковы были реалии российской национальной политики века девятнадцатого и начала двадцатого. В 1911 г. вышла книга стихов Николая Васильева под еще более простодушным названием: «Эрех ё́ме, табак туртма пӑрахӑр» (что значит: «Бросьте пить водку и курить табак»). Подобные обложки своей назидательной приземленностью, видимо, успокаивали Министерство народного просвещения и цензоров, непрестанно карауливших малейшие намеки на возможный сепаратизм «инородцев», известный правительству по польским и литовским восстаниям и другим проявлениям роста национального

самосознания на окраинах великой империи. Думается, бдительность чиновников особо увеличилась здесь с появлением С.Ф. Спешкова – попечителя учебного округа, ранее служившего в Риге, а потом ставшего членом совета министра народного просвещения. Именно Спешков в 1903 г. добился ликвидации должности инспектора чувашских школ округа, урезав масштаб влияния Ивана Яковлевича до единственной школы – Симбирской. В такой атмосфере среди старшеклассников в школе обнаружили незаурядные таланты.

По-видимому, Федор начал накапливать и интеллектуальный багаж для своих будущих творческих и научных идей. По предположению Ю.М. Артемьева, он уже тогда мог удивлять единомышленников «оригинальными наблюдениями и суждениями о неповторимом своеобразии чувашского народно-песенного творчества, о природе прекрасного и национального идеала, и именно из его интуитивных прозрений высекалась искорка идеи Востока – колыбели предков чувашей»³². Не исключено, например, что он уже читал первое научное исследование о чувашской музыке – труд В.А. Мошкова, впервые изданный в Казани в 1893 г. (отдельной книгой вышел в 1894-м).

Валентин Александрович Мошков – образованный русский офицер-артиллерист (полковник, впоследствии генерал), увлекшийся музыкальной этнографией. В Варшавском военном округе, где он служил, было много солдат из «иностранцев» Поволжья, доставивших ему замечательный фольклорный и этнографический материал. Для чувашского народа появление его книги было не чем иным, как новой ступенью в развитии культуры. Ибо Мошков ввел тысячелетнюю устную музыкально-поэтическую традицию в современную письменную культуру, создав первый книжный памятник национального музыкального искусства. Для общероссийской культуры книга Мошкова оказалась первым значительным по объему и содержанию исследованием «иностранческой» музыки. Мошков в 1893 г. предугадывал перспективу: «Желательно, чтобы изучение чувашской музыки было начато на месте знатоками чувашского народа из местных жителей»³³. Тогда пожелание казалось утопическим. Федор его реализует в 1920-х гг.

В этнографических описаниях Мошкова встречались и штрихи, несомненно отзывавшиеся болезненным сопереживанием в сознании воспитанника чувашской школы. Например, в таком фрагменте: «Хотя, насколько мне известно, со стороны военного начальства Варшавского округа никогда не было запрещений на

какие-либо инородческие песни, но чувашам, при всей их любви к музыке, очень редко приходится на службе петь по-чувашски. Дело в том, что во всех полках, где служат инородцы, они всегда оказываются в меньшинстве, а их сотоварищи русские не могут слышать инородческих песен без смеху. Смех, вызываемый у русского простолудина инородческой песней, такой искренний и непроизвольный, что от него, как мне приходилось наблюдать, не может удержаться, при всем его желании, самый серьезный из русских солдат... Что касается чуваш, о которых главным образом и пойдет теперь наша речь, то на службе они несчастнее прочих инородцев еще потому, что чувашское пение и чувашский язык вызывают неудержимый смех не только у русских, но и у татар, не живших с ними на родине в ближайшем соседстве. Последнее обстоятельство объясняется тем, что чувашаи употребляют много татарских слов и, вероятно, произносят их не совсем благозвучно для татарского уха, подобно тому, как польское произношение многих слов, общих нам с поляками, на первых порах вызывает у нас, русских, невольную улыбку. Притом же татары почему-то считают себя вправе относиться к чувашам несколько свысока, как к расе низшей в культурном отношении»³⁴.

Чтение труда Мошкова могло навеять мысли о том, что родная песня – несомненное богатство, как ценность мировой культуры она еще не познана. Конечно, Павлов еще не был готов осмыслить музыкально-теоретическое содержание книги, требовавшее специальных познаний. Но все же Павлова должна была заинтересовать природа пентатоники – «китайской гаммы», которую открыл в чувашской песне русский ученый. Замечания о необычной природе чувашской ритмики, будто бы не подчиняющейся известным закономерностям «правильной» музыки, Павлова смущали. Обо всем этом Федор будет рассуждать в своих статьях лет через десять-пятнадцать, когда произойдет практическое оформление этих идей, а в 1910–1911 гг. они могли быть только «интуитивными прозрениями».

III

По воспоминаниям современников, Павлову учеба давалась легко, он все усваивал очень быстро. Сравнивая его со Степаном Максимовым, также выделявшимся по своим способностям, их одноклассник М. Трофимов замечает, что Степан, в отличие от Федора,

«брал только усидчивостью и терпением»³⁵. Пребывая в мире своих поэтических экзерсисов, Павлов вовсе не тилился выйти в отличники. Поэтому с точки зрения школьных учителей он никогда не числился «примерным» воспитанником. Творческие опыты и успешные выступления со своими стихотворными опусами на успеваемость не влияли. В ведомости за первую половину 1910/11 учебного года по педагогике, русскому языку, методике обучения грамматике русского языка, истории, географии у Павлова стоят тройки, по методике арифметики и отраслям сельского хозяйства – четверки. Отличную оценку ему поставил только учитель пения³⁶.

По-настоящему Федора волновало другое: чувствуя зреющую в себе живую силу, потребность выразить ее и одновременно, как ему чаще всего чудилось, несовершенство результатов своих усилий – в поэзии ли, в прозе, в рисунках – он пребывал в сомнениях. Больше всего внимания и сил он отдает стихотворчеству. Не найдя достаточно оригинального решения, он мог над своей лирической миниатюрой, внешне вполне склальной, но явно навеянной стихами классика, надписать: «Ерунда»³⁷. Иначе говоря, чутье Федора не обманывало: он отметал собственные «вирши», напоминающие литературное дилетантство, едко осмеянное еще Пушкиным в строках о Ленском, «поклоннике Канта и поэте», который воспевал

Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.
<...>
Так он писал темно и вяло.
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нimalo
Не вижу я...)

Спасали юного чувашского поэта свежесть чувств, боязнь вторичности и самоирония. Хотя момент подражательности, налета пылкой восторженности перед открывающимися горизонтами или некой «байронической» позы, конечно, вполне просвечивает в некоторых его ранних поэтических упражнениях.

«В то время в Чувашской школе стало быстро расти все национально-чувашское...» – пишет он в автобиографии³⁸. Идя по стопам поэтов, уже признанных в среде первых ценителей чувашской культуры, Федор пробует себя и в сочинениях в национальном духе.

Так появились стихотворения «Вёлле хурчѐ», «Экспромт», «Ййса́рка». Прототипом последнего считается баллада «Арсури» («Леший») Михаила Федорова. Известно, что «Арсури» Федоров

написал в 1884 г. после попытки перевести на чувашский пушкинских «Бесов»³⁹. Однако в процессе работы проснувшаяся авторская фантазия увела его в национальную «демонологию», и он написал собственное произведение.

Похоже, и Федор Павлов держал в памяти «Бесов». Темой для него стала колоритная картина зимней непогоды, приправленная упоминаниями о потусторонних силах – *арсури, вёре сёлен, вунёр карчӑк* (персонажи фольклора: леший, огнедышащий дракон, упырь), влияющих на дела человеческие. На фоне пугающего разгула природной стихии появляются и пропадают то обессиленно падающий в сугроб путник, то мужик в санях, громко распеваящий веселые песни... Можно согласиться с мнением литературоведов, что встречающиеся иногда определения жанра этого стихотворения как баллады необоснованны и что «при некоторой внешней схожести “Метелицы” с “Лешим” Ф. Павлов самостоятелен и в построении композиции стихотворения, и в использовании сравнений. Один из поэтов главное внимание обращает на судьбу бедняка, второй – на пейзаж: он больше настроен на лирический лад»⁴⁰. Описание природы, с которого начинается сочинение Федора Павлова, с образной стороны необыкновенно насыщено и изобретательно по средствам:

Кутсӑр-пусӑр сӑл-тӑман
 Савра сӑл пек саврӑнса
 Тӑнче тӑрӑх кустарть.
 Арсури пек ахӑрса,
 Пин шӑпӑрпа шӑлнӑ пек,
 Шурӑ юра вӑстерсе
 Сӑл улать те шӑхӑрать.
 Сӑрпе уйӑх хушшинче
 Вёре сёлен пек ярӑнса,
 Суркуннехи авӑрти
 Пӑрлӑ шыв пек пӑтранса
 Хулӑн тискер пӑлӑт чупать.
 <...>

Перевод М. Сироткина:

Закружило в чистом поле.
 Поднялась метель лихая
 И пошла гулять по свету,
 Все вокруг себя сметая.
 Словно леший в исступленье,
 Воя, хохоча, рыдая.

Ветер злой свирепо дует,
Снег до облаков вздымая.
Между небом и землею,
То, как змей-дракон, взлетая,
То лавиной ниспадая,
Тучи мутные мятутся. <...>

Ритмическая организация этих стихов свидетельствует, что в душу Федора запала народно-песенная силлабика. Ею пользовался и Константин Иванов в прославленной поэме «Нарспи», и Николай Шубоссинни, чьи поэмы также служили Павлову примером. В любом отрывке из них легко почувствовать характерность традиционной чувашской песенной ритмики. Эта же силлабика лежит в основе огромного большинства стихотворений, созданных на чувашском языке до инноваций Михаила Сеспеля.

Особенностью таких стихов является ритмическая инерция, порожденная исходно народно-песенной – *музыкальной* – природой таких стихов. Движением управляет ритм семи- или восьмислоговых строк из двух слоговых «блоков», рассеченных цезурой, с произвольным расположением ударений в словах (акцентуация слов как бы нейтрализуется напевом). Возьмем, например, четверостишие из стихотворения Николая Шубоссинни «Хитре Чёкёс» («Красавица Чегесь»):

Четверостишие из «Хитре Чёкёс»	Схема ударных (!) и безударных (-) слов с цезурами (∨)
Уйăх тухрё, ∨ хăпарчĕ, Шурă сутапа ∨ сутатать; Тёнче тёксĕм ∨ палăрчĕ, Юмахри пек ∨ куранать.	! - ! - ∨ - ! - ! - - - ! ∨ - - ! - ! ! - ∨ ! - - - - ! ! ∨ - - !

Подстрочный перевод:

Месяц вышел, поднялся,
Белым светом светит;
Темный мир стал видимым,
Сказочным смотрится.

Силлабический опыт современников Павлов воспроизвел в своих стихах на родном языке. Например, в лирическом стихотворении «Вёлле хурчĕ, ылтăн хурт» («Пчелка золотая»):

Строфы стихотворения	Схема ударных (!) и безударных (-) слогов с цезурами (∨)
Вёлле хурчѣ, ылтӑн хурт, Мёншён эсѣ нӑрлатӑн? Сарӑ чечек тӑрринче Ҫавӑрӑнса ҫӳретӑн?	-! !- ∨ !-! !-!- ∨ !-! !-!- ∨ --! ---! ∨ !-!
Сарӑ чечек тӑррине Пыллӑ карас терӑн-им? Шӑнса каяс илемне Ҫутӑ сывлӑм терӑн-им?	!-!- ∨ --! !-!- ∨ !-! -!-! ∨ --! !-!- ∨ !-! [и т.д.]
Ах, шукашӑм, шукашӑм! Мёншён эсѣ пӑтранан? Ҫавӑ хитре хӑрӑшӑн Мёншён ӑша ҫунтаран?	
Сарӑ хӑрӑн илемне Хӑвел ҫутти терӑн-им? Вёлле хурчѣ, ылтӑн хурт, Шав нӑрлатать, ҫавӑрнать –	
Ман ӑшра та ҫавӑн пек Тӑрлӑ шукаш пӑтранать, Хитре сарӑ хӑрӑшӑн Ҫамрӑк ӑша ҫунтарать...	

Перевод, выполненный для двуязычной публикации, не только ориентирован на точную по возможности передачу смысла, но и подчинен закономерностям русской, *чисто поэтической* ритмики. Поэтому последование ударных/безударных слогов в нем упорядочено по силлаботоническому принципу, которому присуща иная ритмическая инерция – стопная, значительно более дробная, нежели строки в силлабике. Благодаря повторению сочетаний ударных и безударных слогов в стопах стих движется в другом инерционном «ложе», ощущаемом при чтении. В данном случае это четырехстопный хорей с паузой (знак ^) в концовках строк:

Свободно пользуясь этой схемой, Федор Павлов вместе с тем дает примеры ухода от ритмического однообразия. В повторяющемся обращении к девушке, с которого начинается каждая строфа стихотворения «Экспромт», посвященного однокласснице В.П. Эхмер, строки состоят всего из четырех слогов:

Перевод Н.С. Павлова	
Пчелка, друг мой золотой, Что немолчно ты жуужишь? Над цветочком полевым Все летаешь, все кружишь?	!-!- √ --!^ !-!- √ !-!^ !-!- √ --!^ !-!- √ !-!^
Или меда аромат Испускает тот цветок? Или манит блеск росы На увядших лепестках?	!-!- √ --!^ --!- √ !-!^ !-!- √ !-!^ !-!- √ --!^
Ах, вы, думы-думушки, Весь горю я, как в огне, Все тоскую по одной, Нет покоя больше мне,	[и т.д.]
Хоть девичья красота И не солнца яркий блеск. Пчелка – друг мой золотой – Все летает, все кружит...	
Так тоска и день и ночь Меня всюду стережет, Так девичья красота Мне покоя не дает...	

Шет хитре хёр,
Шет ыра хёр –
Куҫ-пуҫ ҫуталать⁴¹,
Ҫўхе тути йӑл кулать,
Яштак пилёк авӑнать,
Чӑмӑр кӑкри хумханать...

Шет хитре хёр,
Шет ыра хёр –
Маншӑн куҫё ҫуталмасть,
Ҫўхе тути йӑл кулмасть, –
Яштак пилёк авӑнмасть,
Чӑмӑр кӑкри хумханмасть...

Шет хитре хёр,
Шет ыра хёр –
Ман еннелле ҫавраьмасть,
Бӑлтӑн пуҫне каҫӑртать,
Мӑн кӑмӑлне палӑртать –
Ман чӑрене ҫунтарать...

Перевод Н.С. Павлова:

Девнца-красавица,
Ты, моя пригожая,—
Глазки весело блестят,
Губки улыбаются,
Как лозинка, гибок стан,
Грудь волной вздымается...

Девнца-красавица,
Ты, моя пригожая,—
Не блестят при мне глаза,
Грудь уж не вздымается,
На устах улыбки нет,
Стан не изгибается...

Девнца-красавица,
Ты, моя пригожая,—
На меня и не посмотрит,
Отвернется и молчит,
Красотой своей гордится,
Мое сердце берedit...

Этот прием несколько напоминает песенную форму с ритмическими различиями строк в запеве и припеве. Среди поэтов этого времени, писавших на чувашском языке, ее использовал только Николай Шубоссинни, не отступив от фольклорных прототипов⁴². Федор же построил индивидуальную поэтическую композицию, в которой повторяющееся обращение к девушке является зачином, проходящим перед каждой строфой.

Этот же прием Павлов повторил в другом стихотворении, написанном через год. Любопытно, что здесь строки «припева» трехслоговые, еще короче, то есть автор как бы учащает дыхание, обращаясь к адресату⁴³. Оставляя последнюю строфу незавершенной, он как бы «теряет надежду» на положительный ответ:

Савнй хёр,
Хитре хёр!
Юрататан пулсассан
Итле — купас мён калать:
«Санан суга илемшен
Манан шухайш пйатранать,
Эпё сана курсассан

Хёвел тухнён туйһанать...»
Савнэ хёр,
Хитре хёр!
Юрататён пулсассён
Итле – купэс мён калать:
«Эсё куэран пэхсассён
Манён чёре сёкленет,
Эсё сэмах хушсассён
Манён чунэм сёнелет...»

Савнэ хёр,
Хитре хёр!
Юрататён пулсассён
Итле – купэс мён калать:
«Сана чунтан юратса
Ыталаса макрёттэм,
Сана пэхса, саванса
Ёмёр санпа пурнёттэм...»

Савнэ хёр,
Хитре хёр!
Юрататён пулсассён
Итле – купэс мён калать:
«Ытарайман пиркипе
Ыталаса йёрёттём,
Сана пэхса, саванса
Санпа кёна пурнёттэм...»

Савнэ хёр,
Хитре хёр!
Эсё мана те саван,
Ана купэс каламасть...

Перевод Н.С. Павлова:

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Облик твой, живой, прелестный,
Мне покоя не дает, –
Как увижу я тебя,
Словно солнышко взойдет...»

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,

То послушай мою скрипку:
«Как ты глянешь мне в глаза,
Сердце дрогнет и замрет,
Перемолвишься со мной –
Душу радость всколыхнет...»

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Как хотелось бы заплакать,
От души обняв тебя;
Век тобой бы любовался,
Век с тобою был бы я...»

Милая,
Красавица!
Если любишь ты меня,
То послушай мою скрипку:
«Глаз не в силах отвести,
На тебя гляжу в слезах;
Век тобой бы любовался,
Век с тобой б не расставался...»

Милая,
Красавица!
Что же, любишь ты меня?
Скрипка мне о том молчит...

Но такими сочинениями юный стихотворец не ограничивается. Ему не интересно повторять пройденное. Уже в стихах, посвящаемых девушкам-сокурсницам («Экспромт», «Вёлле хурч»), пробивается сильная интимно-лирическая струя, сразу ставшая для Федора центральной – в отличие от многих авторов-современников, которых больше всего волновала социальная и конкретно национальная проблематика (вспомним тезис Комиссарова: «воспитание всего чувашского народа с помощью своего примера и с помощью литературы»). Настоящим прорывом в современную цивилизацию стали выпуск чувашской газеты «Хыпар» в Казани в 1906 г., крупные издания: «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», «Сказки и предания чуваш», переводы произведений М.Ю. Лермонтова на чувашский в Симбирске в 1908 г. Значительным шагом в современную культуру стал концерт чувашской песни в зале Дворянского собрания Симбирска в январе 1909 г. Эти исторически первые просветительские

акции были еще непривычны ни для их организаторов, ни для общественности. Но они возносили культуру чувашей на уровень современной духовной жизни, влияли на самосознание тех, кто так или иначе участвовал в них.

Федор сразу устанавливает для себя высокую планку, обращаясь к выразительным средствам классической лирики. Изучение шедевров мировой классики легко прослеживается по реминисценциям из великих – Пушкина, Лермонтова, Гейне. Мы не находим столь же узнаваемых реплик из Афанасия Фета, но в конце жизни Павлов признавался молодому поэту Петру Хузангаю, сколько много дало ему творчество русского лирика⁴⁴.

В стихотворении «Друзьям» (1910), безоглядно-восторженном призыве к творчеству, юный Павлов, возвещая миру о существовании круга единомышленников Симбирской школы, утверждает главной темой «песнь любви». В этом стихотворении Федор полон надежд, ищет опору в общении. Однако путь каждого уже в ближайшее время оказался особым. Константин Иванов в течение нескольких лет угас от недуга. Комиссаров прекратил свои поэтические упражнения и утратил контакты с Симбирском и своим младшим товарищем: он учился в Казани, затем служил в Уфе, занявшись этнографией. Оба Максимовых, его ровесники, после окончания школы в 1911 г. еще несколько лет разными путями приближались к самостоятельному творчеству. Сам Павлов в 1913 г. поступает в духовную семинарию, отдалившись от поэзии. В тот год и у Николая Васильева прорезывается разочарование (стихотворение «К.В. Иванову»):

<...>

Нет тех времен, прошли те годы,
Минувших дней не воротить.
Кто мог под бременем невзгоды
Идеи чисто сохранить?

Погрязли в тинах мы житейских,
И силам многих крах давно:
Одни заснули «по-русски»,
Другим влачиться суждено.

Есть и счастливыцы – побеждают
Все препоны на пути,
Но наблюдения убеждают,
Что нам кричат они: прости! <...>

Это стихотворение оказалось пророческим и для самого Васильева: он пережил кульминационную вершину в творчестве и надолго отошел от литературы.

В изначальных тезисах Гурия Комиссарова, ставившего задачу «воспитания всего народа» через «изображение... чувашской жизни и быта инородцев вообще», еще не было предусмотрено развитие индивидуальности отдельных личностей из народа и свободный полет их фантазии, что было сутью исканий Федора Павлова. Он самостоятельно, упорно и практически в одиночку искал себя на литературном поприще.

IV

Сочинительство воспитанников поощрял учитель словесности Н.И. Колосов. «Очень способный и выдающийся преподаватель» (по характеристике И.Я. Яковлева⁴⁵), получивший филологическое образование в Киевской духовной академии, он пользовался уважением учеников. «В сентябре 1911 года на уроке теории словесности преподаватель Николай Иванович Колосов прочитал наизусть, но без жестов и мимики, описание “Днепр” из повести “Страшная месть” Н.В. Гоголя, – рассказывает Тимофей Парамонов. – Интонации были богатейшие, с тончайшими нюансами. Правда, содержание не было комментировано, но все слушали с восхищением... Из пяти преподавателей русского языка Н.И. Колосов был лучшим диктором. Вспоминая по разным ассоциациям этого строгого преподавателя, разразившегося гневной тирадой на класс за то, что один товарищ шепотом повторял за ним его слова, чтоб лучше запомнить, – я часто в уединении... любил декламировать этот шедевр художественного описания, стремись приблизиться к чудесной интонации, произведшей на нас неизгладимое впечатление»⁴⁶. Наряду с обычными сочинениями способным ученикам Колосов поручал сочинять стихи, которые могли быть прочитаны на литературных вечерах. Советы учителя словесности Федор повторил на титульной странице единственной сохранившейся поэтической рукописи: «Пишите стихи, господа! Это хорошее дело и всегда развивает в Вас Ваш художественный вкус»⁴⁷. Этот назидательный эпиграф говорит не о творчестве, а сочинении как всего лишь упражнении для развития художественного вкуса. Тем самым, зная особенности восприятия его стихов некоторыми ровесниками, он упреждает возможные вопросы к содержанию своих стихов и как бы оправдывает светские

вольности и шалости на страницах тетради пользой таких упражнений.

Именно такими упражнениями у воспитанника второго класса Федора Павлова явились самые ранние пейзажные зарисовки в стиле популярных произведений русской литературы. Ритм и отчасти образы стихотворения «После грозы» Ф. Павлова явно заданы хрестоматийной «Сельской песней» А. Плещеева: «Травка зеленеет, / Солнышко блестит; / Ласточка с весною / В сени к нам летит...» Уже полтора века эти строфы непременно фигурируют на страницах школьных учебников литературы. Рисуя картину лета (у Плещеева – весна), под магнетическим обаянием классического стиха начинающий стихотворец не нашел лучшего словосочетания и во второй строке просто повторил его:

Вот гроза промчалась,
Солнышко блестит.
И, журча в овраге,
Ручеек бежит.
Тихо на деревьях
Шепчутся листы,
Светятся росой
Травка и кусты.
Звонко льется пенье
В роще и в кустах –
То веселье, радость
В пташечьих сердцах...

Плещеевскому стихотворению родственны и травка, и пташки, а главное – радостное возбуждение от картины обновляющейся природы... Такие сочинения воспитанника Павлова (аналогичны у него «Весна», «Зима», «Осенние аккорды») оригинальностью не отличались, зато в них соблюдались все законы лирики и русского языка, заметим – неродного автору.

Впрочем, уже в этих упражнениях можно заметить остроту взгляда и наблюдательность, позволяющие придать простому описанию некие неожиданные связи явлений едва ли не вселенского масштаба. Так, в стихотворении «Тоже пейзаж» совершенно непредсказуемо взор его обращается на небесные светила, которые «вздрагивают» после прикосновения руки к озерной глади:

<...> Но я быстрого коня
Удержать не мог.

Наконец-то он меня
К озеру примчал.
Я тут мигом слез с коня
И к воде припал,
И горевшее лицо
Влагою умыл –
Серебристых волн кольцо
По воде пустил ...
Звезды, небо и луна
Спали в глубине,
Но, как подплыла волна,
Вздрыгнули оне.

Такие сочинения он мог без колебаний показывать учителю. Например, на рукописи стихотворения «Весна» помечено: «Читал Н.Ив. Колосов. – 5». Вместе с тем, понятно, учителю Федор приносил далеко не все свои опысы. Например, Колосов не мог бы оценить то, что рождалось у воспитанника на родном языке. При всей врожденной стеснительности юноша, несомненно, нуждался в поддержке авторитетного знатока национальной культуры. Поэтому он решился посоветоваться с Гурием Комиссаровым. В 1909 г. последний еще не предполагал славной будущности юного земляка, но внимание ему уделил. «Он однажды пришел ко мне и принес с собой одно стихотворение и начало поэмы на чувашском языке, – пишет Комиссаров. – Названий произведений я теперь не помню, но помню, что стихотворение представляло поэтическое описание весны, а начало поэмы говорило о рождении и детстве будущего богатыря, защитника бедных трудящихся. Предполагаю, что это был вариант начала поэмы “Тевик”. Он просил меня дать оценку этим стихотворным опытам и помочь советами. Я сказал, что начало неплохое, что уже по этим опытам видно, что он, автор, имеет данные для поэтического творчества и что ему следует обязательно продолжить опыты... К сожалению, я не видел поэмы Федора Павловича в законченном виде»⁴⁸.

Таким образом, Павлов пытался включиться в лиро-эпическую струю чувашской поэзии, развиваемую в самых любимых и показательных созданиях национальной литературы того времени: балладе «Арçури», поэме «Нарспи», поэмах Шубоссинни – все они получили широкую известность благодаря публикации 1908 г. Из написанного Федором в этом направлении до нас дошло только стихотворение «Ййăсăрка» («Метелица»), упоминавшееся выше. Аналогичных произведений в поэтическом багаже Федора Павлова больше мы не знаем. Чистый лирик в нем пересиливает повествователя.

При этом юный стихотворец не отказывался и от удовольствия «порезвиться» в стихотворных описаниях, например школьного бытия («Классная комнатка», 1909 г.):

Наша классная комнатка
Так светла и так блестит.
Пред иконою лампадка
Днем и ночью все горит.
Окна чисты и огромны,
Парты в три ряда стоят,
Тут воспитанники скромно
Перед книгами сидят.
Кто читает, кто рисует,
И кто пишет, кто поет,
Кто за кафедрой плутует
И вовсею, шалун, орет...

Судя по этому тексту, Федор продолжал постигать нюансы русской литературной речи, которой на бытовом уровне, конечно, свободно владел с детства. Незавершенность этого процесса видна по отдельным вольностям. Так, в первой строке ударение смещено с первого на второй слог в слове «комнатка», рифмуемом с «лампадка»; заметим, что в заголовке стоит правильное, но нерифмуемое – «комната»). Или по стиливой пестроте лексики: шалун «орет» – просторечный глагол противоречит в целом достаточно изящной лексике стихотворения. Надо думать, что это стихотворение, как и цитированное нами ранее стихотворение «Друзьям», учителю не было показано.

В игре ритмами Павлов явно пытается быть беспечно легким – как Пушкин! Однако именно здесь его подстерегали трудности, порой непреодолимые.

В русской поэзии, как известно, с реформы Тредиаковского господствует стихосложение силлабо-тоническое, т.е. базирующееся на четкой организации ударений в стопах. В чувашской же дососпелевского периода⁴⁹ – силлабическое, восходящее к народной песне.

Отсутствие рифм, обычное в чувашской силлабике, в переводах его стихотворений частично сохраняется, хотя в классической русской силлаботонике рифмы присутствуют почти всегда. Глубокие различия чувашского оригинала и перевода, пытающегося «вместить» оригинал в чуждую систему, приводят к неорганичности, в конечном счете, художественной неполноценности данного перевода.

В оригинале же стихотворения весьма совершенны. Например, в «Вёлле хурчѣ» благодаря структуре образного параллелизма, заимствованной Павловым из старинных народных песен (как пчелка жужжит – так мысли беспокоят, как цветок радует ароматом – так красна девица светится красотой). Заимствована из родного фольклора и стройная композиция: пара строф – метафорическая, пара строф – переживания героя (т.е. основная), замыкающая строфа – обобщающая, подытоживающая мысль.

Через несколько лет Павлов вернулся к этому стихотворению и положил на музыку, создав один из своих вокальных шедевров. Во всяком случае, его сокурсница Капитолина Эсливанова (та самая, которой Павлов сделал предложение, а она его отвергла), вспоминая молодость, рассказывала: «Мне говорили, что Ф.П. посвятил мне песню “Вёлле хурчѣ”». Она явно гордилась этим⁵⁰.

По этой же причине опыт легко усвоенной Павловым чувашской силлабики в его русских стихах оказался неприменим. Помимо ритмики Федор столкнулся и с фонетическими различиями языков. Известно, что в чувашской речи ударение значительно менее энергично, чем в русской. Читая собственные русскоязычные строфы, юный поэт, видимо, поддавался ритмической инерции силлаботонических стоп и не замечал, где переступает законы просодии неродной ему речи. Внешне это выглядело как простое следование примеру классиков, у которых смещения ударений получались естественно и даже изысканно. Например, у Пушкина: «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Одной любви музыка уступает»; или у Лермонтова: «Его сердечные волненья / Все тише, и призрак бежит!», «Он недоверчивость вселяет, / Он презрел чистую любовь...» и т.п.

Порой нечто подобное вполне уместно звучит и у Павлова. Например, в шаловливо-дерзком обращении к музе – одновременно с надеждой на ее благосклонность (в третьей строфе – «Явишься ты мне...»):

О глупая муза,
Ты с арфой в руке
Не раз мне явилась
В лавровом венке!

И ныне ты, муза,
Придешь ли ко мне –
И петь, и смеяться
В ночной тишине?

О милая, верю:
Явишься ты мне
С толпой привидений
И с арфой в руке!..

Кстати, начальная строка здесь – тоже из пушкинского «К другу стихотворцу», где встречается это выражение: «...с глупой музою навек соединясь, / Под сенью мирною Минервиной эгиды...» С другой стороны, допущение фамильярности по отношению к богине-покровительнице лирической поэзии и музыки Евтерпе было признаком растущей уверенности юноши в праве разговаривать с ней «на равных», ощущения своей силы и владения материей стиха...

Похожей «лирической дерзостью» (выражение Льва Толстого – о стихах Афанасия Фета) отмечено и озорное стихотворение 1910 г. «Моя подпись». В нем очевидна нарочитость приемов смещения ударения и игры просторечиями. Поток одинаковых анапестов на протяжении тринадцати строк (каждая из двух стоп: - - ! / - - !) и созвучия одинаково рифмованных концовок на «ов» образуют неодолимую инерцию движения по образовавшейся стопной «колее». В четырнадцатой же строке внезапно происходит слом ритма:

Я чертовски здоров,
Ненавижу воров,
Презираю врагов,
Давлю мух, комаров,
Дразню кур, петухов,
Женщин и дураков,
Люблю песнь соловьев,
Адски бью воробьев,
Жгу березовых дров,
Без сравнений, тропов
В триста сорок строков.
Пишу повесть духов
И за двести грошов
Продаю... Знаете, я Павлов.

Остроумный замысел поэта, видимо, заключался в том, что знаковая фраза стихотворения с ходу, по инерции скандируется поперек всех правил: «Знаётé, я Павлóв», создавая комический эффект. Здесь можно увидеть и пародирование специфического «инородческого» произношения некоторых слов, своего рода «шарм» чувашского акцента, тяготеющего

к ударениям на последнем слове⁵¹. При осмысленном же, правильном чтении неизбежно в концовке «Моей подписи» возникнет пауза и внезапное выпадение из ритмической колеи, превращающее стих в прозу.

Думается, на фоне невинного комикования неожиданно акцентированная концовка выдает и отдаленный рефлекс вызывающе броских самопрезентаций современников-футуристов («Я, гений Игорь Северянин, / Своей победой упоен...» и т.п.), смягчаемый у Павлова игровым контекстом. В этом шуточном стихотворении – одно из немногих свидетельств существования у воспитанника старшего класса личных амбиций, впоследствии нигде и никогда не демонстрировавшихся им открыто.

V

Совершенно в ином стиле написано стихотворение «Великим постом». Судя по всему, оно создавалось по поручению учителя словесности и предназначалось для исполнения на литературно-музыкальном вечере в пасхальные дни 1910 г. Показательное для школьной обстановки сочинение наполнено церковной благолепностью и благонамеренностью и, естественно, было рекомендовано к прочтению со сцены:

Весеннее солнце играет
В глубокой лазури небес,
В полях белый снег уже тает,
В пространстве светло серебристом,
Но тяжкое в сердце лежит,
А благовест в воздухе чистом,
Как плачущий голос, звенит.
– Открыта душа пред Тобюю,
Господь, и я каюсь в грехах!
Дохни возрожденья весною,
Чтоб в сердце сомненье и страх
Сгорели пожаром надежды,
Чтоб веру имел бы я вновь,
Чтоб мучила снова, как прежде,
Так сладко святая любовь...

Для Федора это, видимо, было своего рода игрой – пробой пера в специфическом «пасхальном» жанре. В период революции 1905 г. вкусивший бунтарской атмосферы Икковского училища (где преподавали упомянутые Ф.Н. Николаев и Н.Ф. Беляев), Павлов уже

не мог вернуться к исходно-наивной религиозности. Он сберег в себе светский дух и к таким сюжетам никогда более не обращался. Сопоставим сей опус с написанным близко по времени стихотворением «Друзьям», цитированным выше. И там, и тут наличествуют божество (здесь – «божий мир»), любовь и связанная с ней «святость». Но призыв к друзьям порожден внутренним импульсом, искренен и самостоятелен, хотя бы потому, что автор обращается не к Всевышнему, а к людям. Восторженно воспевая прелести «божьего мира», автор присоединяет к ним музу, т.е. творчество человека. Смысловый акцент здесь перенесен с покаянья в грехах на музу, весну и, главное, любовь, которая тогда весьма занимала воображение молодого человека.

Федор был не только чувствительно-нежен, но и щедр на любовные излияния в стихах. Заметим, что за четыре года, с 1910 по 1913, в сохранившихся его поэтических текстах встречаются несколько посвящений девушкам-сокурсницам.

Романтическую лирику и национальное начало он пытается соединить в русском тексте. Сравним стихотворение четырнадцатилетнего Лермонтова и семнадцатилетнего Павлова:

М.Ю. Лермонтов. Черкешенке

Я видел вас, холмы и нивы,
Разнообразных гор кусты,
Природы дикой красоты,
Степей глухих народ счастливый
И нравы тихой простоты!

Но там, где Терек протекает,
Черкешенку я увидал, –
Взор девы сердце приковал;
И мысль невольно улетает
Бродить среди милых, дальних скал...

Так дух раскаяния, звуки
Послышав райские, летит
Узреть еще небесный вид;
Так стон любви, страстей и муки
До гроба в памяти звучит.

Ф.П. Павлов. Подражание Лермонтову⁸²

Я видел вас, холмы, леса,
Кусты зеленые равнин!

Я видел вас, ручьи долин
И голубые небеса!

Я видел омут городов
И пошлой жизни пустоту,
И женской груди полноту,
И слезы, жалкую любовь!

Но там, где Унга средь лесов
Сверкает светлую струей
(Так змия блещет меж кустов
Своей зеленой чешуей),
Там я чувашку увидал...
Взор девы сердце приковал...

.....
.....

Оттолкнувшись от текста и композиции Лермонтова в качестве образца, Павлов уже во второй строке уходит от кавказского антуража в пейзаже, меняет горы и глухие степи на зеленые равнины, Терек – на Унгу, вставляет собственные фантазии о пресыщенности жизнью и любовью... Главное же сказано в тринадцатой и четырнадцатой строках. Федор возвращается к лермонтовскому тексту: его сердце поражает взор девы, но – родной, близкой, вместо экзотической лермонтовской горянки. Завершающие стихотворение строки-отточия подобны аналогичным строкам у Пушкина, отдаваемым на вольную фантазию читателя.

Развивавшаяся в душе молодого человека чувственность выливалась и в непосредственно эротические строки. Вполне органичная для русской поэзии, в чувашской лирике, пока пребывающей в лоне поэтики и стилистики фольклора, эта сфера пока не могла быть столь раскованно свободной, хотя и фольклор позволяет передать пылкость чувств и горячность высказываний. Таковы лексика, сравнения, метафоры приведенных стихотворений «Экспромт» и «Савнӑ хёр», посвященных Варваре Эхмер. В русскоязычных же стихах Федор решительно приближается к опыту классической поэзии.

Конечно, нарочито небрежная вторая строфа «Подражания Лермонтову» – о пошлой жизни городов, женских прелестях и слезах – в устах семнадцатилетнего выпускника сельской школы, пока не бывавшего далее провинциального Симбирска, – очевидная имитация. Однако еще через несколько лет Павлов, несомненно познавший и эту грань бытия, уверенно самоутверждается, риторически вопрошая «Чем же я хуже?»:

<...> Ласки нежнее,
Взоры сильнее
Будут тогда!
Тучи уж тают,
Солнце сверкает,
Окна горят!
Нежной улыбкой
Милые губки
Страстью манят!
Милая крошка,
Сядь у окошка,
Взглянь на меня!
Чем же я хуже?
Ну, так целуй же
Сладко меня!..

Как созвучная параллель вспоминаются стихи Алексея Кольцова, положенные на музыку в страстном романсе Милия Балакирева: «Обойми, поцелуй, / Приголубь, приласкай, / Еще раз, поскорей, / Поцелуй горячей...» По этому тексту видно, что Федор – не платоническо-невинный воздыхатель *a la* пушкинский Ленский. Случайно ли в шуточной «Моей подписи» он невзначай бросает: «Дразню кур, петухов, / Женщин и дураков». А в доверительном стихотворном послании товарищу по учебе П. Александровичу (1909) находит своё место юношески грубовато-бесцеремонное, но и самоироничное сожаление об излишнем растрчивании чувств:

<...> Чего-то нет
Дарящего
Мне вдохновенья,
Любовь и страсть.
Проклятие
Неволью с губ
Срывается!
И я безумно
Растрчиваю
Всю силу чувств
На мелкие
Грошковые,
На мелкие
Смазливые
Рожи девиц!..

О досугах, где могло происходить такое «растрачивание», сообщает его младший товарищ Алексей Ельмаков: «...несколько раз я попадал к ним (на квартиру к Федору и другим семинаристам. – М.К.) во время студенческих пирушек в небольшом кругу друзей, а иногда и курсисто»⁵³. Своей музой он теперь может считать не только Евтерпу, но и Эрато, музу любовной поэзии.

VI

Еще одна важная грань ранней поэтической лирики Федора Павлова – заимствованный у большой литературы (прежде всего, конечно, у Лермонтова) романтический «байронизм». Предчувствие разочарований, грядущих неодолимых сложностей собственной судьбы уже проблескивало в строках «Но тяжкое в сердце лежит / <...> ... в сердце сомненье и страх», «Мой путь одинок. / Не встречу я в людях / Любви...» в уже прочитанных нами опусах на разные темы. Философствование в духе «мировой скорби» – о человеческой судьбе и крушении надежд, отчаяние от сознания бессилия что-либо изменить стали темой стихотворения «Ожидание и надежда» (1910). В воображении поэта возникает контраст «золотой горы», символизирующей мечты о радости, блаженстве, утешении – и безнадежности осуществления светлых ожиданий:

В страдающем мире одна
Гора золотая стоит,
От века до века она
Таинственным светом блесит.
Она не от солнца, планет
Иль звезд поднебесных блесит,
Их слабый и тлеющий свет
И дни, и века не горит! –
Лишь мысль человека на ней
Не тлеет, не гаснет, не спит.
Лишь мысль бесконечно на ней
Сияет и чудно горит.
Гора нас дарами манит,
Чудесной пленяет красотой,
Нам радость, блаженство сулит,
Сулит утешенье, покой.
На этой горе золотой,
Нам кажется, счастье живет –
Туда всякий скользкой тропой
То бодро, то робко идет.
Иные дойдут до горы,

Иные – увы! – не дойдут.
Дошедшие видят дары
И с радостью в гору идут.
Какая же это гора
И как ее люди зовут?
Надеждою жизни, утра
Надеждой ее все зовут.
Вершины достиг человек.
Но что же увидел на ней?
Увидел ли то, что весь век
Любил он душою своей?
Увы, не увидел того,
Что в жизни своей он любил,
Что было святыней его,
Во что он так верил, чем жил.
Желанье умчалось, как сон,
И радость потухла в очах,
Стоит он, обманом сражен,
В душе и смятенье, и страх.
Мечты отлетели давно,
Разбитое сердце щемит,
Пред ним все туманно, темно,
И ум, омраченный, молчит..

Прочитав эти стихи, Н.И. Колосов высоко их оценил, поставив балл «5». Точно так же учитель одобрил и близкое по времени стихотворение под знаковым заголовком «В сумерках юности». Автор словно упивается тоской, безвозвратными потерями – исчезают «дни златые», «солнце жизни», «светлые грезы», «силы» – все, что имело отношение к идеалам:

Без возврата исчезают
Дни златые чередой,
Это юность улетает,
Омрачая ум больной...
Солнце жизни золотое
Не чарует вновь мечтой,
В сердце бедное, больное
Не роняет луч живой.
Ураган воображенья
Не рождает светлых грез,
И любовь и вдохновенье
Не горят рососою слез!..
Силы в мраке умирают,
Как вечерние огни,

И без счастья проплывают,
Угасая в мраке, дни!..

Взрослея, Федор закроет через год эту тему стихотворением, опережающим события его жизни на десятилетия:

В неведомой дали сияла
Мне жизнь счастливою звездой
И в сердце радость зажигала
Вперед влекущую мечтой.
Дрожа, вливались звуки счастья
Мне в грудь волшебною волной,
И жадно я в толпе немой
Искал сердечного участия.
Но годы шли, судьбы решение
Готовя всем в урочный час,
И, как по воле providенья,
Мой светоч в темноте угас....

Пессимистические мотивы, отчетливо выраженные в стихотворениях «Ожидание и надежда», «В сумерках юности», «В неведомой дали», нельзя объяснить только подражанием романтическому «сплину». Обладая развившейся в нем нервной чувствительностью, Павлов сам ощущает трагичность личностной судьбы молодого человека, вступающего в жизнь из самых что ни на есть социальных «низов», к тому же низов «инородческих». Идеалы, уже внушенные ему литературой и уровнем общей образованности, безжалостно рушатся. Это и стало важнейшей темой его раннего поэтического творчества.

Но за психологическим состоянием Федора в этом периоде можно разглядеть и нечто иное. В 1910 г. им написано стихотворение «Товарищу» с посвящением «Н.В.»:

Смиренно склоняю
Главу пред тобою,
Но ты, я уж знаю,
Смеешься над мною!

И вместе мы жили,
И вместе играли,
И врознь мы скучали –
Теперь все забыли!

Друзьями мы были,
Хоть ссорились часто,
Но жили прекрасно...
Теперь все забыли!

И вместе ходили
В «улахи» зимою,
Ночную порою...
Теперь все забыли!..

Теперь все забыли!..
Как горько забыть,
Тебя не любить!..
Теперь же – забыли!..

За инициалами скрывается, вне всяких сомнений, имя старшего товарища, к тому времени уже известного поэта Николая Васильева, кумира его ранней юности: знакомство их состоялось в Икковской школе в 1904 г. Но если в детские годы их дружеским отношениям ничто не могло помешать («хоть ссорились часто, но жили прекрасно»⁵⁴), теперь же, в период взросления, произошла некая размолвка, суть которой выдает фраза: «...знаю, смеешься...» Федор уже явно перерос роль робкого маленького «тихони», жмущегося к стенке в школьном коридоре и смиренно выслушивающего суждения старших...

При этом Федор Павлович не отступит от уважительного отношения к Николаю Васильеву. Накануне сорокалетия последнего, когда Шубоссинни работал в хозяйственных и партийных органах Чувашии⁵⁵, Павлов не откажется выступить публично с воспоминаниями о своем товарище. В журнале «Сунтал» появится статья-воспоминание, по всей видимости заказная. (Позже она станет и предисловием к сборнику стихов Н.В. Шубоссинни.) Рассказывая о многих эпизодах жизни Николая, Федор выскажет и лаконичные оценки его произведений, опубликованных в 1908 г. в «Сказках и преданиях...»: «Поэмы свидетельствовали о росте мастерства нашего поэта. Стихи их правильные, гладкие («тёрёс, яка». – *М.К.*), язык благозвучный, складный, слова льются ручьем. Поэмы говорят о большой, смелой фантазии автора, образы их художественны и уместны, идеи выражают интересы трудового народа (“хура халӑх”. – *М.К.*)...»⁵⁶

Николай же, насколько мы знаем, никогда не называл Федора своим товарищем. В своей книге 1930 г. «Краткий очерк истории чувашской литературы», когда звезда музыкальной славы Павлова была

в зените, Н.В. Васильев, то ли по непониманию, то ли из проснувшейся ревности к неожиданному взлету вчерашнего мальчишки из Икковской школы, продемонстрирует равнодушие к творчеству Федора – лишь упомянув его в общем списке вскользь как «одного из первых драматургов и композиторов» Чувашии.

VII

Отвлеченные лирико-философские размышления, а равно и глубоко интимные переживания, изливаемые в изысканных поэтических формах, не были традиционны для большей части поэтических экзерсисов окружения Федора Павлова. В принципе, мотивы интимной лирики присутствовали в творчестве, например, его старшего современника Г.И. Коренькова, писавшего принципиально по-чувашски и довольно много. В его любовных излияниях кое-что близко напоминает, например, павловские посвящения Варваре Эхмер. Но последние, как отмечалось, индивидуальнее по форме. Ритмика практически всех стихов Коренькова ограничивается народно-силлабическим семисложником, столь же единообразны перекрестные рифмы четверостиший. Кроме того, Кореньков легко покидает сферу возвышенного, отличающего творчество Федора Павлова. «В некоторых стихотворениях он (Кореньков) выражает перерождение своего прежнего чувства по отношению к отдельным женщинам, – пишет Гурий Комиссаров, – он их критикует и обличает и вместо романса, дифирамба он преподносит “Дульцинее” сатиру»⁵⁷.

В устах питомца чувашской школы поэзия Павлова могла казаться надуманной фантазией отрока, начитавшегося классической литературы. В этом смысле Федор вышел за пределы освоенного национальной культурой интеллектуального мира. Дело даже не в том, что стихи у него часто рождались на неродном языке – в русском литературном творчестве упражнялись многие из друзей и ровесников Павлова, в их числе и Гурий Комиссаров, и Николай Васильев. Однако тонкая интимная лирика, перекликающаяся с классической русской, смотрелась вызывающим контрастом всему строю жизни воспитанников. Федор Павлов описал его: «В школу принимали только детей крестьян, а кто поступил, тот должен был не только учиться, но и работать. Обычно трудовой день проходил так. Вставали в 6 утра, в 7 завтракали, в 8 начинались уроки. Дежурные ученики убирали в спальнях, чистили картошку для кухни, качали воду, чистили уборные и холодные ретирады... остальные ученики работали в столярной мастерской. В школе вся простая мебель сделана учениками, как-то: парты,

скамейки, табуретки, столы, шкапы, верстаки; даже школьный иконостас сделан при большом участии воспитанников: красивый, дубовый, резной иконостас. Кроме того, бывали сезонные работы. Осенью мы чистили школьный двор, огород, сад, рыли картофель, рубили капусту, а весной – устраивали парники, сажали картофель и пр. огородные овощи, всего не перечислишь... Пробыв 4 года в Симбирской школе, я не отучился от родной крестьянской работы...»⁵⁸

Внутренняя жизнь Симбирской школы в этом отношении была «слепком» современного чувашского общества. А оно весь девятнадцатый век представляло собой почти сплошь сельскую общинную массу, жившую трудными заботами каждодневного крестьянского труда и быта. Сам И.Я. Яковлев числил себя в крестьянском сословии, хотя, как действительный статский советник, он стал и потомственным дворянином. Просветитель был убежден, что и «учитель, выпешедший из народа и получивший образование на его средства, должен вернуться к народу». Слово «интеллигенция» в опубликованных текстах И.Я. Яковлева использовалось почти исключительно в негативном контексте – даже в мемуарах, надиктованных им в поздние годы жизни – только по отношению к представителям «общества», вредившим его «чувашским преобразованиям»⁵⁹, а в предреволюционный период – к «небольшой кучке так называемых чувашских интеллигентов, увлеченных в... пропаганду русскими революционерами», носителей «нового и неожиданного зла»⁶⁰.

Представителей других сословий в почти миллионной массе чувашского населения – дворян, духовных, купцов и даже просто городских обывателей (мещан, ремесленников, рабочих) – пока можно было буквально пересчитать по пальцам. Весьма показательны статистические данные Всероссийской переписи 1897 г. о занятиях чувашей. В том числе: 5 человек указали занятия наукой, литературой и искусством, 7 – участие в полиграфическом производстве, 12 – в ювелирном деле, живописи, изготовлении предметов культа, 90 – занятия врачебной и санитарной деятельностью, 159 – занятия торговлей, 558 – учебной и воспитательной деятельностью, 497 – участие в православном богослужении и т.д.⁶¹

Это означало, что к началу XX в. реальная среда для общего духовного подъема и включения зарождающейся буржуазной нации в общемировые культурные и интеллектуальные процессы была еще недостаточна. Ощутимо испытывался дефицит и образованных личностей.

Поэтому, кстати, и переводы философских стихотворений М.Ю. Лермонтова, изданные Константином Ивановым в один год с «Нарспи», не получили достойной оценки и не имели

достаточного резонанса даже внутри школы. Исследователь истории литературы объясняет это отсутствием широкой чувашезычной читательской аудитории, подготовленной к восприятию сложного феномена иноязычной культуры. «Переведенный цикл стихотворений Лермонтова, – пишет Ю.М. Артемьев, – пока не мог быть воспринят массовым читателем... Даже для русскоязычной массы простых читателей гораздо понятнее [по сравнению с Лермонтовым] были А. Кольцов, Н. Некрасов и И. Суриков»⁶². Порой звучали и агрессивные осуждения подобных опытов: «Г. Тихонов-Галгай Пушкин сырнине мёншён-тёр чăвашла куçарат? Те Пушкин великий поэт пулнă пирки, вăл сырнине чăвашла куçарса хай те сапла пысăк сын пуласшăн? ...Пушкин сырнине чăвашсем мар, вырăссем те, хура халăхсем, ăнланаймасăĕ. Ун пек произведенисене гимнази пек пысăк шкулсенче анчах вĕрентесĕĕ»⁶³.

Константин Иванов, по воспоминаниям близко знавшего его Николая Сергеева, мечтал продолжать искания, чтобы испытать и иные формы стихосложения. Он не хотел останавливаться, мечтал продвинуться дальше общепризнанной вершины, достигнутой им в «Нарспи»⁶⁴.

Точно так же направление мыслей Федора Павлова, который пытался приблизиться к художественно-философскому миру Пушкина и Лермонтова, Фета и Гейне, многим в его окружении, видимо, казалось непонятым. Чистая лирика даже в среде творческих натур чувашской школы, возможно, не воспринималась как актуальная ценность. Во всяком случае, отношение к опытам Федора не высказано его друзьями – точнее сказать, их мнение до нас не дошло. Поэтому и Николай Васильев, известный честолобец, отличавшийся «несколько завышенным самомнением»⁶⁵, мог снисходительно игнорировать существование творений младшего товарища. Лишь чуткий Константин, по предположению Ю.М. Артемьева, мог понимать, что к стихам Федора можно «предъявить высокие требования»⁶⁶.

Короче говоря, у Федора были основания томиться из-за отсутствия открытого признания его творческих устремлений со стороны старших и весьма успешных товарищей. На страницах тетради «Памятник моей юности» встречаются тщательно замазанные чернильным карандашом авторские комментарии, некоторые страницы беспощадно вырваны, или оторваны их края, где находился какой-то текст. Терпеливые исследователи восстановили фрагменты зачеркнутого текста. Так, местами можно разобрать: «чувство к высокому, вечно женственному, к звукам, бестелесным объектам», «поневоле приходится жить в замкнутом круге своих идеалов, непонятных другим людям»⁶⁷.

Другой момент: будучи тонкой художественной натурой, Федор в потоке сочинений школьных пиитов замечал дилетантизм и определенную надуманность. Эту опасность признавал и интеллектуал Гурий Комиссаров, не считавший себя поэтом и при этом, как и впоследствии Федор, оправдывавший свои эзерсисы «пользой»:

...Но мне же хочется писать.
<...>
Любовь и слава придут сами.
Пиши лишь с пользой для других...⁶⁸

Павловское четверостишие 1910 г. «Пишущему вирши» (а в обиходном лексиконе русской литературы вирши – это стихи бездарного сочинителя) можно интерпретировать как осуждение «рифмоплетства», присущего множеству поэтических упражнений воспитанников школы:

Я знаю, что ты не поэт!
Стихи твои забудет свет!
И неизвестен будешь всем!
Зачем писать, зачем?

Но здесь можно увидеть и порыв к «самобичеванию». Прямо он высказывает свои сомнения в дружеском «Послании к П. Александровичу»:

...А может быть,
Я не имею
Способности
Писать стихи!
Действительно,
В моих стихах
Нет красоты,
Нет блеска, звуков
И сочетаний!..

Во всяком случае, его литературные занятия сочетались с уничтожением собственных рукописей. Так, исчезли поэма «Тевик», комедия «Балбес», упоминаемые современниками. Вспоминают, что к окончанию школы у воспитанника Павлова накопилось несколько десятков стихотворений в нескольких рукописных тетрадах. Одну из них держал в руках Дмитрий Захаров. На ней было надписано, что это «III том» стихов

Павлова. «Одно стихотворение было посвящено И.Я. Яковлеву... – припоминает Дмитрий. – Одно стихотворение было юмористического содержания, где давалась краткая характеристика некоторым товарищам в связи с подготовкой к выпуску рукописного классного журнала»⁶⁹. Из поэтического наследия Федора Павлова 1909–1913 гг. сохранилась единственная рукопись, озаглавленная им «Памятник моей юности»⁷⁰.

Свет на судьбу его ранних рукописей проливает рассказ Тимофея Парамонова. После литературно-музыкального вечера 29 декабря 1914 г., на котором впервые были исполнены хоровые сочинения воспитанника Тимофея Парамонова, мобилизованного в армию вместе с другими старшеклассниками, учитель пения Ф.П. Павлов крепко пожал ему руку и предложил пройти с ним до его квартиры. «На улице было темно. В его комнате был слабый синий, ровный свет. Тишина. Ф.П. Павлов вынул из ящика стола и дал мне просмотреть свои рукописи: 1) повесть (названия не помню) на русском языке, написанную мелким, четким почерком, на тетради полулиствого формата, 2) стихотворения на чувашском языке (“Хитре хёр”, “Вёлле хурч”, “Пирён урам анаталла”), 3–4 стихотворения на русском языке, оцененные преподавателем Н.И. Колосовым баллом “5”, – в толстой тетради в четверть листа и 3) в тетради формата в продольную четверть листа – 53 чувашских народных песни, написанные карандашом. Произошел тихий диалог:

- Хочу сжечь все это.
- Комедию “Балбес” оставили?
- Давно уничтожил.
- Почему хотите сжечь все?
- Печатать негде. А могут заставить отвечать за них...
- Федор Павлович! Ведь все это не ученические сочинения.

Я не могу расстаться со своими некоторыми ученическими рассуждениями. А вы хотите сжечь поэтические и литературные произведения и народные песни с нотами?! Мне думается, никакой труд не должен пропасть... Ведь вы творили не только для себя, но и для зрителей, слушателей, читателей. Я первый читатель ваших стихов, уверяю вас, что даже при беглом просмотре они поражают своей задушевностью и филигранностью языка. Федор Павлович, вы старше меня и, конечно, знаете больше меня. Но я не могу говорить спокойно о вашем намерении, потому что я почувствовал сейчас еще больше, чем до сих пор, то, что вы меня считаете не только учеником, но и... другом, которому можно доверить судьбу плодов вдохновений. <...>

Неужели так опасно их хранить? ...В ваших тетрадах, слава богу, нет таких пикантных произведений музыки и графики! И я смело берусь хранить их до лучших времен!..

– Возьми, храни в деревне.

Я не понял, почему – в деревне. Мне казалось, что можно в школьном музее. Но время было за полночь, и я не стал спрашивать»⁷¹. Так Тимофею Парамоновичу удалось сохранить небольшую часть рукописного наследия Павлова-поэта.

С конца 1913 г., когда Павлов поступил учиться в духовную семинарию и затем начал служить по духовному ведомству, в его светских занятиях, в том числе в стихотворчестве, наступила пауза. Она завершилась обращением Павлова к новым для себя жанрам. В 1919 г. была завершена и поставлена комедия «Сутра», в 1922 – драма «Ялта». Дальнейшие события, связанные с образованием Чувашской автономной области, породили несколько поэтических опусов иного рода, в том числе «агитки» «Утро» и «Чухансен юрри» («Песня бедняков»), неожиданный – в свете предыдущего – эксперимент, образец так называемого «фигурного» стиха «Тӓпачӓ юрри» («Песенка цепов»).

Еще одно стихотворение – «Аслӓ уя тухрӓм...» («Вышел в поле широкое...») – стало своего рода исповедью умудренного временем и, видимо, устающего от непрестанных усилий человека. Это вполне объясняет, почему прежняя лирическая сфера Федора Павлова уже не увлекала. Как литератор, он продолжал создавать прозаические вещи, фельетоны и научные тексты. Главным же отныне стало музыкальное творчество. Стремление к музыке, кстати, просвечивало в его поэзии. Признаваясь в любви, он говорит девушке: «Итле – купӓс мӓн калать» («Послушай, что скрипка говорит»). Он всегда знал о своей незаурядности. Без малейшего жеманства он открывался и перед друзьями, например, в стихотворном «Послании к П. Александровичу»:

...На скрипке звучно
Беру аккорды.
Предполагают,
Что будут балы
И вечеринки,
Ну, там на скрипке
Я отличусь.

<...>⁷²

Однако ранние поэтические опыты, отложенные им в сторону и оставшиеся в прошлом, не прошли бесследно. Полные возвышенных идей, тонких наблюдений, богатые формами и красками, они занимают достойное место в его многообразном наследии. Они ценны как для совершенствования его художественной натуры, так и для обогащения образного мира и выразительных средств национального поэтического творчества.

Один из любимых Павловым классиков, Афанасий Фет-Шеншин, в стихотворном обращении к «Поэтам» объясняет ценность истинной лирической поэзии:

С торжищ житейских, бесцветных и душных,
Видеть так радостно тонкие краски,
В радугах ваших, прозрачно-воздушных,
Неба родного мне видятся ласки⁷³.

Так и Федор Павлов дает возможность «в радугах прозрачно-воздушных» его ранних стихов вспомнить «неба родного ласки»...

Литература, источники и примечания

¹ В описываемые годы – опальные революционеры, состоявшие под надзором полиции. В конце 1909 г. инспектор И.Я. Яковлев предоставил им работу. Ф.Н. Николаева определили на должность писаря в школьной канцелярии, Н.Ф. Беляева – надзирателя (наставника) первого класса.

² Факты и документы этой истории подробно освещены в Собрании сочинений К.В. Иванова (*Иванов К.В. Ырнисен пуххи. 2-мĕш кĕларĕм. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1990. 448 с.*).

³ *Артемьев Ю.М. XX ĕмĕр пуçламăшĕнчи чăваш литератури (1900–1917 çç.). Шупашкар: ЧНИИ, 1992. 222 с.; Родионов В.Г. Чувашская литература 1909–1917 годов. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. С. 34.*

⁴ *Артемьев Ю.М. Константин Иванов. Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. С. 177.*

⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 391. Л. 12.

⁶ Там же. Л. 12 об.

⁷ Там же. Ед. хр. 184. Инв. № 1063. Л. 17–18.

⁸ Там же. Ед. хр. 90. Инв. № 384. Л. 2 об.

⁹ *Элкер С.В. Хурапа шурă: Тĕрлĕ вăхăтра ырнисем. Проза, поэзи, асаилĕсем, кун кĕнекинчен, ырусем, хаклавсем. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 1994. 259 с.*

¹⁰ *П[арамонов Т.П.]. Концертсем ăсна калаттарасĕ // Канап. 1928. Январĕн 10-мĕшĕ. Характерно, что при встрече, как вспоминает Парамонов, Федор Павлович ему сказал: «Ты переоценил меня».*

¹¹ См., например: *Артемьев Ю.М. Чăн тĕпĕре ăич ăлтăр. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 2010. С. 116–147.*

¹² *Павлов Н.С. Эстетические взгляды Ф.П. Павлова // Ученые записки / ЧНИИ. Чебоксары, 1967. Вып. 34. С. 163–184; Его же. Первое произведение чувашской советской драматургии // Ученые записки / ЧГИИ. Чебоксары, 1960. Вып. 9. С. 136–160.*

¹³ Романова Ф.А. Чувашский драматический театр в 1918–1925 гг. // Ученые записки / ЧНИИ. Чебоксары, 1967. Вып. 35: Искусствоведение. С. 3–49; *Ее же*. Роль Ф.П. Павлова и И.И. Илларионова в развитии чувашского театрального искусства // Ученые записки / ЧНИИ. Чебоксары, 1969. Вып. 45: Искусствоведение. С. 58–82.

¹⁴ Кириллов К.Д. Особенности становления и развития чувашской драматургии в контексте тюркских литератур Урало-Поволжья (20-е годы): дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. 163 с.

¹⁵ Родионов В.Г. К тайнам народной стихии // Родионов В.Г. Этнос. Культура. Слово. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2006. С. 402–418.

¹⁶ Артемьев Ю.М. Чӑн тӑпӑре сич сӑлтӑр. С. 116–147.

¹⁷ Иллахин Ю.А. Симфоническая фантазия Ф.П. Павлова «Сарнай и палнай» // Вопросы чувашского языка, литературы и искусства. Чебоксары, 1960. С. 148–174; *Его же*. Композиторы советской Чувашии. [Изд. 2-е.]. Чебоксары, 1982. С. 212–226.

¹⁸ Кондратьев М.Г. Основоположник чувашской профессиональной музыки // Федор Павлович Павлов – композитор и драматург / ЧНИИ. Чебоксары, 1984. С. 3–20; *Его же*. «Двигать искусство вперед...» // Советская музыка. 1987. № 11. С. 71–76; *Его же*. Сборники обработок чувашских народных песен 1918–1919 гг. и их историческое значение // Чувашское искусство: история и художественное наследие. Чебоксары, 1988. С. 22–39. (Труды / ЧНИИ).

¹⁹ Павлов Н.С. Эстетические взгляды Ф.П. Павлова ... С. 181.

²⁰ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. Чебоксары, 1962. С. 13.

²¹ Родионов В.Г., Кириллов К.Д. К тайнам народной стихии // Павлов Ф. Сырнисен пуххи: поэзи, драматурги, проза, очерксем, статьясем, рецензисем, сырусемпе асалу, асӑрхаттарусем. 2-мӑш, хушса тӑрлетнӗ кӑларӑм. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 1992. 10 с.

²² Артемьев Ю.М. Константин Иванов ... С. 101.

²³ Юмарт Г.Ф. Лирика Федора Павлова // Федор Павлов – композитор и драматург. Чебоксары, 1984. С. 36.

²⁴ Там же. С. 45.

²⁵ Об этом случае рассказывает в своих мемуарах И.Я. Яковлев. См.: Яковлев И.Я. Моя жизнь: Воспоминания. М.: Республика, 1997. С. 234–235.

²⁶ ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 249. Л. 11. Курсив в цитате мой. – М.К.

²⁷ Гурий Комиссаров – краевед и просветитель / сост. А.А. Кондратьев. Уфа: Изд-во ТГТ, 1999. С. 28–29.

²⁸ Комиссаров Г.И. Из «Воспоминаний об Иване Яковлевиче Яковлеве» // И.Я. Яковлев и проблемы яковлеведения: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. С. 131, 133.

²⁹ Гурий Комиссаров – краевед и просветитель. С. 28.

³⁰ Комиссаров Г.И. О чувашах: исследования, воспоминания, дневники, письма / [сост. и авт. примеч. В.Г. Родионов]. Чебоксары: Изд-во Чуваш. гос. ун-та, 2003. С. 466.

³¹ Революйичченхи чӑваш литератури: кусарусемпе вырӑсла сырнисем, текстсем. II том, 2-мӑш кӑнеке. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 2001. С. 421–422.

³² Артемьев Ю.М. Константин Иванов ... С. 134.

³³ Мошков В.А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен // ИОАИЭ. 1893. Т. 11, вып. 1. С. 53.

³⁴ Там же. С. 32–33.

³⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 389. Л. 2 об.

³⁶ ГИА ЧР. Ф. 207. Оп. 1. Д. 734. Л. 7 об. – 8.

³⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 12. Л. 15.

³⁸ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма. Чебоксары, 1992. С. 421, 423.

³⁹ Родионов В.Г. Чувашский стих: проблемы становления и развития. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 166.

⁴⁰ Юмарт Г.Ф. Лирика Федора Павлова ... С. 40.

⁴¹ Эта пятислоговая строка типологически не отличается от «нормативных» семислоговых в системе музыкальной силлабики. См. нашу статью «О ритмической системе чувашской народной песни» в кн. «Вопросы истории и теории чувашского искусства» (Труды / ЧНИИ. Чебоксары, 1982. С. 88–111).

⁴² Например, стихотворение «Сут сӑлтӑр» (1915). См.: Революциячченхи чӑваш литературы. II том. Текстсем 1-мӑш кӑнеке. Шупашкар: Чӑваш кӑнеке изд-ви, 1988. С. 288.

⁴³ Стихотворение посвящено той же девушке.

⁴⁴ Хусанкай П. Тӑлпулусем. Композитор Павӑл Хветӑрӑ сӑнчен // Сунтал. 1931. № 7–8. С. 23.

⁴⁵ НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 486. Инв. № 1311. Л. 37.

⁴⁶ Там же. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 16–17.

⁴⁷ Там же. Отд. V. Ед. хр. 12. Л. 2.

⁴⁸ Там же. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 369. Л. 9 об. 10. Эта поэма, как и многие другие рукописи Павлова, не сохранилась.

⁴⁹ Михаил Сеспель обосновал правила ударения в чувашском силлаботоническом стихосложении в статье 1920 г.

⁵⁰ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 372. Л. 11 об.

⁵¹ Так, в просторечный обиход Чувашии вошел вариант произношения фамилии Александров. Отдаленную аналогию может дать и фамилия Иванов. «Благородно-аристократический» вариант этих широко распространенных фамилий – Александров, Иванов.

⁵² Время создания – 1909–1910.

⁵³ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 381. Л. 3 об.

⁵⁴ Ю.М. Артемьев обращает внимание на то, что эти строчки – почти цитата из Генриха Гейне в переводах М.Л. Михайлова: «Когда-то друг друга любили мы страстно... Любили хоть страстно, а жили согласно».

⁵⁵ Биограф Шубоссинни считает, что лишь из-за недостаточного изучения его многогранной деятельности Н.В. Шубоссинни остался в памяти чувашского народа в основном как писатель. На деле его следует характеризовать и как ответственного работника, администратора – работал в потребительской кооперации, в аппарате обкома ВКП(б), Народного комиссариата земледелия СССР, был директором НИИ культуры Чувашии и т.п. (Матвеев П.П. По гребням жизни // Их имена останутся в истории. Чебоксары, 1993. Вып. 1. С. 202, 206).

⁵⁶ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма ... С. 429.

⁵⁷ Комиссаров Г.И. Г.А. Кореньков как поэт // Сӑмах = Слово 2009: материалы конференций, исследования, из архивных материалов. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. С. 198.

⁵⁸ Павлов Ф.П. Собрание сочинений: поэзия, драматургия, проза, очерки, статьи, письма ... С. 473–474.

⁵⁹ Цит. по: Краснов Н.Г. Выдающийся чувашский педагог-просветитель. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 292.

⁶⁰ Яковлев И.Я. С думой о народном просвещении: из переписки. Ч. 2. Чебоксары, 1998. С. 258.

⁶¹ Данные приведены по кн.: Краснов Н.Г. Иван Яковлев и его потомки. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1998. С. 107.

⁶² *Артемов Ю.М.* Константин Иванов ... С. 81.

⁶³ Цит. по: *Яковлев Ю.В.* Духовное пространство Ивана Юркина. Чебоксары: ЧГИГН, 2010. С. 129. Перевод: «Зачем же Г. Тихонов-Галтай переводит на чувашский сочинения Пушкина? Оттого, что Пушкин был великий поэт и он надеется стать таким же большим человеком? ... Пушкинские сочинения не только чуваша, не могут понимать и русские простые люди. Подобные произведения изучают только в крупных школах вроде гимназии».

⁶⁴ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 184. Инв. № 1063. Л. 19 об.

⁶⁵ Характеристика Н.В., вложенная в уста Константина Иванова автором монографии о нем Ю.М. Артемовым (*Артемов Ю.М.* Константин Иванов ... С. 101).

⁶⁶ *Артемов Ю.М.* Константин Иванов ... С. 101.

⁶⁷ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 12. Л. 15. Расшифровано Г.Ф. Юмартом (*Юмарт Г.Ф.* Лирика Федора Павлова ... С. 43).

⁶⁸ Революйиченхи чăваш литератури: кусарусемпе вырăсла сырнисем, текстсем. II том, 2-мĕш кĕнеке. Шупашкар: Чăваш кĕнеке изд-ви, 2001. С. 413.

⁶⁹ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 90. Инв. № 384. Л. 3 об.

⁷⁰ Судьба и этой единственной рукописи драматична: «После смерти поэта тетрадь была передана в библиотеку Чебоксарского музыкального училища, а затем попала в библиотеку студии при Чувашском академическом театре в Чебоксарах. В 1946 г. поэтами Г. Ефимовым и В. Урдашом она доставлена в архив ЧНИИ (см. комментарии в кн.: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. Чебоксары, 1962. С. 203).

⁷¹ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Л. 46–49.

⁷² Там же. Отд. V. Ед. хр. 12. Л. 10.

⁷³ *Фет А.А.* Стихотворения. Проза. Письма. М.: Советская Россия, 1988. С. 279.

С.В. Ильина

**Чувашский государственный симфонический оркестр
на этапе становления
(30-е – начало 40-х гг. XX в.)**

В начале 30-х гг. XX в. в Чувашии складываются инфраструктурные условия для развития музыкальной культуры на профессиональной основе. Из представителей местной музыкальной интеллигенции и приехавших из центра специалистов постепенно формируется музыкально-профессиональная среда, чья деятельность поддерживалась, направлялась и контролировалась партийно-государственным аппаратом. Одной из приоритетных задач национального музыкального строительства в республике в этот период стало освоение крупных академических жанров как в области сочинительства, так и в исполнительстве, что являлось в представлении деятелей того времени свидетельством высокого уровня развития национальной музыкальной культуры. В сфере композиторского творчества к таким «обязательно-показательным» жанрам относились, в первую очередь, опера и симфония. В 1934 г. композитор и пианист Иосиф Люблин, рассуждая о перспективах развития чувашского искусства, пишет: «Ближайшей крупной задачей на фронте чувашской музыкальной культуры является создание национальной оперы. Для выполнения этой задачи... должны сплотиться все композиторские, исполнительские, музыкальные силы республики. При этом условии разрешение задачи, хотя бы в виде создания одного большого оперного спектакля, вполне осуществимо»¹.

Освоение крупных академических форм и жанров в композиторском и исполнительском творчестве осуществлялось в двух направлениях. С одной стороны, для создания и исполнения произведений на национальной основе необходимо было воспитывать собственные национальные кадры, с другой, приоритетный характер поставленных задач требовал их скорейшего решения. В связи с этим выбирался традиционный для многих автономных и союзных республик путь государственного заказа, выполняемого профессиональными музыкантами из Центра. Так, создателем первой чувашской симфонии и оперы стал ленинградский композитор В. Иванишин; автором первых белорусских произведений в этих жанрах – выпускник Санкт-Петербургской консерватории Н. Аладов; в создании киргизских опер непосредственное участие принимали московские композиторы В. Власов и В. Фере.

Однако для того, чтобы написанная музыка звучала, необходимы исполнительские ресурсы. К началу 30-х гг. в Чувашии действуют организованные в 1924 г. два профессиональных исполнительских коллектива – Государственный хор под руководством Василия Воробьева и Правительственный духовой оркестр, руководителем которого до 1930 г. являлся Иван Кузьмин², затем Сигизмунд Габер³. В 1931 г. духовой оркестр насчитывал в своем составе 24 оркестранта и был полностью укомплектован инструментами: флейты, кларнеты, корнеты, валторны, тенора, альты, басы, трубы, малый и большой барабаны⁴.

Что касается национального репертуара, то в хоровых партитурах чувашских композиторов недостатка не было. Национальный хоровой репертуар начал активно формироваться еще в 1918–1919 гг., в период массового хорового движения. Список же чувашских произведений, написанных для духового оркестра к началу 30-х гг., был более скромным и в жанровом, и в количественном отношении – это Чувашский марш С. Максимова, написанный в 1927 г., и марш «Вперед, Красная Чувашия» Ф. Павлова, созданный в 1930 г. В репертуар оркестра, помимо сопровождения хоров, входили в основном сделанные С. Габером переложения западноевропейских и русских симфонических произведений, среди которых «Эгмонт» Л. Бетховена, фантазия из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского, танцы из «Ивана Сусанина» М. Глинки. При таком положении дел освоение серьезных академических жанров и формирование национального симфонического репертуара были, конечно, весьма затруднительны.

В 1932 г. по решению Наркомпроса Чувашской АССР в Чебоксарах создается симфонический оркестр. Это стало возможным благодаря успешной деятельности открывшегося в 1929 г. музыкально-театрального техникума, который на многие годы стал центром музыкальной жизни Чувашии и ее столицы.

Одним из стимулов к созданию симфонического оркестра, думается, послужила и готовившаяся к 12-летию автономии Всечувашская олимпиада искусств, которая стала первым крупным событием в культуре Чувашии со времени Октябрьской революции, призванным подводить некоторые итоги. И конечно, наличие в республике такого крупного «достижения», как симфонический оркестр, должно было стать свидетельством восхождения «национального культурного социалистического строительства» на весьма высокую ступень.

Основу сформированного оркестра составили преподаватели и студенты техникума, где к этому времени велось обучение на

скрипке, виолончели, на духовых инструментах, преподавался духовой оркестровый класс. Студенты, занимающиеся в этом классе под руководством С. Габера, имели значительный опыт концертных выступлений, поскольку многие из них являлись сотрудниками упомянутого духового оркестра⁵.

Преподавателями классов струнных инструментов являлись приехавшие из Москвы и Ленинграда выпускники столичных консерваторий – скрипач и композитор Владимир Кривоносов и виолончелист Абрам Тимкин. Они стали первыми музыкантами симфонического оркестра. Для создания крепкой профессиональной основы коллектива были приглашены музыканты из Ленинграда: скрипачи А.И. Земмель, М.И. Ломов, альтист И.И. Титов и контрабасист Лапицкий (инициалы установить не удалось)⁶.

Документальных свидетельств, характеризующих первые годы работы оркестра, очень немного, особенно это касается периода с 1932 по 1936 г. До сих пор не удалось обнаружить официальных документов (приказов, распоряжений, постановлений) о создании коллектива. Не сохранилось отчетов о работе оркестра за этот период, поэтому очень скудны сведения о его составе и репертуаре. Более или менее определенные сведения об оркестре содержатся в архивных документах начиная с 1936 г., то есть с того момента, когда в Чувашии была организована филармония. Для характеристики первых лет работы оркестра бесценными являются записки Сигизмунда Габера, сделанные в 1938 г. в заключении. Рукописи были опубликованы в 1992 г. М.Г. Кондратьевым под названием «С. Габер. Эпизоды жизни музыканта»⁷. В них содержатся простые, лишенные идеологического пафоса описания событий тех лет, живые свидетельства человека, сыгравшего ключевую роль в организации и становлении симфонического оркестра. Некоторые сведения о деятельности коллектива можно почерпнуть из сохранившихся программки и афиш концертов. Нельзя не заметить, что до сих пор история становления и развития чувашского симфонического оркестра не являлась предметом специальных музыковедческих исследований. Они ограничиваются в основном написанными в разные годы небольшими заметками первого чувашского музыковеда Ю.А. Илюхина, начинавшего свою музыкальную карьеру после войны в качестве скрипача оркестра.

По свидетельству Ю. Илюхина, первое концертное выступление коллектива состоялось 17 мая 1932 г. с программой из увертюры к операм «Руслан и Людмила» М. Глинки и «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта,

Увертюры на темы трех чувашских песен В. Кривоносова⁸. Однако в архиве ЧГИГН сохранилась афиша первого выступления симфонического оркестра, датированная 24 мая без указания года. Вместе с тем с уверенностью можно утверждать, что афиша 1932 г.: перечень произведений почти полностью совпадает с указанным Илюхиным, и есть имена упомянутых выше музыкантов М. Ломова, А. Земмеля и И. Титова. О том, что именно они вошли в первый состав оркестра, читаем у С. Габера: «В мае 1932 года Наркомпросом ЧАССР и дирекцией Чув. муз. техникума была сделана установка на организацию симфонического оркестра при муз. техникуме. Согласно распоряжению и отпуску средств вышеупомянутыми учреждениями было сделано распоряжение преподавателю Тимкину Абраму, и последний, списавшись с музыкантами Ленинграда, пригласил на летний сезон 1) Земмеля Акива Иудовича (скрипка I); 2) Ломова Мих. (скр. II); 3) Титова Инок. (альт); 4) Лапицкого (контрабас)»⁹.

БЕСПЛАТНО № 1

ЧУВАШСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕХНИКУМ

ЗАЛ ГОСЧУВАШТЕАТРА

24-го
МАЯ

ОТКРЫТИЕ

ЛЕТНЕГО КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

1-ый КОНЦЕРТ

СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

24-го
МАЯ

Под управлением дирижера **С. И. ГАБЕР**

При участии артиста Госоперы В. П. ТИХОМИРОВА (бас), симфонического оркестра в составе
 дирижера-песенника: А. И. ЗЕММЕЛЬ (1-я скрипка), М. Л. ЛОМОВА (2-я скрипка),
 И. И. ТИТОВ (альт) и А. Д. ТИМКИН (виолончель), А. Г. КАДАНКОВ (сопрано) и
 Чувашского государственного хора под управлением В. П. ВОРОБЬЕВА.

В ПРОГРАММЕ:

Ф. ШУБЕРТ—симфония (си минор)
РОССИНИ—увертюра к опере „Севильский цирюльник“ исп. оркестр
М. ГЛИНКА—ария из оперы „Руслан и Людмила“ исполнит В. Н. ТИХОМИРОВ с оркестром.
ГЛАЗУНОВ—повелелетты исполнит квартет.
ВОРОБЬЕВ—„Путь Октября“ исполнит хор с оркестром.
КРИВОНОСОВ—две обработки чувашских песен исп. оркестр.

Вступительное слово: Народный комиссар просв. ЧАССР Е. С. ЧЕРНОВ

Начало в 8 час. 30 мин. вечера

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ ЕЖЕДНЕВНО В МУЗТЕХНИКУМЕ С 4-х ДО 6-ти ЧАС. ВЕЧЕРА
 Директор Г. Г. ЛИСКОВ. Администратор А. Д. ТИМКИН.

Первый состав оркестра работал в течение летнего сезона, то есть с июня по сентябрь 1932 г. Основным видом деятельности оркестра стали концертные выступления на открытой эстраде в саду имени Крупской, ввиду отсутствия в городе концертного зала. Ныне этого сада не существует в Чебоксарах, он попал в зону затопления в 1970-е г., во время строительства Чебоксарской ГЭС.



Вход в сад имени Крупской 1932 г.

Главным событием летнего сезона 1932 г. стала упомянутая Олимпиада искусств, на которой симфонический оркестр выступал несколько раз. Первое выступление состоялось 5 июля, в день открытия олимпиады, в помещении Драматического театра на концерте, посвященном юбилейной сессии ЦИК. По свидетельству И. Люблина, «программа концерта включала в себя ряд новых, впервые исполняющихся произведений чувашской музыки: “Комсомолка Урине” Максимова, для пения с симфоническим оркестром “Килтён, килтён, Орлов пуп” Лискова, “Бригада хатёр” Воробьева для хора. Кроме того, для членов сессии и участников олимпиады большой новостью был сам факт выступления своего симфонического оркестра»¹⁰.

Создание симфонического коллектива в республике с давними и устойчивыми хоровыми традициями стало импульсом для развития

национальной оркестровой музыки. В течение нескольких довоенных лет одно за другим создаются симфонические произведения на народные темы, авторами которых стали не только приезжие музыканты, но и чувашские композиторы-педагоги и студенты музыкального техникума: Две обработки чувашских песен (1932), Увертюра на темы трех чувашских песен (1932), сюита на чувашские народные темы в трех частях, Чувашская плясовая В. Кривоносова, Сюита на чувашские народные темы (протяжная и плясовая) Г. Лискова (1934), симфоническая картина «Туй» (Свадьба) И. Люблина (1935), «Торжественный марш» Г. Лебедева (1935), Чувашская сюита в трех частях (1935) и Увертюра (1935) С. Максимова, Торжественная увертюра Г. Хирбю (1935), Прелюдия на чувашскую тему («Атте пахчи») (1935) и Прелюдия (5-я часть сюиты «Праздник в колхозе») Г. Воробьева (1937), сюита «Сильби» (на темы из оперы «Нарспи») В. Иванишина (1938). Венцом чувашской оркестровой музыки довоенного периода стали две симфонии: «Чувашская симфония» В. Иванишина (1936) и Симфония до минор Г. Воробьева (1939).

Руководителем симфонического оркестра в первые годы его существования стал Сигизмунд Габер, поляк по происхождению, военный дирижер по образованию, приехавший в Чебоксары в 1930 г. и отдавший чувашской культуре последнее неполное десятилетие своей жизни и творчества. Под руководством Габера оркестр просуществовал до 1936 г. По прочтении упомянутых записок дирижера можно судить, что работа коллектива в период с 1932 по 1936 г. была крайне нестабильной. В первую очередь это проявлялось в постоянно меняющемся составе оркестра: в более или менее полном составе он собирался лишь на летние месяцы, когда приглашались музыканты из столичных городов, в основном из Ленинграда: «...до 1936 г. на зиму оркестр не увеличивался, т.к. единственным местом его применения был Чувашгостеатр и в редких случаях на радио (на радио из-за отсутствия средств)»¹¹. В течение зимнего периода с 1933 по 1936 г. оркестр существовал как студенческий коллектив, выступая на различных партийных и городских мероприятиях. Сохранились программы концертов за январь 1934 г., по ним частично можно судить о репертуаре оркестра, в который, кроме произведений чувашских композиторов, входили и крупные симфонические сочинения классиков. Так, 5 января 1934 г. на концерте XVII Чувашской областной партийной конференции звучала увертюра «Эгмонт» и Пятая симфония Бетховена, а 8 января – Марш Мейербера и «Музыкальный момент» Шуберта¹². На летний сезон

1934 г., по свидетельству Габера, было нанято очень малое количество музыкантов. В следующем 1935 г. Чувашия готовилась отметить 15-летие автономии, и к этой дате впервые оркестр был увеличен до 50 человек. В июле оркестр принимал участие в постановке первой чувашской музыкальной комедии «Хаваслӑх» В. Кривоносова¹³.

О том, насколько нестабильным был коллектив оркестра в довоенные годы, можно судить по сводным сведениям за 1935–1937 гг., отображенным в таблице 1 (подчеркиванием обозначены фамилии чувашских музыкантов).

Таблица 1

Состав оркестра в 1935 г. (отпечатано на обороте программы концерта от 18 августа 1935 г.) ¹⁴	Состав оркестра на 1 апреля 1936 г. (сведения о работниках Чувашского гос. симфонического оркестра ¹⁵)	Список артистов Симфонического оркестра, направляемых в Челябинск на гастроли (июнь 1937 г.) ¹⁶
<i>1 скрипки</i> Беликов (концертмейстер), Ломов, Молочников, Ульвер, Тихомиров, <u>Ходяшев, Егоров,</u> <u>Баранов.</u>	<i>1 скрипки</i> Молочников (концертмейстер), <u>Ходяшев, Егоров,</u> <u>Баранов.</u>	<i>1 скрипки</i> Замыко (концертмейстер), <u>Ходяшев, Егоров,</u> <u>Баранов,</u> 2 приглашенных ¹⁷
<i>2 скрипки</i> Здуновский, Анисимов, Телачевский, <u>Филиппов,</u> <u>Устинов,</u> Вульфтон, Рутковский.	<i>2 скрипки</i> <u>Филиппов, Устинов</u>	<i>2 скрипки</i> Анисимов (концертмейстер), Филиппов (пом. конц.), Дуняк, Фролов
<i>Альты</i> Бажанов, Крылов, Орлов	<i>Альты</i> Еликов Василий, Таммлер, <u>Ландышев</u>	<i>Альты</i> Крылов (концертмейстер), <u>Устинов, Ухливанов</u>
<i>Виолончели</i> Остен-Сакен, Бавро, <u>Филиппов</u>	<i>Виолончели</i> Остен-Сакен, <u>Филиппов</u>	<i>Виолончели</i> Приглашённый (концертмейстер), <u>Филиппов,</u> (помощник концертмейстера)
<i>Контрабасы</i> Федоров	<i>Контрабасы</i> —	<i>Контрабасы</i> Приглашённый (концертмейстер), Александров

<i>Флейты</i> Кутатэладзе, <u>Николаев</u>	<i>Флейты</i> <u>Николаев, Чемоданов</u>	<i>Флейты</i> 1. Приглашенный 2. <u>Николаев</u> 3. + пикколо <u>Лейкин</u>
<i>Гобои</i> Куклева, <u>Иванов</u>	<i>Гобои</i> –	<i>Гобои</i> 1. Конрад 2. <u>Рябов</u>
<i>Кларнеты</i> Сергеев, Антонов	<i>Кларнеты</i> Антонов, Бақун	<i>Кларнеты</i> 1. Приглашенный 2. + бас-кларнет Антонов
<i>Фаготы</i> Шашмит, Кондратьев	<i>Фаготы</i> –	<i>Фаготы</i> 1. Иванов Т. 2. Челеверов
<i>Трубы</i> <u>Иванов, Егоров</u>	<i>Трубы</i> <u>Егоров</u>	<i>Трубы</i> <u>1. Иванов А.</u> <u>2. Егоров Г.</u>
<i>Валторны</i> Шапиро, Кутаркин, Гаврилов	<i>Валторны</i> Григорьев	<i>Валторны</i> 1. Приглашенный 2. Смирнов 3. Рюхин 4. Приглашенный
<i>Тромбоны</i> Коршунов, Еликов, (? – фамилия стерта на сгибе)	<i>Тромбоны</i> Андреев	<i>Тромбоны</i> 1. Андреев 2. Попов
<i>Ударные</i> <u>Мордвинов</u>	<i>Ударные</i> <u>Мордвинов</u>	<i>Ударные</i> Приглашенный <u>Мордвинов</u>
<i>Литавры</i> Скачков	<i>Литавры</i> –	<i>Литавры</i> –
<i>Дирижер</i> С. Габер	<i>Дирижер</i> С. Габер	<i>Дирижеры</i> 1. Благодатов 2. С. Габер

Количество постоянных оркестрантов – как правило, из местных национальных кадров – не доходило и до половины. Остальные – приглашенные. В филармонических архивных документах, датированных 1938 г., найдены договоры с 8 музыкантами из Москвы и Ленинграда (Андропов Ф.М. – первая скрипка; Сладковская О.В. – концертмейстер вторых скрипок; Беленький Е.В. – концертмейстер оркестра, Архангельская Т. – скрипка, Стулова Г.В. – первая скрипка, Евдокимов С.В. – первый гобой, английский рожок; Петров В.И. – виолончель, Зотов Л. – контрабас)¹⁸.

К 1940 г. ситуация, по-видимому, не улучшается. В Государственном историческом архиве Чувашской Республики сохранился бухгалтерский

документ – объяснительная записка к плану работы исполнительских коллективов филармонии на 1940 г., красноречиво свидетельствующая о музыкально-исполнительских реалиях последнего предвоенного года в Чувашии (написано карандашом без подписи): «По симфоническому оркестру завышены против прошлого года ставки зарплаты. Объясняется это тем, что в Чувашии своих музыкантов из музучилища ежегодно выпускается только двое-трое, да и те в большинстве случаев едут продолжать свое образование в консерватории, следовательно, работников приходится принимать из других городов (в большинстве случаев из Москвы, Ленинграда). Подходящих зданий для концертов два: это Дом пионеров и стройклуб. В Доме пионеров с утра до ночи детвора, так что, объявляя концерт, публика предполагает, что концерт ставится для детей. Стройклуб почти ежедневно дает сеансы кино, спектакли, так что выпросить помещение очень трудно. Филармония в 1940 году предполагает давать концерты в силу необходимости в зале Дома колхозника. По опыту нынешнего года, нормального сбора ожидать нельзя, были случаи продажи на концерт в Доме колхозника всего лишь по два билета. Не имея своего концертного зала, предполагать большую доходность нет оснований»¹⁹.

Несмотря на имеющиеся сложности, в состав оркестра входили музыканты высокой квалификации и репертуар оркестра из года в год расширялся. Особенно это было заметно с приходом Георгия Благодатова, работавшего с оркестром с осени 1936 по осень 1938 г. В приложенном к плану работы репертуарном списке зимнего сезона 1937/38 г. представлены крупные академические произведения русских и зарубежных классиков (см. табл. 2).

Таблица 2

Репертуар Симфонического оркестра на зимний сезон 1937/1938 г.²⁰

Иванишин	Чувашская симфония в 4 частях
Лебедев	Торжественный марш (на чувашские темы)
Кривоносов	«Айдар» «Хаваслăх» музыкальная комедия Отдельные номера из «Хаваслăх»: Ария Кирука, 1-я ария Лизук, 2-я ария Лизук, хор (финальный), пляска Чувашская молодежная
Благодатов	Отрывки из «Письма чувашского народа тов. Сталину»
Хирбиков	Увертюра (во 2-й половине сезона)
Лисков	Песня о Сталине (с хором)
Штейнберг	Народные песни
Иванишин	Сюита из оперы «Нарспи» (готовится ко 2-й половине сезона)
Книппер	Таджикская сюита «Ванч»

Ипполитов-Иванов	Марш
Дунаевский	Увертюра «Дети капитана Гранта» Песенка о каштане Спой нам, ветер Песня о Родине
Дзержинский	Казачья песня из оперы «Поднятая целина»
Глиэр	Танец советских моряков из балета «Красный мак»
Чайковский	Четвертая симфония Итальянское каприччио Сюита из балета «Лебединое озеро» Вальс из балета «Спящая красавица» Вальс, полонез, сцена письма, финальная сцена из оперы «Евгений Онегин»
Римский-Корсаков	Марш и вступление к последнему действию из оперы «Сказка о царе Салтане» «Шествие» из оперы «Золотой петушок»
Глинка	Вальс-фантазия, Камаринская Отрывки из оперы «Руслан и Людмила»: увертюра, ария Руслана, каватина Гориславы, Персидский хор, Финальный хор, Марш Черномора, Турецкий, Арабский, Лезгинка
Мусоргский	Сцена «У Василия Блаженного» из оперы «Борис Годунов»
Бородин	Увертюра, ария Игоря, Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь»
Моцарт	Симфония № 40
Бетховен	Эгмонт
Вагнер	Риенцы, марш из оперы «Тангейзер», увертюра к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры»
Адан	Увертюра
Штраус	«Голубой Дунай»
Вальдтейфель	Вальсы «Береза» и «Воспоминание»

До 1940 г. с оркестром работали дирижеры А.В. Штейман, Г.Н. Ванслов, И.М. Альтерман²¹.

По-разному складывались судьбы музыкантов, работавших в симфоническом оркестре в предвоенные годы. Для многих Чебоксары стали одним из пунктов в вынужденных или желаемых странствиях по огромной стране. Трагично закончились жизни первого дирижера оркестра Сигизмунда Габера, виолончелиста Льва Остен-Сакена²² и скрипача Владимира Замыко²³, ставших жертвами сталинских репрессий. Гонений удалось избежать скрипачу Акиве Земмелю, который после работы в 1932–1933 гг. в Чебоксарах уехал далеко на восток страны и вторую половину жизни провел в Якутске. С его именем связано становление музыкального образования в Якутии. На юге России, в Астрахани, оказался первый виолончелист оркестра Абрам Тимкин, долгое время затем служивший там в музыкальном училище и выступавший в составе инструментального трио. А кларнетист Иван

Бакун, игравший в оркестре в 1935–1936 гг., после одного года работы в Чебоксарах уехал в Минск, где стал одним из основателей кафедры духовых инструментов, доцентом консерватории и прожил долгую жизнь (1904–2004).

Деятельность симфонического оркестра в довоенные годы имела для чувашской музыкальной культуры огромное значение. Складывались условия для создания национальной инструментальной музыки, в формирующейся городской музыкальной среде создавались представления о симфонической музыке в лучших ее академических образцах, что не могло не сказаться на общем уровне развития чувашской культуры. В послевоенные годы композиторский интерес к инструментальным жанрам будет возрастать: появятся симфонии, будет освоен жанр инструментального концерта. Развитие симфонического исполнительства в значительной степени ускорит и создание Чувашского музыкального театра.

Литература, источники и примечания

¹ Люблин И.В. Олимпиада искусств в Чувашии. Чебоксары, 1934. С. 74.

² Кузьмин Иван Гурьевич (1888–1939) – дирижер, скрипач. В 1911 г. окончил регентские классы при Казанском отделении РМО. Преподавал в Чебоксарской музыкальной школе и Чувашском музыкально-театральном техникуме, скрипач симфонического оркестра в первые годы его существования.

³ Габер Сигизмунд Иосифович (1896–1946) – дирижер, педагог, аранжировщик, композитор. В Чебоксарах работал с 1930 г. по приглашению С. Максимова. Организатор и первый дирижер симфонического оркестра. В 1937 г. репрессирован, умер в заключении в 1946 г., реабилитирован в 1955 г.

⁴ ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 3. Л. 14.

⁵ О том, насколько интенсивной была концертная деятельность коллектива и, соответственно, нестабильной учебная подготовка его участников, можно судить по сохранившемуся в архивах педагогическому отчету Габера за 1930/31 учебный год, в котором он отмечает: «Занятия по всем предметам срывались главным образом по причине вызова оркестра для обслуживания разных учреждений на митингах, подготовки концертов, выступления на концертах, обслуживания сборных съездов, конференций, колхозов и т.д. <...> Плана годового не было, т.к. невозможно было его составить по причине постоянного приписывания оркестра к кампаниям, мероприятиям для постоянного обслуживания. <...> Оркестр аккомпанировал хор, участвовал в различных мероприятиях, что дало ему достаточно опыта» (ГИА ЧР. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 3. Л. 65).

⁶ Надо заметить, что практика приглашения в состав оркестра музыкантов из центра сохранялась на протяжении всего довоенного времени и была продолжена после войны. В архивах сохранилось письмо музыканта Пискова (?) Сергея Артемьевича из Москвы, в котором он просит сообщить о свободной вакансии на должность скрипача, интересуется: «...какие порядки, и какой состав оркестра, и какое у вас жалование оркестранту, и какое жалование первых голосов скрипок, и какое у вторых и как бы мне предоставили квартиру» (ГИА ЧР. Ф. 1604. Оп.1. Д. 14. Л. 43). В письме указано, что

оно составлено по рекомендации Управления по делам искусств при СНК РСФСР. Датировано 25 мая 1941 г.

⁷ *Кондратьев М.Г.* С. Габер. Эпизоды жизни музыканта // Вопросы истории и теории искусств: сб. ст. / ЧНИИЯЛИЭ. Чебоксары, 1992. С. 127–156.

⁸ *Илюхин Ю.А.* Профессиональная музыкальная культура // Культура Чувашского края. Ч. I: учеб. пособие / сост. М.И. Скворцов. Чебоксары, 1994. С. 335.

⁹ *Кондратьев М.Г.* С. Габер ... С. 138.

¹⁰ *Люблин И.В.* Олимпиада искусств в Чувашии. С. 48.

¹¹ *Кондратьев М.Г.* С. Габер ... С. 146.

¹² НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 318. Инв. № 4539.

¹³ Примечательно, что чиновники будут говорить об этой комедии как об оперном произведении. Музыковед И.В. Данилова приводит высказывание председателя ЦИК Чувашии А.Н. Никитина: «Возьмем вопрос... относительно оперы. “Хаваслăх” я сам еще не слышал, меня здесь не было, когда эту оперу ставили, но мне рассказывал сам Сергей Порфирьевич (С.П. Петров – секретарь Чувашского ОК ВКП(б) в 1926–1937 гг. – *С.И.*), это такая радость, такая гордость, что мы написали такую вещь» (Цит. по: *Данилова И.В.* Лекции по истории чувашской музыки, конец XIX – начало 40-х годов XX века. Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет, 2003. С. 102).

¹⁴ НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 172. Инв. № 414.

¹⁵ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 8. Л. 36.

¹⁶ Там же. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 4. Л. 66.

¹⁷ Согласно договору с Челябинской филармонией, состав Чувашского оркестра дополнялся на время гастролей музыкантами из Челябинска (см.: ГИА ЧР. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 4. Л. 68).

¹⁸ ГИА ЧР. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 4. Л. 5, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 74.

¹⁹ Там же. Д. 19. Л. 22–23.

²⁰ Там же. Д. 7. Л. 67.

²¹ Альтерман Исай Моисеевич (1910–1985) – наиболее известный в этом списке музыкант, ленинградский дирижер, в разное время руководил музыкальными театрами в Уфе, Саратове, Кишиневе.

²² *Кондратьев М.Г.* Ложь и правда об Остен-Сакене, капитане и виолончелисте // Новый лик. 2000. № 2.

²³ *Бушуева Л.И.* Политические репрессии музыкантов Чувашии // Политические преследования и репрессии 1920–1950-х годов в судьбах интеллигенции Чувашии. Чебоксары. ЧГИГН, 2014. с. 8–21.

*Г.Н. Иванов-Орков***Чувашские образы в ранних произведениях Н.И. Фешина**

Одним из видных деятелей русского и американского искусства XX в. был блестящий художник-живописец Николай Иванович Фешин (1881–1956). Он провел детские и молодые годы в Среднем Поволжье, воспитываясь в пестрой многоязычной среде губернской Казани. В отличие от некоторых современников-интеллектуалов, которым бытовая культура «поволжских инородцев» казалась пугающе чужой, Н.И. Фешин познавал традиционную жизнь местных народов – чувашей, марийцев, русских – с большим интересом. Произведения молодого художника отличаются внимательным отношением к предметности и конкретности окружающего мира, точным отражением характерных обычаев и костюмов.

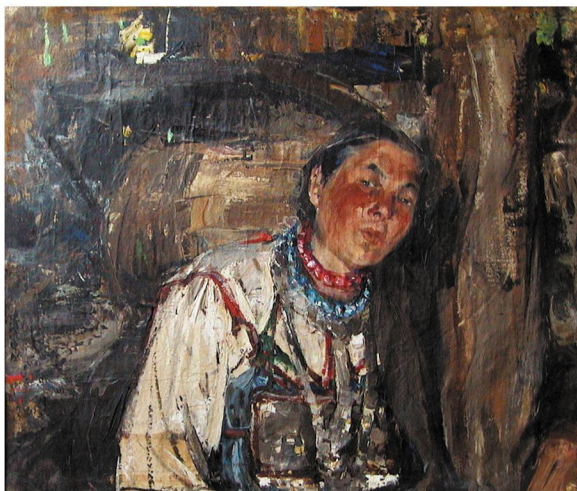
Уже первые исследователи творчества Фешина писали о естественности его обращения к культуре народов Казанской губернии, даже отмечали, что «серьезные, законченные произведения жанровой живописи имеют заметный уклон в сторону этнографии»¹. Однако Фешин не был этнографом-бытописателем – скорее всего, его привлекала яркая, чуть экзотичная сторона жизни местных народов, волновали немного загадочные обрядовые сцены, в которых синтезировались древние ритуалы, танцы, музыка, костюмы. На рубеже XIX–XX столетий такое влечение к иным культурам было характерно для передовых европейских и российских художников – от Пикассо до Петрова-Водкина.

В данной работе мы не претендуем на исчерпывающий анализ творчества Н.И. Фешина, ограничиваясь скромной задачей расширения представления специалистов-искусствоведов о первом этапе становления художника. Мы надеемся уточнить атрибуцию нескольких произведений, в которых используются материалы по традиционному костюму чувашей. По отношению к творческому наследию Фешина эта проблема не является простой, как кажется на первый взгляд. Мы считаем, что названия некоторых произведений, хранящихся в музеях, были даны позже, после отъезда художника из России, и зачастую без серьезного обоснования. Этой проблеме уже были посвящены наши публикации и выступление на научной конференции².

По мнению специалистов, достоверная атрибуция произведений изобразительного искусства возможна только при использовании всех возможных источников информации (зарубежные

исследователи насчитывают до 10 видов такой информации, из них 5 относятся к области изобразительного искусства³). При обращении к ранним, т.е. созданным в 1900-х гг., в годы обучения в Академии художеств, картинам Н.И. Фешина весьма эффективным методом является привлечение материалов по народному костюму.

Мы рассмотрим работы этюдного характера – «Сваха» (Чувашский государственный художественный музей, далее ЧГХМ) и «Чувашская женщина» (Козьмодемьянский художественно-исторический музей им. А.В. Григорьева, КХИМ), а также картину «Черемисская свадьба», или «Увоз невесты», находящуюся ныне в частном собрании в России (до 2011 г. – в National Cowboy & Western Heritage Museum, США).



Чувашская девушка (стар. назв. «Сваха») Х., м., 65 х 78. ЧГХМ

Необходимо подчеркнуть, что отраженные в перечисленных картинах костюмы являются глубоко традиционными и типичными; изменения, вызванные наступившим XX в., проявляются лишь в последнем произведении.

Для уточнения атрибуции перечисленных произведений мы использовали ряд источников:

а) литературу, посвященную творчеству и биографии Н.И. Фешина, в т.ч. труды Г.П. Тулузаковой и Л.Г. Макаровой;

б) литературу по чувашскому народному костюму и этнографии, в т.ч. издание «Чувашский костюм от древности до современности»⁴;

в) произведения русских живописцев начала XX в.;

г) документальные фотографии начала XX в.

Несколько замечательных произведений молодого художника Н.И. Фешина хранятся в собрании ЧГХМ. Портрет «Сваха» с женским персонажем в народном одеянии долгое время считался этюдом к картине «Черемисская свадьба». Однако он был принят и записан в Книгу поступлений музея как этюд к «Чувашской свадьбе», и в Путеводителе ЧГХМ 1960 г. был закреплён именно этот статус⁵, но позже по неизвестным причинам в обиход вошёл «марийский», или «черемисский», вариант названия. В публикациях такая трансформация обосновывается высказыванием художника Н.К. Сверчкова⁶. Что касается костюма, то преобладает мнение, сформулированное научным сотрудником ЧГХМ Л.Г. Макаровой: «...Он взят обобщенно, поэтому трудно точно сказать, марийский он или чувашский»⁷. Такая неточность вносит неопределённость в трактовку произведения, его содержания и значения.



Девушка в традиционном костюме (фрагмент)
Фото Г.И. Комиссарова. 1910. НА ЧГИГН. Отд. VIII
Ед. хр. 328. Инв. № 2457. № 5

Мы проанализировали костюм (рубашу с декором в виде полос, а также комплекс украшений) и пришли к следующим выводам.

1. Изображен не марийский, а чувашский повседневный костюм начала XX в.

2. Распространение этого вида костюма ограничивалось локальной зоной к юго-востоку от г. Чебоксары; это территория чувашей средненизовой этнографической группы (т.н. *анат енчи*), а именно – их северо-западной подгруппы; для удобства их можно называть «чебоксарскими» чувашами;

3. Характерное прямоугольное украшение на груди – т.н. *шӹлкеме* с белыми раковинами-каури по нижнему краю – является исключительной принадлежностью чувашской девушки, а не замужней женщины-свахи. Сваха могла носить его, но только в паре с женским украшением подобной формы;

4. Отсутствует обязательный атрибут женского костюма – у верховых чувашей это шейно-головная повязка из белого холста (*сурпан*, аналог марийского *шарпан*);

5. Девичья шея закрывалась и украшалась скромными украшениями, в основном разноцветными бусами, что хорошо заметно в этюде;

6. Портретируемую нельзя назвать свахой, т.к. не изображены обязательные атрибуты праздничного, свадебного наряда, в то время как сваха (в ее роли всегда была замужняя женщина) являлась одной из ведущих фигур традиционного свадебного церемониала и отличалась богатством костюма.

Таким образом, наши материалы дают основание для переатрибуции картины. Вероятно, его название – не авторское, а данное позже лишь на основе общих представлений о реалиях чувашского костюма и свадебного обряда. В бытовом контексте термин «сваха» используется широко – под ним часто подразумевается наряженный в обычный народный костюм женский персонаж. В данном случае корректнее было бы дать иное название – «Чувашская девушка», «Девушка в чувашском костюме». Для сравнения: костюм именно этого типа запечатлен на многих документальных фотографиях начала XX в. Отдельные исследователи высказывали мнение, что этот образ кажется излишне грубым для девушки; однако это несоответствие можно объяснить как экспрессивной манерой автора, так и воздействием простого крестьянского быта (летняя страда, усталость, жара).



Чувашская женщина (Чувашка)
Х., м., 89 х 31,5. КХИМ

Произведение «Чувашская женщина» из Козьмодемьянского художественно-исторического музея также подтверждает, что обращение Н.И. Фешина к чувашским типажам не было случайностью. На удлинённой по вертикали картине – замужняя чувашка в костюме той же этнографической подгруппы, что и в портрете из ЧГХМ, но с соответствующими «женскими» принадлежностями⁸. Затылок, виски и шея закрыты белым полотнищем *сурпан*, который, в свою очередь, притянут к груди женским нагрудным украшением. Красная головная повязка *масмак* в данной подгруппе отличается своеобразием: он короткий и узкий (в отличие от «классических» длинных *масмак* верховых чувашей и *наймак* горных мари). Нагрудное украшение – типично женского типа, т.е. с треугольным выступом на верхнем краю прямоугольной основы (к нему пришивалась металлическая застежка-фибула), но без раковин-каури снизу. Изображённое одеяние также относится к повседневным, т.к. в нем нет важного компонента, всегда входившего в традиционный обрядовый комплекс – праздничного головного убора *хушпу*.



Женщины средненизовой группы в головных уборах *сурпан* и с нагрудными украшениями. 1907 г. Фото И.К. Зеленова
Фототека Российского этнографического музея (РЭМ)

К сожалению, в альбомах Г.П. Тулузаковой 2012 и 2013 гг. название этого примечательного произведения, несмотря на верную музейную атрибуцию, изменено на безликий вариант – «Портрет неизвестной» (с припиской «этнод к “Черемисской свадьбе”»).

Справедливости ради отметим, что костюм аналогичного типа – с нашивками в виде полос на рубахе, коротким налобником, а также прикрывающим затылок белым *шарпан* – бытовал и среди некоторой части луговых марийцев. Эта особенность зафиксирована на одной из фотографий, использованных в альбоме Г.П. Тулузаковой 2013 г.⁹ Но искушенный наблюдатель заметит главную разницу: запечатленная на ней женская нагрудная подвеска *почкама* луговых марийцев имеет форму трапециевидную, с закругленными сторонами и углами, а нагрудное украшение чувашских женщин и девушек, живших рядом с Чебоксарами, выполнено в виде строгого прямоугольника¹⁰.

Оба названных произведения были написаны с натуры, в летнее время, чем объясняются интенсивный загар на лицах портретируемых, а также некоторая огрубленность образов. В публикациях неоднократно упоминалась работа Н.И. Фешина с чувашскими косцами, которые обычно переправлялись на богатые луга марийского правобережья¹¹.

Художник мог писать чувашских «героинь» и во время приездов в Чебоксары, где на пестрых ярмарках можно было увидеть население ближних и отдаленных селений¹².



Увоз невесты. Черемисская свадьба. 1908 г. Х., м. Частная коллекция (Россия)
Из альбома Galina Toulouzakova «Nicolai Feshin». London. 2013. P. 32–33

К сожалению, нами недостаточно полно изучена картина «Черемисская свадьба» («Увоз молодухи», «Увоз невесты», «Умыкание невесты»). Тем не менее можно сказать определенно: на ней нет типажей в костюмах, использованных в «Чувашской девушке» и «Чувашской женщине». В равной степени можно утверждать, что в ней Фешин отошел от своих первых эскизов, созданных по материалам луговых мари (в Казани и Козьмодемьянске хранятся три произведения такого рода). Изменены как композиция (вместо неустойчивой диагональной применена почти фронтальная схема с движением на зрителя), так и костюмы персонажей. Луговых мари можно было отличить довольно объемными и короткими одеждами, их украшения выделялись характерными очертаниями и размерами; но в картине «Увоз невесты» мы видим более сложный тип народной одежды, особенно женской. Она полностью построена на материалах горномарийского костюма и в равной степени – верховых чувашей. Женщины в правой части картины одеты в объемные белые рубахи с лаконичным декором; на неприкрытых (по вирьяльской традиции) головах – удлинненные *масмак*, проложенные поперек, от одного уха к другому. Фигуры «перечерчены» косыми полосками, ляками от нагрудного украшения и цветастого фартука, а также пояском для крепления набедренных подвесок с бахромой и кистями.

Все изображенные – от детей до стариков – одеты в традиционные одежды единого стиля, но основных участников свадебной церемонии выделяют свадебные, обрядовые аксессуары. Независимо от времени года, они обязательно одевались в верхнюю одежду; жених и его спутники были в шапках, а невеста покрывалась особым белым покрывалом или платком. Произведение пронизано духом дохристианских верований, хотя в нем присутствуют немногочисленные атрибуты православия (например, икона в руках невесты)¹³.



Увоз невесты. Черемисская свадьба
Фрагмент с фигурами женщин
в традиционных костюмах

В произведении зафиксировано и влияние наступающего XX в. на облик народных костюмов. Это отражено в монографии П.М. Дульского (в его каталоге она приведена как «Увоз молодухи», она же «Черемисская свадьба»: «В смысле этнографической передачи костюмов надо заметить, что в этой области художник придерживается современности. Ввиду чего на некоторых фигурах костюмы не в точности передают старинные, характерные особенности наряда, уже меняющегося под влиянием проникающей в деревню моды»¹⁴. Очевидно, что «современные»

веяния (например, яркие платки и женские передники из цветастого ситца) делали народный костюм более декоративным, но отнюдь не меняли его традиционного характера.

Интересно привести высказывание известного литератора, народного поэта Чувашии Петра Хузангая. В одном из писем 1960 г. он отметил: «Нам известно, что художник Фешин, уехавший в США в 1921 году, преуспевающий там, закончивший свой жизненный путь, кажется, президентом Академии художеств, увез свою уникальную картину “Чувашская свадьба”. Некоторые называют ее “Марийской свадьбой” (между марийскими и нашими “вирьялами” – теми же финнами в прошлом – разница небольшая). Увез громадное количество народных вышивок – *тёрё* – в виде *сурпан*, *сарă*, *масмак*, *пёркенчĕк* и пр., закупленных за бесценок в голодном году. Говорят, агенты АРА и соблазнили его щедрыми обещаниями. Известно, что он издал в Америке альбом чувашских орнаментов (м.б., и марийских). Здесь достать это невозможно»¹⁵.

Этот фрагмент публикуется не для того, чтобы оспорить название картины, однако он может добавить некоторые штрихи в ее историю и даже трактовку. В равной степени показанная свадьба может относиться как к горным марийцам, так и к верховым чувашам, которые соседствовали в Козьмодемьянском уезде Казанской губернии.

Из исторических источников известно, что в прошлые века термин «черемис» применялся как к той, так и к другой этнической общности. Костюм такого типа Фешин мог наблюдать в Чебоксарах и ближних селениях к западу от города.

Итак, в настоящее время мы не располагаем какими-то достоверными свидетельствами о существовании особой «Чувашской свадьбы». Вероятнее всего, Н.И. Фешин работал лишь над одной картиной с сюжетом народной свадьбы, которая получила названия «Увоз молодушки», «Чувашская свадьба» или «Черемисская свадьба». В ней аккумулировались впечатления от своеобразной культуры двух народностей, имевших схожие черты.

Изучив всю совокупность подготовительных материалов по картине «Увоз невесты», мы можем предположить, что ее образ созрел поэтапно. На каждом из трех этапов Н.И. Фешин обращался к разным типам народных костюмов.

Идея картины родилась под впечатлением от экзотических, таинственных и живописных, с точки зрения художника, обрядов луговых марийцев, которые молодой Николай Фешин наблюдал у своих

родственников на марийском правобережье, в деревнях Кушня и Морки. На первом этапе был выполнен ряд небольших эскизов-экспромтов (часть сохранилась в музеях Казани и Козьмодемьянска). В них отражены замысел композиции и общее впечатление от действия, намечены цветовые отношения, движение масс и характер костюмов. Это белые, с большими головными уборами и характерными черными онучами наряды луговых марийцев, в которых украшения и аксессуары не детализированы.

На втором этапе Фешин обратил внимание на чувашей из окрестностей Чебоксар. В 1904 и 1906 гг. он неоднократно бывал здесь у своих родственников, супругов И.С. и М.Т. Тепловых, писал их портреты¹⁶. Очевидно, большие этюды-портреты чувашской девушки и женщины, находящиеся ныне в ЧГХМ и КХИМ, а также этюды «Барабанщик» и «Пузырист» были созданы в тот же период.

На третьем этапе художника привлекли верховые чуваша (возможно, и горные мари), которые густо расселены к западу от Чебоксар, в Чебоксарском и Козьмодемьянском уездах. Здесь они издавна общаются друг с другом; их образ жизни, традиции и одежда практически одинаковы. В картине представлены именно их свадьба и тип костюма. Но в данном случае прямое уточнение этнической принадлежности является невозможным и, по нашему мнению, принципиально неважным.

Собранные нами и частично представленные здесь материалы свидетельствуют не только о неразрывной связи творчества Н.И. Фешина с Чебоксарами и Чувашским краем, но и о внимательном отношении художника к традиционной культуре местных народностей, прежде всего марийцев и чувашей. Он не только создавал некий образ народного костюма, а подмечал детали, позволяющие четко прояснить этническую принадлежность изображенного персонажа. Это, в свою очередь, поможет исследователям внести дополнительные штрихи в сложную картину начального периода творчества Н.И. Фешина.

Литература и примечания

¹ Дульский П.М. Николай Фешин. Казань, 1921. С. 27.

² Иванов-Орков Г.Н. Загадки «Чувашской свадьбы» Н.И. Фешина // ЛИК. 2007. № 2. С. 154–157; Материалы народного костюма в атрибуции произведений Н.И. Фешина // Н.И. Фешин и художественная культура XX века: Материалы научно-практической конференции, 22–25 ноября 2006 г. Казань: Заман, 2008. 236 с. С. 45–51.

³ Гокерелль Н. Идентификация национальных костюмов: источники информации // Museum: международный журнал. М., 1994. № 179 (1). С. 11–15.

⁴ Николаев В.В., Иванов-Орков Г.Н., Иванов В.П. Чувашский костюм: от древности до современности: научно-художественное издание. М.; Чебоксары; Оренбург, 2002. 400 с., ил.

⁵ Чувашская государственная художественная галерея: путеводитель / сост. И.М. Хазанова. Л., 1960. С. 32–35.

⁶ Макарова Л.Г. История Чувашского государственного художественного музея и его коллекций // Художественный музей и культура: сб. ст. / ЧГИГН, ЧГХМ. Чебоксары, 2001. С. 16.

⁷ Макарова Л.Г. Фешин и Чувашия // Фешин и его ученики в Чувашии и Америке: каталог выставки. Чебоксары, 2001. С. 8–9.

⁸ Н.И. Фешин. Чувашская женщина. Х., м., 89 х 31,5. Поступила от А.В. Григорьева. ККИК. Инв. № 280.

⁹ Toulouzakova Galina. Nikolai Fechin. Foundation de la Famillle Filatov. London, 2013. P. 28.

¹⁰ Молотова Т.Л. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1992. С. 45, 47. Меджитова Э.Д. Марийское народное искусство: альбом. С. 42–43;

¹¹ Макарова Л.Г. Фешин и Чувашия. С. 16.

¹² На таких многолюдных «собраниях» неоднократно бывал современник Н.И. Фешина, московский живописец В.П. Бычков, который изобразил рассмотренные нами женские костюмы в работах этнографического характера «На ярмарке», «У карусели», «Чуваши на базаре в Чебоксарах» (собр. ЧГХМ).

¹³ По нашему мнению, нельзя говорить о «стихийности» и «пьяном угаре» народной массы в картине «Увоз невесты». Народная свадьба, как и все извечные обряды, держалась в рамках строгих правил, принятых в данной среде. Эмоциональные оценки картины, во-первых, могли родиться в атмосфере напряженности после бунтов Первой русской революции; во-вторых, они свидетельствуют о слабом знании реалий местных этнокультур; и наконец, могут относиться не только к «Свадьбе», но и в равной степени к гипертрофированным типажам «Обливания» и «Капустницы».

¹⁴ Дульский П.М. Н.И. Фешин. Казань, 1921. С. 9–10.

¹⁵ НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 384. Из письма П.П. Хузангая профессору П.В. Васильеву. 1960 г.

¹⁶ Макарова Л.Г. «Тепловы, которые жили на берегу Волги» (Н. Фешин и Тепловы) // Н.И. Фешин и художественная культура XX века: Материалы научно-практической конференции, 22–25 ноября 2006 г. Казань: Заман, 2008. С. 52–65.

Сокращения

АРА – американская благотворительная организация, работавшая в 1921–1922 гг., в период голода, в Поволжье. Его сотрудники занимались сбором народных вышивок, украшений и др.

НА ЧГИГН – научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук, г. Чебоксары.

*В.И. Макаревский***Об учениках И.Е. Репина и чувашском художнике А.А. Кокеле
(К вопросу о том, является ли А.А. Кокель учеником И.Е. Репина)**

Вопрос о том, являлся ли А.А. Кокель учеником И.Е. Репина, была ли между ними переписка и общение, возник при знакомстве с архивными документами и литературой, широко освещающей жизнь и творчество великого русского художника. Появление книги В.А. Васильева «Алексей Афанасьевич Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество», во многом фальсифицирующей факты, вызвало необходимость поправить многие утверждения и выводы автора, далекие от истины.

И.Е. Репин был профессором-руководителем мастерской исторической живописи Высшего художественного училища при Академии художеств с 1894 по 1907 г. Первый его уход из академии был связан с развитием революционных процессов 1905–1907 гг., поначалу окрыливших, но затем смутивших великого художника. Поскольку для него желанной целью было лишь свержение самодержавия, углубление революции пугало его призраком приближающейся анархии. Пылкое воображение рисовало ему картину возмездия и народного гнева. Илья Ефимович писал А.В. Жиркевичу 11 ноября 1905 г.: «Слава Богу! Свобода завоевана. Я боюсь теперь исторического возмездия. Угнетенный раб через Прометея овладел огнем»¹.

Революционные волнения в Академии художеств сыграли не последнюю роль в решении Репина уехать из Петербурга. Разрешение на его отпуск за границу «сроком на два месяца и пять дней с сохранением получаемого содержания» последовало 6 октября 1905 г.² Тотчас после возвращения из Италии Репин подал прошение об отставке, мотивируя свое решение «неопределенным положением Высшего художественного училища Академии», и был уволен приказом по Министерству двора от 31 декабря 1905 г. «Я действительно вышел в отставку из АХ больше всего потому, что учить некого, а даром пользоваться квартирой и жалованьем я не хочу...»³ Однако с этим увольнением не примирились ни профессора и ученики, ни сам Репин, который, по-видимому, жалел о совершенном им шаге. Собрание АХ 10 апреля 1906 г. единогласно решило просить Репина остаться профессором-руководителем мастерской, и Репин был вновь назначен на эту должность с 1 июня 1906 г.

Репинская мастерская исторической живописи пользовалась наибольшей славой среди учеников академии. Желających попасть в нее было очень много, но Репин принимал с большим разбором. В 1907 г.

после окончания натуральных классов Алексей Кокель, как и все ученики, должен был быть переведен в одну из творческих мастерских. В.А. Васильев пишет: «Великий мастер (Репин) отбирал учеников по пригласившимся ему работам. Такой работой, которая сыграла решающую роль при отборе в его мастерскую, стал портрет младшей сестры Кокеля»⁴. Однако у нас нет свидетельств о встрече Кокеля с Репиным по вопросу о приеме его в мастерскую исторической живописи, и тем более нет свидетельств, что именно этот портрет стал пропуском для нашего художника в его мастерскую. Эту идею автор позаимствовала у А.Г. Григорьева: «Именно “Портрет чувашской женщины” решил дальнейшую творческую судьбу А.А. Кокеля: в 1906/07 учебном году он был зачислен в индивидуальную мастерскую И.Е. Репина...»⁵ На самом деле Кокель был зачислен в мастерскую исторической живописи в 1907 г., 5 апреля, но в группу Д.Н. Кардовского. Г.Г. Исаев пишет: «Будущий художник (т.е. Кокель) хотя был зачислен в мастерскую великого мастера весной 1907 года, но непосредственно у него не учился, так как осенью того же года Репин ушел из АХ»⁶. Действительно, в начале 1907/08 учебного года мастерская исторической живописи снова осталась без руководителя. И.Е. Репин в письме от 30 октября 1907 г. на имя президента АХ великого князя Владимира, указывая причину своего решения оставить профессию – «недостаток времени для собственных работ», подчеркивает, что в его мастерской более 100 учеников, а по уставу положено «не более 30 человек на каждого руководителя, и предлагает разделить своих учеников на три группы»⁷. Руководство мастерскими он советует поручить Д. Кардовскому, Ф. Малявину и Б. Кустодиеву. «С одной группой, – пишет Репин, – уже занимается вполне успешно Д.Н. Кардовский, официально на положении моего помощника, а на самом деле по моему желанию совершенно самостоятельно»⁸.

Получается, что с 5 апреля по 22 сентября 1907 г. Кокель, переведенный в мастерскую исторической живописи, ни у кого не учился, и тем самым вопрос, у кого он учился, остается открытым. Л.Д. Соколюк, профессор Харьковской государственной академии дизайна и искусства, в статье «Ученики И.Е. Репина и развитие харьковской художественной школы в 1900–1910 гг.» также ошибочно утверждает, что Кокель перешел к Кардовскому «после выхода Репина из Академии в 1907 г.»⁹. Как будто Кокель попал к Кардовскому в связи с уходом Репина из АХ. Создается впечатление, что Кокель до этого учился у Репина. Но сам А.А. Кокель в «Автобиографии» пишет, что его «занятия в Академии продолжались с 1907 по 1912 год у профессора Кардовского Д.Н., что именно под его руководством закончил Академию»¹⁰.

Таким образом, А.А. Кокель попал в группу Д.Н. Кардовского в мастерской исторической живописи Репина, а слова В.А. Васильева по этому вопросу являются выдумкой с целью связать А.А. Кокеля «как Художника и как Личность... с именем великого Репина»¹¹.

На научно-практической конференции 1980 г., посвященной 100-летию со дня рождения А.А. Кокеля, искусствовед, заведующая отделом графики ГМУИИ УССР (ныне Национальный музей Украины, Киев) Н.Н. Присталенко авторитетно заявила: «Учился Алексей Афанасьевич в мастерской Д.Н. Кардовского, выдающегося художника и педагога. Дмитрий Николаевич сам проводил отбор учеников. Отбор был строгим, и потому не каждый мог попасть в его мастерскую. Не каждому под силу был напряженный ритм работы, требования чрезвычайно серьезного отношения к учебе, строгая дисциплина. Поэтому уже сам факт учебы в мастерской Д.Н. Кардовского характеризует его как человека, наделенного не только талантом, но и колоссальным трудолюбием и целеустремленностью»¹².

По суждению В.А. Васильева, Кокель находился в мастерской у Репина, а после его ухода перешел в начале 1908 г. к П.П. Чистякову, потому что «молодой профессор-руководитель (Д.Н. Кардовский. – В.М.), у которого имелись и свои ученики, естественно, не мог взять их всех под свою опеку»¹³. Из вышеприведенных цитат видно, что в первом случае Кокель передается Кардовскому вместе с мастерской Репина. В другом случае Кардовский не мог принять всех учеников Репина, в числе которых, по мнению автора, Кокель. Поэтому он передается в начале 1908 г. П.П. Чистякову¹⁴. Хочется спросить: «Где правда?»

В сложившихся условиях занятиями в мастерской Репина с 22 октября по 30 октября временно руководил Ф.А. Рубо. А общее руководство мастерской исторической живописи (бывшей Репина. – В.М.) было возложено временно на престарелого П.П. Чистякова¹⁵. Это зафиксировано и в отчете Императорской академии художеств за 1908 г. Поэтому П.П. Чистяков, как временно исполняющий обязанности профессора-руководителя, по предложению Д.Н. Кардовского утвердил эскиз картины «В чайной» А.А. Кокеля как свободную тему на соискание звания художника. Но из этого не следует, что А.А. Кокель перешел от Репина к Чистякову. Васильев же делает вывод: «Так лучший учитель художников в России Павел Петрович Чистяков стал учителем А.А. Кокеля»¹⁶.

На самом деле, попав сразу в группу Кардовского, А.А. Кокель никогда не учился у Чистякова. Бывшая мастерская Репина была

разделена на две мастерские, а не на три, как советовал великий художник. Одну мастерскую с 1 декабря 1907 г. официально возглавил Д.Н. Кардовский, другую – П.П. Чистяков. А.А. Кокель как был, так и остался у Д.Н. Кардовского. Об этом сказано и в книге искусствоведа И.Н. Бродского «Репин-педагог»: «Временно занятиями в его (Репина. – В.М.) мастерской руководил Ф.А. Рубо. В 1908 году Д. Кардовский был утвержден в звании профессора-руководителя и возглавил свою мастерскую, ранее являвшуюся составной частью мастерской Репина. Руководство второй мастерской было передано престарелому П. Чистякову»¹⁷.

Документы свидетельствуют, что А.А. Кокель ни одного дня не учился непосредственно у И.Е. Репина «в его индивидуальной мастерской». К тому же ни в одной работе о Репине имя А.А. Кокеля даже не упоминается и не называется в числе его учеников. Также и в коллективных письмах учеников мастерской исторической живописи Репину от 22 сентября 1907 г. (50 подписей) и 4 октября 1907 г. («... Дорогой Илья Ефимович, мы утешаем себя надеждой видеть Вас в кругу своих учеников»)¹⁸, и в двух письмах В.А. Серову среди подписантов А.А. Кокель не значится¹⁹.

Приведем еще одно свидетельство – широко цитируемое ныне интервью И.Е. Репина газете «Вечернее время» от 15 января 1912 г.: «Вспоминается только с большой силой полотно того художника, который написал картину “В чайной”». Имея превосходную память, И.Е. Репин не смог назвать имя «своего ученика» А.А. Кокеля. Так не бывает!

И наконец, официальный документ – решение 186-го собрания Императорской академии художеств от 21 декабря 1915 г. «О назначении художника А.А. Кокеля штатным преподавателем Харьковского художественного училища», где сказано: «Из дела Академии видно, что А.А. Кокель обучался в Высшем художественном училище в качестве вольнослушателя (по мастерской профессора Д.Н. Кардовского), 1 ноября 1912 года удостоен звания художника, картина его приобретена Академиею за 500 рублей... Художник имеет диплом на звание художника и свидетельство об окончании педагогических курсов при Академии»²⁰.

Для того чтобы определиться, что значит быть учеником великого Репина, мы остановимся на этом вопросе особо. Сам Репин писал о своих учениках, например о Б.М. Кустодиеве: «Этот молодой художник... окончил с успехом мою мастерскую и был уже не раз премирован за свои работы на европейских больших выставках: в Мюнхене, Берлине, Вене и, в последний раз, в Венеции (большой золотой медалью). Он отличный портретист, и картины его из русской жизни очень жизненны и национальны»²¹.

Великий Репин, автор знаменитой картины «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в день столетнего

юбилея со дня его учреждения», увидел продолжение своего масштабного дела в творчестве своего ученика И.И. Бродского – в картине «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна»: «Картина Исаака Бродского представляет такое необыкновенное явление, что о нем можно только благоговейно молчать... Такая масса лиц (600) и движений, и все портреты, и все они действуют... Это колоссальный труд, и выполнение такой сложной композиции – мы знаем их – редкость»²².

А как он пишет о В. Серове в письме к И.С. Остроухову: «Вам известно, как я и вся наша семья его любит как человека... Он мне всегда мил и дорог. А уж о художнике Серове и говорить нечего... Для меня это настоящий драгоценный камень, который, чем больше смотришь, больше погружаешься, больше любишь и дорожишь им»²³.

Приведенные нами суждения И.Е. Репина о своих учениках начисто опровергают утверждения часто цитируемого нашими искусствоведами В.И. Касияна – мастера станковой графики и книжной иллюстрации, воспитанника западной школы (окончил Академию искусств в Праге, учился у М. Швабинского), обладателя многочисленных наград и званий советской эпохи: «В Харьковском художественном институте... все мы сходились на том, что А.А. Кокель – художник необычайный. Его высоко ценил И.Е. Репин. И то, что он сказал о Кокеле, не сказал ни об одном современном художнике, ни об одном своем ученике»²⁴. В этом заявлении нет главного: что сказал Репин о Кокеле? Поэтому ссылка на него показывает, что В.А. Васильев, как и В.И. Касиян, не в ладах с логикой.

Фальсификация В.А. Васильевым жизни и творчества А.А. Кокеля привела его к мысли о переписке И.Е. Репина со «своим учеником» Кокелем. Вся концепция его книги заимствована из работы А.Г. Григорьева «Выдающийся художник и педагог», но не проанализирована ни с исторической, ни с искусствоведческой стороны.

В условиях немецкой оккупации, как пишет А.Г. Григорьев, Кокель «вынужден был уничтожить весь домашний архив, в котором имелись письма И.Е. Репина, П.П. Чистякова, В.Е. Маковского, Д.Н. Кардовского, материалы, раскрывающие его отношения с А.В. Луначарским, А.М. Горьким, Ф.И. Шляпиным»²⁵. Васильев В.А. решил «усилить» это заявление искусствоведа понятием «обширная переписка» с И.Е. Репиным, П.П. Чистяковым, В.Е. и А.В. Маковскими, Д.Н. Кардовским, с добавлением – с А.М. Горьким, А.В. Луначарским, Ф.И. Шляпиным и даже с К.Е. Ворошиловым, которая якобы погибла в Великую Отечественную войну²⁶. Автор наивно думает, что «война все спишет», и не понимает, что существует зеркальное

отражение переписки. И мы спрашиваем: «Где письма самого Кокеля, адресованные этим выдающимся деятелям литературы и искусства?» Этих писем нет! Этой переписки нашего Кокеля не могло быть ни с Репиным, ни с Шалапиным, ни с другими... Эти люди очень высокого полета, а наш Кокель – обычный человек, никогда не выходивший на высокий уровень общения.

Автор лукавит, заявляя: «...в одном из писем к Репину». Надо быть правдивым в своих авторских амбициях. Ни одно письмо Кокеля к Репину и тем более Репина к нему Васильевым не обнаружено. Единственное письмо А.А. Кокеля к Репину от 6 ноября 1915 г., опубликованное в книге «Репин и Украина» (Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину), цитируется автором в разных главах книги, искажая летопись жизни и творчества художника. Строки из этого письма «И ныне грущу я от того, что не исполнилось нужное [для] дела мое желание» автор неправомерно связывает с отказом совета профессоров АХ «дать ему вторичную поездку» в Италию с «продлением денежной выдачи». В касаемом деле эти строки были продиктованы желанием А.А. Кокеля поселиться около предполагаемого «Делового двора» И.Е. Репина: «Поселиться около Вас... в надежде получить от Вас помощь советами Вашими».

Содержание письма показывает, что его автор хочет – «чтобы Вы (Репин. – *В.М.*) пришли мне на помощь: устроили меня в Харькове». В конце письма читаем: «...Усиленно прошу Вас помочь мне, чтобы мне получить то место (преподавателя рисунка в Харьковском художественном училище. – *В.М.*)... Может быть, напишете директору этой школы г. Любимову, бывшему Вашему ученику, пару слов за меня. Я лично с ним не знаком»²⁷. Кокель хорошо понимал, что И.Е. Репин не может рекомендовать его как своего ученика, потому что он его почти не знал. И речь идет не о рекомендации, а просьбе.

Васильев также пишет, что Репин обращается в педагогический совет Харьковского художественного училища с рекомендацией его кандидатуры, и подчеркивает, что он (Репин. – *В.М.*) «сделал это не только из-за сочувствия к своему ученику... Маститый художник рекомендовал его прежде всего потому, что хотел видеть в набирающем мастерство педагогическом коллективе еще одного большого художника (Кокеля. – *В.М.*), так как там все еще продолжается хронический дилетантизм... При своем выборе... он придавал значение и тому, что Алексей Афанасьевич был единственным из преподавателей Харьковского художественного училища, окончившим Высшие педагогические курсы при Императорской академии художеств»²⁸. Кокель не был

«единственным» – был еще С.М. Прохоров. К этому времени «хронический дилетантизм» в Харьковском художественном училище был преодолен в связи с приездом в этот город учеников Репина – Горелова, Прохорова и Любимова. Все эти фантазии Васильева, ничтоже сумняшеся, вложены в уста Репина, а рекомендация, составленная им от имени великого художника, является грубой фальсификацией.

Для того чтобы понять, что значит рекомендация Репина, вспомним, как он рекомендовал своего ученика С.М. Прохорова. Когда правление Томского общества любителей-художников обратилось к Репину с просьбой указать обществу специалиста по живописи, который мог бы взять на себя руководство школой, корифей русской живописи так близко принял к сердцу обращенную к нему просьбу, что 26 сентября 1910 г. ответил обществу об исполнении его желания. «Польщенный Вашим любезным доверием, – писал Репин, – рекомендую Вам молодого художника Семена Марковича Прохорова... Г. Прохоров будет очень подходящим руководителем в студии... Это человек деятельный, любящий искусство... Серьезное отношение Вашего общества и желание учеников трудиться будут вдохновлять его и создадут, надеюсь, художественный светоч, который, может быть, со временем и нас порадует своим особым локальным блеском. Дай Бог»²⁹. Вот такая рекомендация своему ученику! Допустим, что Репин решил помочь Кокелю. Но написать рекомендацию подобно прохоровской он не мог, потому что он его не знал, как своего ученика С.М. Прохорова.

После ухода Г.Н. Горелова решением педагогического совета Харьковского художественного училища 18 ноября 1915 г. А.А. Кокель избирается штатным преподавателем рисунка, живописи и композиции. О рекомендации И.Е. Репина не говорится в решениях ни педагогического совета училища, ни собрания ИАХ от 21 декабря 1915 г. Видимо, это письмо И.Е. Репина было адресовано лично Любимову. Но одно несомненно: если оно действительно было, то сыграло положительную роль в жизни А.А. Кокеля. 1 января 1916 г. А.А. Кокель начинает работать преподавателем, и он должен был поблагодарить великого Репина за поддержку. Но от Репина не было ни ответного письма, ни письма в Харьковское художественное училище с рекомендацией. Поэтому и Кокель не стал писать благодарственное письмо. И если оно было, то почему пропало? Ведь письмо от 6 ноября 1915 г. сохранилось!

Журнал «Искры» при газете «Русское слово» 23 февраля 1914 г. опубликовал сообщение «В гостях у Репина» с двумя фотографиями

К.К. Буллы – «Ф.И. Шаляпин» и «И.Е. Репин пишет портрет Шаляпина». В нем сказано: «Художника и артиста во время сеансов посетило несколько писателей и художников, любовавшихся новой работой Репина». В тот же день журнал «Огонек» опубликовал материалы о визите великого певца под общим названием «Шаляпин у Репина. Первый русский певец у первого русского художника», а сам снимок назван «Шаляпин среди художников на последней “среде” у Репина». Это название позволяет нам установить точную дату снимка и, самое главное, день пребывания А.А. Кокеля в Пенатах в составе группы русских художников. Последняя «среда» масленичной недели в 1914 г. – это 19 февраля. Это фото опубликовано и в двухтомном «Художественном наследии», где названы имена сфотографировавшихся, в том числе и А.А. Кокеля³⁰. В.А. Васильев вслед за А.Г. Григорьевым, ссылаясь на «Автобиографию...» художника, пишет о приглашении А.А. Кокеля в прославленную культурную Мекку творческой элиты России³¹. Эту встречу Ф.И. Шаляпина и И.Е. Репина с группой художников Васильев неправомерно подает как «визит А.А. Кокеля к И.Е. Репину» и также утверждает, что «об этом визите» сказано во втором томе «Художественного наследия», что является не только ошибкой, но и фальсификацией событий³². А.А. Кокель волей судьбы оказался среди, а не в числе выдающихся деятелей русской культуры. Он не мог быть на этой встрече даже заметной фигурой. Думается, ему даже не удалось поговорить с Репиным. Поэтому в своем единственном письме к Репину он даже считает ненужным представиться ему как участник этой встречи (народу было много, Репин, возможно, его и не запомнил. – В.М.) и находит верное решение – представляется как автор картины «В чайной» Кокель. Васильев и здесь занимается искажением фактов для восхваления А.А. Кокеля: «Успевший получить известность как у себя на родине, так и за границей, был приглашен к Репину в числе видных деятелей русского искусства»³³. Такое ненужное восхваление художника автором книги опровергается самим Кокелем. Он не чувствует себя «видным деятелем русского изобразительного искусства». Совсем нет! Кокель пишет: «...Мне нужны Ваши (Репина. – В.М.) советы, и я бы окреп от них как раз теперь, когда еще совсем юн в искусстве»³⁴.

Интересно было бы узнать, кем он был приглашен. И.Е. Репин в ожидании Ф.И. Шаляпина и тогда, когда тот позировал художнику, естественно, не мог пригласить А.А. Кокеля. Видимо, его взяли с собой в Пенаты в репинскую «среду» академики В.В. Матэ и С.Ю. Жуковский.

В 1940 г., когда автор книги о замечательном русском художнике М.В. Нестерове писатель С.Н. Дурилин составлял, по его желанию,

примечания к книге «Давние дни», Нестеров захотел снять с Сурикова определение «одного из величайших русских художников»: «Что же тогда останется для Микеланджело, для Рафаэля, для Веласкеса? Вот величайшие. А мы все – провинциалы. Когда пробудешь долго с Микеланджело (потолок Сикстинской капеллы), с Рафаэлем («Пожар в Борго»), с Веласкесом («Папа Иннокентий X»), то ясно становится, как совеститься надо – всем: и Сурикову, и Репину, уже не говоря о других»³⁵. От себя добавим: всем пишущим о Кокеле, особенно нашему автору Васильеву В.А. – «совеститься надо».

Картина «В чайной» стала событием на конкурсной выставке 1912 г. На это указывает и упомянутое известное интервью И.Е. Репина газете «Вечернее время». Он обратил внимание на работу Кокеля: «Вспоминается только разве с большой силой полотно того художника (г. Кокеля), который написал картину “В чайной”, в ней есть оригинальность и типичность». Этим замечанием великий художник схватил суть картины А.А. Кокеля, ее силу – социальную направленность и, главное, профессионализм ее автора. Интервью Репина было особенно лестно для молодого художника.

Однако надо иметь в виду, что официальная пресса этих лет оберегала только традиционное передвижничество, в духе которого и была написана картина Кокеля. Положительная оценка газеты «Правда» также касалась содержания, т.к. решающим фактором в искусстве для ее редакции была социальность. В статье «Заметки об искусстве» ее корреспондент С-в А. называет работу А.А. Кокеля картиной «на бытовую тему». В этом сообщении уделено больше внимания содержанию изображения, чем его живописному качеству.

Репин дал оценку и конкурсной выставке: «Дрябло все как-то и вяло и на самом конкурсе, и в работах учеников мастерских... А в общем, ужасно скучно». Журнал «Солнце России» в ноябре 1912 г. указал, что «выставка слаба и скучна».

Но было и другое мнение: «В этом году конкурсная выставка Художественного училища АХ, – писал журнал «Искры», – и интересна, и богата». Работа Кокеля «В чайной» (фото Ксении Глыбовской) была опубликована в 47-м номере 2 декабря 1912 г. Это была первая публикация конкурсной работы нашего художника. Но в целом можно сказать, что пресса и критика в своих отчетах о конкурсной выставке 1912 г. уделили А.А. Кокелю и его картине несколько банальных фраз о том, что молодые художники, за редким исключением, теперь совсем не пишут картины на остросоциальные темы. «Редким исключением стала картина А.А. Кокеля». Его живописный прием не отличается от

живописных приемов художников предыдущих поколений передвижников, по существу, является их повторением. При этом во множестве статей о выставке «Союза молодежи», в которой участвует и Кокель (почему Васильев и утверждает, что Кокель стоит у истоков русского авангарда), его имя ни разу не упоминается. Главное внимание в них, конечно же, уделено истинным авангардистам того времени М. Ларионову, Н. Гончаровой, Д. Бурлюку, М. Матюшину, Е. Гуро, И. Машкову и др.

Таким образом, В.А. Васильев во многом фальсифицирует жизнь и творчество А.А. Кокеля.

1. Записывает А.А. Кокеля в мастерскую И.Е. Репина с целью связать его «как художника и как личность с именем великого Репина», а после ухода Репина из АХ передает его Чистякову – «как лучший учитель художников в России П.П. Чистяков стал учителем А.А. Кокеля». Кокель никогда не учился ни у Репина, ни у Чистякова. Настоящим его учителем был Д.Н. Кардовский.

2. Заставляет Кокеля вести «обширную переписку» с Репиным, В.Е. и А.В. Маковскими, Ф.И. Шаляпиным, М. Горьким и др., хотя им не найдено ни одной строчки этой «переписки» – ни самого Кокеля, ни этих выдающихся деятелей культуры.

3. Сочиняет рекомендацию «маститого художника» (Репина) на «одного большого художника» (Кокеля) в качестве преподавателя в Харьковское художественное училище.

4. Делает Кокеля, приехавшего в 1916 г. в Харьков, основоположником харьковской школы **академического рисунка**; ставит его у истоков украинского авангарда, считает, что он со своей картиной «На страже революции» (1927) стал основоположником станковой живописи на Украине.

5. Объявляет А.А. Кокеля основоположником чувашского изобразительного искусства.

6. Утверждает, что, как участник первой выставки «Союза молодежи» в 1910 г., Кокель стоит «у его истоков» (авангарда).

7. Поручает А.А. Кокелю от имени русского изобразительного искусства вести диалог с европейской художественной культурой, ибо картина «В чайной», показанная в Мюнхене, по его мнению, оказала влияние на развитие западноевропейской живописи.

8. Объявляет А.А. Кокеля всемирно известным художником, хотя у него нет ни одной картины или рисунка ни в Третьяковской галерее, ни в Русском музее (на странице 11 монографии голословно заявляет, что все его работы «рассредоточены по музеям и частным

коллекциям, в т.ч. в Германии и США)», не было ни одной прижизненной персональной выставки.

9. Делает вывод, что картина «В чайной» «поднимается над общим уровнем искусства тех лет и стала значительным событием в русском и мировом изобразительном искусстве».

И наконец, в тексте книги встречаем бесконечное число случаев плагиата, когда В.А. Васильев переписывает тексты других авторов без кавычек. И т.д., и т.п.

Все это говорит о некомпетентности автора, о его незнании истории не только мирового, но и русского изобразительного искусства. В.А. Васильев отделяется пустыми хвалами в адрес Кокеля, за которыми скрывается не только равнодушие, но и полное непонимание художника. Его книга похожа на рекламу, она страдает преувеличенностью и пафосным стилем неофита.

Если бы А.А. Кокель мог прочесть эту книгу, он непременно вспомнил бы слова Репина: «Все знают, какой я простой, обыкновенный человек, а вы ставите меня на такой высокий пьедестал, что, если бы я влез на него, все вы расхохотались бы, увидев мою заурядную фигуру, вскарабкавшуюся так высоко»³⁶.

Литература и примечания

¹ Репин И.Е. Избранные письма. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 203.

² Лясковская О.А. И.Е. Репин: жизнь и творчество, 1844–1930. М.: Искусство, 1982. С. 402.

³ Репин И.Е. Письма писателям и литературным деятелям. М.: Искусство, 1950. С. 174.

⁴ Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество. 2-е изд., испр. и доп. Чебоксары: Пегас, 2009. С. 89.

⁵ Григорьев А.Г. К 100-летию А.А. Кокеля. С. 58–59.

⁶ Исаев Г.Г. К вопросу о стилистике и сюжете «Чайной» // Великий мастер: Портрет сквозь призму времени (Материалы Международной конференции, посвященной 130-летию со дня рождения выдающегося художника, педагога и общественного деятеля Алексея Афанасьевича Кокеля. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2010. С. 108.

⁷ Бродский И.А. Репин-педагог. М.: Изд-во АХ СССР, 1960. С. 114.

⁸ Там же. С. 114–115.

⁹ Соколюк Л.Д. Ученики И.Е. Репина и развитие харьковской художественной школы в 1900–1910 гг. // Великий мастер: Портрет сквозь призму времени ... С. 31.

¹⁰ Цит.: Васильев В.А. Указ. соч. С. 102.

¹¹ Там же. С. 88.

¹² Присталенко Н.Н. Произведения А.А. Кокеля в музеях Киева // Великий мастер: Портрет сквозь призму времени. С. 52–53.

¹³ Васильев В.А. Указ. соч. С. 98.

¹⁴ Там же.

- ¹⁵ Панин М.Н. Воспоминания учеников И.Е. Репина: неопубликованные материалы. // Бродский И.А. Репин-педагог. С. 125.
- ¹⁶ Васильев В.А. Указ. соч. С. 98.
- ¹⁷ Бродский И.А. Указ. соч. С. 88, 115.
- ¹⁸ Там же. С. 116, 117.
- ¹⁹ Кудря А.И. Валентин Серов. М., 2008. С. 330–331.
- ²⁰ Отчёт Императорской академии художеств за 1915 год. Пг., 1916. С. 186; Васильев В.А. Указ. соч. С.164–165.
- ²¹ Бродский И.А. Указ. соч. С. 115.
- ²² Мичуров В. Названо только 225 // Родина. 1989. № 5. С. 37.
- ²³ Кудря А.И. Указ. соч. С. 279.
- ²⁴ Касиян В.И. Сила великого примера // Кокель Алексей Афанасьевич: воспоминания современников и учеников / сост. А.Г. Григорьев. Чебоксары, 1980. С. 12.
- ²⁵ Там же. С. 67.
- ²⁶ Васильев В.А. Указ. соч. С. 225.
- ²⁷ Репин и Украина (Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину). Киев: Изд-во АН УССР, 1962. С. 141–142.
- ²⁸ Васильев В.А. Указ. соч. С.171–172.
- ²⁹ Репин и Украина ... С. 168–169.
- ³⁰ Художественное наследие. Т. 2. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 373.
- ³¹ Васильев В.А. Указ. соч. С. 158.
- ³² Там же. С. 159.
- ³³ Там же. С. 157.
- ³⁴ Репин и Украина ... С. 142.
- ³⁵ Дурьлин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 112.
- ³⁶ Репин И.Е. Письма писателям и литературным деятелям. С. 174.

В.И. Макаревский

Мюнхенская выставка 1913 года
(К вопросу об участии А.А. Кокеля в международных выставках)

В начале XX в. в Мюнхене наблюдалась концентрация творческих сил¹. Там активно работали немецкие импрессионисты (Ловис Коринт и Макс Слефогт). Академическая слава этого города привлекла таких иностранных художников, как Василий Кандинский и Алексей Явленский, Игорь Грабарь и Дмитрий Кардовский, Наум Габо и Пауль Клее. Мюнхен бдительно следил за тем, что происходило в Париже. «Столица Баварии славилась своим философским духом, – пишет Герберт Рид, известный английский искусствовед и художественный критик, – и настойчивым стремлением подтвердить практику искусства теоретическими изысканиями»². Именно в Мюнхене в то время были написаны два решающих документа о модернизме: 1) «Абстракция и вчувствование» Вильгельма Воррингера (с 1908 по 1951 г. этот труд выдержал одиннадцать изданий), в котором тяга к созданию абстракций впервые была постулирована как периодически повторяющийся феномен; 2) «О духовном в искусстве» Василия Кандинского (1912 г.), где абстрактное искусство, или «искусство внутренней необходимости», было провозглашено и объяснено как современное художественное явление.

С 1892 г. современное искусство было представлено в Баварии объединением «Сецессион». Когда Кандинский приехал в Мюнхен в 1886 г., «Сецессион» как раз входил в фазу югендстиля. В 1891 г. Кандинский организовал группу «Фаланга». Осенью 1899 г. было организовано новое общество художников, которое пришло к совершенно новой концепции искусства, не имевшей ничего общего ни с устоявшимися традициями «Сецессиона», ни с новым реализмом известной немецкой группы художников «Мост». Создание нового объединения и его выставочная деятельность послужили сосредоточению в Мюнхене новых сил европейского искусства. В его недрах возникла в 1911 г. новая группа, получившая имя по названию картины Кандинского «Синий всадник». То есть в художественных предпочтениях Мюнхена видим полное смешение стилей – в выставках участвовали немецкие и французские кубисты, русские авангардисты Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и Казимир Малевич, швейцарская группа Пауля Клее и др. Были представлены почти все современные течения – фовизм, кубизм, футуризм, лучизм, супрематизм и, конечно, экспрессионизм.

Для устройства «особого общего отдела для произведений русских художников на XI Мюнхенской международной выставке была создана комиссия Академии художеств под руководством ректора Высшего художественного училища В.А. Беклемишева, в составе архитектора Альберта Н. Бенуа, графика, архитектора, редактора журнала «Открытое письмо» и библиотекаря АХ Ф.Г. Бернштама, известных живописцев Н.Н. Дубовского, В.Е. Маковского и Д.Н. Кардовского. Комиссии было предоставлено право «выбирать... желательные для русского отдела произведения» и быть судьями присылаемых жюри произведений»³. Участие в ней в год 300-летия царствующего дома Романовых рассматривалось как показ достижений всех направлений русского искусства.

Видный искусствовед и художник Б.Н. Терновец после посещения выставки в Хрустальном дворце Мюнхена 11 июня 1913 г. пришел к выводу, что «можно было провести ряд интересных параллелей, если только состав участников не был бы таким случайным»⁴. По его мнению, в русском отделе выставок были представлены только сторонники ТПХВ (Товарищество передвижных художественных выставок) – по-видимому, в большинстве петербуржцы-академики. И самое главное, «три наших русских залы совершенно не отвечали тому представлению об уровне русского искусства, которое выносилось из посещения наших лучших выставок: “Мира искусства” и “Союза (русских художников)”»⁵. Известные наши художники отсутствовали; пестрели незнакомые имена...»⁶.

Таким образом, лучшая часть русского искусства в лице художников «Мира искусства» и «Союза русских художников» не была представлена в Мюнхене. Участие в XI Мюнхенской международной выставке не стало показом «достижений всех направлений русского искусства», как пишет В.А. Васильев в книге «А.А. Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество»⁷, оно стало лишь показом картин **академического направления русского искусства**. В пользу нашего вывода говорит и сравнение количества золотых медалей, полученных русскими художниками на предыдущей X и рассматриваемой нами XI Мюнхенских выставках. Так, на X Международной выставке в Мюнхене 9 июня 1909 г. русским художникам были присуждены две первые и тридцать вторых золотых медалей. Питомцы Академии – члены ТПХВ (передвижники) получили только 6 медалей (С. Колесников, Г. Бобровский, Г. Горелов, А. Мурашко, Л. Химона), в том числе четверо учеников И.Е. Репина. Остальные двадцать шесть медалей достались участникам других направлений⁸. А на XI Мюнхенской международной выставке в 1913 г.,

участником которой оказался и А.А. Кокель, русские художники получили всего 9 медалей. Большую золотую медаль получили А.М. Васнецов, Н.Н. Дубовской и А.В. Маковский. Малую золотую медаль получили И.И. Бродский, Ю.И. Репин, К.М. Крижановский, К.И. Горбатов и А.О. Никулин. Все они «академисты-передвижники».

В книге «А.А. Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество...» В.А. Васильевым перечислены имена художников, получивших золотые медали. Пользуясь своим «любимым приемом» подтасовывать и придумывать пафосные подтверждения своим предположениям, он утверждает, что «в этой плеяде выдающихся русских художников полотном “Чайная” достойное место занял и А.А. Кокель»⁹. Необходимо подчеркнуть, что «в этой плеяде» А.А. Кокеля нет, не только потому, что у него нет медали... Но сам факт экспонирования картины «В чайной» в Мюнхене является высшим достижением художника А.А. Кокеля. В дальнейшем он в истории русского искусства не упоминается.

В рекомендации картины А.А. Кокеля на Мюнхенскую выставку немаловажную роль сыграли члены выставочной комиссии В.Е. Маковский – давний его покровитель и Д.Н. Кардовский – руководитель его конкурсной работы «В чайной». Возможно, Кардовский использовал свое право, дарованное всем членам жюри: одна работа их ученика допускалась без обсуждения. Пользуясь неписанным правом – выбора «из милосердия», он сумел «протащить» картину своего ученика. В любом случае, в условиях отсутствия конкуренции со стороны мастеров «Союза русских художников», открывалась дорога на Мюнхен художникам академического направления, в том числе и Кокелю. Можно сказать, что именно эти обстоятельства помогли ему попасть на XI Мюнхенскую выставку.

Очевидно, до своего отъезда 1 мая 1913 г. в Европу А.А. Кокель не мог знать и не знал, что его картина будет отобрана для показа в Мюнхене. Если бы он знал, что она будет там экспонирована, он наверняка посетил бы эту столицу искусства в Европе. Ведь все помнили слова И.Е. Репина о том, что Париж и Мюнхен являются местом, где можно получить лучшее профессиональное образование. Вполне возможно, что А.А. Кокель узнал об экспонировании своей картины на этой выставке лишь после возвращения из Италии в январе 1914 г. по письмам, адресованным ему немецкими журналами «Jugend» и «Die Kunst fur alle», также берлинским издательством «Rich Bond».

А вот ученики И.Е. Репина – Г.Н. Горелов и Е.М. Чепцов, находясь в заграничной командировке, заехали в Мюнхен. В письме к своему учителю 17 июня 1913 г. Горелов писал: «В Мюнхене три дня ходили на международную выставку. Больше всего понравились голландцы, испанцы и французы. Что же касается нашего отдела, то, по-моему, он очень небрежно развешан, можно даже подумать, что и умышленно, и от этого страшно проигрывает. <...> При верхнем свете очень выиграла картина “Тюрингенский бой”, – поздравляю Вас, Илья Ефимович, с успехом Юрия Ильича. Рубо выставил и другую его картину – “На парусной лодке”»¹⁰. Заметим, сын великого художника Юрий Ильич получил за эту картину золотую медаль выставки. Не осталось незамеченным и то, что несколько картин русских художников было выставлено в интернациональном отделе, «и быть там кому бы то ни было – кровная обида». Попал туда портрет К.Е. Маковского, портрет дамы Бодаревского и еще кое-что»¹¹.

Итак, картиной А.А. Кокеля «В чайной» заинтересовались берлинское издательство «Rich Bond» и два популярных журнала – «Jugend» и «Die Kunst für alle». Редакция последнего 2 июня 1913 г. в своем письме А.А. Кокелю сообщает о намерении опубликовать в журнале иллюстрированную статью о современном русском искусстве, для которой уже сфотографировали **некоторые** русские произведения. «Среди **прочих** в этой статье мы бы очень хотели сделать репродукцию вашей картины “В чайной”».

В.А. Васильев пишет: «О ней (картине. – В.М.) говорят, о ней пишут не только в Мюнхене, но и по всей Германии». Ничего этого не было! Никто еще не нашел ни одной строчки об А.А. Кокеле и его картине в немецких газетах и журналах, не говоря о специальной литературе. Тем не менее автор продолжает, что эти три письма «только часть обращений ведущих зарубежных изданий по искусству к экспоненту международной выставки в Мюнхене А.А. Кокелю (как будто были другие обращения! – В.М.), но они убедительно свидетельствуют о том, что в художественную жизнь России пришел незаурядный мастер. Пришел уверенно и на века»¹². Получается, что эти немецкие издательства выдали А.А. Кокелю свидетельство «незаурядного мастера» и прописали его в этом качестве «на века». И, как апофеоз, уже в автореферате диссертации Васильева читаем: «успех картины “В чайной” русского художника на международных выставках и высокие отзывы европейской художественной критики о ней (которых не было. – В.М.) свидетельствуют о том, что в европейской художественной культуре (уже не в изобразительном искусстве – ведь автор претендует на доктора

культурологии! – В.М.) начала XX века появился еще один талантливый художник»¹³. Смешно и стыдно читать эти слова у профессора-культуролога.

В названных письмах нет никакой «высокой профессиональной оценки картины... художника А.А. Кокеля», как пытается убедить читателя Васильев. А определения «прекрасная», «великолепная» картина «В чайной» – это выражение элементарной вежливости, характерной для западной культуры, но никак не высокая профессиональная оценка картины.

Эти письма свидетельствуют, что картина А.А. Кокеля вызвала интерес у посетителей выставки. Автор преувеличивает успех картины «В чайной», называя ее «жемчужиной прекрасной русской коллекции». Жемчужиной русского отдела Мюнхенской выставки можно было назвать картины художников, получивших золотые медали: картины «Московский застенок XVI века» А.М. Васнецова, «Перед грозой» Н.Н. Дубовского, «Уютный уголок» и «Маскарад» А.В. Маковского. Эти три картины получили большую золотую медаль. Малую золотую медаль получили живописцы И.И. Бродский (за картины «Поздняя осень» и «Зима в провинции»), Ю.И. Репин («Тюрингенский бой» и «На парусной лодке»), а также К.М. Крижановский, К.И. Горбатов и А.О. Никулин.

Вслед за XI Мюнхенской выставкой в 1913 г. проходила в Берлине международная выставка «Первый немецкий осенний салон» (с 20 сентября по 1 декабря), которая поставила задачу «дать общую картину всех крайне левых направлений современной живописи и скульптуры»¹⁴. В Германии «произошла полная ревизия теоретической концепции искусства... Она... имела универсальный характер, представляя собой обзор созидательного искусства всех стран»¹⁵.

Необходимо заметить, что позднее в Европе смотров такого масштаба не было до 1958 г., когда в Брюсселе состоялась Всемирная выставка «Пятьдесят лет современного искусства».

«А на берлинском салоне 1913 г. были представлены практически все художники, ставшие впоследствии знаменитыми, и это как нельзя лучше характеризует провидческий дар организатора салона Херварта Вальдена. Среди участников были Делоне, Леже, Метценже, Северини, Боччони, Кокошка, Мондриан, Клее, Макке и др. Русские: Шагал, Гончарова, Ларионов, Явленский, Кандинский и Архипенко»¹⁶.

В этих условиях «В чайной» А.А. Кокеля, как и работы других русских художников, затерялась в море других работ, главным образом французских, голландских и немецких художников, и издатели ее вскоре забыли, а в других странах на нее никто не обратил внимания.

А.А. Кокель и его картина «В чайной» в Мюнхене, не говоря о Венеции, никакого влияния на местную культуру не могла оказать. Например, в Баварии не появились художники, которые писали бы в манере передвижнического академизма, каким был Кокель и другие русские участники Мюнхенской выставки 1913 г. Художники из школы Ашбе или Холлоши относились часто к русским коллегам как к провинциалам, о чем пишут русские искусствоведы Б.Н. Терновец, Я.А. Тугендхольд и П.Д. Эттингер. Речь идет не о таких художниках, как Кандинский или Кардовский, а об эпизодических участниках мюнхенского сецессиона, каким был А.А. Кокель. К тому же и «пензионерская» поездка Кокеля в Европу была не совсем успешной, о чем свидетельствует решение совета профессоров АХ по итогам отчетной выставки об отказе послать его за границу вторично¹⁷.

Все это свидетельствует, что никакого «диалога художника с разными культурами», как пишет В.А. Васильев, не получилось, а о «творчестве А.А. Кокеля в диалоге с европейской художественной культурой» не приходится говорить.

Первый исследователь творчества художника А.И. Иванов-Ехвет в своей книге «По следам находок» хотя и заявил, что «иностранные журналы репродуцировали картину и много писали о ней», никаких ссылок не дал, и пока никому не удалось найти ее репродукции даже в немецких журналах¹⁸.

Опубликованные впервые В.А. Васильевым письма немецкого издательства и двух журналов, адресованные Кокелю с просьбой дать разрешение на публикацию картины, остались без ответа, потому что художник получил их лишь после возвращения из Италии. Автор полагает, «что по этой причине названные популярные журналы так и не смогли опубликовать художественные репродукции «великолепной картины "Чайная" и многочисленные почитатели русской художественной школы не увидели ее даже в иллюстрациях»¹⁹. При чем здесь «даже в иллюстрациях», когда ее увидели на выставке?

С правовой точки зрения, для публикации картины «В чайной» не требовалось согласия автора, поскольку в это время она была собственностью АХ. Когда через некоторое время ответа художника не получили, они могли обратиться к комиссару русского отдела и получить разрешение на ее публикацию. Поэтому картина А.А. Кокеля могла быть проанализирована и опубликована в журнале «Die Kunst für alle» или в книге по современному искусству берлинского издательства. У нас есть небольшая надежда обнаружить ее

репродукцию в качестве иллюстрации в обзорных статьях по итогам Мюнхенской выставки 1913 г.

Восторженное заявление В.А. Васильева о том, что «международные выставки принесли чувашскому крестьянину (он уже не крестьянин, а художник с дипломом АХ, получивший право на чин X класса. – В.М.) мировую известность. Природный дар, помноженный на постоянный кропотливый труд, поставил Кокеля на одну из высших ступеней изобразительного искусства»²⁰, вызывает недоумение у читателя. Надо знать, что «мировая известность» **не возникает из простого участия в выставках** и такое участие **не водружает художника на одну из высших ступеней изобразительного искусства**. Никто не знал ни в Мюнхене, ни в Венеции, что автор картины А.А. Кокель – чуваш. Никогда и нигде на картинах и в каталогах выставок не указывается национальность художника. Мы гордимся тем, что в лице А.А. Кокеля и чуваш стал участником международной выставки и стал известен в Европе как русский художник.

Лозунговый крик В.А. Васильева: «Этот красивый одухотворенный полет (т.е. его участие на мюнхенской выставке. – В.М.) явил планете, что среди многих сотен наций есть и прекрасный самобытный чувашский народ!» – не мог быть услышан ни в Европе, ни в России, ни в Чувашском крае²¹. Ни в одной газете ни в Казанской, ни в Симбирской губернии не заметили это событие, а из чувашей о нем узнали единицы.

Жизнь и творчество русских художников, в том числе и Кокеля, чьи картины были представлены в Мюнхене, не представляли большого интереса для современников, и, как пишет видный американский искусствовед Джон Ревалд, «фактически мы “искажаем” историю, выдвигая их на первый план и умалчивая о многих событиях и фигурах, которые казались в ту эпоху бесконечно важными»²².

В.А. Васильев, отмечая, что картина «В чайной» А.А. Кокеля «выходит не только за требования, предъявляемые к студенческой выпускной работе», делает неправомерный ошибочный вывод – она «**поднимается над общим уровнем искусства тех лет**»²³, что свидетельствует о незнании автором истории русского искусства начала XX в. В каталоге харьковской выставки произведений А.А. Кокеля в 1960 г. она охарактеризована как серьезное реалистическое произведение, которое, по мнению Васильева, стало «**значительным событием в русском и мировом изобразительном искусстве**»²⁴, что говорит о некомпетентности автора, о его незнании не только мирового, но и русского изобразительного искусства. Крикливая, бездумная похвала не делает чести ни тому, кто хвалит, ни тому, кого хвалят. Кокель как

художник нуждается, чтобы его произведения были поняты и оказались нужными для людских сердец. Но ведь этого неуместным восхвалением не достигнуть.

Да! Эта работа могла быть и стала событием в октябре 1912 г. **на конкурсной выставке в Академии художеств.** На это указывает и интервью И.Е. Репина газете «Вечернее время» 15 октября 1912 г. Он обратил внимание на картину Кокеля: «Вспоминается только разве с большой силой полотно того художника (г. Кокеля), который написал картину “В чайной”, в ней есть **оригинальность и типичность**». Интервью великого художника было особенно лестно для молодого Кокеля: дифирамбы всегда чрезмерно восторженного Репина наверняка тронули его. Ведь Репин отметил именно его работу. Конечно, неожиданно обрушившаяся известность, имевшая еще и денежное выражение (картина была куплена АХ за 500 рублей), наполнила художника гордостью.

В.А. Васильев идеализирует и тем самым фальсифицирует образ А.А. Кокеля. Ему и его картине он приписывает чрезмерные достоинства. Он пишет, что автор картины «В чайной» был «непревзойденным мастером композиции», отмечает «безупречный рисунок», «безупречное чувство пластики», «выразительную живопись», «четкость композиционного мышления» и т.д.²⁵ Все эти определения им заимствованы из книг о других художниках. И это при том, что у Кокеля талант живописца средней руки, не более...

Вот мнение специалиста – доктора искусствоведения А.А. Трофимова: «Первая профессиональная работа А.А. Кокеля – дипломная картина **«В чайной»** (1910–1912 гг.) – явилась **одним из крупных произведений тех лет, созданных по принципу реалистического искусства**»²⁶.

И.Е. Репин дал оценку и конкурсной выставке: «Дрябло все как-то и вяло и на самом конкурсе, и в работах учеников мастерских... А в общем ужасно скучно»²⁷. Журнал «Солнце России» в ноябре 1912 г. указал, что «выставка слаба и скучна»²⁸.

Но было и другое мнение: «В этом году конкурсная выставка художественного училища АХ, – писал журнал «Искры», – **и интересна, и богата**»²⁹. В сообщениях корреспондентов российских журналов «Солнце России» и «Искры» все художники, получившие заграничную поездку в 1912 г., ошибочно названы лауреатами³⁰. Эта ошибка сделала и нашего Кокеля «лауреатом» конкурсной выставки и пенсионером ИАХ. Она повторяется нашими исследователями, а вслед и в нашей прессе и сегодня. Воспитанник Д.Н. Кардовского А.А. Кокель после

дипломной работы получил признание и звание художника по живописи, однако выдающимся мастером он не стал. По нашему мнению, в его манере смешались, лишив его цельности, естественность и простота крестьянского восприятия с академической условностью.

Участие А.А. Кокеля в Мюнхенской выставке 1913 г. стало для него важным событием. Однако она не представила все многообразие поисков и достижений русского искусства в силу отсутствия на ней наиболее талантливых и ярких художников тех лет. А конкурсная картина «В чайной» была у Кокеля единственной, показанной на международной выставке такого уровня.

Литература и примечания

¹ В 1892 г. в Мюнхене был создан «Сецессион» (Secession) – союз независимых художников, отвергавших доктрину академизма.

² Рид Герберт. Краткая история современной живописи. М.: Искусство – XXI век, 2006. С. 42.

³ Отчёт Императорской академии художеств за 1912 год. СПб., 1913. С. 120, 206.

⁴ Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. М.: Советский художник, 1977. С. 55.

⁵ Здесь и далее текст полужирным шрифтом выделен автором.

⁶ Терновец Б.Н. Указ. соч.

⁷ Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество. Чебоксары, 2009. 336 с.

⁸ Бродский И.А. Репин-педагог. М., 1960. С. 96.

⁹ Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель ... С. 121–122.

¹⁰ Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. Киев: Изд-во АН УССР, 1962. С. 105.

¹¹ Репин и Украина ...

¹² Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель ... С. 8.

¹³ Васильев В.А. Роль художника в процессе взаимодействия культур: творческая деятельность А.А. Кокеля: автореф. дис. ... д-ра культурологии. Саратов, 2012. С. 25.

¹⁴ Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М.: Советский художник, 1989. С. 137.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Рид Герберт. Указ. соч. С. 222–223.

¹⁷ Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель ... С. 155–156.

¹⁸ Иванов-Ехвет А.И. По следам находок (к истории русско-чуваших культурных связей). Чебоксары, 1977. С. 77.

¹⁹ Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель ... С. 123.

²⁰ Там же. С. 124.

²¹ Там же.

²² Ревалд Джон. Постимпрессионизм. Искусство. Л.; М., 1962. С. 11.

²³ Васильев В.А. Алексей Афанасьевич Кокель ... С. 114, 118.

²⁴ Там же. С. 119.

²⁵ Там же.

²⁶ Трофимов А.А. О художественном мастерстве А.А. Кокеля // Творческое и духовное наследие А.А. Кокеля. Чебоксары, 2006. С. 19.

²⁷ Вечернее время. 1912. № 303. 15 (28) ноября. С. 3.

²⁸ Солнце России. 1912. № 24 (175). С.10.

²⁹ Искры. 1912. № 46. 25 ноября. С. 366–367; № 47. 2 декабря. С. 377.

³⁰ Солнце России. 1912. № 146 (47). Ноябрь; Искры. 1912. № 46. 25 ноября. С. 366–367.

*Ю.В. Виктор***Чувашская станковая живопись 1941–1945 годов**

Особой страницей в истории советской многонациональной живописи, как и всего изобразительного искусства, отмечены годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Трагедия страны и народа мобилизовала художников на создание произведений, полных глубокого чувства боли. В них ярко отразились героизм защитников Родины, стойкость советских людей и звериный лик агрессора. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать следующие полотна: «Оборона Севастополя» (1942) А.А. Дейнески, «Мать партизана» (1943) С.В. Герасимова и «Фашист пролетел» (1942) А.А. Пластова.

В годы войны живописцы обратили взоры и к героическому прошлому Родины. Выдающимся произведением отечественной живописи стал триптих П.Д. Корина «Александр Невский» (1942–1943). Художник вспоминал: «Я писал его в суровые годы войны, стремясь отразить непокорный, гордый дух нашего народа, который стал во весь свой гигантский рост»¹. По зову времени созданы: серия картин Е.Е. Лансере «Трофеи русского оружия» (1942), полотна М.И. Авилова «Поединок Пересвета с Челубеем» (1943), «Лористон в ставке Кутузова» (1945) Н.П. Ульянова и многие другие произведения.

Из чувашских живописцев в историческом жанре работал Н.К. Сверчков. В эти годы он вновь обратился к истории родного народа и создал эскизы картин «Пугачевцы» (1941) и «Чуваши у Ивана Грозного во время Казанского похода» (1945). Выделяя второй эскиз, искусствовед Н.А. Ургалкина пишет: «Значительный интерес представляют “Чуваши у Ивана Грозного”. Выразительные наброски образов царя и военачальников – русских и чуваш, емкие по мысли детали интерьера походного шатра воссоздают атмосферу единства, а пейзаж солнечного дня с динамикой флажков, весело трепещущих над рядами палаток воинства, вносят звонкую ноту победного торжества правого дела»².

Великая Отечественная война непосредственно и всесторонне отразилась в развитии чувашского изобразительного искусства. К лету 1941 г. на учете в Союзе художников республики состояло тринадцать человек вместе с кандидатами. Семеро из них в первые же дни войны ушли на фронт. Находясь в рядах действующей армии, они сражались с ненавистным врагом с оружием в руках, а когда появлялась возможность, создавали живописные или графические портреты

боевых товарищей и отличившихся воинов. Походные альбомы художников заполнялись набросками и зарисовками жестоких следов войны. Художниками воинских соединений работали С.Н. Богаткин, А.Д. Демидов, А.Ф. Мясников, Н.В. Овчинников, П.В. Сизов. Здесь вполне уместными будут воспоминания Н.В. Овчинникова: «За годы войны я не расставался с карандашом, при первой возможности делал зарисовки со своих однополчан и, как обычно, большинство из них дарил на память. Уже прошло 50 лет с момента выполнения этих натуральных зарисовок, акварельных и масляных этюдов с участников Великой Отечественной войны. Это – мои фронтовые товарищи: шофера и танкисты, солдаты и командиры, которые сражались на разных участках фронта. Я бережно беру в руки пожелтевшие листы с рисунками и акварелью, старые холсты, написанные масляными красками. Всматриваюсь в знакомые лица, характеры, выполненные, может быть, не совсем профессионально с точки зрения художественного мастерства, но искренне и правдиво. На мой взгляд, это наиболее яркие документы истории войны. Даже при беглом взгляде видно, что большинство из них – не кадровые военные, а сугубо мирные люди, призванные в армию со школьной, студенческой скамьи, с колхозных полей, из-за станков фабрик и заводов, представители трудовой интеллигенции. Ведь мы, солдаты священной войны, выросли и окрепли физически и духовно на эстетике произведений искусства, воспевающих романтику и подвиги героев Гражданской войны: “Как закалялась сталь” Островского, кинофильм “Чапаев” и т.д. И мне кажется, что черты мужества, преданности своей Родине чувствуются в характеристике и моих героев»³.

Ценнейшими документами искусства военных лет являются натурные рисунки художника фронтовой газеты В.М. Макарова, акварельные листы С.Ф. Скрыбина, запечатлевшие украинские, кубанские пейзажи и виды полуразрушенных польских городов, портреты боевых товарищей-фронтовиков И.Г. Григорьева, живописные образы защитников блокадного Ленинграда Н.В. Овчинникова, рисунки А.И. Пахомова, выполненные в фашистском плену, в лагере смерти Цейтхайн.

Участниками Великой Отечественной войны, познавшими ее суровую правду, были также Е.Е. Бургулов, Е.И. Иванов, В.С. Гурин, Ф.П. Осипов, Ю.П. Смирнов, О.И. Филиппов, Н.Л. Яковлев, еще не имевшие к тому времени заверченного художественного образования (некоторые из них ушли на фронт со студенческой скамьи) и не являвшиеся членами Союза художников.

Несмотря на резко поредевшие ряды мастеров изобразительного искусства, художественная жизнь республики не остановилась. По воспоминаниям М.С. Спиридонова, «в Чебоксарах осталось 3 человека с профессиональным художественным образованием, и то люди пожилые, не подлежащие мобилизации в армию. И они работали за всех, сообразуясь с требованиями военного времени»⁴. Чтобы поименно представить художников, работавших в Чувашии в годы войны, ниже приводится список тех, кому было за пятьдесят лет: М.С. Спиридонов, Ю.А. Зайцев, Н.К. Сверчков, Н.А. Каменьщиков, Ф.С. Быков, Г.С. Спиридонов⁵.

М.С. Спиридонов снова взял на себя заботу об искусстве. Большая организаторская работа проводилась им с первых дней войны. По примеру московских художников он наладил в Чебоксарах выпуск «Окон ТАСС», вел работу по организации и проведению очередных выставок, устраивал на квартиры и работу художников, эвакуированных в Чувашию из Москвы, Ленинграда и республик Прибалтики, которые приняли самое активное участие в культурной жизни республики военных лет. В их числе были М.М. Михаэлис, Л.И. Осинский и К.Е. Томашевский, после войны оставшиеся в Чувашии. При этом уместно заметить, что М.М. Михаэлис сыграла видную роль в развитии искусства книжной графики республики.

Произведения всех жанров чувашской живописи, созданные в суровые годы войны, пронизаны глубокой искренностью переживаний их авторов, отмечены высоким патриотическим звучанием и вселяли веру в победу над врагом. Об этом свидетельствуют тематические картины Н.К. Сверčkova, отражающие конкретные события военных лет: «Бронепоезд “Комсомол Чувашии”» (1943), «Переправа через Днепр. Подвиг Героя Советского Союза Ф. Ахаева» (1944). Такое масштабное полотно было создано в годы войны А.М. Тагаевым-Сурбаном – «Сталинград». В портретном жанре, как обычно, плодотворно работали М.С. Спиридонов, мастер психологического портрета, и Ю.А. Зайцев, создавший портреты эвакуированных эстонцев.

Весьма примечательна история создания картины Н.К. Сверčkova «Бронепоезд “Комсомол Чувашии”», одного из самых значительных живописных произведений военных лет. В ноябре 1941 г., когда вражеские войска рвались к Москве, по инициативе комсомольцев промысловой артели «Большевик» Октябрьского района в республике начался сбор денег на постройку бронепоезда «Комсомол Чувашии». На собранные средства в следующем году были построены два бронепоезда. Это ли не яркое отражение патриотического подъема тружеников тыла, живших под девизом «Все для фронта, все для победы!»?

Чтобы увековечить этот исторический факт и отразить патриотический подъем молодежи и всего народа, Чувашский обком ВЛКСМ заказал Н.К. Сверчкову картину на данную тему. Для натуральных зарисовок, чтобы детально изучить «техническую» сторону будущей композиции, художник выезжал в город Канаш, где на вагоноремонтном заводе шло строительство грозных составов. По воспоминаниям автора произведения известно, что «в картину входит лишь очень малая часть изученного, без этого исследования, однако, она не могла быть убедительной». Он также пишет: «Необходимо было выразить грозный дух военного времени, показать высокое патриотическое движение советских людей и нашей молодежи, построивших на личные, добровольно собранные средства боевую технику, необходимую для разгрома врага. Надо иметь в виду, что картина писалась в 1942 году, в период, когда фашистские армии продвигались в глубь нашей территории, вышли к Волге в районе Сталинграда. Время было более чем критическое. Я браковал один эскиз за другим, все они казались излишне “митинговыми”. Наконец, остановился на варианте без “проводжающих”. Поезд уже вышел в свой путь, отправился от чебоксарского (канашского. – *Ю.В.*) вокзала, идет на запад. Он набирает скорость, тяжело врезаясь в пространство, и кажется силой, которую нельзя остановить. Маскировочный цвет бронепоезда подсказал и колористическое построение картины. Белый снег я написал почти без белил, оттого – напряженность, тревога. Над широкими полями нависают тучи, как в летнюю грозу, подчеркивая состояние страны в тяжелые дни ее жизни...»⁶

Прав Никита Кузьмич, нещадно браковавший «один эскиз за другим», поскольку в них нет пронизывающего отражения духа времени, нет той динамики, на которой строится вся композиция законченного полотна. Да, действительно, как и задумал художник, диагональным движением бронепоезд оторвался от участников митинга, цельной массой показанных в глубине пристанционного пейзажа, он буквально «врезался» в пространство картины, и такое впечатление, что через мгновение покинет его, оставив клубы разноцветного дыма, стелющегося из трубы бронированного паровоза. Динамикой пронизана вся картинная плоскость: на фоне неба морозного дня движутся тяжелые тучи и беспокойные облака; в активном движении показаны дети и пожилые крестьяне у железнодорожного переезда. Тут же изображены лошади, встревоженные грохотом проходящего мимо состава. Чуть в глубине пейзажа виднеются школьники-подростки на лыжах,

устремленные в сторону бронепоезда. За их спинами изображен кряжистый и ветвистый дубовый лес. Продолжение лесного массива угадывается по упавшим на снег теням от стволов невидимых нам могучих деревьев. Эти длинные падающие тени на первом плане картинной плоскости вновь направляют взгляд зрителя на внушительный состав из грозных машин, бронзовые бока которых с надписями «Комсомол Чувашии» освещены предзакатным солнечным светом...

Таким образом, конкретный материал, положенный в основу тематической композиции, позволил автору талантливо отразить и приподнятое патриотическое состояние людей, провожающих бронепоезд на фронт, и суровый дух военного времени. При этом надо отметить, что в передаче эмоционального звучания полотна, наряду с психологическим состоянием седобородых стариков, детей и подростков, видную роль играет пейзаж, ассоциирующийся с образом Родины.

Первый эскиз другой картины – «Переправа через Днепр. Подвиг Героя Советского Союза Ф. Ахаева» – был задуман Н.К. Сверчковым, вдохновленным его подвигом еще до встречи с главным действующим лицом произведения. Добротно исполненный портрет с натуры героя-земляка, командира орудийного расчета, гвардии сержанта Филиппа Петровича Ахаева затем был использован в окончательном эскизе к картине. Приступив к работе над полотном, художник вспомнил, как в Гражданскую войну сам форсировал Днепр под огнем врангелевцев. И это позволило ему воочию представить сцену переправы орудийного расчета в боевых условиях. Раскрывая содержание картины, автор пишет: «Была ночь перед началом рассвета. По воде стелется густой туман. Но враг заметил движения и начал обстрел. Возле лодки Ахаева – взрыв, фонтан воды, все кипит, горит, но туман все это скрадывает. Реальная действительность подсказала мне такой прием, какой я не наблюдал ни у кого из художников. Благодаря этому приему мне удалось все внимание сосредоточить на характеристике самого Ф.П. Ахаева и его боевых товарищей. Они тяжело, медленно, но все же продвигаются вперед, напрягая все силы. Там, впереди, – озверелый враг. Его не видно, он вне пределов полотна, но я хотел, чтобы зритель реально почувствовал, как нелегко давался каждый шаг победы»⁷.

Лаконичен и убедителен анализ этого произведения, предложенный искусствоведом Н.А. Ургалкиной: «... На плоту из двух лодок сквозь заградительный огонь врагов пробивается орудийный

расчет. Серо-зеленый колорит правдиво передает свинцовую массу воды, взбаламученную взрывами, то взлетающую фонтанами, то обрушивающуюся сильными волнами, серый холодный рассвет. Спокойствием и уверенностью веет от четких силуэтов гребущих солдат и стоящего с биноклем в руках командира расчета сержанта Ахаева. Просто, без всякой аффектации показывает художник мужество и моральную силу защитников Родины»⁸.

В картине, по своему содержанию приближающейся к батальному жанру, нет излишней драматизации. Несмотря на бесконечные взрывы вражеских снарядов и зыбкость водяной массы, командир и его бойцы действуют уверенно – они обеспечат положительный исход порученной им важнейшей боевой операции. Так, противопоставляя днепровский «военный» пейзаж образам красноармейцев, Н.К. Сверчков подчеркивает бесстрашие и героизм участников Великой Отечественной войны.

Впечатляющи эскизы картин «Рукопашный бой», «Перевязка раненого во время боя», «В рабство», исполненные Н.К. Сверчковым в годы лихолетья. Как справедливое возмездие рядом с последней работой воспринимается эскиз картины «Гитлеровцы в плену. Сталинград». Характерно, что цвет во всех названных работах военного времени резко изменился. На смену «счастливому» колориту картин мирной жизни пришло господство «драматического» колорита – приглушенных, монохромных цветосочетаний.

Тему войны ярко отражает эмоционально насыщенная картина М.С. Спиридонова «Разгром фашистов у переправы». В этот период наиболее полно раскрылся талант художника в психологическом портрете. Особо заметно, что портретные произведения этих лет имеют между собой большое внутреннее сходство. Мастерством живописного исполнения отличаются образы фронтовиков – связистки Лизы Сергеевой и капитана-орденоносца В.О. Осипова. Тогда же им написано несколько портретов колхозников-патриотов, внесших свои сбережения на постройку танков и самолетов.

К 1945 г. относится портрет под названием «Школьница» – выдающееся произведение не только в творчестве М.С. Спиридонова, но и во всей чувашской живописи. В нем представлен поколенный портрет внучки мастера. Художник вспоминает: «Этот портрет я считаю одной из удачных моих работ военного времени. Сюжет его непритязательный. Девочка вбежала с мороза в теплую комнату и, не успев раздеться, спешит порадовать своих родителей успехами в школе. Меня привлекли живое выражение детского личика, чистота и открытость нетронутой души, пушистый мех на шапочке

и шубке, которые воспринимаются как сказочное явление, придают живописи особую прелесть и свежесть. Это как бы ожидание обновления, наступления мира и счастья, которые непременно будут, они созревают в мире, они восторжествуют на все времена»⁹. В этом портрете, по мнению Н.А. Ургалкиной, «отразилась вера художника в весну Победы, предчувствие бурного расцвета мирной жизни на освобожденной от фашизма земле»¹⁰.

К 1945 г. Н.А. Ургалкина ошибочно относит создание другого выдающегося произведения кисти М.С. Спиридонова – «Чувашки Ирины». Героиню этого полотна он встретил в деревне Калайкасы Моргаушского района. Художник вспоминает: «Это было в 1946 году. В ней было все, что характеризует, по-моему, типичную чувашку – по чертам лица, фигуре, образу мысли, строю чувств, смелости, открытости, скромности, что ярко раскрылись в чувашке в годы советской власти. Изобразил я ее в естественном одеянии – в праздничном костюме верховых чувашей (вирьял). Писалось легко, свободно. Украшения с серебряными монетами определили колорит портрета – серо-голубоватый, которого я в жизни долго добивался и, думаю, здесь удачно добился. Это мой лучший портрет последних лет»¹¹. Права Н.А. Ургалкина, писавшая, что в «Чувашке Ирине» художник создал «образ духовно сильной женщины из народа, вынесшей на своих плечах все тяготы войны»¹².

Не замерла в годы войны и выставочная деятельность. Уже в конце июня 1941 г. в саду им. Н.К. Крупской в Чебоксарах открылась «Выставка картин на оборонные темы», которая работала здесь до июля включительно. В августе – ноябре она была показана в фойе кинотеатра, а в декабре продолжила свою работу в Доме Красной армии. «Экспозиция составлена из картин чувашских художников, повествующих о борьбе народа за свободу и счастье. «Осада разинцами города Цивильска» А. Тагаева-Сурбана, «В.И. Ленин на Пороховых складах в Петрограде в 1917 году» В. Иванова, «М.И. Калинин в Алатыре в 1919 году» В. Воронова, «Чапаев в бою», «Котовский в бою» С. Богаткина, «Портрет Винокурова» М. Спиридонова, «Пограничный разъезд» Ю. Зайцева, «Парашютистка» Н. Сверчкова и другие произведения напоминали зрителю о славном пути побед в жестоких классовых боях, будили патриотический дух, крепили веру в победу нашего правого дела»¹³.

Впечатляющей стала выставка «Художники Чувашии в дни Отечественной войны», в ноябре 1942 г. открывшаяся в фойе Чувашского академического театра им. К.В. Иванова. Вместе с работами живописцев

и графиков республики в ней экспонировались произведения эвакуированных живописцев, графиков и скульпторов. Ведущей темой произведений этой выставки был тыл, работавший под лозунгом «Все для фронта, все для победы!». Анализируя выставку, Н.А. Ургалкина писала: «Но были и полотна, отражающие эпизоды борьбы с врагами советского народа: “Разгром фашистов у переправы” М. Спиридонова, “Волга в дни Отечественной войны” Ю. Зайцева, “В гостях у раненых бойцов” И. Рубанова, а также портреты воинов. Целый ряд живописных и станковых графических работ показали эвакуированные художники А. Аронова-Ботвинкина, Л. Дойбан, Г. Ечеистов, Л. Жолткевич, Г. Ингер, В. Кизевальтер, А. Лобанов, К. Швайцер, А. Петрова, Е. Родова, С. Эгейс. Успехом пользовался портрет К. Швайцера “Полководец Суворов”. Написанный уверенно, добротнo, он, напоминая о героических деяниях наших предков, поднимал патриотический дух зрителей, видевших в этой картине залог победы над врагами.

Особый успех имела “Летчица” Ю. Зайцева. Готовность юной патриотки служить Отчизне воспринималась зрителем как готовность всей советской молодежи отдать жизнь за свободу и независимость советской Родины»¹⁴.

В 1943 г. произведения ряда живописцев от Чувашии (А.В. Лобанова, А.П. Петровой, И.М. Рубанова, Н.К. Сверчкова и М.С. Спиридонова) экспонировались на передвижной выставке художников Поволжья, которая проходила в Горьком, Казани, Куйбышеве и Саратове. Как лучшие произведения на выставке, дипломами были отмечены портреты лесорубов А.В. Лобанова и «Портрет связистки сержанта Лизы Сергеевой» М.С. Спиридонова (работа утеряна)¹⁵.

В ноябре 1943 г. в фойе чебоксарского кинотеатра «Родина» проведена «Выставка произведений художников, работающих в Чувашии». Вместе с местными мастерами в ней, как и в предыдущих выставках военных лет, активное участие приняли эвакуированные художники и художники из воинских частей, находившихся в нашей республике. Среди участников выставки – Л.С. Аронова-Ботвинкина, Ю.А. Зайцев, А.В. Лобанов, Л. Орлова, Л.И. Осинский, А.П. Осидис, А.П. Петрова, М.Г. Ранков, Е.И. Родова, Н.К. Сверчков, М.С. Спиридонов.

В 1944 г. в Москве состоялась выставка «Художники союзных, автономных республик и областей РСФСР». Из воспоминаний М.С. Спиридонова: «Из того, что мы предложили от Союза художников Чувашии, большая часть была отвергнута комитетом выставки. В экспозицию включили лишь произведения

А.В. Лобанова, И.М. Рубанова (эвакуированные в Чувашию художники. – Ю.В.), Н.К. Сверчкова и М.С. Спиридонова. Мы восприняли это как своевременное напоминание о том, что в жизни и искусстве наступает новый этап, когда на первый план выступает высокое качество нашего труда. Лишь так произведения искусства будут способны привлечь, тронуть и мобилизовать зрителя на новые свершения и победу над врагом»¹⁶.

В 1944 г. свою работу возобновило Чебоксарское художественное училище, законсервированное в начале войны в связи с уходом на фронт большинства преподавателей и учащихся. Директором училища назначили Н.К. Сверчкова. В том году под его руководством в Чебоксарах организована первая в республике детская художественная школа.

В годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. художественно-творческая жизнь в республике подверглась коренной перестройке и носила особый характер. Она осуществлялась под патриотическим лозунгом «Все для фронта, все для победы!». Многие мастера искусства в первые же дни войны ушли на фронт, выдержали ее испытания и трудности и выполнили свой священный долг перед Родиной. Вместе с оставшимися в тылу местными художниками, освобожденными по возрасту от призыва в действующую армию, в ней активное участие приняли эвакуированные из Москвы, Ленинграда и республик Прибалтики живописцы, графики и скульпторы. В тесном контакте с ним работали художники из воинских частей. В эти годы были созданы значительные произведения на темы войны и исторического прошлого, портреты героев фронта и тыла. В них отражено свое время и выражена вера народа в победу. Исходя из задач военных лет проводились тематические выставки, сыгравшие важную пропагандистскую роль и поднимавшие патриотический дух населения.

Литература

¹ Мастера советского искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951. С. 258.

² Ургалкина Н.А. Чувашское изобразительное искусство. Чебоксары, 1973. С. 61.

³ Овчинников Н.В. Миг между прошлым и будущим. Чебоксары, 1998. С. 43–44.

⁴ Спиридонов М.С. Крылья памяти. Чебоксары, 1990. С. 116.

⁵ Ургалкина Н.А. Чувашское изобразительное искусство. С. 57.

⁶ Сверчков Н.К. Счастье. Чебоксары, 1976. С. 88–89.

⁷ *Сверчков Н.К.* Указ. соч. С. 88.

⁸ *Ургалкина Н.А.* Никита Кузьмич Сверчков: жизнь и творчество. Чебоксары, 1983. С. 59.

⁹ *Спиридонов М.С.* Указ. соч. С. 121–122.

¹⁰ *Ургалкина Н.А.* Художники Чувашии. Л., 1978. С. 42.

¹¹ *Спиридонов М.С.* Указ. соч. С. 123.

¹² *Ургалкина Н.А.* Художники Чувашии. С. 42.

¹³ *Ургалкина Н.А.* Чувашское советское искусство. Чебоксары, 1973. С. 57.

¹⁴ Там же. С. 57–58.

¹⁵ *Спиридонов М.С.* Указ. соч. С. 119.

¹⁶ Там же. С. 120.

*А.И. Мордвинова***Чувашский хоровод в произведениях А.И. Миттова**

Иконография чувашского хоровода в творчестве художников складывается довольно поздно и поначалу появляется в иллюстрациях к поэме К.В. Иванова «Нарспи». Вершиной художественного взлета назвал поэму известный чувашский ученый Ю.М. Артемьев. Анализируя ее, он понял глубокое погружение выдающегося поэта в архаичные пласты народного сознания. Он пишет: «Гениальная интуиция подсказывала Константину, что единственным и главным источником для восполнения недостатка художественно-изобразительных средств является фольклор, тысячелетняя поэзия родного народа»¹. В первой творческой работе – в иллюстрациях к «Нарспи» – А.И. Миттов оказался предельно близок к автору поэмы. Главную задачу художник решал через освоение всего культурного наследия чувашского народа: «В своей работе мне приходится опираться главным образом на чувашскую музыку, на чувашские народные песни, предания, поговорки, на родной чувашский язык...»² Поэтому тема хоровода не прошла мимо А.И. Миттова. В изобразительной хороводной теме он стал первооткрывателем, обратившись к традициям и обрядам родного народа³.

Родина Анатолия Ивановича Миттова – село Тобурданово в Канашском районе Чувашии. Оно поражает необычайной живописностью: широко раскинувшиеся холмы и овраги, витиеватые изгибы речки Урюм, древние ветлы вдоль ее берегов, улицы, линии которых свободно расположились сообразно естественному рельефу места. Перед нами словно оживают картины художника. Фоном для его героев и сюжетов были эта самая земля, дома и вековые деревья – ландшафт (в точном переводе «образ края»), сделавшийся содержательным стержнем его композиций. Миттов сумел стать поистине гением этого места.

Родовой дом Миттовых стоит там же, что и при жизни художника. В нем живет его родной брат – Виталий Иванович Миттов, семья которого бережно хранит картины и рисунки, личные вещи Анатолия Ивановича. Среди последних – документы, краски и кисти, самодельные этюдник и мольберт, записные книжки и более трех десятков фотопленок (фотонегативы), многие из которых никогда не были распечатаны. Снимки раскрывают нам некоторые секреты творческого метода художника. Фотографии были сделаны

Миттовым, скорее всего, летом 1959 или 1960 г., перед последним курсом учебы на графическом факультете Ленинградского института живописи, архитектуры и скульптуры им. И.Е. Репина. Это был период его активной работы над дипломными эскизами – серией иллюстраций к поэме К.В. Иванова «Нарспи». На значительной части снимков запечатлены чувашский хоровод, а также группы односельчан и родственников, собравшихся на праздник, пейзажи. Знакомые ему с детства лица и картины жизни родного села повторяются на десятках кадров, формируя постепенно какое-то представление о реалиях «чувашского мира», откладываясь в нашем сознании образами, типами, неким отражением минувшего. Получив сильное впечатление от знакомства с тобурдановской землей и запечатленными художником кадрами, начинаешь понимать, насколько далеко он пошел в поисках сущности чувашского национального искусства, цели, которую он определил для себя в самом начале своего творческого пути: «...Я стараюсь найти чувашскую форму изобразительного искусства (чтобы можно было говорить о чувашском национальном изобразительном искусстве в такой мере, как существует чувашский язык, чувашская музыка (мелодия), чувашская поэзия, чувашская вышивка...)»⁴. Надо думать, приступая к работе над дипломными эскизами, художник не собирался просто повествовать о трагической судьбе Нарспи. Он был необычайно сосредоточен и творчески напряжен именно на поиске верных интонаций, камертона каждой главы, стиля и общего духовного поля великой поэмы.

В 1960-е гг. (короткое десятилетие творческой жизни Миттова – 1961–1972 гг.) в селе оставалось мало от традиционного устройства общественной жизни чувашей. Но в свадебных, похоронных и хороводных обрядах еще сохранялись древние элементы. В семьях оставался тот уклад, который существовал в течение многих поколений. Художник, воспитанный в такой семье, глубоко чувствовал принадлежность к прошлому своего народа. Во время работы над дипломными эскизами его творческая энергия была направлена именно на постижение и реконструкцию в них уходящего наследия. Вхождению в тему способствовало, видимо, и то обстоятельство, что по состоянию здоровья Анатолию Ивановичу пришлось взять академический отпуск: с января по декабрь 1957 года на 3 курсе института он прожил дома. Все это позволило художнику наиболее полно погрузиться в текст поэмы, сосредоточиться на поиске сюжетов для иллюстраций, типов и характеров

героев. Не случайно в его эскизах видим разнообразные, очень непохожие друг на друга лики Нарспи. Художник понял, что в первых ее главах надо сосредоточиться не на частных событиях и лицах, а «построить» тот «чувашский мир», в котором выросла и сформировалась героиня поэмы. Иллюстрация к первой главе «Пастушок» – изображение окружающего мира, полного красоты. Иллюстрация ко второй – «Хоровод», – олицетворение поэтических сторон чувашской души. В создании художественных образов, общей атмосферы и характеров поэмы двадцативосьмилетний Анатолий Миттов оказался в итоге конгенитальным Константину Иванову. Ю.М. Артемьев особо подчеркивает, что «масштабы осмысления идейно-эстетического мира поэта должны быть иными, скрупулезно следует исследовать его диалог с классическими образцами мировой литературы – с античными трагиками, Данте, Шекспиром, Пушкиным, Лермонтовым, Л. Толстым и др. <...> В воспоминаниях друзей и одноклассников поэта не случайно упоминается о его серьезном увлечении искусством Ренессанса, творчеством Леонардо да Винчи, которого он обожествлял и неустанно стремился постичь тайны его живописи»⁵. Напомним, что и Миттов обладал самыми широкими познаниями в области мирового искусства, не переставал размышлять над шедеврами классики и авангарда.

Поэта и Художника отделяет время, равное половине века. Поэма была опубликована в 1908 г. В течение последующих десятилетий в стране сменился социальный строй и народная жизнь претерпела большие изменения. Миттов же стремился воссоздать жизнь чувашской деревни времени К.В. Иванова и, более того, не следуя новым правилам советского искусства, требовавшего изображать дореволюционную жизнь в негативном ключе, стремился показать основы ее нравственно-этических и эстетических норм, ее древних верований и обрядов. Он искал продолжение и отзвуки той жизни в современности и нашел в ней, как наиболее сохранившийся, весенний праздник *уяв* с его хороводами, который в те годы еще проходил на улицах и в окрестностях Тобурданова. «Следует заметить, что сам жанр весенних жанрово-хороводных песен сохранился до наших дней именно у низовых чувашей, почти отсутствует у верховых», – пишет доктор искусствоведения, музыковед М.Г. Кондратьев⁶. Село Тобурданово территориально лежит на границе с низовой группой (правобережные *анатри*), поэтому, относясь к средненизовой группе, его жители имеют много общего именно с низовыми чувашами.

На старинный молодежный праздник по обычаю собирались после окончания весеннего сева вплоть до праздника святых Петра и Павла. После малых хороводов, проводимых на отдельных улицах, юноши и девушки из соседних деревень объединялись в одном месте на окраине большого села. Чувашский хоровод, как пишут в словарях и энциклопедиях, это круговой танец или песня-танец, нередко с инструментальным сопровождением. Он сочетает в себе разные виды народного творчества – музыку, песенную поэзию, хореографию, костюмный комплекс, элементы драматургии, сложившиеся с древних времён. Все этапы праздника проходили в строгом порядке, когда каждой песне, танцу или игре отводилось определенное место и время⁷. Наблюдая многолюдный праздник, Миттов фиксирует на фотографиях разные его моменты, запечатлевает пейзажи Тобурданова и лица односельчан. Он приходит к мысли, что изображение хоровода необходимо для создания заставок и иллюстраций первых глав поэмы – светлых и счастливых лет юной Нарспи. Интересно, что К. Иванов не дает прямого описания хоровода, а лишь упоминает о нем во второй главе «Красная девица» в связи с представлением образа и характера героини:

Только сядет солнце – время
К хороводу выйти ей;
Вмиг умоется, повесит
Шельгеме на грудь скорей;
На плечо накинёт звонкий
Свой теветь одним броском;
Лоб по-девичьи повяжет
Алым шёлковым платком.
Запоет ли в хороводе –
Будто пташка-соловей...

По этой причине мы не находим изображения хоровода в иллюстрациях других художников к поэме, созданных ранее. Первые иллюстрации были сделаны А.Ф. Мясниковым для издания «Нарспи», вышедшей в 1930 г. в Москве на чувашском языке. Художник создал пятнадцать рисунков, содержание которых было повествовательным, воспроизведение быта чувашской деревни начала XX столетия превалировало над художественными и психологическими задачами. Изображение хоровода в нем не могло появиться именно в силу требований времени и творческих устремлений художника, близких к общему характеру советского искусства. Следующий художник, обратившийся к поэме, – Г.Д. Харлампьев (1947). Он ограничился графическими заставками перед каждой главой.

Именно здесь мы впервые видим изображение хоровода в виде заставки к главе «Красная девица» (ил. 1). Изображение в горизонтально расположенном овале имеет размер 7 x 9,9 см и представляет собой силуэтное черно-белое решение.



1. Г.Д. Харлампьев. Оформление книги
К.В. Иванова «Нарспи». Заставка к главе
«Красная девица». 1947. Бум., тушь

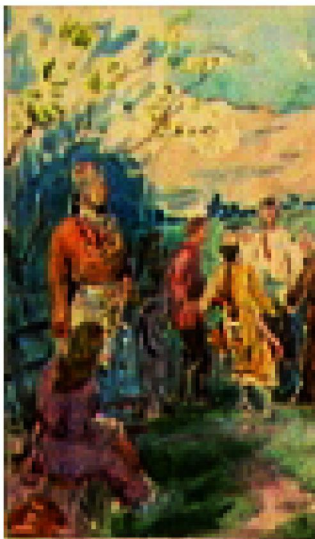
Как известно, книжная сюжетно-тематическая заставка, предваряющая главу книги, не несет сложной художественно-образной нагрузки, лишь задает тему главы. У Харлампьева она так и решена: на берегу реки у деревенской околицы виднеется круг хоровода. Заставка остается декоративным элементом, задающим камертон для содержания последующей главы.

Обходит в иллюстрациях этот сюжет и замечательный график И.Т. Григорьев. Он работает над поэмой начиная с конца 1930-х гг., затем обращается к ней в 1940, 1965 и в 1970-х гг., в каждом из периодов являя новое художественное решение⁸. Надо отметить, что в последних иллюстрациях художник сосредоточился на трагических моментах поэмы, оставив в первой главе лишь «Песнь пастушка».

Много работал над иллюстрациями поэмы П.В. Сизов. Посетив несколько раз родину поэта К.В. Иванова Башкирию, художник почувствовал характер ландшафта и познакомился с жизнью чувашей этого края. Первое издание «Нарспи» с иллюстрациями Сизова вышло в 1948 г. на русском языке. Затем в его оформлении Чувашское книжное издательство выпустило еще три издания, последнее из которых (1968 г.) получило диплом Всероссийского конкурса искусства книги. Темы хоровода ни в одном из его вариантов не находим.

Кроме книжных иллюстраций, поэма «Нарспи» редко воплощалась и в произведениях других видов искусства. Изображение хоровода являлось в них не главным сюжетом, а лишь фоном. Н.К. Сверчков изобразил хоровод в разных вариантах эскизов к монументальной росписи (триптиху) в интерьере Чувашской

государственной филармонии, буквально следуя тексту поэмы (1958). Триптих под названием «Нарспи» включает в левой его части неясно прочитываемый на втором плане небольшой круг хоровода (ил. 2).



2. Н.К. Сверчков. Триптих «Нарспи»
Один из эскизов росписи интерьера
Чувашской государственной филармонии
Левая часть. 1958. Бум., акв.

С уверенностью можно сказать, что тема хоровода самостоятельно, без обращения к литературной основе, в искусстве первой половины XX в. не затрагивалась. Требованием того времени было отражение новой социалистической жизни, а древние традиции отвергались как ненужные, отжившие. Более актуальным было обращение к новым праздникам. Н.К. Сверчков был увлечен идеями АХРР, вовлечен в острые дискуссии о задачах искусства, в том числе искусства малых народностей. До 1934 г. он жил в Сибири: поочередно в Свердловской области, Алтайском крае, г. Омске – регионах, сложных по этническому составу. Как пишет Н.А. Ургалкина, одной из главных задач искусства было «отражать экзотику уходящего быта, и показывать столкновения или встречи старого с новым, и выявлять пафос строительства социализма в Сибири»⁹. В 1927 г. из-под кисти Сверчкова, наряду с сюжетами из современной жизни, выходят картины

«У камня киремет», «Кража невесты», «Чувашская семья за ужином» и «Хоровод». Последняя из них имела первоначальное название «Праздник мая в селе Яншихово-Норваши» (ил. 3). Именно в ней художник выражает новое отношение к традиционным крестьянским праздникам, которые к этому времени уже органично слились с церковным праздничным циклом и постепенно перекраивались советской властью на новый лад. Развивались «старые обычаи на новой основе»¹⁰.



3. Н.К. Сверчков. Праздник мая в селе Яншихово-Норваши
1930. Карт., м.

Здесь ярко выражена новая манера письма художника, отличающая его в этот период. Увлечение яркими локальными красками, предельная экспрессия, когда «все построено на ритме и силуэтах, на динамике движений», как пишет Ургалкина, дают нам образец нового видения народных праздников. Оптимизм и энергия, бьющие через край, в этой картине начисто исключают изображение хоровода как древнего ритуала. Конечно, существовал во все времена в народной хореографии и стремительный танец-пляска, однако хороводом это назвать нельзя. Как пишет исследователь чувашской народной хореографии В.А. Милютин, «можно... представить хореографию в виде генеалогического дерева, где обрядовое действо по тому или иному поводу породило *вэйя (уяв) карти* – хоровод – коллективное поклонение собравшихся символу, отражающему божество... неторопливое отражение человеческих будней»¹¹. Очевидно, что в своих иллюстрациях и картинах Миттов имел в виду песенный тип хоровода – «органический сплав текста, мелодии и хореографического действия»¹².

В картине Ю.А. Зайцева по кругу, в центре которого стоит юноша, стремительно движутся девушки и женщины (судя по женскому головному убору *хушпу* на одной из них). Очевидно, что это действо относится не к жанру хоровода, а, скорее, к жанру танца-пляски (*таиш*), более точно соответствующему характеру новых советских праздников.

Описанные выше произведения – это все, что было сделано до А.И. Миттова на рассматриваемую нами тему. С его именем связано появление изображения хоровода как одной из знаковых тем чувашского профессионального искусства.



4. А.И. Миттов. Хоровод. Иллюстрация к главе «Красная девица»
Оформление поэмы К.В. Иванова «Нарспи»
1960–1961. Бум., акв., перо, тушь

Возвращаясь к оформлению Анатолием Миттовым поэмы «Нарспи», напомним, что художник создает для каждой из четырнадцати глав полосную иллюстрацию, стремясь предельно полно выразить в них содержание поэмы. Во второй главе «Красная девица» изображение чувашского хоровода появляется не только в иллюстрации, художник использует этот мотив и для заставки этой главы. Решая ее в форме виньетки-прямоугольника, обрамленного элементами чувашского орнамента, Миттов работает в пределах условного изображения. Темные силуэты расположенных в один ряд фигур юношей и девушек лишь обозначают содержание главы, сохраняя за заставкой роль украшения.

Иллюстрация «Хоровод» решена художником необычно (ил. 4). Впечатление эскизности, незавершенности, рожденное акварельной техникой, обманчиво. При всей условности рисунка (контурно обозначенные фигурки не записаны акварелью, а сохраняют цвет чуть пожелтевшей бумаги), хорошо прочитываются детали национального костюма. «Персонажи и их костюмы изображены относительно обобщенно; подчеркнуты лишь характерные признаки – женские головные уборы с наспинными частями, девичьи остроконечные тухья, украшения. Для главных персонажей Миттов выбрал тип костюма, который был распространен на его малой родине, в селениях Канашского района. Белые рубахи с полосками скромных узоров дополнены орнаментированным передником; на голове – невысокая тухья с небольшим конусом на вершине, либо женское хушпу цилиндрической формы. Остальные принадлежности костюма вводятся в ту или иную иллюстрацию ненавязчиво, по мере раскрытия сюжета или сущности персонажа», – так характеризует использование художником традиционного костюма его исследователь Г.Н. Иванов-Орков¹³. На почти монохромном листе иллюстрации изображен хоровод «змейкой», когда длинная цепочка девушек и юношей, взявшихся за руки, неспешно движется к переднему плану из глубины пространства. Оно раскрывается перед нами благодаря высокой точке зрения как будто с высоты птичьего полета. Три ряда этой «змейки» не перекрывают друг друга. В первом ряду более детально прорисованы три девушки и юноша. В фигурах второго и третьего рядов, за дальностью расстояния, детали почти отсутствуют. Светлые тонкие силуэты – почти мираж на фоне земли и деревьев на дальнем плане, залитых прозрачным слоем серо-голубого цвета.

Снова обратимся к фотографиям Миттова 1960 г. (ил. 5–7). На них изображено шествие девушек по улице к месту проведения

праздника, затем хороводы в один, два круга, группа девушек, стоящих в ряд. Очевидно, что хороводы, проводимые в эти годы, приобрели новые, отличные от древних черты. Главным образом это касается национального костюма, который в традиционном варианте уже не использовался. На снимках мы видим, что головы девушек покрыты светлыми платками вместо традиционной *тухья*, вместо белых рубах – цветные платья, на которые надеты светлые фартуки, некоторые с нагрудником, какие стали надевать лишь в XX столетии. Отсутствуют нагрудные и шейные украшения с нашитыми монетами и бисером. В иллюстрации же Миттова перед нами хоровод, на участниках которых традиционные белые одеяния и украшения.



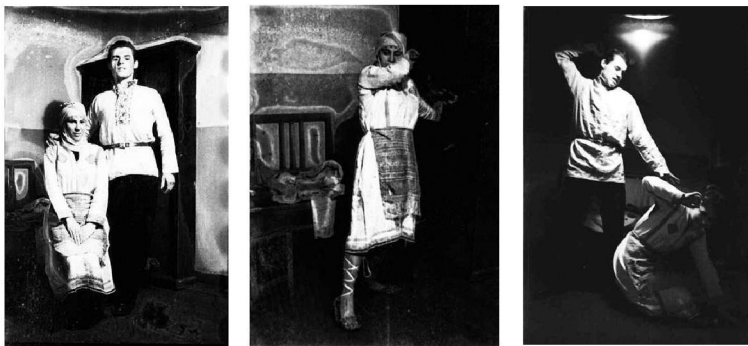
5–7. Фотографии, сделанные А.И. Миттовым

Другой отличительной чертой хороводов на фотоснимках и в иллюстрации Миттова является участие в хороводах его времени исключительно девушек: юноши присутствуют в весьма незначительном количестве как зрители. Известно, что в старину хороводы часто начинали именно девушки, к ним постепенно присоединялись и юноши. Однако в данном случае, как кажется, важно следующее обстоятельство. Кроме того, что носителями уходящих традиций главным образом остаются женщины, время Миттова недалеко отстояло от окончания Великой Отечественной войны. С нее не вернулось огромное число мужчин, а послевоенное

поколение не успело подрасти. Такой демографический перекося, однако, не отразился в иллюстрациях художника. В своих картинах он изображает и юношей, возвращая утраченное соотношение. Он пишет хороводы, какими они были в давние времена или должны быть в идеале.

При всех жизненных коллизиях и переменях, утрате некоторых внутренних смыслов и значения в социальной жизни деревни, формальная сторона хороводов не изменилась. В них сохранились ритм и порядок, величественный характер старинного действа. На фотографиях это хорошо видно: его участники то выстраиваются в стройные ряды, то вытягиваются волнообразной линией, то объединяются в один или два широких круга. Слаженный ритм движений, геометрическая строгость девичьих рядов хорошо прочитываются даже сквозь толпу участников праздника. В своих работах Миттов как бы очищает пространство от лишних людей и деталей, давая нам в полной мере увидеть красоту хоровода. «Чувашский народный танец отличается подчеркнутой церемонностью и ритуализированностью», – пишет Милютин¹⁴. Вспомним здесь и известное описание чувашского хоровода русским писателем Н.Г. Гариным-Михайловским, появившееся в 1900 г. в очерке «В сутолоке провинциальной жизни»: «Подойдя, девушки взялись за руки, составили большой круг и начали петь: это было такое оригинальное пение и зрелище, какое я никогда не видел. То есть видел на сцене, в балете, в опере. Но это не был ни балет, ни опера, а жизнь. Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли вполоборота. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо придвигали другую ногу». Увиденное оставило в памяти писателя неизгладимое впечатление, и, главное, он почувствовал в этом дыхание древней старины. «Так две тысячи лет тому назад, – пишет он, – может быть, слушал какой-нибудь путник, в честь которого пели девушки, путник, который попал на их и свой праздник. Так мог стоять и мой предок. И, заколдованный песней, я видел теперь то, что скрыто от смертных...»¹⁵ Надо думать, что в этом действе на самом деле было нечто завораживающее. Видя хороводы воочию, и Миттов не мог не почувствовать в них ритуального, магического смысла, хотя в советское время об этом, конечно, не говорилось. Композиции его построены на ритмах, рождающих ассоциации с протяжными напевами, архаичными торжественными обрядами, узорами народного ткачества. Рисунок изящен и легок, как в чувашской вышивке. Без внешнего артистизма художник достигает изысканности формы.

Специально для иллюстраций поэмы художник устраивает у себя дома в Тобурданово несколько постановочных фотосессий. В качестве натурщиков – его однокурсница по институту Адель Ефейкина (впоследствии заслуженный художник Чувашии) и юноша-односельчанин. На некоторых снимках они изображены в позах, необходимых для иллюстрации той или иной главы поэмы (ил. 8–10). Например, для сцены избиения Нарспи Тахтаманом он делает динамичную постановку с коленопреклоненной девушкой и взмахнувшим плетью мужчиной над ней. Другая постановка статична: сидящая анфас женщина и стоящий рядом мужчина представляют, видимо, родителей Нарспи. На них подлинные старинные одежды и украшения. Есть снимки старинной женской рубахи из коллекции Этнографического музея в Ленинграде. Эти фотографии свидетельствуют о том, что Миттов хорошо знал чувашский национальный костюм – он серьезно изучал его в музеях, а в семье и у соседей также сохранились старинные наряды. Это есть свидетельство той ответственности, с какой Миттов подходил к своей работе, его метода поэтапной работы на основе многочисленных набросков и зарисовок. Хотя для изображения хоровода, других сцен или действующих лиц поэмы такая тщательность, казалось бы, не нужна: они изображены весьма условно.



8–10. Фотографии, сделанные А.И. Миттовым

В I и II главах Константин Иванов создал необычайно светлые и нежные образы природы, весеннего его состояния, отражающего зарождающееся между Нарспи и Сетнером чувство:

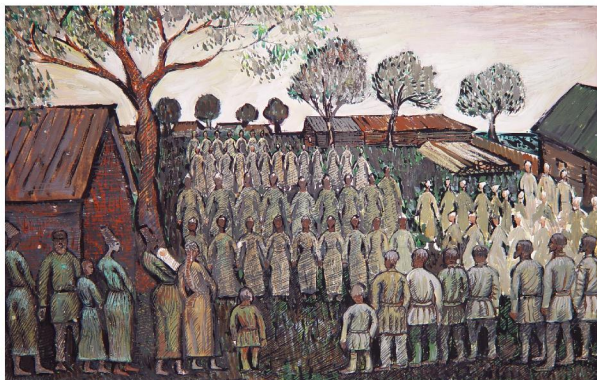
Наступила всем на радость
 Благодатная весна.
 Горячо лаская, солнце
 Будит землю ото сна.

Ожил темный лес, зелёной
Покрывается листвою.
Степь вдали зазеленела
И гордится красотой.
Ароматом нежным, сладким
Вешний воздух напоён.
Всюду птицы распевают,
И приятный всюду звон.
Слышны жаворонка трели
В поднебесной синеве.
Бойко прыгают ягнята
На шелковой мураве.
Пастушонок на свирели
Ладит песенки в степи...

Сохранение этого богатого состояния для Миттова очень важно. Найденному им поэтическому образу Нарспи, светлому и чистому, как можно точно соответствует акварельная техника. В «Хороводе» художник создает прозрачные, трепетные фоны, использует сложные заливки, неясные, во многом загадочные образы. Прозрачность акварельного листа, решенного в светлых серо-голубых тонах, создает впечатление начинающихся сумерек, спокойных и таинственных. Вспомним и время проведения хороводов – весна и начало лета. Время первой влюбленности, тайных грез и мечтаний. Основная тема раскрывалась через образы природы и обрядовые действия, заключающие в себе смысл традиционной народной культуры.

Созданные в акварельной технике, иллюстрации А.И. Миттова явились новым словом в искусстве создания книги. Их инновационное и оригинальное решение не имеет аналогов в истории иллюстрирования поэмы К. Иванова¹⁶.

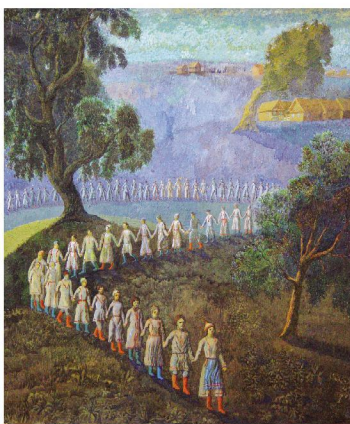
В дальнейшем тема хороводов становится в творчестве мастера одной из самых выразительных. Миттову как будто уже тесно в рамках заданного формата. Он стремится выйти из камерной по характеру иллюстрации к более возвышенному рассказу о красоте и смысле древних традиций в формате станковой живописи. И это ему удается: тема была реализована в великолепных темперных листах серии «По мотивам поэмы К. Иванова “Нарспи” и “Чувашская старина”». Известны четыре картины, написанные художником на тему хоровода в темперной технике. Три из них принадлежат Чувашскому государственному художественному музею, одна – Государственной Третьяковской галерее. На фото пленках Миттова мы обнаружили еще одну картину с изображением хоровода, ныне неизвестную. Она зафиксирована в процессе работы, незавершенной.



11. А.И. Миттов. Хоровод
Серия «Чувашская старина». 1965. Бум., темпера.

Из девяти работ серии «Чувашская старина» в трех изображен хоровод¹⁷. Это свидетельствует о важности для художника этой темы как выражения неких мировоззренческих истин. В более ранней картине этой серии «Хоровод» еще присутствует некоторая камерность (ил. 11). Действие происходит на небольшой лужайке между сельскими домами и деревьями. Художник снова поднимает линию горизонта, словно наблюдая картину с вершины соседнего холма, и будто видишь этот незабываемый ландшафт Тобурданова с его необычайно переменчивыми рельефами, хотя изображен лишь пологий склон, за которым не видно дальнего плана. Множество людей заполняет большую часть листа. В его центре – хоровод из четырех рядов девушек. По плотности их расположения, по присутствию в качестве наблюдателей мужчин, женщин и детей эта композиция близка к изображениям на фотографиях. Однако художник дает широкую панораму, отказываясь от конкретизации лиц, деталей, моментов общения между людьми. На переднем плане спиной или вполоборота к зрителю расставлены неподвижные фигурки людей, чьи удлинённые пропорции и статика напоминают древние изваяния. Нельзя не сказать о сложнейшем золотисто-серебристо-жемчужном колорите этой работы. Мягкие теплые тона земли и деревянных строений лишь оттеняют великолепное разнообразие переливающихся оттенков белого цвета одеяний. Весь лист, наполненный вечерним золотым светом, представляется неким видением, пришедшим из архаичных времен.

Как было уже сказано, пейзаж в произведениях Миттова является концентрированным выражением его творческих идей. От ранних реалистических изображений Тобурданова художник в конце жизни приходит к пейзажу – философской притче. Чередование холмов и оврагов становится метафорой темы возвращения и ухода. В сериях «Чувашская старина», «Алран кайми аки-сухи», «По мотивам поэмы К. Иванова “Нарспи”» художник как будто на пути к родному дому: поднимается на очередной холм, и перед ним открываются картины родного села. Он как будто заново открывает для себя свою родину и народ, его сегодняшнюю и вчерашнюю историю. Надо помнить, что Анатолий Миттов уехал из дома юношей пятнадцати лет, почти подростком. Учеба в художественном училище в Чебоксарах, затем в Академии художеств в Ленинграде, где для него открылся новый, высокий мир искусства, где он жадно впитывал знания, горел желанием творить, страдал от бедности и болезней, – это время становления его сознания и осознания творческих желаний. Возвращался он домой другим человеком. По-новому воспринималось и родное, привычное. Именно так, немного со стороны, избавляясь от сиюминутного и бытового, стремясь проникнуть в самую глубину и суть, он воспроизводил в своих работах прекрасный, но уходящий «чувашский мир». Его небольшие темперные листы воспринимаются эпическими картинами, в которых трагедия сливается с поэзией. Отсюда та художественная отстраненность, которая позволяет Миттову увидеть главное. Совсем иначе воспринимаются холмы последних лет его жизни. В графических сериях 1968–1970-х гг. «Холмы», «Дорога через холмы», «Дорога через овраги», «Дорога в гору» мы видим высокий трагизм Художника «уходящего».



12. А.И. Миттов. Хоровод у дерева
Серия «Чувашская старина». 1967–1969. Карт., темп.

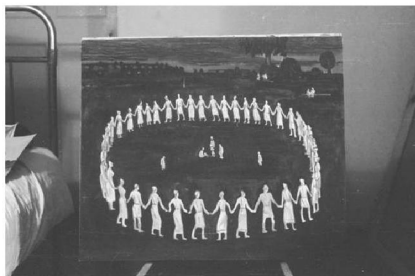
Отличие между иллюстрациями Миттова к поэме «Нарспи» и его станковыми работами разительное. И не только потому, что это два разных вида искусства. От камерной иллюстрации Миттов движется к эпическому рассказу. Так, в картине «Хоровод у дерева» он использует композицию, близкую к рассмотренной нами иллюстрации ко второй главе поэмы «Нарспи» (ил. 12). Девушки и юноши снова выстроились волнообразной «змейкой», уходящей от первого плана в перспективу пейзажа. Однако ритм композиции более динамичен: первые фигуры хороводного ряда изображены не параллельно нижнему краю листа, а по диагонали. Далее движение меняется в противоположную сторону, и только вдаль, в едва угадывающихся белых фигурках, хоровод выпягивается горизонтально почти во всю ширину картины. В ее пространство художник включает отдельно стоящие деревья: они мерно отмеряют пространство пейзажа, усиливая ритмическое начало композиции. Высокая точка зрения, избранная художником, открывает теперь далекую перспективу села, придавая картине эпическое звучание. На дальнем плане через овраг возвышаются один за другим холмы, на которых теплыми красками обозначены домики. Так же как и в иллюстрации, лишь фигуры первого ряда имеют незначительную детальную проработку, но в них сосредоточены самые яркие цветовые акценты – синие и красные передники и сапожки, белые рубахи, оттеняющие глубокий зеленовато-коричневый цвет земли. Уже не легкая прозрачность акварели, как в иллюстрации к «Нарспи», а плотная темпера формирует теплую плоть земли и прекрасное, клубящееся облаками небо у горизонта. В этом чередовании теплых и холодных красок есть удивительная гармония. Зеленовато-оливковые краски первого плана тонко перекликаются с холодным дымчато-голубым колоритом второго плана.



13. А.И. Миттов. Хоровод
По мотивам поэмы К.В. Иванова «Нарспи»
1965. Бум., бронза, темпер.

Анатолий Миттов использует в своих картинах три типа хороводного построения. Хоровод «в круге» изображен в temperном листе «Хоровод. По мотивам поэмы К. Иванова “Нарспи”», который по завершенности, монументальности и художественному совершенству стал со временем общепризнанным негласным символом «чувашского мира» (ил. 13). Излюбленный художником композиционный прием с высоким горизонтом раскрывает широкое пространство: хоровод собрался в поле, вдали от села, которое обозначено на дальнем плане. В самом центре листа костер – он впервые появляется в произведениях изобразительного искусства на эту тему. В монографии А.А. Трофимова «Зороастризм: суваро-болгарская и чувашская народная культура» описаны ритуалы, связанные с огнем. В системе обрядов они играли чрезвычайно важную роль. У чувашей существовали ритуалы добывания «нового огня», имеющие значение для жизнестроения. Во время весенне-летних хороводов костер разжигался, вероятно, на завершающемся этапе праздника. «В Петров день вся деревня собиралась на последний прощальный хоровод. Поздно ночью провожали *уяв*, все выходили на западную окраину деревни и вокруг прощального костра водили последний в этом году хоровод...» – пишет языковед Н.И. Егоров¹⁸.

В картине «Хоровод. По мотивам поэмы К. Иванова “Нарспи”» большой круг движется против часовой стрелки. Юноши и девушки чередуются через одного – их более сорока. В сумеречном пейзаже синезелеными волнами переливается трава и вздымаются холмы, последние лучи заходящего солнца позолотили дальний план, смешались с горячими отблесками костра на белых одеяниях, переплелись с красными узорами вышивок на них. Борьба холодного и теплого цвета, широкой стихии и четкого круга золотых фигурок идеально рассчитана и уравновешена. В композиции отсутствуют даже наблюдатели, чего не могло быть в реальности. В нее включены лишь участники хоровода, чьи голоса нам будто слышны в безмолвной тишине ночи.



14. Фотография А.И. Миттова. 1959–1960

К этой картине очень близка по композиции и незавершенная картина с хороводом в один круг, запечатленная на фотографии (ил. 14). Судьба ее неизвестна, так же как, возможно, и других «хороводов», упомянутых в статье М.А. Карачарской, опубликованной в 1974 г. в журнале «Художник». «“Вечерний”, “Голубой”, “Синий”, “Черный”, “Красный” хороводы – сколько их создано чувашским художником Анатолием Миттовым!» – восклицает она, предполагая, видимо, длинный ряд произведений¹⁹. Однако, кроме рассматриваемых нами пяти станковых работ, нам не удалось найти следы других, если они вообще существовали. На черно-белой фотографии в глубоких сумерках угадывается знакомый пейзаж: луг за околлицей, вдаль на холмах село. Резко выделяющиеся на темном фоне земли белые силуэты людей свидетельствуют о том, что картина находится в процессе ее написания.

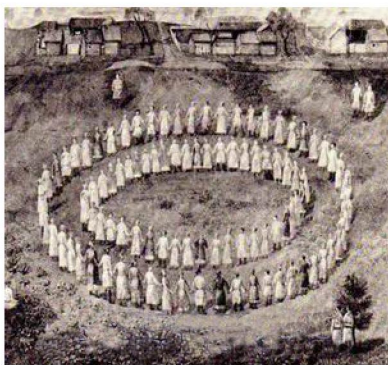
Развивая тему хоровода, Миттов привносит в работы все новые элементы. В центре круга на незаконченной картине появляются три фигурки, еще две поставлены чуть поодаль симметрично относительно центра. По своим пропорциям они похожи на детские, и кажется, что существуют здесь безотносительно к хороводу. Но найденный художником и зафиксированный тремя фигурками композиционный центр невольно ассоциативно отсылает к «Хороводу» с костром. Скорее всего, эта работа предшествовала и способствовала появлению известного шедевра.

В книге В.А. Милютин «Чувашская народная хореография. Хороводы» опубликованы описания чувашского хоровода, собранные им в конце XX в., которые он наблюдал в Чувашии и чувашских селениях Самарской, Ульяновской и Пензенской областей, в республиках Башкортостан и Татарстан. В них мы не нашли упоминания хороводов вокруг костра. Вероятно, к этому времени этот ритуал был утрачен повсеместно. Однако в древности он соблюдался, о чем Анатолий Миттов, конечно, знал. А.А. Трофимов своими научными изысканиями и открытиями доказывает важность для чувашской общины обрядов, связанных с огнем. Он пишет: «Поклонение огню зафиксировано с древнейших времен у всех племен и народов мира»²⁰ – и отсылает ко вновь открытым им городищам суваро-болгар – предков чувашей. Вероятно, к этой группе обрядов можно отнести изображение на картине художника «Танец у костра» (ил. 15), которая имеет и другие авторские названия: «Танец у костра (Ритуальный танец)», «Танец изгнания злых духов (Танец вокруг костра)»²¹. В произведениях с изображением костра Миттов, возможно, только начинал подходить к осмыслению наиболее древних мировоззренческих представлений чувашей. Но слишком стремительным был его

творческий путь, и слишком опередил он свое время, которое только начинало давать ответы на вопросы об историческом прошлом чувашского народа. Художник вглядывается в старинные костюмы, орнаменты вышивки и ткачества, вслушивается в народные песни и сказания, пытается выйти за пределы простого иллюстрирования, чтобы ясно определить свои задачи: «Мне говорят: в жизни так не бывает... Я и не старался показывать, как в жизни бывает. Нет. Это не интересует меня. Собственно, интересует, но с точки зрения противоположной. Если большинство художников показывает жизнь с физической, материальной стороны, то я хочу показывать с духовной стороны», – пишет он в дневнике²².



15. А.И. Миттов. Танец у костра. 1966. Бум., темп.



16. А.И. Миттов. Серия «Чувашская старина»
Хоровод в два круга 1968–1969. Бум., темп., масло. ГТГ

Произведения А.И. Миттова приобретены не только Чувашским государственным художественным музеем и Национальным музеем Чувашской Республики, но и Государственной Третьяковской галереей. Последняя обладает тридцатью тремя работами самого высокого качества. Разнообразно представлены листы из серий «По мотивам стихотворений чувашских поэтов К. Иванова, М. Сеспеля, В. Митта» и «Чувашская старина», иллюстрации к книге М. Юхма «Дорога на Москву», отдельные произведения, выполненные тушью и пером, а также темперой. Среди них – «Хоровод в два круга» (ил. 16). Из пяти известных нам миттовских хороводов это единственный, изображающий два круга участников, хотя по своей композиции картина не сильно отличается от предыдущих. Художник снова изображает хоровод на окраине села, виднеющегося на втором плане, на холме. Вечерний свет приглушает контраст между белыми одеждами и сумеречной землей. Высокая линия горизонта как будто «раскрывает» нам оба правильных круга, где по внутреннему участники движутся по часовой стрелке, по внешнему – против, символизируя движение времени и потоки жизни.

В листах, посвященных чувашской старине, им была выработана новая иконография и новый художественный язык, были введены в чувашское искусство многие образы и сюжеты, в том числе и хороводы.

Что же создано на эту тему после А.И. Миттова? Почти без исключения, произведения связаны с поэмой К.В. Иванова «Нарспи». В списке художников, работавших над иллюстрациями, много имен как старейших, так и молодых авторов. В 1985 г. поэма была издана в оформлении Э.М. Юрьева. Так же как и другие художники, в иллюстрацию к главе «Красная девица» (разворот) он включил на втором плане изображение хоровода, который служит фоном для образа Нарспи, главенствующей на первом плане (ил. 17). Подобное решение находим у Э.М. Мокеева, который в 2002 г. создал серию отдельных иллюстраций в смешанной технике, не предназначенных для издания (ил. 18). В 1990–1991 гг. поэма увидела свет в оформлении В.Г. Бритвина, не включившего в иллюстрации сцену хоровода.

К настоящему времени создано уже немало живописных и графических произведений с изображением чувашского хоровода. Начиная с 1971 г. поднимает эту тему В.И. Агеев. В своей узнаваемой манере, материально и плотно лепит формы девичьих станов, воссоздает реальность в теплых красках Чувашской земли и сценах крестьянского быта (ил. 19–21). Он конкретен во всем: в деталях окружающего мира, типажах героев, в их одеяниях. Девушки, например, одеты в рубашки

из домотканой пестряди, что вошло в бытование с конца XIX в. Взгляд изнутри, взгляд не только свидетеля, но и участника событий – такими представлены его композиции, где фигуры изображены на первом или близком втором плане, а хоровод показан не целиком, а только фрагментом. Изобразительный язык Агеева прямо противоположен миттовскому. Даже акварельные и гуашевые работы его близки по технике исполнения к масляной живописи. Однако по глубине знания основ жизни своего народа, по яркому индивидуальному почерку этих художников можно говорить о двух путях постижения «чувашского мира».



17. Э.М. Юрьев. Оформление издания книги К. Иванова «Нарспи»
Разворот к главе «Красная девица». 1985. Бум., перо, тушь



18. Э.М. Мокеев. Солнце за гору спустилось, дремлют ветлы в полутьме,
а Нарспи уже умылась, надевает шольгеме
2002. Бум., акв., пастель, белила



19. В.И. Агеев. Хоровод. 1972. Бум., акв., гуашь



20. В.И. Агеев. Хоровод. 1973. Бум., автолитография



21. В.И. Агеев. К.В. Иванов на празднике хоровода
низовых чувашей в 1912 году. Деревня Тяхъярьял. 1987. Х., м.

Иконография чувашского хоровода обогащается постоянно. Его изображение в разной степени используется в камерных и эпических композициях. Картины, изображающие собственно хоровод, созданы в графике («Хоровод» Н.И. Садюкова) и в живописи («Рано весной» и «Песня» А.С. Розова). Причем Розов использует аналогичные с миттовскими принципы композиции с высоким горизонтом. Темперами исполнены миниатюра С. Юхтара «Кёсле ту» из серии «Земля поэта» (1990), посвященная памяти народного поэта Чувашии Якова Ухсая. *Кёсле ту* – Гусли-гора в селе Слакбаш Белебеевского района Башкирии, где похоронен поэт. Белыми призрачными силуэтами выделены на фоне сине-зеленого условного пейзажа юноши и девушки. Взявшись за руки, они проходят мимо нас

неким мистическим хороводом. Изображение хоровода появляется в эмалях В.П. Петрова (Праски Витти), в лаковой миниатюре В.А. Панина, в гобелене Р.Ф. Терюкаловой. В крупноформатной станковой живописи хоровод изображался фоном для главных героев. Такова картина Р.Ф. Федорова «Земля поэта» (1981). Кроме того, в иносказательной форме использует эту тему Н.А. Енилин («Здесь матери водили хороводы»).

Думается, каждый период творчества Анатолия Миттова, будь то «экзотический» или «сущностно-реалистический», по определению Г.Н. Айги, дал чувашскому изобразительному искусству возможность двигаться вперед в приближении к «национальному языку» изобразительного искусства. Его произведения, при всей интенсивности его поисков, обладают чертами, которые обеспечили им стилистическое единство.

С именем А.И. Миттова мы связываем появление в изобразительном искусстве Чувашии множества новых сюжетов и тем. Кроме хороводов, это свадебные сцены, поклонение киремети, картины крестьянской жизни. Пласт традиционной народной культуры питает отныне художников всех видов искусства: живописцев, графиков, скульпторов. Сегодня так называемый этнофутуризм вырос именно на таких именах, как Миттов, и, пожалуй, не достиг еще его высот.

Литература, источники и примечания

¹ *Артемьев Ю.М.* Константин Иванов: Жизнь. Судьба. Бессмертие. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во., 2013. С. 78.

² Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания, стихотворения. Очерки, художественно-критические статьи. Дневниковые записи, рассказы, стихи художника. / сост., прим. и коммент. О.В. Таллеровой. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. С. 59.

³ Надо сказать, народные музыкальные традиции стали использоваться чувашскими музыкантами еще в Симбирской чувашской школе. На рубеже XIX–XX вв. хороводные песни были обработаны И.Д. Дмитриевым и П.М. Мироновым. Не прервались они и в профессиональном композиторском искусстве Чувашии. Г.С. Лебедев, Ф.С. Васильев, А.Г. Васильев использовали в своем творчестве все богатство чувашской народной песни. Профессиональное изобразительное искусство начинало свой путь иначе: постепенно осваивая русскую академическую школу, художники не сразу пришли к осознанию самоидентичности чувашской нации.

⁴ Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 170.

⁵ *Артемьев Ю.М.* Константин Иванов ... С. 10.

⁶ *Кондратьев М.Г.* Песни низовых чувашей. Чебоксары, 1981. Т. 1. С. 9.

⁷ *Кондратьев М.Г., Милютин В.А.* Хоровод // Чувашская энциклопедия. Т. 4. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. С. 405–406.

⁸ Лист «Пастушок» был гравирован Ф.С. Быковым для издания 1940 г.

⁹ *Ургалкина Н.А.* Н.К. Сверчков: жизнь и творчество. Чебоксары, 1983. С. 39–40.

¹⁰ *Тулъцева Л.А.* Современные праздники и обряды народов СССР. М., 1985. С. 42.

¹¹ Милютин В.А. Чувашская народная хореография. Ч. 1. Хороводы. Чебоксары: ЧГИГН, 2002. С. 8.

¹² Там же. С. 11.

¹³ Иванов-Орков Г.Н. Три мира Миттова // Художник Анатолий Миттов: Дорога в гору. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. С. 86.

¹⁴ Милютин В.А. Указ. соч. С. 4.

¹⁵ Гарин-Михайловский Г.Н. Из очерков «В сутолоке провинциальной жизни» // Русские писатели о чувашах. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 150–151.

¹⁶ Сегодня эти многочисленные листы иллюстраций и эскизов оформления поэмы «Нарспи» К.В. Иванова хранятся в Научно-исследовательском музее Академии художеств РФ в Санкт-Петербурге, куда они попали в 1961 г. в качестве одной из лучших дипломных работ, защищенной художником по окончании графического факультета института.

¹⁷ Девять работ серии «Чувашская старина» представляют довольно разнородную картину. Внимательное рассмотрение дает впечатление случайного их соединения, и, возможно, самим Миттовым не объединялись в «серию». Известно, что многие работы были названы и даже датированы после смерти художника. Вдова художника О.В. Таллерова пишет, что сам Миттов редко давал названия своим картинам, а названные работы в своих списках причислял то к одной, то к другой серии (Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 62.).

¹⁸ Егоров Н.И. Обрядность летнего и осеннего цикла // Культура Чувашского края. Ч. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1995. С. 203.

¹⁹ Карачарскова М.А. Откровение // Художник. 1974. № 3. С. 29–30.

²⁰ Трофимов А.А. Зороастризм: суваро-болгарская и чувашская народная культура. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. С. 120.

²¹ Таллерова-Миттова О.В. Мгновения – длиною в целую жизнь (страницы воспоминаний) // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 65.

²² Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 168.

*А.И. Мордвинова***Графические серии в позднем творчестве А.И. Миттова**

Анатолий Иванович Миттов учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина на графическом факультете. Значительное число его произведений создано именно в материалах графического искусства. Знаменитые серии картин «Земля наших дедов», «Алран кайми аки-сухи», «Чувашская старина» и другие, посвященные чувашскому миру, выполнены темперными красками, однако основой этих работ является бумага, что ставит их также в ряд графических произведений. По художественному же решению и технике письма они близки к масляной живописи. Как выдающееся явление национальной культуры чаще всего упоминаются и рассматриваются именно названные серии. Действительно, в них впервые в чувашском искусстве решались проблемы национального языка изобразительного искусства, что было осознанной целью А.И. Миттова. В стороне от этой главной линии творчества, заданной самим художником в определенный период времени, остались произведения, созданные пером и тушью. Они составили не менее яркую часть его художественного наследия. Но в публикациях, освещающих творчество мастера, не было уделено особого внимания произведениям, выполненным в этой технике, хотя в напряженной и плодотворной творческой жизни многие его идеи воплощались как раз в сериях и рисунках, созданных пером. Их насчитывается в его наследии несколько сотен. В итоге, некоторые из них стали вершиной в выражении его духовных исканий и творческих устремлений. Особенно это касается произведений последних лет жизни, в которых он превзошел поставленные перед собой цели, выразив не только национальные, но и общечеловеческие духовные и эстетические ценности.

В настоящей статье нами рассмотрены графические серии, выполненные в 1968–1970-х гг.: «Жизнь и смерть» (1968), «Двое. Противостояние» (1968–1969), «Двое. У окна» (1970), работы, которые были созданы по мотивам стихов чувашских поэтов Михаила Сеспеля, Константина Иванова и Васлея Митта – «Стога» (1968–1969), «Холмы» (1967–1968), «Дорога через холмы в гору» (1967–1968), «Дорога через овраг» (1967–1968), «Дорога в гору» (1970), а также менее объемные – «На холме» (1970), «Окраина деревни» (1970) и др.¹

Формат статьи не позволяет нам охватить все графические произведения художника. Остаются за ее пределами иллюстрации к поэме К.В. Иванова «Нарспи» и оформления десятка книг, выполненные Миттовым для Чувашского книжного издательства², несколько серий карикатур, а также задуманная, но до конца не осуществленная художником серия альбомного формата «Абстракты», ни разу пока не показанная на выставках и нигде не опубликованная³. Среди последних рисунков найдено и несколько альбомных листов с христианской тематикой, осмысление которых принадлежит будущему времени. Не анализируются нами и ранние графические серии, хотя А.И. Миттов уделял много внимания рисунку пером не только в конце жизни. В начале творческого пути, в 1961–1963 гг., в этой технике он создал множество листов серии «Один», а также работы, посвященные лесу. Это «Березы», «Пни», «Молодая поросль», «Стволы», «Лес»⁴.

Изучение творческого наследия А.И. Миттова и более точная атрибуция его произведений усложняются особым методом его работы, когда основная идея воплощается в разных сериях работ и обогащается множеством композиционных вариантов на одну тему, использованием в них одних и тех же мотивов и образов. Эта особенность была во многом обусловлена, с одной стороны, поставленными Миттовым задачами, которые были столь сложны, что требовали глубокого вхождения в тему, с другой, вынужденным ограничением себя малым форматом работ⁵. Поэтому многие произведения созданы Миттовым как серии, но они имеют очень условные границы. Вдова художника О.В. Таллерова перечисляет названия тех серий, которые обозначены самим художником: «Весна», миниатюры по мотивам поэмы К.В. Иванова «Нарспи», серия работ на старинные чувашские темы, серия карикатур «В кругу роботов», а также «Подруги», «Всадники», «Качели», незавершенные серии «Сон», «Двое», «Лунная соната». Другие произведения были объединены ею в серии уже после смерти художника⁶.

Сосредоточив внимание на графических сериях последнего периода жизни художника, мы будем обращаться для сравнения к работам разных лет для того, чтобы проанализировать перемены, которые произошли на пути к совершенству во владении материалом, проследить, как менялась техника в зависимости от характера его творческих исканий в тот или иной промежуток времени. Внутреннее перерождение художника влекло трансформацию формальных качеств – изобразительный язык в последний период

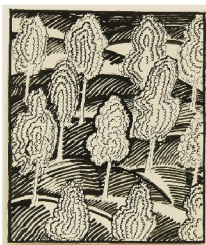
жизни Миттова значительно меняется. В рассматриваемых сериях оказались сконцентрированными основополагающие, ключевые ценности и смысл человеческой жизни, как это понимал художник.

Ранний период творчества Миттова, как известно, был полон формальных поисков и экспериментов. В работе с тушью художник помимо пера часто использовал кисть и белила. Работы этого времени очень разные по манере исполнения. Если говорить о внешних влияниях, то, конечно, как любой начинающий художник, Миттов прошел через это. По записным книжкам можно выявить его увлечения тем или иным известным мастером, отличающимся ярким индивидуальным почерком. Он не ограничился интересом к восточной и древнерусской миниатюре, о чем упоминали многие пишущие о его творчестве. Среди его увлечений были и видные западноевропейские мастера, например, бельгийский график Франс Мазерель, представитель экспрессионистического направления и пацифист. В блокнотах Миттова находим несколько записей с его библиографическими данными. Всплеск интереса к Мазерелю в Советском Союзе пришелся как раз на первую половину 1960-х гг., когда здесь начинают писать и говорить о нем. Выходит из печати монография, которая появляется и на книжной полке Анатолия Ивановича⁷. Экспрессивный графический язык, художественное решение композиций через резкие черно-белые контрасты, склонность к большим сериям работ, созданным на одну тему, пришли к Миттову в том числе и через увлечение манерой Мазереля. Надо отметить еще одну, очень важную сторону творчества бельгийского мастера – приверженность к темам философского плана. Серии работ, такие как «Крестный путь человека», «Идея, её рождение и смерть», «От чёрного к белому», «Пляска смерти» говорят сами за себя. Подобные размышления не оставляли и Миттова, особенно в последние пять лет жизни, то есть вторую половину 1960-х гг. Они нашли выход в произведениях, созвучных творчеству Мазереля не только по настроению, но и названию («Жизнь и смерть», «Автопортрет с Голгофой»). Однако в манере исполнения Миттов постепенно уходит от излишней контрастности и силуэтного решения композиций, тем более он далек от увлечения социальной или антивоенной тематикой, как это было у бельгийского художника.

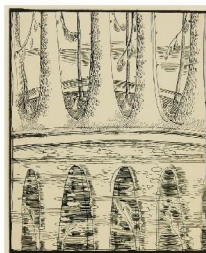
Знакомство с произведениями графики старых западноевропейских мастеров в собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, русских мастеров из собрания Третьяковской галереи подвигают А.И. Миттова к освоению различных техник рисования пером⁸. Он пробует работать в разных манерах, отходит от локального решения

своих композиций пятном и линией в сторону более сложных тональных разработок. И это кажется более органичным для него, работающего в технике «перо-тушь», тогда как работы Мазереля выполнены главным образом в гораздо жесткой технике ксилографии.

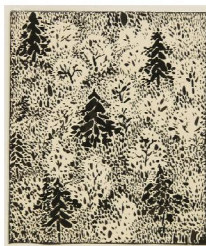
Развитие Миттова как художника-графика можно проследить, в первую очередь, на пейзажном жанре. Пейзажи составляют значительную и важную часть его наследия. В них ясно вырисовываются характерные качества его творческой манеры, со временем меняющейся. Мы уже писали о том, какое место занимал в творчестве художника пейзаж родных мест⁹. Изображение тобурдановского панорамного ландшафта или камерных уголков села – основной мотив многих произведений Миттова. Среди них есть почти декоративные пейзажи, жестко прорисованные контуром (ил. 1), другие – легкие и ажурные – выполнены тонким пером (ил. 2), третьи близки к живописной технике, схожей с пуантилизмом – в этих случаях перо заменяется кистью (ил. 3). Листы «Стволы, отражающиеся в воде», «Молодая поросль» чрезвычайно музыкальны, красивы ритмически, прозрачны по тональности. Однако видно, что в этот период он еще не определился ни со стилем, ни даже с тематическими предпочтениями в своем творчестве.



1. Деревья (березы)
Из серии «Лес»
1961–1963. Б., тушь, перо

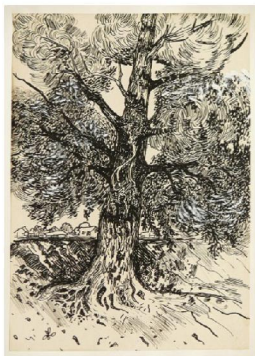


2. Стволы, отражающиеся в воде
Из серии «Лес» 1961–1963
Б., тушь, перо

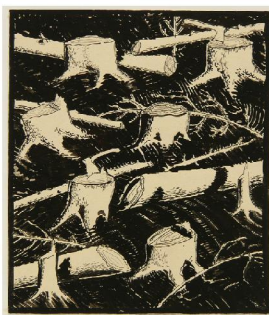


3. Молодая поросль. 1961–1963
Б., тушь, кисть

«Все свои “леса” Миттов писал по памяти, а не с натуры», – пишет О.В. Таллерова¹⁰. Все же, мы уверены, натурные зарисовки на начальном этапе творчества художник использовал. К примеру, несколько работ под названием «Дерево» явно тяготеют к реалистической трактовке формы и конкретному месту. И, надо сказать, в них больше чувства и жизни, нежели в некоторых экспериментальных рисунках этого периода. Здесь налицо стремление к созданию драматического образа. Одна из работ, с изображением большого дерева с уходящей за пределы листа кроной и динамично раскинутыми ветками, выразительна именно эмоциональной наполненностью (ил. 4). Подобные настроения ярко выражены еще в нескольких рисунках под названием «Пни», которые созданы Миттовым как в графическом, так и в живописном варианте (ил. 5)¹¹.



4. Дерево. 1961–1963
Б., тушь, перо, кисть, белила



5. Пни. 1961–1963
Б., тушь, перо, кисть

Принято считать, что по сравнению с живописью возможности графики более ограничены. Однако в своей художественной выразительности она нисколько не уступает последней, а часто и превосходит. Скупыми средствами рисунка пером и тушью Миттов создал чуть ли не самые сложные по содержанию произведения. Мысль о внешней простоте в изображении пейзажа зафиксирована в дневнике художника: «Пусть будет все просто: как растет дерево, как рябит река, как приходит и уходит солнце. Люди улыбались бы больше и чаще, если основа жизни – простота»¹². Что касается вопроса развития темы, также заметим, что мотив дороги, идущей через овраг, который очень скоро получит продолжение в лучших его графических листах, родился из конкретных, вполне реалистических

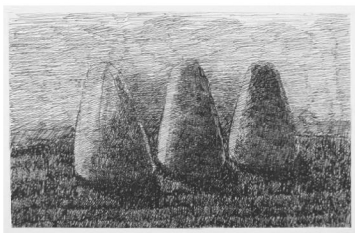
набросков и этюдов пейзажа Тобурданова. В произведениях художника в последний период жизни эта тема приобрела высокое философское звучание.

Село Тобурданово с его живописными, выразительно рельефными и в то же время величественными окрестностями было воспроизведено Миттовым не только в пейзажном жанре. Оно стало неотъемлемой частью его сюжетных композиций: сцены старинной чувашской жизни в картинах художника почти всегда разворачиваются на фоне знакомого ландшафта, что является одной из характерных особенностей его произведений. Впечатления детства, связанные с лесом, полем, рекой, по воспоминаниям художника, очень яркие и светлые, были источником творчества в течение всей его жизни. Но в ранних работах воспроизведение родного пейзажа, можно сказать, остается чисто внешним. В последних же обращение к пейзажу приобретает иной смысл. Изображение природы становится вхождением в картину чего-то очень ценного, определяющего весь ход человеческой жизни, судьбы. Формальное экспериментирование с пейзажным пространством, пусть и узнаваемым, тобурдановским, уходит окончательно. Широта и спокойные линии холмов и полей, особый рисунок улиц с мощными акцентами старых ветел, неярые краски природы Чувашской земли, да и весь характер родного народа, его традиционного образа жизни требовали иного внутреннего строя картин. К таким произведениям можно как раз отнести поздние графические произведения.

По воспоминаниям О.В. Таллеровой, тема леса была первоначально апробирована в живописи. «В 1967 году Миттов больше писал “Леса”... Всего было написано цветной темперой четыре леса с тропинкой. И в каждом из них тропинка пересекает глубокий овраг...»¹³ Таким образом, иногда Миттов приходил к черно-белому рисунку после того, как тема была реализована в цвете. В графическом исполнении она часто получала более яркое воплощение.

Выразительнейшими по внешней простоте и содержательной глубине являются несколько небольших листов под названием «Стога» (ил. 6, 7). Эта тема также появилась у художника сначала в темперной технике (первые работы обозначены 1965 г.), а затем была реализована в графике. Надо заметить, что в живописных темперных «Стогах» присутствует момент повествовательности, когда в пространство картины введены человеческие фигуры, животные, птицы. В черно-белых же рисунках пером Миттов отказывается от какой-либо сюжетности. Даже

изображение тобурдановского кладбища, которое присутствовало почти в каждой пейзажной работе, в том числе и в темперных «Стогах», уходит из них. Несколько графических листов с одним названием «Стога» как будто являются преддверием последних миттовских «дорог» и «оврагов». В них нарастает нота печали и покоя. Сродни знаменитым левитановским «пейзажам настроения», они полны элегической грусти и тишины. Но у И.И. Левитана и других пейзажистов реалистического искусства конца XIX столетия конкретизация места была обязательной, у Миттова же это качество постепенно исчезает совсем. Пейзаж, оставаясь родным, тобурдановским, становится более «сочиненным», условным и даже «вселенским». Это достижение будет художником в полной мере реализовано в работах по мотивам стихов чувашских поэтов Михаила Сеспеля, Константина Иванова и Васлея Митта и поможет ему создать пейзажи высокого философского звучания.



6. Стога. 1968–1969. Б., тушь, перо



7. Стога. 1968–1969. Б., тушь, перо

Однообразное, казалось бы, изображение почти одинаковых по рисунку и размеру стогов необыкновенно поэтично. Их тающие контуры, мягкий свет и прозрачные тени создают таинственную атмосферу угасающего дня, когда на землю сходят покой и тишина. Незначительно меняя плотность штриховки, художник создает разные по состоянию пейзажные мотивы. Важным в этом случае становится тональное решение перспективных планов. Миттов обращается к его разработке более внимательно, чем раньше, работает тщательно и тонко, избегая контуров, насыщая рисунки светом и воздухом. Все элементы пейзажа в подобных пейзажах: земля, дороги, холмы, овраги, стога или деревья — занимают более важное место в содержании произведений, чем бытовые детали, которых становится в произведениях этого периода все меньше или которые исчезают совсем.

Если говорить о манере рисования пером, то в поздних работах художника видим значительные изменения: иная манера

наложения штрихов, полный отказ от технически эффектных приемов с использованием контрастных силуэтов. Художник начинает работать только пером, отказавшись от кисти и добавления белил. Разнообразие приемов штриховки в этой технике решается более резкими, прямыми и короткими линиями, не оставляющими белому листу бумаги больших пространств. Но белизна фона пробивается сквозь штрихи, заставляя вибрировать воздушное пространство пейзажа. Вырабатывается индивидуальный почерк художника, узнаваемый как в лирических пейзажах, так и в фигуративных, трагических по характеру сериях, таких как «Жизнь и смерть». Обретается цельность и та завершенность, когда в центре нашего внимания остаются прежде всего содержание произведения, мысли и чувства художника.

Все выразительные средства, технические приемы и мастерство, обретенные Миттовым, в поздних произведениях работают на выявление внутреннего смысла и настроения. Например, в трех листах с одинаковым названием «На холме» (ил. 9–10) уже не найдешь той жесткой графической линии, которая похожа на кружево или декоративную роспись¹⁴. По сравнению со «Стогами», они кажутся более камерными, даже лиричными. Переплетение легких штрихов, без рисования контуров предметов, создает впечатление нежной весенней поросли, дает ощущение прозрачности воздуха. Миттов жертвует внешней декоративностью ради создания реального трехмерного пространства. Однако он никогда не изображал в своих работах пейзажа ради простого его воспроизведения. Композиционное построение, когда художник поднимает линию горизонта выше середины листа, позволяет пейзажу, даже при малом его формате, становиться гораздо более «картинным», что предполагает и более глубокий смысловой пласт. В листах «На холме» большое «пустое» пространство земли – склона холма – заполнено лишь травами. Их произрастание – движение сквозь слои земли, преодоление ее плотности и тяжести – прочитывается в динамике наложения штрихов, в изгибах и неровностях поверхности косогора. Ощущение живого и вечного, беспрестанно рождающегося, формирующегося, умирающего и возрождающегося Божьего мира живет в этих произведениях Анатолия Миттова, как у Павла Филонова на глазах зрителя расцветает «проросль мировая» или у Поля Сезанна возникает напряженное соотношение вечно меняющихся и постоянных законов природы. Мы вспоминаем эти имена потому, что немного было в истории искусства мастеров, ставивших перед собой подобные задачи. Миттов же пытался выразить их не на больших холстах масляными красками, а на маленьких альбомных листах пером и тушью.



9. На холме. 1970. Б., тушь, перо



10. На холме. 1970. Б., тушь, перо

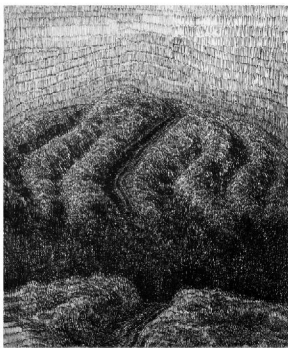


11. Окраина деревни. 1970. Б., тушь, перо

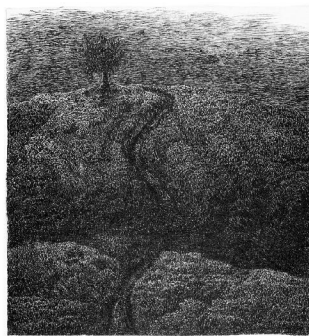
К этому ряду рисунков пером относятся две работы, также с одинаковым названием «Окраина деревни» (ил. 11). В них Миттов как будто возвращается к пейзажному фону своих знаменитых «Хороводов»: пространство раздвигается за счет разрыва первого и дальнего планов, между которыми располагается полоса поля, хотя и не с высокой точки зрения, как в них было. Мотив одинокого дерева, очень часто использовавшийся Миттовым в сюжетных произведениях, здесь усилен. Этот характерный композиционный акцент продиктован самим ландшафтом родного села, но обретает во всех поздних произведениях художника все большую смысловую значимость. И мы явственно чувствуем те изменения, которые на пути к трагическому исходу жизни Анатолия Ивановича Миттова происходили во всем строе его художественного сознания.

Постепенно из графических произведений А.И. Миттова уходит повествовательность, бытовая окрашенность. Совершенно конкретные, обыденные пейзажи – холмы и овраги Тобурданова, окраины села, лес – приобретают величественные и монументальные черты. «Лес, дорога, качели являлись зримыми знаками реального ландшафта родного Тобурданова и одновременно знаками-символами мира Миттова в плоскости “мифа”, где сходятся все концы, воображение и мысль, – и сам этот миф, как идеал, устремлен в будущее», – пишет А.П. Хузангай¹⁵.

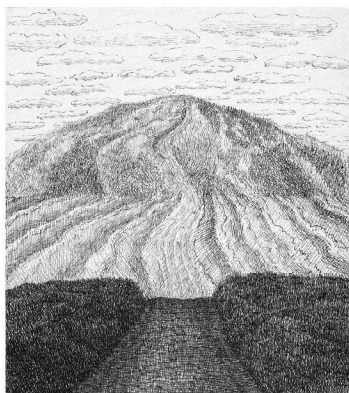
Этот посыл в будущее Анатолий Миттов сделал своими самыми потрясающими графическими сериями – «Холмы» (1967–1968), «Дорога через холмы в гору» (1967–1968), «Дорога через овраг» (1967–1968), «Дорога в гору» (1970). Произведения последнего периода жизни художника, названные О.В. Таллеровой «По мотивам стихотворений чувашских поэтов К. Иванова, М. Сеспеля, В. Митта», объединены смыслом и внутренней цельностью¹⁶. Они по праву считаются сегодня наивысшими достижениями художника, наиболее полным воплощением его глубоких переживаний, напряженной творческой жизни в поисках безусловных ценностей человечества. Истина и красота для него теперь уже не столько художественная категория, сколько мировоззренческая. Он пришел к этому через страдания и боль, через непростой шаг к православной вере, пережив внутреннее очищение от земных обид и несправедливости людского общества.



12. Дорога через овраг.
1967–1968. Б., тушь, перо



13. Дорога через холмы в гору.
1967–1968. Б., тушь, перо



14. Дорога в гору. 1970. Б., тушь, перо

Природа становится идеальным мерилom в духовных, религиозных и художественных поисках Миттова. Она тождественна понятию «земной мир» и включает в себя не только материальную, но и духовную сторону человеческой жизни. Приемы стилизации, которые художник использовал в более ранних произведениях, теперь только мешают ему, оставаясь в области внешних, формальных категорий художественного творчества. Стилизация уступает место изображению трехмерного пространства. Миттов возвращается к реалистическому пейзажу на новом уровне его осмысления: если раньше он присутствовал в его творчестве на первоначальных этапах в виде живописных этюдов, графических зарисовок и учебных упражнений, то в поздних работах он стремится выразить через изображение природы свои размышления о самых важных вопросах человеческой жизни. Дорога через овраги и холмы, дорога в гору становятся символом земного пути художника, пейзаж – картиной судьбы. В последний год жизни, в перерыве между мучительными приступами боли, в минуты просветления Миттов в своих творческих озарениях как будто осмыслил и принял данную ему судьбу, поднявшись до философского с ней примирения. А высокое сияющее небо над холмами в последних графических листах – смысл и итог творческого восхождения художника к истине. Не случайно Геннадий Айги оценил эти листы так: «Здесь – перед гибелью – полная Победа Духа, даже – прикосновение его к Вечности и Вечному. Прощание с жизнью у такого человека и художника, как Миттов, иначе произойти не могло. Гибель – лишь после Победы»¹⁷.

Формальные находки Миттова стали отражением внутреннего, глубокого, огромного мира художника-философа. Поэтому, отталкиваясь от строк классиков чувашской поэзии, художник ушел от прямой иллюстрации. Глубина философского обобщения – плод его жизненной многотрудной дороги. «Все эти листы не являются прямыми иллюстрациями к конкретным стихотворениям, являются произведениями, вызванными любовью к творчеству этих трех – поэтов трудной, даже трагической судьбы. Вся графическая серия создана в одном порыве вдохновения, как дар любви художника ко всей чувашской поэзии...» – пишет О.В. Таллерова¹⁸. Однако в то время она еще не сумела увидеть в них больше, чем любовь к родной культуре. Пройденные нами четыре десятилетия после смерти художника позволяют во многом переосмыслить и понять все величие его творческих достижений, оцененных многими исследователями высоко и при жизни Миттова. А после смерти художника со временем все более и более его наследие, а особенно последние графические серии, получают самое широкое признание, в том числе за рубежом. Одиннадцать листов этой серии находятся ныне в собрании Государственной Третьяковской галереи.

После смерти А.И. Миттова именно его последние графические произведения были предоставлены вдовой художника О.В. Таллеровой Геннадию Николаевичу Айги для организации выставки в Швеции и Дании. Девять листов под названием «Холмы», семь – «Дорога через холмы», два – «Лес (Дорога в лес)», по одному – «Дорога в лес (Лес)», и «Лес» – всего двадцать листов – были вывезены, видимо, в 1980-е гг.¹⁹ Благодаря усилиям Г.Н. Айги репродукции произведений Миттова появились в датском журнале Силькеборгского музея искусства «CRAS» (XXXI, 1982, воспроизведено десять произведений), в югославском журнале «Polja. Casopis za kulturu, umetnost i drustvena pitanja» (Novi Sad, 1984, воспроизведено одиннадцать произведений). Немецкое издательство Rainer Verlag (Berlin, 1993) издало серии графических листов Миттова последних лет жизни: «Стога», «Дорога через холмы», «Дорога через овраг», «Дорога в гору» – всего двадцать девять листов²⁰. Кроме того, произведения А.И. Миттова стали иллюстрациями в антологиях чувашской поэзии на итальянском (1986) и шведском (2004) языках, переведенной Айги. В сборнике произведений М. Сеспеля на венгерском языке «Az inseg zsoltarai» (Голодный псалом) мы также видим миттовскую графику (1989).

Необходимо еще раз вспомнить, что для Анатолия Ивановича Миттова очень важным было знакомство в Москве через Геннадия Айги с талантливыми художниками андеграунда. Сам поэт и весь круг его друзей-интеллектуалов способствовали его выходу на новый

круг общения и новый этап творчества и жизни. Начиная с 1966 г. года начала дружбы с Айги, поездки в Москву питали художника свежими идеями. Так, все чаще обращаясь к технике работы пером и тушью в последний период жизни, Миттов еще раз по достоинству оценил ее возможности после знакомства с творчеством украинского художника Г.И. Гавриленко (1927–1984), которого открыл ему Геннадий Айги. Рисунки пером, сделанные к стихам Г.Н. Айги, а затем альбом Григория Гавриленко, присланный поэтом, вдохновили Миттова. Гавриленко обладал необыкновенно яркой манерой наложения штрихов, которые делали его рисунки очень гармоничными, прозрачными и трепетными²¹.

Еще на рубеже 1950–1960-х гг. Гавриленко выделился своими формальными поисками, за что подвергся гонениям со стороны официальных лиц от искусства. Однако в поисках гармонии в мире, гармонии человека и природы он остался верен себе. Миттова восхитило творчество неизвестного ему доселе художника, о произведениях которого так тонко и точно написал Г. Айги в одном из стихотворений, посвященном Григорию Гавриленко:

Серое, серое, серое...
Светится...
Вздох.
Серое земное...
Вздох.
Вздох серых трав...
Вздох серого света...
Вздох призрака леса...
Серое синее...
Сухо,
Сухо.
Дрожит.
Дрожит сухое влагой сухой,
Дрожит тишиной,
Звенит тишиной к горизонту,
Звенит тишиной горизонтом,
Звонит тишиной где-то там.
Где-то тут,
Где-то...²²

Такая трепетность и зыбкость, что в стихотворении Айги, есть в графике Гавриленко. И хотя Миттов не был знаком с художником и подлинными его рисунками, воспроизведенные в печати графические произведения, как известно, теряют немного, в отличие

от живописи. Бандероль с альбомом этого художника Анатолий Иванович получил от поэта в начале 1969 г. В ответном письме к Геннадию Айги от 7 февраля того же года Миттов пишет: «... Был в деревне. Вернулся – ожидает большая радость – альбом Гавриленко... Благодарю за дорогой подарок...»²³

Манера Г. Гавриленко была ярко индивидуальна и проста в средствах. Анатолий Миттов понял его стремление к гармонии, к идеальному, наиболее полному и глубокому воплощению мыслей и переживаний. Белый лист бумаги оставался полноценным средством создания образа. Тонкие линии пера не сливаются в динамичные контуры или пятна, ложась параллельно, они строят форму, но не разрушают чувства прозрачно-хрупкого мира. Форма предметов часто не очерчена контуром, пространственная среда решена тонально без контрастов и пронизана светом. «Мир материальный для духа» – так емко определил Г.Н. Айги искусство Григория Гавриленко²⁴. Однако столь светлое и внутренне гармоничное искусство в творчестве Анатолия Миттова не могло появиться в силу его жизненных обстоятельств, гораздо более трагических. Конечно, в «прозрачно-призрачном» мире Гавриленко Анатолий Миттов нашел близкие к своим поискам мысли и настроения. И манера его работы пером к этому времени была уже в чем-то схожа с почерком украинского художника. Так, в пейзажах этого же времени, рассмотренных нами выше, в серии «Двое. У окна» много пересечений, а главное – светлое пространство, окутывающее предметы и нарисованное трепетными штрихами, каких не было у художника в ранний период творчества. Однако зыбкая прозрачность и нежность графических листов, какая была у Гавриленко, остается у Миттова лишь в некоторых пейзажных композициях и сменяется более плотной и разнообразной штриховкой, насыщается тоном, что создает более реальное ощущение материального, физического мира.

Очень своеобразны серии фигуративных композиций А.И. Миттова – «Двое. Противостояние» и «Двое. У окна». В этих почти бессюжетных сериях художник погружается в глубины человеческих переживаний и взаимоотношений. Обратимся сначала к серии из шести работ «Двое. Противостояние», не раз экспонировавшейся на выставках²⁵. Все листы серии двухфигурные, в них ясно прочитывается тема: мужчина и женщина в мучительном поиске взаимопонимания. Они представлены в разных состояниях: в некоторых есть полное отчуждение, в других – попытка приблизиться, понять, пойти рядом. Предполагаемые сюжеты даются без

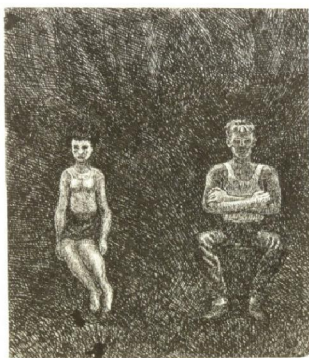
развития, однако, рассматривая эти листы, хочется внести некий хронологический порядок, сочинить историю. Позволим себе сделать это. В одном из листов мужчина и женщина существуют в двух совершенно разных, изолированных мирах: их сидящие в неопределенном пространстве фигуры предельно отдалены друг от друга, и каждая – замкнута в светящемся ореоле собственного «я» (ил. 15). Между ними – темное пустое пространство. Мысли о собственной самодостаточности часто звучат в дневниках Анатолия Ивановича с ощутимой долей иронии: «Я стал важным, я стал гордым. Ко мне не подходите, не подступиться ко мне. Я стал персоной. Я стал даже красивым. Вы не находите?»²⁶ И еще: «... Каждый думает, что он в центре; думает, все вращается вокруг него. И я так думал. Занимался самоутверждением. Говорил: “Мне не нравится”. Думал: только я прав, остальные ошибаются. Это было высокомерие...”»²⁷



15. Противостояние. Из серии «Двое»
1968–1969. Б., тушь, перо

В другом листе Миттов как будто стремится преодолеть это раздельное существование: ведется рассказ о двух личностях, существующих уже в одном пространстве. Они сидят отдельно, но уже приближены художником к первому плану, изображены в одной плоскости (ил. 16). Темное, как будто движущееся беспокойными мелкими волнами пространство фона, как некий поток жизненных событий и ситуаций, неотвратимо притягивает мужчину и женщину друг к другу, объединяет их предчувствием неизбежности встречи. В следующем листе встреча состоялась: двое уже стоят, обратившись лицом друг к другу (ил. 17). Фон светлеет, становится прозрачным, остается только темный клин, как будто олицетворяющий осторожность и не до конца преодоленное сомнение или недоверие. Он пока еще разделяет людей.

Приближение двоих несет на себе печать трудного пути навстречу судьбе, в отличие от ранних работ серии «Весна», некоторые работы которой также имеют название «Двое». В них уже нет лирики и восторженного романтизма. Путь к любви идет через мучительную попытку понять друг друга.



16. Противостояние. Из серии «Двое»
1968–1969. Б., тушь, перо

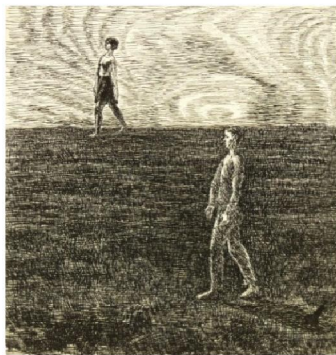


17. Противостояние. Из серии «Двое»
1968–1969. Б., тушь, перо

Лист с сидящими друг против друга на табуретках мужчиной и женщиной несет на себе печать бытовизма (ил. 18). Уже не чужие, а близкие люди смотрят в глаза друг другу. В фигурах узнаются Олимпиада Васильевна и Анатолий Иванович, как, впрочем, и в других рисунках этой серии. Свет, льющийся сверху, пронизывает пространство, внося в картину момент лиризма. Они как будто говорят друг другу: «Если будет трудно, ты крикни, я приду. Вдвоем веселее. Что ни говори, двое чего-то стоят»²⁸. Эти дневниковые записи художника дополняют и отчасти расшифровывают некоторые сюжетные мотивы его произведений. Следующий лист серии как будто рассказывает о жизненном пути этих двоих, существующих в параллельных плоскостях. Миттов изображает широкое поле со светлым небом над ним, где мужчина и женщина движутся в одну сторону (ил. 19). Однако расстояние между ними очень большое. Та сдержанность в характере Анатолия Ивановича, часто отмечаемая многими, а главное, Олимпиадой Васильевной в воспоминаниях о нем, вольно или невольно наложила отпечаток на их отношения. Глубокое взаимопонимание и бережное отношение друг к другу оставляли важную для художника личную свободу.



18. Противостояние. Из серии «Двое» 1968–1969. Б., тушь, перо



19. Противостояние. Из серии «Двое» 1968–1969. Б., тушь, перо

В последнем листе воплотились, кажется, мучающие Миттова мысли о смерти. На первом плане на скошенном поле лицом вниз лежит мужчина, вдали – идущая мимо женщина (ил. 20). Ее прекрасный облик на фоне светлого неба оттенен старым деревом – корявым и обломанным, нарисованным у правого края листа. Мы можем только предполагать, что Миттов тут изображает себя умершим. Дневниковые записи полны мыслей о жизни и смерти: «Жизнь. Одни хотят пережить самих себя, другие – бесследно исчезнуть. Я хотел славить жизнь и запечатлеть свое понимание жизни»²⁹. У головы лежащего на земле человека то ли тень, то ли пятно растекшейся крови. Это пятно расцветает травами и цветами, символизируя, очевидно, жизнь, прожитую не бесследно. Все композиции дают нам возможность включиться в этот непростой мир человеческих взаимоотношений. Условность решения, линейность и выразительность силуэтов, статичность фигур являются в этих работах, как и в иконах или миниатюрах, главным средством художественного выражения. Формальные поиски А. Миттова следуют за его эстетической, творческой, духовной программой, а не наоборот. Мастерство Миттова достигло такого уровня, когда свободная манера рисования пером и тушью дает ему возможность даже при минимуме средств выразить существо содержания произведения.



20. Противостояние. Из серии «Двое»
1968–1969. Б., тушь, перо

В этих маленьких графических листах при внимательном рассмотрении открывается масса очень важных, продуманных художником деталей. Во-первых, в фигурах мужчины и женщины часто узнаем самого художника и его жену, что делает эти композиции очень личностными, как будто мы снова листаем его дневники, читаем откровенные, исповедальные мысли. Сопоставления статичного и динамичного, света и мглы, прекрасного и неказистого углубляют характеристику образов. Художественные приемы также не случайны. Например, в последнем листе с умершим художником линия горизонта делит лист примерно посередине, внося элемент покоя и бесконечности. Небо чистое, без облаков, спокойное и величественное – художник почти не коснулся его пером. Очень важен характер штриховки: в листе, где Он и Она существуют каждый сам по себе, штрихи однообразно расходятся кругами от каждой фигуры, но в листах, где они вступают во взаимодействие, показаны в разных взаимоотношениях, штрихи становятся разнообразными и динамичными. В листе же со сценой смерти героя эта динамика исчезает и штрихи «успокаиваются», делаясь более короткими и организованными между собой.

Конечно, возможно и другое прочтение этой истории. Но в любом случае мы понимаем, что художник разыграл здесь сложную гамму чувств, проявляющихся в жизни в тысячах вариантов. Только кажется, что это была его собственная история, а мы вслед за воспоминаниями Олимпиады Васильевны и дневниковыми записями самого художника лишь расшифровывали ее.

Умение Миттова превращать жанровую, по сути, сцену в рассказ с неизвестной развязкой, сохранять хрупкое равновесие между высоким

и повседневным удивительно. Он отказывается ради этого от буквальности и конкретики места, времени и примет окружающей жизни, но сосредоточивает свое внимание на создании более тонкой канвы человеческой истории. Столь глубокое вхождение в психологию взаимоотношений близких людей мы не находим в графике ни одного художника того времени. Полное погружение в мир интимных переживаний, соотнесение личного и временного с общечеловеческими и вечными позволяют Миттову в камерных графических листах оставаться верным себе на пути к предельно честному, исповедальному по характеру искусству.

Прежде чем обратиться к одной из самых поздних серий «Двое. У окна», рассмотрим серию «Жизнь и смерть», которая занимает в творчестве Анатолия Миттова особое место и отмечена наиболее трагическим переживанием художника приближающегося конца, обреченностью. Она была создана в то же время, что и «Двое. Противостояние». Г.Н. Айги писал: «...Во многом литературна и серия “Жизнь и смерть”. Но значение этих рисунков – как **свидетельств, документов трагедии** (в искусстве иногда бывает нечто, что, возможно, больше искусства, или – “только искусства”). Они так слиты с трагической судьбой художника, что **трагическое** здесь действует, остается (независимо от того, расщепляем ли мы здесь что-либо умом)»³⁰. Об этом невероятно тяжелом времени для них рассказывает и Олимпиада Васильевна: «1968 год для нас обоих был трудным годом. Чувашское книжное издательство не приняло иллюстрации Миттова к стихам Сеспеля. Еще раньше довольно много работ Анатолия было отобрано Третьяковской галереей, а в 1968-м (хотя работы не были отвергнуты, но, учитывая, что он не был членом Союза, решили обождать) их вернули. Эскизы декораций к пьесе М. Байджиева, сделанные по заказу Чувашского драмтеатра, тоже не были тогда приняты (позже, в 1971 году, их взяли). К тому же я сама тяжело заболела и мне пришлось пролежать в больнице около трех месяцев. Только я легла в больницу, друзья вызвали Анатолия в Москву, чтобы он проконсультировался по поводу своей болезни уха. Когда он вернулся из Москвы, мне не полегчало, а, наоборот, состояние ухудшилось. Уже по его лицу я поняла, что и он вернулся не с добрыми вестями. По его взгляду было видно, что шум и боль в ушах не только не прекратились, но и усилились»³¹.

«Жизнь и смерть» – серия, название которой дал сам художник и которая отличается предельно трагическим содержанием. Но, в отличие от автопортретов середины 1960-х гг.,

в которых художник показал предельное физическое страдание, в «Жизни и смерти» есть мучительное, предельно напряженное душевное состояние, попытка осмысления своей жизни на самом ее краю. Во всей истории искусства Чувашии мы не найдем произведений, более сильных по глубине переживания этой темы. В выполненных в 1968–1969 гг. пером и тушью пятнадцати листах Миттов достиг высочайшей формальной простоты. Помня о том, что в свое время его сильно ругали за формализм, можно сделать вывод, что его поиски увенчались успехом. Во внешнем выражении явились глубочайшие переживания Миттова. «Она вся черная, все возникает как бы из мрака, из потусторонности, возникает как воспоминание, как далекие, преимущественно женские образы, – пишет Н.В. Воронов об этой серии. – Среди них много сидящих, как бы бесконечно уставших. Все это перемежается знаками – треугольниками, ромбами, элементами архитектуры, какими-то неясными провалами. Но основное ощущение – одиночества, покинутости, заброшенности. Это как бы жизнь в смерть, жизнь в никуда»³². Герои этих листов существуют в замкнутом пространстве как будто в ожидании конца света.

Все работы небольшие, примерно альбомного размера (ил. 21–28). Изображения выполнены плотными штрихами пера. В некоторых листах лица, фигуры, а иногда и фон сгущены почти до черноты, видны лишь слабые отблески на лицах, пространство вибрирует, поглощая человека. В других, наоборот, резкое вторжение черных геометрических фигур – квадратов и треугольников – оттеняет плоскую белизну, безжизненность фона.

Три работы этой серии представляют автопортрет художника. Это – «Автопортрет (Сидящий мужчина)», «Автопортрет с женой» и просто «Автопортрет». Из них только один лист представляет собой двухфигурную композицию («Автопортрет с женой»), два других, как и остальные, – одиночные портреты. Причем все остальные – женские погрудные.

В листе «Автопортрет (Сидящий мужчина)», выполненном пером очень темными по плотности штрихами и точками, художник как будто уже переступил черту жизни. Его фигурка едва прочитывается на черном фоне: мерцающее, бесконечное пространство, ровное и глубокое, как будто растворяет, поглощает ее. Статичная неподвижная поза выражает не просто одиночество, а полную отрешенность, безысходность вселенского масштаба. Художник как будто спрашивает: «Сколько раз я приготавливался умереть, каждый раз спасала случайность. Сегодня мне плохо:

случится ли чудо?»³³ Однако чуда на этот раз не случится: фон, на котором изображена его фигура, провидчески, не случайно напоминает надгробный памятник³⁴.



21. Автопортрет (Сидящий мужчина)
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо



22. Автопортрет с женой
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо

Не менее трагично содержание работы «Автопортрет с женой». Впечатления для нее были «взяты» прямо из жизни художника. «На третьем листе мы сидим вдвоем, – пишет О.В. Таллерова об этой композиции. – Когда мне стало полегче, мы часто и подолгу сидели на скамейке в больничном коридоре. Я изображена в больничном халате...»³⁵

О своем изображении Таллерова говорит только в связи с «Автопортретом с женой». Однако ее портретные черты угадываются и в других женских образах этой серии (их одиннадцать): в неясных очертаниях лица и характерной фигуре. А главное – в настроении, полном трагических предчувствий. Она пишет: «Образ печальной женщины, плачущей; там же знак близости смерти – тень креста. Другие – это образы молодых женщин. Они – свет, в них чистота, они – жизнь»³⁶. Трудно согласиться с ней в последнем утверждении. Эти женские образы отнюдь не излучают свет и жизнь. Опустошение, отчаяние, даже печать смерти есть в этих образах. Серия сразу и в целом производит впечатление безысходности и печали.

Другие образы также нарисованы чрезвычайно плотной штриховкой, что создает ощущение ночного мрака, из которого выплывают женские лица. Особенно гнетущее чувство оставляет «Портрет женщины на черном фоне», созданный, вероятно, по

впечатлению от тяжелой болезни Олимпиады Васильевны, обрушившейся на семью вместе с приговором московских врачей о неизлечимости болезни самого художника. Этот период жизни стал для них самым тяжким испытанием. Здесь довольно ярко прочитываются и портретные черты Таллеровой, и ее облик, суровый и замкнутый, который она прообрела уже после смерти мужа. Так часто гениальный мастер запечатлевает облик человека, каким он станет в будущем.



23. Портрет женщины
на черном фоне
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо



24. Портрет женщины
с высокой прической
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо

Соединение в «Портрете женщины с высокой прической» и «Портрете женщины на фоне треугольника» женской головы с абстрактными геометрическими черными фигурами кажется неестественным и даже мучительным. Ощущение зажатости, ограничения, несвободы есть и в «Портрете женщины на фоне тени ее фигуры», в котором и темная тень сгущает смысловую нагрузку. Очевидно, что Миттов находился в момент создания этой серии в состоянии глубокой депрессии и переживал чувство беспомощности в своей болезни. Включение в композицию плоских геометрических фигур вносит дополнительное чувство дискомфорта. Хотя есть и образы более светлые – молодых женщин. Но в целом эта серия звучит как произнесенный приговор, в нем – предчувствие трагического исхода.



25. Портрет женщины
на фоне треугольника
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо



26. Портрет женщины
на фоне тени ее фигуры
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо

Упоминаемые О.В. Таллеровой портреты молодых женщин как светлые и чистые, очевидно, кажутся ей таковыми именно исходя из тех трагических обстоятельств, в какие они с Анатолием Ивановичем попали в этот период жизни. Только два из них можно приблизить с натяжкой к такой характеристике – «Портрет девушки в платьице с бретельками» и «Портрет девушки в свитере», которые отличаются от остальных лишь нежным возрастом и хрупкой внешностью. Но их печальные лики органично вписались в ряд образов, над которыми как будто довлест неизбежный рок.



27. Портрет девушки
в платьице с бретельками
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., перо, тушь



28. Портрет девушки
в свитере
Из серии «Жизнь и смерть»
1968. Б., тушь, перо

Сама форма обрамления этих портретов необычна, хотя и использовалась Миттовым в некоторых предыдущих работах. Геометрические фигуры (треугольники, квадраты, круги и овалы, равно

как и неправильные фигуры), являясь частью композиции в ранних женских портретах («Сидящая в красной юбке», «Портрет чернокожей женщины в белом»), в автопортретах разного времени, в иллюстрациях к стихотворениям М. Сеспеля, усиливали характеристику или эмоциональное поле образов. В листах серии «Жизнь и смерть» их использование художником более избирательно и строго, что привносит в произведение оттенки сакральности, тайного знания о жизни и смерти. Однако эта серия стала последней в его творчестве, окрашенной такой безысходностью. Характер следующей по времени графической серии «Двое. У окна» заметно меняется.

Серия «Двое. У окна» по времени исполнения является одной из самых поздних работ Анатолия Миттова. Она создавалась примерно в одно время с упомянутыми выше работами «На холме» и «Окраина деревни», несколькими листами под названием «Дорога в гору» и последними темперными «Качелями». Здесь снова хочется провести некоторые параллели, чтобы понять те изменения, которые произошли в мировоззрении художника. Вспомним произведения середины 1960-х гг., когда им были созданы серии «Земля наших дедов», «Алран кайми аки-сухи» и другие, знаковые для национального искусства темперные работы, посвященные старинной жизни чувашского народа. Какой внутренне глубокий разрыв был между ними и одновременно нарисованными художником трагическими автопортретами! В работах 1970–1971 гг., как живописных, так и графических, такого противоречия нет, в них гораздо больше общего, и, как пишет К.В. Малинин, «определить национальные признаки становится труднее. Если в первый период (серия “Чувашская старина”) они лежат на поверхности (этнографизм, чувашский орнамент), то в последних живописных (“Качели”) и графических сериях (“Жизнь и смерть”, “Дороги”) содержание выходит за пределы “национального”, то же можно сказать и о форме. С периода 1967–1968-х годов “этнографические” серии уступают место “философским”, по мнению многих, писавших о художнике»³⁷.

Очень важно, что из большинства работ уходит сюжетная канва, все меньше остается изображений человека. Даже в знаменитой, последней темперной серии «Качели» количество персонажей становится все меньше, а в последнем, оставшемся на мольберте художника листе качели пусты. На этом фоне больших обобщений и глубоких, на христианском уровне, обобщений рождается такая камерная и теплая «человеческая» тема, как «Двое. У окна». В этой

серии, в преддверии смертельного часа (он знал это), Миттов как будто совершенно игнорирует тему смерти. Тема вечности воплощается им в пейзажах. А в фигуративных композициях на первый план выходят темы человеческих взаимоотношений, взаимопонимания между людьми – они кажутся в конце жизни самыми важными для художника.

В этих обширных сериях, создаваемых одновременно или с разницей в один-два года, хорошо прочитываются перемены, происходящие в последние годы жизни Миттова в его сознании и настроении. И в произведениях портретного жанра, и в пейзаже, и в сюжетных композициях драматизма и острого переживания приближающейся смерти остается все меньше, в них появляется чувство покоя, как будто художник примирился с неизбежностью скорого конца. Эти перемены последовали, думается, вместе с жизненно важным для него шагом в сторону воцерковления. К этому он пришел путем мучительных сомнений, решив для себя невозможность уйти из жизни без вхождения в храм.

Для Миттова вопрос о судьбоносной встрече с О.В. Таллеровой был решен именно перед смертью венчанием в православном храме в подмосковном Переделкине. Об этом подробно написала Е.Н. Лисина в своих воспоминаниях о А.И. Миттове, когда перед последней поездкой в Москву на консультацию к врачу художник поставил перед женой условие, что поедет лишь в том случае, если они там обвенчаются. Лисина пишет, что они венчались «перед расставанием, перед исходом». «А во время самого обряда я испытала настоящий ужас. Лицо Миттова стало неузнаваемым, страшным (в нем была и какая-то дикость). Может быть, в нем схватились жизнь и смерть (или же это было искушение?). <...> Когда же обряд кончился, Миттов стал совсем другим: он весь “оттаял”, от его лица, бледного, словно изваянного из благородного металла, исходил мягкий, радостный свет. Было видно, что ему легко, легко, словно человеку, благополучно выдержавшему жуткое испытание»³⁸.

Серия «Двое. У окна» как будто является продолжением, развитием серии «Двое. Противостояние». Произошедшая в душе художника переоценка ценностей очевидна. Не противостояние, а осуществленная гармония видится в этих двух фигурах – мужчины и женщины. Замкнутый мир, наполненный тишиной, светом и покоем – хрупким счастьем. В воспоминаниях Олимпиады Васильевны находим ее удивительное признание: «Пять лет пролетели, как одно мгновение. Но это мгновение растянулось на

всю жизнь: словно мы всегда жили вместе, словно мы никогда и не жили отдельно друг от друга, словно и сейчас – мы живем вместе»³⁹.

Даже название работ в этой серии освобождено теперь от эмоционального, негативно окрашенного оттенка как, например, в предыдущей серии «Двое. Противостояние». Олимпиада Васильевна Таллерова, он понимал это, стала тем стержнем, который позволял ему держаться на плаву. «Ко мне, жене, естественно, он относился как к самому близкому человеку, делился всеми радостями и горестями, – пишет она. – Но в то же время его отношение ко мне было таким: словно мы вот только что познакомились, а может быть, кто знает наперед, и расстанемся. Мы всегда, всю совместную жизнь, в какой-то мере стеснялись друг друга. Я не замечала, чтобы он когда-либо суеился. Казалось, будто каждое движение его исполнено определенного смысла. От него исходило душевное спокойствие, и поэтому нам обоим было хорошо»⁴⁰.

Число рисунков в этой серии приближается к пятнадцати. Почти все листы использованы с двух сторон и выполнены в единой манере, но главное, они объединены общим настроением и состоянием, внутренне статичным, не требующим развития. Камерная атмосфера: уголок комнаты возле окна, почти во всех листах мягкое освещение и такие детали, как кресло или небольшие комнатные цветы в горшках. Отметим и манеру наложения штрихов, когда отсутствие контуров предметов создает мягкое перетекание пространства от переднего плана ко второму и атмосферу покоя. Здесь снова вспомним Г. Гавриленко с его бережным отношением к белому листу бумаги – основе рисунка.

Важным камертоном в работах служат небольшие комнатные цветы на подоконнике: один, два, три или четыре. Есть даже лист, где изображения людей исчезают, но остаются на подоконнике два цветка как символ душевного согласия и уюта. Размеренный ритм, в каком они расположены, привносит чувство упорядоченного, ничем не колеблемого мира.

Композиция всех листов схожа: на фоне в левой части листа изображена в профиль сидящая женщина, портретное сходство которой с Олимпиадой Васильевной очевидно. Слева сидит спиной к зрителю мужчина, изображение которого меняется в зависимости от того, насколько он приближен к первому плану: фигура, полуфигура или оплечное изображение также портретно – в нем узнается сам художник.



29–33. Двое. У окна. 1970. Б., тушь, перо, кисть

Оставляя в стороне выдающиеся достижения А.И. Митова в произведениях темперной живописи, в настоящей статье мы попытались поставить на достойное место и графические серии. Художник в поиске выразительных, адекватных замыслу образов, техник и материалов часто выбирал тушь и перо. Работа в этой технике дала ему невероятно богатые возможности: быстроту в воплощении идеи и свободу в создании многовариантных композиций.

«Последний период короткого творческого пути художника ознаменован обретением большей внутренней свободы, – совершенно справедливо отмечает К.В. Малинин. – Митов освобождается от внешних “экзотических” элементов в работах. В результате мучительных поисков (вопреки тяжелейшей болезни) он достигает глубинного понимания и чувствования особенностей чувашского мировоззрения, судьбы чувашского народа. Парадоксальность творческого пути Митова заключается в том, что, всю жизнь работая над созданием сугубо национального языка в изобразительном искусстве, в конце творческого пути он через все испытания и соблазны приходит к пониманию вневременных

и общечеловеческих проблем бытия, соотнося их национальным миропониманием (серии “Жизнь и смерть”, “Дороги”))⁴¹.

Достижения А.И. Миттова в графике на фоне искусства 1960-х гг. выделяются своей значительностью и оригинальностью. Ведь эксперименты художников Чувашии того времени не выходили за рамки трехмерного изобразительного языка, что, по большому счету, характеризовало в общих чертах искусство нашей республики. И хотя стилистические возможности графики были велики, очевидно, что сугубо формальные поиски никогда не стояли в творчестве художников на первом плане. Для большинства из них графические материалы были обычно средством для подготовительной работы. Лишь карандашные портреты обретали значение самостоятельного произведения. Таковых много в творческом наследии старейших художников Н.К. Сверчкова и П.В. Сизова. Замечательным графиком-портретистом был П.Г. Григорьев-Савушкин. В технике линогравюры работали Р.Ф. Федоров, И.Т. Григорьев, офортом занимались А.А. Ефейкина и А.И. Иванов, С.С. Головатый. В технике «перотушь» работали Э.М. Юрьев и В.И. Агеев, но первый реализовал эту технику в пейзажном жанре, а второй в то время занимался главным образом иллюстрациями. Из всех названных художников, современников А.И. Миттова, можно, пожалуй, выделить А.И. Иванова – мастера монументальной живописи, выпускника Высшего художественного училища им. В.И. Мухиной в Ленинграде, который много работал и в станковой графике, причем предпочитал миниатюрные размеры листа. Работая с натуры в пейзажном жанре, он очень интересен своими маленькими композициями-фантазиями на лирические темы, такими как маленького формата серия «Любовь», созданная в технике офорта. Однако эти камерные, очень тонкие по эмоциональному строю работы были сделаны не для показа на выставках и стали известны только после смерти художника в 1977 г.

А.И. Миттов в рамках такого камерного вида искусства, как графика, сумел выйти на «большие» темы, наполнил их высоким содержанием. Предельная простота исполнения не умаляла сюжета, напротив, таила в себе глубокий смысл. Перешагнув через общепринятые нормы искусства советского времени, он создал в середине 1960-х гг. произведения, выражающие национальные мировоззренческие основы чувашского народа, затем, перешагнув собственные достижения, он пошел дальше декларируемой им художественной программы, чтобы прикоснуться к философским проблемам вселенского масштаба. Сегодня произведения последних

лет жизни, по общему признанию, составили гордость чувашского искусства, прославили его далеко за пределами республики и страны. В них – обобщение собственного жизненного и творческого пути, высокие, выстраданные им представления о смысле жизни.

Фигура Анатолия Ивановича Миттова одинока в пространстве искусства своего времени, более того, он был гоним и не признаваем большинством коллег. При жизни его произведения, а особенно черно-белая графика, не были показаны на выставках. Только редкие темперные произведения были пропущены худсоветами Союза художников. О.В. Таллерова с горечью пишет в своих воспоминаниях: «Что скрывать, при жизни художника, когда он представлял на выставку три-четыре произведения, то их либо совсем не принимали (говоря, “это, мол, народу не нужно, непонятно” или “в жизни, мол, все не так”), либо со скрипом, еле-еле принимали одну-две работы. (Насколько я помню: Миттов при жизни более или менее основательно участвовал только в двух республиканских выставках – в 1965 и 1966 году; на каждой из них представлено по четыре работы...)»⁴² Художественным достоянием чувашского народа они были признаны лишь после смерти мастера.

Оглядывая прошедший XX в., видишь, какой смелый шаг был сделан Миттовым в сторону обновления советского и чувашского искусства, каким обладал оригинальным и мощным творческим даром, который реализовал в произведениях, обретающих со временем все большее значение. Однако серьезное изучение творческого наследия этого гениального художника только начинается. Его огромный мир открывается постепенно, являя нам грандиозность замыслов и непостижимость великого таланта.

Литература и примечания

¹ В обозначении границ и в названиях этих серий много разночтений. Серия «Холмы» обозначена О.В. Таллеровой как созданная по мотивам стихов чувашских поэтов Михаила Сеспеля, Константина Иванова и Васлея Митта (Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания, стихотворения, очерки, художественно-критические статьи, дневниковые записи, рассказы, стихи художника / сост., прим. и коммент. О.В. Таллеровой-Миттовой. Чебоксары, 1990. С. 69). В литературе и списках произведений Чувашского государственного художественного музея, где хранится их значительная часть, это обозначение не встречается. Здесь эти произведения зафиксированы как отдельные серии: «Стога», «Холмы», «Дорога в гору» и т.д. О.В. Таллерова выделяет работы 1970 г., называя их «циклом» (с. 96). Г.Н. Айги, который был особенно близок в последние годы жизни художника, называет серии «Дорога через холмы», «Дорога в гору». Такое расхождение, однако, не мешает восприятию их как цельного и

завершенного выражения творческой программы и жизненной философии Мастера. В статье автор старался сохранить музейные названия работ.

² М. Юхма – «Дорога на Москву», Т. Педерки – «Сĕрлехи сирĕм», Г. Ангер – «На Цивиль-реке», «Эстонские рассказы» и др.

³ Являются собственностью семьи художника.

⁴ В этих работах одно и то же название может принадлежать как отдельному листу, так и серии.

⁵ Художник не имел мастерской и жил в маленькой комнате коммунальной квартиры. Рассматриваемые произведения в своих размерах по длинной стороне редко доходят даже до 30 см. Многие произведения имеют альбомный размер листа.

⁶ Логика этого мероприятия во многих случаях вызывает вопросы. При попытке систематизации произведений Миттова после его смерти было привнесено много путаницы. Схожие по содержанию, времени и технике исполнения работы не все включались в ту или иную серию. Так, в документах Чувашского государственного художественного музея группы работ названы серией («Один»), другие – циклом («Двое»), третьи с тем же названием не отнесены ни к тем, ни к другим («Двое. У окна»). Более того, группа произведений называется то серией, то циклом («Весна»), а иногда и вовсе теряет это обозначение, хотя сразу несколько работ имеют одно и то же название.

⁷ Раздольская В.И. Мазерель. Л.; М., 1965.

⁸ В блокнотах А.И. Миттова не только адреса музеев, но и имена и телефоны специалистов, таких как Е.С. Левитин, руководитель гравюрного кабинета ГМИИ им. А.С. Пушкина, и его сотрудник В.Н. Шалабаева, сотрудник отдела графики ГТГ С.А. Кузнецова. Возможно, он ознакомился с коллекциями графики этих музеев не только в экспозиции, но и в фондах музеев.

⁹ Мордвинова А.И. Пейзаж в творчестве А.И. Миттова // Художник Анатолий Миттов: Дорога в гору. Чебоксары, 2011. С. 161–185.

¹⁰ Таллерова-Миттова О.В. Мгновения – длиною в целую жизнь (страницы воспоминаний) // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 36.

¹¹ Некоторые из них причислены к серии «Лес».

¹² Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 121.

¹³ Сейчас три из «Лесов» хранятся в Третьяковской галерее.

¹⁴ Эти темы развивались Миттовым одновременно в акварельных пейзажах.

¹⁵ Хузангай А.П. Уроки Миттова // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 162.

¹⁶ Датировка этой серии с таким большим для Миттова временным разбросом (1967–1970) кажется сомнительной. Каждая серия создавалась художником, вне сомнения, на пределе душевных сил. Отсюда и необычайная внутренняя цельность, и эмоциональное напряжение композиций. О.В. Таллерова упоминает о двух работах цикла «Дорога в гору», созданных летом 1970 г., после четырех месяцев больницы (Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 95). Кроме того, в документах Республиканской психиатрической больницы (история болезни № 583) упоминаются рисунки, которые он сделал в начале 1971 г. во время лечения. Запись от 13 января гласит: «...Нарисовал **опять** (выделено мной. – А.М.) дорогу, идущую далеко в горы...» И 25 января: «Нарисовал картину с изображением своих чувств. Дорога через обрыв ведет далеко на вершину горы». Возможно, все рисунки в больнице были выполнены карандашом и после выписки воспроизведены в перовой технике. Для более точной атрибуции этой графической серии необходимо дальнейшее более глубокое изучение всего творческого наследия мастера.

¹⁷ Айги Г.Н. Задумываясь о друге // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 157.

¹⁸ Таллерова-Миттова О.В. Указ. соч. С. 53.

¹⁹ Список составлен О.В. Таллеровой.

²⁰ Дальнейшая судьба этих произведений не совсем ясна. Возможно, именно они с еще одной партией работ (всего сорок) были выставлены в 1998 г. в галерее Erker в швейцарском городе Санкт-Галлен. Выставка также была инициирована Г. Айги. Известно, что девять работ были куплены после закрытия выставки владельцами галереи Юргом Янетом и Францем Лерезе. Остальные работы (тридцать один лист) были куплены частными коллекционерами из Швейцарии, Германии и Франции. После смерти Ф. Лерезе собранием галереи Erker распоряжается фонд имени ее основателей, который принял решение вернуть работы А.И. Миттова в Чувашию. Акт дарения произошел в Цюрихе 10 декабря 2012 г. в канун дня рождения художника. В январе 2013 г. в Чувашском государственном художественном музее была проведена презентация девяти листов, вернувшихся из Швейцарии на родину: Агнер Петрович Хузангай с супругой совершили путешествие по Европе, чтобы привезти из Швейцарии графические листы А.И. Миттова. Сегодня они являются частью коллекции ЧГХМ.

²¹ Многие было в судьбах Миттова и Гавриленко одинаковым. «На рубеже 50–60-х гг. художник настойчиво искал форму образно-пластического воплощения темы гармонии человека и природы. Он был одним из первых, кто пытался это сделать в Украине... В свое время в Союзе художников его считали формалистом, отстранили от преподавания в Художественном институте. Лишили даже мизерной зарплаты. <...> А Гавриленко в тишине мастерской отыскивал то, что актуализируется в искусстве через пятнадцать-двадцать лет, когда на смену “суровому стилю” придет другой, условно названный “новым лиризмом”. Это направление искусства второй половины 70-х – начала 80-х гг. расскажет о духовности, интеллигентности, об угрозе гармонии человека и природы (Петрова О. Заблудившийся во времени. Внутренняя эмиграция и идеальные образы Григория Гавриленко // Зеркало недели. № 26. 2007. 7 июля). URL:<https://intoclassics.net/publ/5-1-0-229>.

²² Мир этих глаз – 2. Геннадий Айги и его художественное окружение: каталог выставки. Чебоксары, 1997. С. 54.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ В Чувашском государственном художественном музее, где серия находится на временном хранении, она имеет название «Цикл “Двое”. Противостояние». Кроме того, еще одна работа названа «Из цикла “Двое”. Окно и два цветка», она датирована более ранним временем: 1964–1965. Есть еще одна группа работ, имеющих название «Двое. У окна», причем одна из них имеет приписку «Из серии “Двое”». Такая небрежность в составлении списков работ художника во многом усложняет сегодня исследовательскую работу.

²⁶ Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 93.

²⁷ Там же. С. 95.

²⁸ Там же. С. 56.

²⁹ Там же. С. 40.

³⁰ Айги Г.Н. Указ. соч. С. 157.

³¹ Таллерова-Миттова О.В. Указ. соч. С. 39–40.

³² Воронов Н.В. Путь и судьба (К эволюции творчества Анатолия Миттова). // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 15.

³³ Из неопубликованного. Без даты.

³⁴ Об этом листе – в статье «Портрет в творчестве А.И. Миттова» (Чувашский гуманитарный вестник. Чебоксары, 2015. № 10. С. 88–120).

³⁵ *Таллерова-Миттова О.В.* Указ. соч. С. 40.

³⁶ Там же.

³⁷ *Малинин К.В.* А.И. Миттов и чувашское изобразительное искусство // Художник Анатолий Миттов: Дорога в гору. С. 18.

³⁸ *Лисина Е.Н.* Короткие, но незабываемые встречи // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания ... С. 123.

³⁹ *Таллерова-Миттова О.В.* Указ. соч. С. 97.

⁴⁰ Там же. С. 88.

⁴¹ *Малинин К.В.* Указ. соч. С. 18–19.

⁴² *Таллерова-Миттова О.В.* Указ. соч. С. 64.

И.В. Тургай

**Цветные иллюстрации Праски Витти
по мотивам поэмы К.В. Иванова «Нарспи»**

Поэма «Нарспи» более века вдохновляет художников на создание произведений по ее мотивам во всех видах и жанрах изобразительного искусства: в монументальном и декоративно-прикладном, скульптурном и медальерном, в графике, дизайне, сценографии, плакате, гобелене, вышивке и др. Их совокупность называется нарспианой. Термин введен в научный оборот профессором искусствоведения А.А. Трофимовым в 1990 г.¹

Наиболее ярко и многообразно нарспиана представлена в книжной графике, так как каждому изданию требуется профессиональное оформление. «Чтобы иллюстрировать “Нарспи” К.В. Иванова, надо самому быть на уровне К.В. Иванова», – говорил А.И. Миттов². Этими словами он утвердил высокую планку для иллюстраторов поэмы.

Оформление книги является сложным процессом, так как изобразительный ряд продолжает и дополняет поэтическое слово. При работе над ней художник является соавтором писателя, во многом от него зависит конечный результат – будет издание заурадным или станет шедевром. Здесь важны и художественное мастерство иллюстратора, и глубокое погружение в мир литературного произведения. Драматическая канва «Нарспи» тесно переплетается с философией, эстетикой, этикой и национальными традициями чувашского народа. Поэма предполагает раскрытие образов главных героев (психологию, эмоции, мотивации, внутренний мир и т.п.) и содержит описание быта и уклада жизни в деревнях Сильби и Хужалга. Все это в совокупности ставит перед художниками-иллюстраторами творческие задачи и вовлекает их в процесс своеобразного соревнования с предшественниками.

Многократное издание поэмы и ее оформление чувашскими художниками позволяют нам проследить эволюцию «книжной» нарспианы. В творчестве первых графиков (А.Ф. Мясников, Ф.С. Быков, Г.Д. Харлампьев, первые работы П.В. Сизова) отметим повествовательный характер и этнографизм. Буквальность трактовки сюжета постепенно сменяется на более глубокое погружение в мир поэмы. Со второй половины 1960-х гг. начинается новый подход к ее оформлению. Теперь книжный блок рассматривается как единый ансамбль, где все его элементы и иллюстрации должны быть выполнены

в одном стиле. В 1967 г. издается «Нарспи» с двухцветными линогравюрами П.В. Сизова, признанными классикой чувашского изобразительного искусства. В 1976 г. выходит в свет книга, оформленная А.И. Миттовым, – легкая, воздушная, но недопонятая многими, опережающая свое время. Издание 1985г., проиллюстрированное Э.М. Юрьевым, было признано книгой номер один госинспекцией по качеству при Госкомиздате СССР³.

Творчество почти каждого художника ознаменовано нововведениями: А.Ф. Мясников разработал основные сюжеты для иллюстраций, Ф.С. Быков и И.Т. Григорьев первыми ввели изображение пастушка, Г.Д. Харлампьев – хоровода, Э.М. Юрьев – иконы Богоматери... Каждый последующий художник, изучая опыт предшественников, стремился выразить свое понимание поэмы, созвучное тому времени, в котором он жил и творил. За вековую историю существования «Нарспи» была оформлена чувашскими художниками восемнадцать раз (и семнадцать – российскими и зарубежными). Рассматривая эти издания, мы видим эволюцию нарспианы в искусстве книги, смену поколений и преемственность мастеров, отражение нашего времени через современное понимание классической поэмы. По этой причине иллюстрации к литературному шедевру являются своего рода историческими документами разных эпох. Осознание этого факта подчеркивает важность художественного оформления последних изданий «Нарспи», так как по ним в будущем будут судить о нашем времени. В нарспиане XXI столетия начинают преобладать новаторские, неклассические формы, продолжается поиск нового образного языка.

Ярким представителем этнофутуристического направления в нарспиане является В.П. Петров (Праски Витти). Очарованный поэмой еще в юности, он создал множество произведений по ее мотивам в живописи, графике, эмали и монументальном искусстве. Стиль художника ярок и легкоузнаваем, неоднократно подвергался искусствоведческому анализу. «Творчество Праски Витти интеллектуально, конструктивно и неожиданно как по формальным приемам, так и своеобразию авторского мышления. Его искусство не имеет прямых аналогов, обладает яркой индивидуальностью и завершенностью пластической формы. <...> Народное творчество становится источником и важным корректором замыслов Праски Витти – профессионального художника, желающего нести в своем творчестве национальное своеобразие», – пишет искусствовед Л.В. Семечкина-Бессонова⁴. Профессор А.А. Трофимов

дает такую характеристику его творческому методу: «Изучая содержание и образность произведений, необходимо отметить то, что у автора свой способ строить перспективу, которая состоит из вертикальных отдельных участков. Цвета красок тоже подчиняются этому способу. Художник узором пользуется умело и в меру. Такие узоры встречаются в двух местах: один – в одежде, другой – в содержании произведения. Их аккуратное использование освобождает художественное произведение от этнографизма. Автор хорошо знает закон симметрии. <...> Когда художник показывает ломку гармонии в жизни, он рушит эту симметрию. Работы Праски Витти пронизаны философским мышлением»⁵.

В 2008 г. в Чувашском государственном институте гуманитарных наук открылась персональная выставка произведений по мотивам «Нарспи», посвященная празднованию столетия со дня издания шедевра чувашской словесности. Многие из них впоследствии были использованы в оформлении юбилейных изданий поэмы. Всего были выпущены три книги с его иллюстрациями⁶. Во всех трех представлены одинаковые гуашевые цветные иллюстрации, анализу которых посвящена данная статья. Их количество варьируется, больше всего представлено в издании ЧГИГН. В книги, вышедшие в типографии Брындиных и Чувашском книжном издательстве, помимо цветных включены черно-белые композиции, выполненные тушью и пером.



Ил. 1



Ил. 2

Одной из первых иллюстраций является портрет «Сыравсă К.В. Иванов» (Писатель К.В. Иванов) (ил. 2). Она напоминает живописную картину «К.В. Иванов. Чувашский поэт-демократ» 1984 г., которая находится в постоянной экспозиции ЧГХМ (ил. 1). Общим в этих произведениях является образ поэта – его ракурс, поза и наличие

книги в руках. Остальное изобразительное пространство, являясь одновременно и фоном, и сюжетом, решено по-разному. В картине основной композиции является квадрат, в котором изображена Нарспи. В иллюстрации 2008 г. в центре изображен ромб. Вся плоскость листа разбивается на отдельные зоны, представляющие главных действующих лиц поэмы. В верхнем углу Михедер с женой у дома поджидают гостей, по одну сторону от автора – сцена избиения, по другую – раздвоившаяся фигура Сетнера. Художник также вводит текстовые вставки-фрагменты. Особый интерес вызывают атрибуты, изображенные вокруг поэта. Один из них – торчащий по диагонали сломленный ствол дуба – символ рано оборвавшейся жизни поэта. Второй – голова волка, которая неоднократно встречается в работах этой серии, становится своеобразным «лейтмотивом» нарспианы Праски Витти.

Художник создал образы главных героев поэмы – Нарспи, Сетнера и Тохтамана. Портрет главной героини (ил. 3) состоит из нескольких сюжетов: изображений родителей на фоне дома, мертвого Сетнера со склонившимся над ним конем, волчьей головы из плеча девушки. ... Нарспи для автора иллюстраций – волчица. Поэтому это хищное животное то прорывается из плеча, то, подобно маске, надевается на ее лицо. Мотив с влюбленными на качелях, используемый в данной работе, станет основой сюжета для иллюстрации под названием «Чуччу» (Качели).



Ил. 3



Ил. 4

Если Нарспи – это волчица, то Сетнер для Праски Витти – конь (ил. 4). По этой причине юноша изображен с головой скакуна. По сторонам от него расположены сцены встречи у родника, бегства в лес и пророчество смерти. Оба портрета имеют симметричную композицию, центром которой является персонаж. Лица в фас стилизованы, на щеках или лбу располагаются рисунки.

Тохтаман изображен в профиль (ил. 5). Он страшен и агрессивен. За головой – летящая черная хищная птица, их глаза как

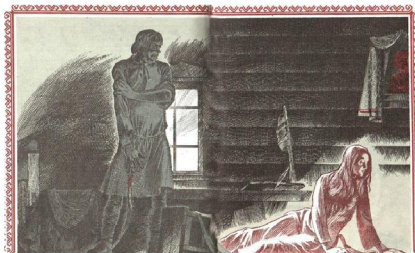
будто совмещаются в единый взгляд, взирающий на темное морщинистое лицо в гримасе, с клыками и торчащими змеями вместо волос. Оно напоминает горгону Медузу из греческой мифологии – каждый, кто взглянет на нее, окаменеет. Это лицо можно трактовать как судьбу или измену.



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7

Особенность иллюстраций Праски Витти такова, что каждая из них раскрывает одну конкретную главу, которой посвящена. Он дает им свои названия.

«Килти ёс» (Работа по дому) по мотивам главы «Красна девица» представляет изображение интерьера (ил. 6). Во всех других работах автор избегает перспективы и собирает пространство по кускам – это характерная черта его композиций. Здесь мы видим вполне нормальное, привычное глазу помещение, где есть стены, пол, окно и печь. Уют ему придают сундук, ковер, самовар и другие предметы. Возможно, эта «нормальность быта» показывает зрителям ту цельность жизни, которая была у девушки до того, как она узнала о предстоящем замужестве. Праски Витти вводит необычные детали: черно-белую фотографию и иконостас на стене. Элемент христианства в нарспиане появляется не впервые. В книге, оформленной Э.М. Юрьевым, на иллюстрации к главе «После Симека»

изображена алая икона Богоматери, которую можно трактовать как всевышнего свидетеля избиения Тохтаманом своей жены (ил. 7). В работе Праски Витти на домашнем иконостасе изображены мужчина и женщина, предположительно родители, которых художник приравнял к православным святым.



Ил. 8



Ил. 9

В нарспиане, связанной с искусством книги, впервые появляется сцена катания на качелях в иллюстрации «Чуччу». Это скорее качели судьбы, которые молодые привели в движение в своем любовном порыве. Пребывая в счастливом неведении, они не замечают, как в их сторону уже ползут гадюки – порождение огнекрылого дракона, изображенного в нижнем углу. В него вцепилась волчья пасть (Нарспи-волчица пытается противостоять злему року, который постиг многих чувашских девушек). И тут же лежит она в черной земле, в руках ее щит и меч, как у древних амазонок. Она защищалась и нападала, но проиграла в схватке с судьбой. Так в одной иллюстрации В.П. Петров связал настоящее и будущее.

«Юлашки тёлу» (Последняя встреча) – классический сюжет нарспианы (ил. 10). Мы знаем множество произведений, выполненных мастерами в реалистической манере и ставших классикой чувашской книжной графики. По случайному совпадению иллюстрация Праски Витти ассоциативно отсылает нас к живописному полотну М. Шагала «Прогулка» (ил. 11): приближенная цветовая палитра, оторванность героини от земли, пейзаж на фоне... Объединяет оба произведения тема любви. Женщина Шагала ничем не отягощена, она летит вверх и поднимает за собой возлюбленного. Нарспи Праски Витти падает вниз, на ее плечах тяжелое коромысло с ведрами. Пытаясь передать чувства и эмоции главной героини, художник вводит в композицию асимметрию и изображает ее фигуру диагонально, неустойчиво. Этот прием он использовал в данной иллюстрации и в одной из последних «Върманта» (В лесу) (ил. 9). Если обе работы расположить рядом,

то станет очевидной зеркальность композиций. В лесу влюбленные искали спасение («Последняя встреча»), а обрели погибель («В лесу»). Таким образом, художник показывает, что круг замыкается.



Ил. 10



Ил. 11

Брачные обряды и обычаи чувашей имели строгий порядок. Вероятно, поэтому для иллюстраций, связанных со свадьбой, характерны выраженная симметрия и равновесие. Первая из них – «**Хёр йёрри**» (**Плач невесты**) (ил. 12). Это цельное, нарядное, декоративное произведение, в центре его изображена Нарспи в богатом свадебном наряде. Она стоит на фоне покрывала, которое держат ее подруги. С противоположной стороны спиной к зрителю показан жених.

Вторая работа – это «**Вайй**» (**Хоровод**) (ил. 13). Вокруг главной героини сельская молодежь образовала полукруг, над ее головой перевернутый полумесяц с созвездием волчицы. Эта половинчатость изображаемых предметов не случайна. Вариантов понимания замысла может быть несколько: жизнь Нарспи укорочена наполовину (круг хоровода – это символ жизни), полумесяц – женская юность и т.д.

«**Туй**» (**Свадьба**), так же как и две предыдущие иллюстрации, имеет симметричную композицию, в центре которой изображены музыканты и жители деревни Сильби с угощениями и дарами (приданое) (ил. 14). Сбоку в плоскость полотна врывается тройка лошадей – это едет сторона жениха. Над всеми возвышается женщина, она смотрит во все стороны. В ее распростертых объятьях полотенца символизируют гостеприимство.



Ил. 12



Ил. 13



Ил. 14

После свадебных иллюстраций в книге появляется образ Тохтамана. Его портрет мы рассмотрели выше. Следующая работа называется «Хён курни» (Избиение) (ил. 15). Изобразительный ряд полностью соответствует названию. Сцена насилия дополняется интересными деталями, которые глубже раскрывают данный сюжет. Перед Нарспи стоит сундук, привезенный из родового дома. На его торцевой стороне изображена маленькая фигурка Сетнера на аргамаче. Так художник показывает ее воспоминания о возлюбленном. На коленях Тохтамана расположены раскрытые глаза, которые означают, что он знает о побеге жены перед свадьбой.



Ил. 15



Ил. 16

В иллюстрации «Нарспи ёсё» (Поступок Нарспи, отравление) образ героини-волчицы раскрывается в полной мере (ил. 16). На безжизненном теле Тохтамана сидят два хищника, сама же она отбрасывает черную тень с туловищем человека и головой волка, что так напоминает Анубиса – древнеегипетского бога, проводника умерших в загробный мир, хранителя ядов и лекарств. Действительно, между ними можно провести параллели: действия Нарспи явились косвенной (родители, Сетнер) и прямой (Тохтаман, Нарспи) причиной смерти пятерых людей, одна из них совершилась с использованием яда.

Однако Праски Витти был хорошо знаком с биографией К.В. Иванова, который оставил письменные свидетельства о своих предках: «Пращуrom нашего рода был Волк. Он был некрещеным чувашинoм (язычником). Известно, что от него осталось двое сыновей: один – Волков Иван, другой – Волков Кузьма. Поколение Ивана называют «потомками Прта», поколение Кузьмы – «потомками Кузьмы»⁷. Зная, что молодой поэт «корнями из рода Кашкыр», художник изобразил Нарспи в образе волчицы, тем самым подчеркивая связь между литературным персонажем и ее создателем.

Самой своеобразной и аллегоричной работой в книге можно назвать иллюстрацию «Шăпа» (Судьба) (ил. 17). В центре расположен большой глаз, вместо радужки – горящее колесо. Остальное пространство поделено на четыре сегмента с зашифрованными фрагментами жизни главной героини или поэмы (в данном случае это одно и то же). В нижнем правом краю изображены языческие могильные памятники – это захоронение ее родителей. От них вверх ведет лестница, по которой Нарспи поднялась и смотрит в радужку-колесо. В самом его центре она видит свое отражение и волчью морду.



Ил. 17



Ил. 18

Последняя иллюстрация к главе «Четыре смерти» художником названа «Эй, Турăçăм» (дословно переводится «О Боже»). В данном контексте фразу следует понимать как обращение к Всевышнему в момент

крайней степени отчаянья) (ил. 18). Здесь представлены все дорогие Нарспи люди – Сетнер и ее родители, убитые разбойниками. Она в буквальном смысле разрывается от горя, трещины делят ее голову пополам, покрывают все тело. Так показаны чувства, которые она испытала в тот момент, когда узнала о смерти близких. На нее взирает Бог, к которому обращены последние слова, в руках его плеть – символ жестокости. Рядом с ним расположен знакомый нам по предыдущей работе глаз судьбы (в православии «всевидящее око»). В левом нижнем углу изображен склонившийся профиль К. Иванова – так своеобразно художник ставит точку, завершая серию иллюстраций.

Подводя итог, отметим уникальность творчества Праски Витти. В его работе ясно прослеживаются стилевые черты:

- декоративность;
- отказ от прямой перспективы, плоскостное изображение пространства;
- заимствование символов из мировоззрения и мифологии чувашского народа;
- мозаичность композиции, заключающаяся в применении ритма, симметрии или асимметрии, которые складываются из сюжетных вставок, крупных чувашских орнаментов и текстовых фрагментов;
- условное изображение человеческих лиц и фигур;
- использование символики цвета; колорит произведений состоит из красного, белого, черного, зеленого, голубого, синего и охристо-желтого цветов;
- влияние чувашского орнамента на формирование геометрических силуэтов изображаемых предметов, а также эмальерного искусства с присущими ему четкими контурами и локальными цветовыми заливками;
- компоновка в едином формате нескольких сюжетов или сцен, растянутых во времени. Картина становится самостоятельным рассказом (особенно это прослеживается в иллюстрациях к поэме, где каждая изобразительно раскрывает целую главу). Поэтому пространство и время тесно переплетаются. Художник показывает, что было, что есть и что будет.

В своем творчестве Праски Витти отталкивается от древних представлений чувашей о мироздании, зашифрованных в национальном орнаменте, дополняет его элементами супрематизма, примитивизма, сюрреализма и многих других течений мирового изобразительного искусства, что делает его стиль эклектичным и неподражаемым. Можно сказать, что художник придал чувашской классике современную форму.

Литература и примечания

¹ Трофимов А.А. Нарспиана совет тата урăх художниксен пултарулăхĕнче // Творческое наследие К.В. Иванова: сб. ст. Чебоксары, 1990. С. 65–88. Перевод с чувашского О.Н. Тургай. После появления статьи долгое время шли споры о правильном написании термина. В 3-м томе «Чувашской энциклопедии» 2009 г. вышла статья «Нарспианиана». В настоящее время принято написание «нарспиана».

² Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания, стихотворения. Очерки, художественно-критические статьи. Дневниковые записи, рассказы, стихи художника / сост., прим. и коммент. О.В. Таллеровой-Миттовой; вступ. ст. Н.В. Воронова. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. С. 99.

³ Виктор Ю.В. Элли Юрьев: Художник и время. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2005. С. 96.

⁴ Семечкина-Бессонова Л.В. Поэтические образы чувашского классика К.В. Иванова в творчестве Праски Витти // Художественные традиции и музей: Материалы музейной конференции к 120-летию Н.К. Сверчкова; Вопросы изобразительного искусства современной Чувашии: сб. ст. Чебоксары: Новое время, 2011. С. 69–77.

⁵ Трофимов А.А. Нарспиана художниксен пултарулăхĕнче // Искусство: избранные труды. Чебоксары: ЧГИИЧ, 2005. С. 170.

⁶ Иванов К.В. Нарспи. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2008. 255 с.: ил.

Иванов К.В. Нарспи. Чебоксары: Тип. Брындиных, 2008.

Иванов К.В. Нарспи. Чебоксары: ЧГИИЧ: ОАО «Электроприбор», 2008. 43 с.: ил.

⁷ Иванов К.В. Сочинения. 2-е изд., доп. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990. С. 201.

Л.И. Бушueva

Композиторское и исполнительское творчество в музыкальной культуре Чувашии на рубеже XX–XXI веков

«Рубеж веков» – понятие, активно используемое в исследованиях многих российских историков, искусствоведов и литературоведов по отношению к процессам, затронувшим Россию в конце XIX – начале XX в. Ощущение «итога» и «начала», витавшее в общественной атмосфере, породило небывалую интенсивность творческой мысли во многих областях. Бурно развивались все сферы духовной жизни русского общества: литература, живопись, архитектура, музыка, театр, естественные и гуманитарные науки (история, филология, философия). Господствовало стремление к философскому осмыслению жизни, искусству в общественном сознании наряду с наукой отводилась огромная роль. Для него была характерна пестрота направлений и школ, переплетение западных веяний с конкретно русским содержанием. Это время, по сложившейся традиции исчисляемое от последнего десятилетия XIX в. до революции 1917 г., в истории русской культуры часто именуют «духовным ренессансом», русским ренессансом, или же, в сравнении с золотым веком пушкинской поэзии, серебряным веком русской культуры. Философ Н.А. Бердяев назвал его «одной из самых утонченных эпох в истории России», эпохой «творческого подъема поэзии и философии после периода упадка».

Рубеж XX и XXI вв. – также во многом знаковый и яркий период в истории России. Реформы перестройки и последующий за ней развал в 1991 г. некогда мощного государства – Советского Союза – повлекли за собой цепь важнейших событий: смену государственной власти в октябре 1993 г., экономические реформы первой половины 90-х гг., военный конфликт на Северном Кавказе, кризис 1998 г., обновление и реформацию экономики в начале 2000-х. Происшедшие процессы не могли не вызвать кардинальных изменений в приоритетах российского общества. Основная его часть не была готова к разрушению привычной картины мира и потере устойчивого социального статуса. Многие россияне пережили социальный и психологический кризис, оказавшись предоставленными самим себе. Этот период характеризуют экономическая нестабильность, смена духовных и нравственных ориентиров, формирование новых ценностей, в которых ощутимо влияние культуры Запада и Америки. Как и сто лет назад, Россия

и ее культура в постсоветский период, в начале третьего тысячелетия вновь оказалась перед выбором пути.

В Чувашии рубеж XX–XXI вв. также ознаменовался крупными преобразованиями в общественно-политической жизни и, что особенно важно, значительным изменением государства к художественной культуре. В частности, принятые на федеральном уровне в 1990-х гг. законы «Об общественных объединениях» и «О творческих работниках и творческих союзах» закрепили такие условия взаимодействия государства и творческих личностей, при которых деятели искусства и культуры почти полностью лишились былых привилегий и финансовой поддержки. В бедственном положении оказались все творческие союзы, в том числе и Союз композиторов Чувашии, о чем говорил в одном из интервью его председатель А.Г. Васильев: «К сожалению, в последние годы мы не имеем возможности проводить работу в том объеме, как хотелось бы. Союз как общественная организация, приравненная к партиям, не финансируется государством. Почти все средства, выделяемые нам руководством, уходят на оплату небольшого, скромного помещения Союза. С заказами дело обстоит плохо, т.к. заказчики, в том числе и Министерство культуры, не имеют возможности их оплатить. Таким образом, мы оказались без всякой поддержки, и накопленный опыт создания высокопрофессиональных произведений сейчас никому не нужен. А ведь деятельность Союза и прежде всего его руководящего аппарата направлена на то, чтобы придать развитию музыки планомерный характер, оказать посильную помощь композиторам в их работе. Что же произойдет, если умрет центр профессионализма и общество начнет удовлетворять потребности за счет упрощенных образцов?»¹

Сложившиеся обстоятельства заставили мастеров и руководителей творческих организаций существенно пересмотреть и скорректировать свои планы. Отныне финансово-экономический аспект становится одной из самых важных сторон для всех работников культуры и искусства. Новые, рыночные отношения на первый план выдвинули массовую культуру и сделали ее своеобразным показателем изменения состояния общества. Происходит смена иерархии ценностей, изменяются и упрощаются эстетические вкусы, появляются и интенсивно развиваются новые музыкальные формы и жанры. Течение музыкальной жизни значительно трансформируется за счет освоения цифровых технологий, многие сочинения и исполнительские версии создаются в стенах звукозаписывающих студий. Наступившие изменения не могли не отразиться на развитии ведущих направлений национального

музыкального искусства – композиторского творчества, исполнительской области, сферы профессиональной подготовки.

Многие творческие профессии утрачивают прежнюю привлекательность, становятся экономически невыгодными, и среди них – профессии музыканта и особенно композитора, требующие длительной подготовки и упорного труда. Падение престижа музыкального образования и сокращение количества поступающих в профессиональные музыкальные учебные заведения заставили администрацию искать новые пути привлечения потенциальных студентов. В связи с этим практикуются выезды в районы, открываются подготовительные курсы и курсы профессиональной переподготовки, ведется учет и предварительный отбор одаренных учащихся – выпускников школ детского дополнительного образования. Открываются новые специализации, направленные на современную музыкальную индустрию: звукорежиссерская, музыкальной журналистики, музыкального менеджмента.

Эти усилия дают некоторые положительные результаты. Намного чаще выпускники ведущего учреждения по профессиональной подготовке специалистов – Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова – становятся студентами столичных вузов: Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Российской музыкальной академии им. Гнесиных. Но также все чаще они остаются работать там, где учились, – в крупных культурных центрах. Проблема оттока специалистов из республики, все больше волнующая музыкальную общественность, частично разрешается с открытием в Чебоксарах двух новых учебных заведений: кафедры искусств Чувашского государственного университета (ЧГУ) им. И.Н. Ульянова (1995), преобразованной позже в факультет, и Чувашского государственного института культуры и искусств (ЧГИКИ, 2000). Безусловно, их создание внесло определенный вклад в развитие профессионального искусства: благодаря выпускникам этих вузов значительно обновился творческий состав Чувашского государственного театра оперы и балета, Чувашского государственного ансамбля песни и танца, Чувашской государственной академической симфонической капеллы. В республике появился композитор Ю.Н. Эриванов, получивший высшее профессиональное образование на факультете искусств ЧГУ.

Но эти результаты можно считать лишь небольшим сдвигом к решению проблемы. Тот же Ю. Эриванов покинул родину и уехал на постоянное место жительства в США. Композиторы А. Чернышов,

О. Кошкина, А. Шаплин, Б. Салмин, Е. Исмукова, С. Птичкина после учебы в Казани, Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде не вернулись на родину. Из учебных программ детских музыкальных школ и школ искусств изъяты занятия по сочинению и импровизации.

Чувашский государственный институт культуры и искусств по результатам мониторинга Минобрнауки России в 2013 г. признан образовательным учреждением, работающим «с признаками неэффективности», и ему рекомендовано разработать программу развития и повысить качество подготовки. Факультет искусств Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова, первым открывший форму магистратуры, существенно сократил прием абитуриентов. Приостановил свою деятельность Чувашский национальный лицей им. Г.С. Лебедева для одаренных детей, закрыто также хореографическое отделение при Чебоксарском музыкальном училище. Таким образом, вопрос подготовки специалистов по-прежнему остался не только открытым, но и еще более обостренным, требующим совершенно иных подходов и решений.

В силу особенностей состояния здоровья и возраста в последние годы XX в. заметно снижают свою творческую активность представители старшего поколения композиторов – А.В. Асламас, Г.А. Анчиков, Ф.С. Васильев, Ф.М. Лукин, А.Г. Орлов-Шузым, А.М. Токарев, Т.И. Фандеев, В.А. Ходяшев, а также более молодые М.А. Алексеев и А.М. Михайлов. В эти годы их более всего волнуют злободневные, постоянно обсуждаемые темы: наступившие перемены, дальнейшая судьба культуры, роль композитора в современном обществе. Активная гражданская позиция сквозит в одном из последних интервью Ф.М. Лукина, участника XIX партконференции в Москве (1987): «...время разговоров прошло – нужны дела. Свои усилия нам надо обратить на образование и воспитание людей»; «...надо просто писать хорошую музыку, да такую, чтобы тема современности на первом плане стояла. Надо быть поближе к жизни, чаще встречаться с людьми, выносить на их суд свои произведения. Сейчас нам важно избавиться от равнодушия и инертности, мобилизовать активность каждого, и тогда многое станет получаться, многое сможем выправить»².

Отдельные композиторы считали наступившее время кризисным для искусства. Ф.С. Васильев говорил, что «в основном сейчас все эстрадные музыканты занимаются бизнесом – на своем

ремесле делают деньги. А разве можно этими бумажками измерить ценность настоящего искусства? Мы в свое время были бескорыстнее. ... Слушать серьезную музыку – интеллектуальный труд. И мало кому хочется теперь этим заниматься. Зачем? Включи телевизор и веселись сколько угодно. Наш народ не приучен напрягать свой мозг, чтобы суметь осмыслить и оценить произведения искусства»³. Очень часто выступал с критическими замечаниями на страницах газет «Советская Чувашия», «СЧ-столица», «Время», «Товарищ», «Чебоксарская правда» А.В. Асламас: «Бездумное пропагандирование достижений самодельных авторов говорит о низкой культуре нашего народа, о признаке духовного падения общества. О государстве, народе судят по его культуре, наличию оперного театра, симфонического оркестра, музыкальных учебных заведений... Думаю, что сейчас наша главная задача – резкий подъем национального самосознания для развития чувашского музыкального искусства»⁴. В резких, полемически заостренных статьях композитор полностью отвергал происходящие преобразования и ностальгировал о советском времени. Острым неприятием действительности пронизана его рукопись «Исповедь души моей измученной» (1976–1999), которая хранится в Государственном архиве современной истории в Чебоксарах.

Несмотря на нелегкие времена, на смену старшему поколению, последние представители которого в период 1998–2003 гг. ушли из жизни, в чувашское искусство влилась новая композиторская смена. Большинство мастеров (Л.Л. Быренкова, А.П. Галкин, Ю.П. Григорьев, А.Н. Лоцева, В.Г. Салихова, О.П. Трифонов) приобщалось к основам композиции в классе композиции В.А. Ходяшева в Чебоксарском музыкальном училище, затем получило профессиональное образование в Казанской, Нижегородской, Московской консерваториях. Заметную лепту в подготовку молодых кадров внес наиболее талантливый воспитанник В.А. Ходяшева – А.Г. Васильев, его школу прошли Н.Н. Казаков, Л.В. Чекушкина, Ю.Н. Эриванов. Среди современных композиторов известны также А.Н. Никитин, А.А. Осипов (принят в СК как музыковед), Т.В. Полковникова, Т.А. Гордеева. Их деятельность поддерживается исследованиями профессиональных музыковедов М.Г. Кондрачева, С.И. Макаровой, И.В. Даниловой. В состав чувашского отделения Союза композиторов России (данные 2016 г.) входят двенадцать композиторов и пять музыковедов.

Определившись с выбором профессии до наступления кардинальных государственных перемен, композиторы продолжают сочинять и в новых условиях. Большинство авторов живет и трудится в родной республике.

Работающие в других городах и странах Т. Полковникова, О. Трифонов и Ю. Эриванов, несмотря на территориальную удаленность, позиционируют себя в культурном пространстве именно как представители национальной школы и связаны с ней не только фактом рождения или учебы, но, главное – творчеством. Их объединяют национальные корни, национальный колорит, который у каждого композитора получает индивидуальное проявление.

Национальное начало наиболее очевидно высвечивается через обращение к сюжетам, связанным с архаикой, мифологией, историей родного народа. Среди использованных фабул встречаются интерпретированные ранее в чувашском музыкальном искусстве литературные источники: поэма «Нарспи» К. Иванова, представленная в этот период Н. Казаковым в жанре рок-оперы, и очерки «В суতোлке провинциальной жизни» Н. Гарина-Михайловского в балете Л. Чекушкиной. Опираясь на эти сюжеты, отмеченные авторы попытались их по-своему претворить, и это им удалось. Особенно неожиданным и новаторским как по жанру, так и по стиливому решению стал пятый вариант (после Г. Хирбю, В. Иванишина, И. Пустыльника и А. Асламаса) музыкального воплощения знаменитой поэмы «Нарспи», покоривший слушателей и критиков не только нетрадиционным подходом к сюжету, но и хорошим литературным слогом, профессиональным исполнением вокальных партий и виртуозной хореографией. В названных произведениях Н. Казаков и Л. Чекушкина использовали новые цифровые технологии, записав свои сочинения не в «живом» исполнении, а при помощи компьютерных программ в звукозаписывающих студиях.

Охотно обращаются чувашские композиторы к историческим (А. Лоцева, А. Никитин) и сказочным (А. Галкин) повествованиям, нередко трактуя музыкальным языком сюжеты из книг М. Юхма. Поучительную историю-притчу, написанную К. Ивановым, воссоздает в одноактной камерной опере «Шуйтан чури» (Раб дьявола) Ю. Григорьев.

Современная тема отражена значительно скромнее и в основном через песенный жанр. Тесно сотрудничают чувашские композиторы со многими поэтами, среди которых наиболее популярны Р.В. Сарби, П.Е. Эйзин, И.А. Дмитриев, Г.Ф. Юмарт, В.И. Эндип, Ю.С. Семендер.

Этнокультурный контекст сочинений объясняет склонность авторов к определенным жанрам (прежде всего вокальным и хоровым) и выразительным средствам. Воспроизводя наиболее традиционные «приметы» национального музыкального языка – пентатонную ладовую основу и квантитативную ритмику, композиторы в их

преломлении проявляют большое разнообразие. Изучение этих особенностей, выявление общего и индивидуального представляют собой большую и обширную тему, требующую отдельного исследования.

Проследить отношение к национальной теме можно не только через анализ сочинений. Важно мнение самих авторов, выраженное чаще всего в беседах и интервью. А.Г. Васильев считает народные традиции ведущим проводником национального начала и неиссякаемым источником творческого вдохновения: «только опора на фольклор сегодня дарит ощущение, что тебя поймут современники, несмотря на сложную технику, форму и так далее. Композитор обязан постоянно оттачивать свой почерк, экспериментировать. И прежде всего в работе над народным мелосом. Если ты хочешь называться представителем национальной школы, работы над народным мелосом тебе не миновать, пусть даже ради преодоления прямой зависимости от него»⁵. Эту мысль развивает в одном из интервью Л. Чекушкина: «Я стараюсь сберечь первозданность национального колорита, показать народные мелодии во всей красе. Все национальное, будь то грузинское, латышское, немецкое, чувашское, – все это исконное, настоящее и живое»⁶. Н. Казаков утверждает, что для его творчества важны местные условия: «Я определенно работаю только на чувашское искусство. За границей я попросту не смогу работать, поскольку не будет необходимого стимула – чувашской публики»⁷.

Отмеченных авторов можно отнести к наиболее последовательным «хранителям» национального начала. Примечательно, что воплощая свои замыслы, они не повторяют друг друга. А. Васильев – автор музыки академических жанров: опер, симфонических сочинений, крупных хоровых циклов. Л. Чекушкина много работает в жанре фольклорной обработки, тесно сотрудничает с Чувашским государственным ансамблем песни и танца. Н. Казаков, широко известный в художественной культуре республики как зачинатель эстрадного направления в песне, пишет произведения, синтезирующие в оригинальной форме национальную интонационность и популярные ритмы.

Современное композиторское творчество демонстрирует синтез национальных примет и разнообразных композиционных приемов – от средств традиционной тонально-гармонической организации до стилевых техник музыки XX в.: атональности, алеаторики, сонорики, серийной техники. Авангардизм сам по себе как художественное направление чувашских композиторов не привлекает, на первом плане всегда находится этическая и эстетическая значимость воплощаемых идей. Большая часть произведений, где

встречаются стилевые приемы музыки XX столетия, представляет собой учебные работы (Ю. Григорьев, Н. Казаков, А. Никитин), написанные в консерваторские годы, и лишь у отдельных композиторов (Л. Быренкова, Л. Чекушкина, А. Галкин) эти студенческие опыты находят продолжение позже, не занимая центрального места в их творческой практике⁸.

Постоянная и неугасимая потребность движения вперед, неустанный поиск путей обновления музыкального языка на рубеже веков присуща более всего А.Г. Васильеву (1948–2012) – центральной творческой фигуре данного периода. Он навсегда останется для современных и новых поколений композиторов образцом безупречного отношения художника-творца к искусству. Уровень созданных им произведений никем не превзойден, замыслы его сочинений оригинальны и высокохудожественны. В них прослеживается своеобразный и гармоничный синтез национальных интонаций, элементов духовной музыки – русской и западноевропейской, современных стиливых новаций.

На рубеже веков в творчестве А.Г. Васильева начинается новый этап, он создает многочастные концептуальные композиции в различных жанрах. Среди них хоровые сочинения как фольклорной, так и лирико-психологической тематики – сюита «Ухинкел юрри-ташши» (Песни села Ухинкель, 2000), поэма «Аттепе сывпуллаши» (Посвящение памяти отца, 1999), духовный концерт «Икё пин сурга сүтса ярар-и» (Две тысячи свечей зажжем, 2000), триптих «Мана кәна эс илтән» (Лишь меня ты услышишь, 2001), кантата «Хал ил» (Укрепись в духе, 2001), вариации «Шапәртәк» (2002). В других жанрах наиболее яркими сочинениями стали «Музыкальное приношение Ю. Васильеву» (1996) и «Эпитафия памяти Георгия Степанова» (2000) для струнного оркестра.

В этих произведениях композитор находит оригинальный подход к известным интонационно-мелодическим и содержательно-смысловым идеям и традиционным формам. К примеру, сюите «Ухинкел» и вариации «Шапәртәк» отличает особого типа драматургия, подчиненная как музыкальной логике, так и хореографическому замыслу. В «Шапәртәк» строгий отбор и экономия выразительных средств сочетаются с колоритными тональными сопоставлениями нескольких проведений основной темы, оттеняющими выход разных танцевальных групп. Мелодическое богатство музыкального материала «Ухинкел» композитор облекает в рамки четко выстроенной сюитной композиции с эффектным динамичным нарастанием танцевального начала к финалу.

В его творениях лирического плана главенствует идея духовности, связанная с поисками обретения душевного равновесия и нравственной гармонии. Впервые в чувашском музыкальном искусстве в концерт «Икĕ пин сурта сурса ярар-и», поэму «Аттепе сывпуллашни», кантату «Хал ил» он вводит религиозные мотивы, опираясь на широкий круг источников: библейские тексты, сочинения адептов эзотерического учения «Живая этика». Заключенная в них вечная философская мудрость перекликается в его понимании с высокой этикой народных представлений. Именно поэтому в кульминационных эпизодах поэмы «Аттепе сывпуллашни» органично звучат чувашские народные интонации – от реминисценций фраз знаменитой рекрутской песни «Уй варринче» (Посреди поля) до целостных фольклорных мотивов.

Опираясь на стилистику русского православного пения, автор виртуозно использует широкий спектр приемов хорового письма. Хоровая ткань трактуется им как многоголосный массив, обладающий силой и монументальностью, или, напротив, как инструмент лирического, камерного звучания. Применяются также опробованные ранее приемы письма из современной инструментальной музыки, темброво-красочные и пространственные эффекты.

Наиболее завершенную форму творческие искания А. Васильева в данный период обретают в опере «Иван Яковлев» – самом концептуальном произведении последних лет. Сочинение, выдержанное в традициях русской историко-эпической оперы, рождает ассоциации с классическими образцами этого жанра. Как и в других произведениях, здесь автор органично использует элементы национального фольклора с применением средств музыки XXI в.

Не изменяя своим принципам, композитор до последних дней жизни постоянно совершенствовался и экспериментировал, и созданные им уже в XXI в. хоровые циклы, сюита для симфонического оркестра «Чувашские напевы» и другие сочинения удивляют афористичностью и лаконичностью высказывания, находками в области языка и формы.

На современном этапе в композиторском творчестве Чувашии происходит существенное смещение жанровых приоритетов. Крупные жанры академической музыки (опера, балет, симфония) утрачивают прежнее значение и не являются столь привлекательными для композиторов, как прежде. Одна из немаловажных причин этого – отсутствие стимулирующей творчество организационной и финансовой поддержки со стороны Министерства культуры, которое в новых условиях уже не в состоянии наладить систему заказов и контрактов, а также упорядочить контакты с исполнителями новых сочинений. Частично

разрешить ситуацию смогла разработанная в 2004 г. ежегодная система грантов Президента Чувашской Республики для поддержки инновационных проектов в сфере культуры и искусства. В ее рамках получили сценическое воплощение новые значительные творения чувашских авторов: балет «Свет вечерней зари» А. Лоцевой (2006), мюзикл «Нарспи» Н. Казакова (2008), концертная программа «Авалхисас» (Голос предков, 2009) Н. Казакова и В. Салиховой, музыкально-театрализованные программы Чувашского государственного ансамбля песни и танца – «Обрядовая праздничная мозаика» с вокально-хореографической композицией Л. Чекушкиной «Сурхури» (2008), «Ёлёкхи халăх ташшисем» (Старинные чувашские танцы) с циклом вокально-инструментальных обработок А. Осипова (2011), вокально-хореографическая композиция «Юхатъ юхăм шыв» (Река времени) с музыкой композиторов Л. Чекушкиной и А. Осипова, фольклористов З. Козловой и Е. Шурту (2014).

В целом, композиторы не торопятся создавать крупные музыкально-сценические опусы, потратив на них несколько лет, а предпочитают обращаться к жанрам, не требующим столь напряженной работы.

Мощное развитие шоу-индустрии в музыкальном мире, ставшее явной приметой времени, стимулировало интерес чувашских композиторов к данному направлению. Почти каждый из современных творцов является автором ряда произведений в этом жанре. Отдельные песни и эстрадные композиции написаны А. Галкиным, Ю. Григорьевым, Л. Чекушкиной, Ю. Эривановым, над созданием концертных шоу-программ работают А. Осипов и А. Никитин. Крупные творческие проекты разрабатывают Н. Казаков и В. Салихова. Усиление внимания к эстраде привело их к созданию крупных сценических композиций – мюзиклов и рок-оперы. О своих попытках написать произведение подобного жанра рассказывает в одной из публикаций А. Галкин, над мюзиклом для Чувашского академического драматического театра работает Ю. Григорьев. Но достигнуть яркого и художественно убедительного результата в этом направлении удалось пока только Н. Казакову в «Нарспи».

Весьма активно развивается сфера театральной музыки. К ней наиболее часто обращаются Н. Казаков, В. Салихова, А. Галкин, Л. Чекушкина, Ю. Григорьев. Впечатляет общее количество постановок: в 1990-х гг. музыку к более чем пятидесяти спектаклям Чувашского государственного театра кукол написала В. Салихова, к сорока постановкам Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова и Чувашского молодежного театра им. М. Сеспеля – Н. Казаков.

В 2000-х гг. постоянное и многолетнее творческое сотрудничество с Чувашским театром юного зрителя сложилось у Л. Чекушкиной. Более десяти лет успешно озвучивает все постановки Чувашского государственного театра кукол А. Галкин. Он же является автором детских новогодних спектаклей «Али-Баба» (2012) и «Дюймовочка» (2013) для Чувашского государственного театра оперы и балета. Л. Чекушкина и А. Галкин вот уже несколько лет являются основными номинантами и победителями ежегодного Чувашского республиканского конкурса театрального искусства «Чӑнтӑрлӑ чаршав» (Узорчатый занавес) в номинации «За лучшее музыкальное оформление». Также победителями данного конкурса в прежние годы становились Ю. Григорьев и В. Салихова.

В области театрального искусства некоторые композиторы стали обладателями крупных государственных наград федерального и республиканского уровня. Н.Н. Казаков за музыкальное оформление спектакля «Йӑсӑт телей ҫути» (Свет далекого счастья, пьеса А.А. Тарасова) в составе творческой группы был удостоен Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (2003). Лауреатами Государственной премии Чувашской Республики в области литературы и искусства были: Ю.П. Григорьев (1998) – за музыку к спектаклю по пьесе Н.И. Сидорова «Хӗхӗм хӗрӗн хӗхлеве» (Плач девушки на заре, 1996), Н.Н. Казаков и В.Г. Салихова (2008) – за работу над мюзиклом «Нарспи», Л.В. Чекушкина (2012) – за создание спектакля Чувашского государственного ордена Дружбы народов театра юного зрителя им. М. Сеспеля «Кӗмӗл тумлӑ ҫар» (Серебряное войско).

Успешно работают чувашские композиторы в сфере детской музыки. Плодотворна работа авторов опер «Сказка про Колобка» Л. Быренковой и «Слоненок и его друзья» В. Салиховой. Отдельные инструментальные пьесы – преимущественно для фортепиано, а также циклические сочинения, сольные и хоровые песни пишут Л. Быренкова, В. Салихова, Л. Чекушкина, А. Осипов, Н. Казаков, Ю. Григорьев, А. Лоцева, А. Никитин, Т. Полковникова. Л. Быренкова и Л. Чекушкина опубликовали несколько авторских сборников. Появление новых произведений отчасти связано с работой некоторых авторов – Л. Быренковой, Л. Чекушкиной, А. Лоцевой – в сфере педагогики в музыкальных школах и школах искусств. Произведения чувашских композиторов в этой области музыкального искусства наиболее ожидаемы и востребованы, они сразу же начинают исполняться и нередко включаются как обязательное сочинение в программу различных детских и юношеских городских и республиканских конкурсов.

Последние десятилетия XX в. в отечественной музыке нередко связывают с духовным ренессансом⁹. Тенденция обращения к сакральным истокам и церковной музыке находит отклик и среди чувашских композиторов. Зачинателем этого направления стал А.Г. Васильев, ярко и неповторимо претворивший стилистику духовного искусства в ряде крупных хоровых сочинений начиная с 1980-х гг.: в хоровых сюитах «Тăри» (Жаворонок) и концерте «Çĕлен эрни» (Бабье лето), поэме «Аттепе сывпулашни» (Посвящение памяти отца), духовном концерте «Икĕ пин сурта сурта ярар-и» (Две тысячи свечей зажжем). Эта линия нашла продолжение в XXI в. в творчестве Ю. Григорьева и Л. Быренкова. Их поиски осуществлены в разных направлениях: в хоровых концертах № 1 и № 2 «Халал» (Благопожелание) Ю. Григорьева церковная стилистика, вписываясь в контекст светского произведения, способствует погружению в мир духовно углубленной поэзии Г.Н. Айги. Л. Быренкова, напротив, в своих композициях «Светлое Рождество» и «Причастный стих» полностью воспроизводит стилистику религиозных жанров фольклора, опираясь на духовные тексты из литургического пения, восходящие к русскому музыкально-поэтическому фольклору.

Неисчерпаемым источником вдохновения в чувашской музыке для всех композиторов всегда являлась чувашская народная песня. Продолжая эту традицию, современные композиторы также нередко обращаются к фольклорным первоосновам. Среди них как одного из самых ревностных почитателей фольклорных традиций надо выделить Л. Чекушкину. Считая народную музыку оригинальным и совершенным явлением, в котором кроются огромные возможности для развития национальной музыкальной культуры, она в своих сочинениях особенно часто любит использовать фольклорные напевы, нередко их цитируя. Творческой «лабораторией» композитора является жанр обработки, к которому она обращается постоянно, создавая как отдельные сочинения, так и циклические произведения.

Приверженность к жанрам академической музыки – объединяющее начало разных по стиливым устремлениям авторов: Т. Полковниковой и А. Лоцевой. При этом Лоцева в своих произведениях опирается преимущественно на интонационный комплекс и традиции музыки XX в. В ее сочинениях можно уловить стилистические следы музыки С. Прокофьева, а присущий им экзотический восточный колорит заставляет вспомнить творчество А. Бабаджаняна и О. Тактакишвили. Т. Полковниковой свойственно иное, более европейское по музыкальному языку и классическое по

воплощению отношение к традициям. Ей помогает склонность к логическому осмыслению явлений и обращение к музыковедческой науке.

Антиподами в стилевом отношении представляются Ю. Григорьев и Л. Быренкова. Ю. Григорьева хочется назвать наиболее «традиционным», близким по языку к представителям предыдущего поколения и единым по стилю композитором. Напротив, стилистическая многоплановость, объединение различных средств и опора на стилизацию как основной творческий метод отличают творчество Л. Быренковой.

Следует также заметить, что современные композиторы довольно часто сочетают творчество с педагогической, исполнительской, организационно-административной деятельностью или с научными исследованиями. Так, педагогической деятельностью занимаются Л. Быренкова, Л. Чекушкина, А. Лоцева и Ю. Григорьев. Н. Казаков и В. Салихова занимают руководящие посты в Чувашской государственной филармонии. Научные исследования в сфере музыкальной фольклористики осуществил А. Осипов, Т. Полковникова работает над крупной темой по современной чувашской музыке. Эстрадный коллектив «Янташ» возглавляет А. Никитин.

Все современные композиторы благодаря энтузиазму руководителей творческих коллективов Ю.В. Васильева (Чувашский государственный ансамбль песни и танца) и М.Н. Яклашкина (Чувашская государственная симфоническая капелла) имеют редкую для нашего времени возможность услышать свою музыку «вживую». Немаловажно также, что в обозначенный период Чувашскую государственную филармонию возглавляют члены «композиторского цеха» Ю.П. Григорьев (до 2001 г.), позже – Н.Н. Казаков. Поэтому филармонические аудитории становятся основным местом проведения всех крупных композиторских форумов, состоявшихся в Чебоксарах: XVIII и XXIV Фестивалей музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (2005, 2012), VIII, IX, X, XI и XXII Съездов композиторов Чувашии (1993, 1998, 2003, 2008, 2013), празднования 70-летия Союза композиторов Чувашской Республики (2010).

Качественные изменения в чувашском композиторском творчестве рубежа веков нашли отражение в музыкознании. Вслед за Ю.А. Илюхиным осмысление происходящих процессов и изучение творчества отдельных мастеров занимают большое место в исследованиях музыковедов М.Г. Кондратьева, С.И. Макаровой, И.В. Даниловой, А.А. Осипова, что подтверждается солидными изданиями конца XX – начала XXI столетия. Полнотой раскрытия затронутых тем

выделяются монографии М.Г. Кондратьева «Композиторы Воробьевы» (2006) и «Степан Максимов: музыкант-просветитель» (2010). Значительно обогащают представления о национальном композиторском творчестве сборники статей и материалов «Александр Васильев: Творчество в контексте времени и событий» (1999), «Композитор Григорий Хирбю и его время» (2003), «Филипп Лукин: музыкант, общественный деятель» (2008), «Искусство композиторов Чувашии» (2012), а также книга очерков «Мастера музыкального искусства» (2009). Все они опубликованы в Чебоксарах и освещают преимущественно творчество мастеров, стоявших у истоков создания национальной музыки, и композиторов, заявивших о себе в середине и во второй половине XX столетия.

На рубеже веков чувашское музыкознание пополнилось рядом исторических и теоретических монографий, автором которых стал профессор, доктор искусствоведения М.Г. Кондратьев: «Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР: история возникновения, этапы развития, творческие искания» (Чебоксары, 1989), «О ритме чувашской народной песни: к проблеме количественности в народной музыке» (М., 1990), «Чувашская *çавра юрă* и ее татарские параллели» (Чебоксары, 1993), «Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного профессионализма» (М., 2007). Значителен вклад ученого в разработку проблем национальной фольклористики в трудах «В.А. Мошков. Мелодии Волго-Камья» (Чебоксары, 2011) и «Т. Парамонов. Чувашские народные песни» (Чебоксары, 2012). Существенно дополняют представления о чувашском музыкальном фольклоре книги А.А. Осипова: монография «Чувашская свадьба: обряд и музыка свадьбы вирьял» (2007) и сборник «В. Воробьев. Чăваш халăх юрисем» (В. Воробьев. Чувашские народные песни, 2011).

Когорте композиторов-профессионалов противостоит активно развивающееся любительское творчество, обретающее различные организационные формы. В постсоветский период возможность назвать себя композитором и выступать на сцене, пропагандируя собственные сочинения и достигая таким путем известности, становится для многих самостоятельных музыкантов более реальной и доступной, чем в советские времена, благодаря наступившей свободе творчества и отсутствию прежней системы «экспертизы» художественных советов. К тому же кризис прежних идеалов и моральных стереотипов, утерянный душевный комфорт заставили рядового слушателя искать утешение в расхожих ценностях, кажущихся простыми и понятными. Развлекательная и информационная

банальная культура, «всеядный» китч оказались более востребованными и привычными, нежели эстетические изыски и проблемы интеллектуальной элиты, чем ценностные ориентиры и эстетические влечения высокой культуры.

Параллельно Союзу композиторов Чувашии, традиционно с 1940 г. объединяющему профессиональные силы республики, на основе секции самодеятельных композиторов Чувашии, существовавшей при Чувашском республиканском доме народного творчества в Чебоксарах, в 1990 г. создается самостоятельная общественная организация – Ассоциация композиторов Чувашской Республики (АК ЧР), включающая в свои ряды не только самодеятельных авторов музыки, но и музыкантов-исполнителей, учителей музыки, поэтов-песенников – всех любителей, заинтересованных процессом сочинения музыки. Сферой их интересов является преимущественно жанр песни, и создание подобных сочинений становится для большинства членов этого объединения основным направлением творчества. Ассоциация во главе с президентом А.М. Михайловым – единственным музыкантом, имеющим несколько курсов высшего профессионального образования, членом Союза композиторов СССР, активно себя рекламировала в 1990-х гг., организовывала много концертов, выездных мероприятий. Нередко объектом ее нападок становилась деятельность композиторов-профессионалов: «Одни в настоящее время беспрестанно, по поводу и без хнычут, обвиняя всех и вся в своих бедах, но не желая и пальцем пошевелить ради общей пользы, другие, привыкшие и ранее добывать свой хлеб в поте лица, засучив рукава трудятся. Так, взлелеянные “системой” и привыкшие к иждивенчеству (получать, а не зарабатывать), некоторые “видные” деятели от музыки раз за разом публикуют в печати слезливые, полные меланхолии материалы... Смысл этих выступлений известен: если власти не дадут денег на безбедное существование аппарата Союза композиторов ЧР, не позволят им по своему усмотрению распоряжаться народными деньгами, не создадут тепличные условия для музыкальной, как они выражаются, элиты, то наступит крах чувашской культуры»¹⁰. Претендуя на значительную роль в современном национальном композиторском искусстве, ассоциация, тем не менее, со временем заняла свою определенную нишу – область любительского музицирования, предназначенную для удовлетворения потребностей определенной категории слушателей. По значимости в музыкальном искусстве с ассоциацией сопоставима Чувашская республиканская

общественная организация «Союз артистов эстрады», созданная в 2007 г. Членов этих непрофессиональных союзов объединяет активное «проталкивание» своего творчества через радио и телевидение (передача «Теленюрэ»). Их музыку отличают доступность и легкость восприятия – черты, присущие массовой культуре и противостоящие формам академического искусства.

Сложившаяся в советские годы система организации музыкального исполнительства в Чувашии продолжила свое существование и в постсоветском пространстве. В музыкальной культуре республики по-прежнему велика роль ведущих профессиональных творческих коллективов: Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца, Чувашского государственного театра оперы и балета, Чувашской государственной академической симфонической капеллы.

Кардинальная перестройка государственной гастрольной системы значительно расширила возможности внешних контактов и связей в сфере музыкального исполнительства. Талантливые чувашские певцы, исполнители, творческие коллективы смогли проявить себя в творческих состязаниях не только в России, но и на лучших сценах Европы, некоторые из них заключили долгосрочные договоры о работе за границей. Так, свое мастерство демонстрировал на итальянской и немецкой сценах лауреат конкурсов вокалистов – I Всероссийского (Пермь, 1987), XIII Всесоюзного им. М.И. Глинки (Рига, 1989), XVIII Международного конкурса «Голоса Парижа» (I премия, 1990) – В.П. Иванов. Выпускник Чебоксарского музыкального училища, дипломант I Международного конкурса вокалистов им. Ф.И. Шаляпина (Казань, 1989) А.Л. Ланцов является с 1996 г. солистом Немецкой оперы на Рейне (г. Дюссельдорф). В Австрии, Чехии, Турции и на Кипре выступала участница различных международных оперных фестивалей М.И. Еланова. В вокальном конкурсе во Франции участвовала Л.Н. Толстова.

Время стимулировало творческую активность и чувашских исполнителей-инструменталистов, среди которых в рассматриваемый период выделились: Г.З. Степанов – первый среди чувашских музыкантов-скрипачей лауреат Всероссийского (VI Конкурс музыкантов-исполнителей, 1981) и дипломант Всесоюзного (VI Конкурс скрипачей, 1981) конкурсов, руководитель Камерного оркестра Чувашии, и тубист В.А. Сакмаров –

лауреат двух конкурсов музыкантов-исполнителей на медных духовых инструментах – Всероссийского (2-я премия, Саратов, 1983) и Всесоюзного (2-я премия, Алма-Ата, 1984), солист симфонического оркестра Московской государственной филармонии. Уже в ХХI в. о себе ярко заявил пианист с чувашскими корнями, сын чувашского композитора О.П. Трифонова Даниил Трифонов – лауреат более десяти престижных международных фортепианных конкурсов, в том числе и обладатель Гран-при XIV Международного конкурса им. Чайковского (Москва, 2011).

Стимулом для творческого роста профессиональных исполнителей становятся и местные конкурсы, из которых можно выделить: Республиканский конкурс вокалистов им. Ф.М. Лукина (1997, 2002, 2007) и Открытый региональный конкурс исполнителей на деревянных духовых инструментах им. А.С. Любимова.

Из крупных профессиональных коллективов наибольшую мобильность в сложившейся ситуации проявил Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца. Еще в 1980-х гг. коллектив совершил успешные поездки в страны Европы: Чехословакию, Италию, Венгрию, Германию, Польшу. В начале 1990-х гг. его руководители, главный дирижер и художественный руководитель Ю.В. Васильев и главный балетмейстер А.В. Ангаров разработали новый тип программы – своеобразное шоу на материале народной музыки с органичным сочетанием музыки фольклорной, академической и эстрадной. Драматургия этого действия выстроена не только по музыке, но и по цветовой гамме, в том числе и по колориту костюмов – от белого цвета в начале программы к нарастанию ярких и насыщенных цветов. Именно такая программа пользовалась в гастрольных поездках наибольшим успехом. Следствием этого стали постоянные приглашения ансамбля на фольклорные фестивали в страны Центральной и Западной Европы, Ближнего и Дальнего Востока. Сегодня в гастрольный список коллектива входят ФРГ (1991, 1994), Египет (1995), Бельгия (1994, 1995, 2007), Испания (1998, 1999, 2001, 2005), Италия (2001, 2003, 2008), Португалия (2001), Франция (2004, 2005), Великобритания (2007), Нидерланды (2007), Швейцария (2012), Греция (2014). В последние годы география поездок ансамбля охватывает также страны Востока и Азии: Сирию (2009), Японию (2010), Турцию (2011), Тайвань (2012). В 2013–2014 гг. ансамбль совершил поездки на другой континент, в Южную Америку и выступил в Мексике и США.

Активную гастрольную деятельность коллектив сочетает с напряженной творческой работой. Он существенно поддерживает местных композиторов, являясь первым исполнителем

многих новых сочинений чувашских авторов. Среди них – хоровые партитуры А. Васильева (кантата «Обретение родины», цикл «Без тебя песнь моя печальна», концерт «Прощание с отцом», сюита «Песенные игры»), Ю. Григорьева (сюита «Костер и солнце» и «Желаем счастья»), Л. Быренковой (цикл «Черемшанские мотивы»), Л. Чекушкиной (цикл «Три хора»), О. Трифонова (цикл «Четыре обработки чувашских народных песен»), А. Осипова (цикл «Курки лайӑх-и...» – Чарка хороша ли, 2011).

В рассматриваемый период значительно активизируется деятельность Чувашского государственного музыкально-драматического театра, переименованного в 1993 г. в Чувашский государственный театр оперы и балета. Новый статус коллектива и переезд в 1986 г. в другое здание с более современными постановочными возможностями позволили расширить состав труппы, стимулировали рождение и воплощение новых постановок и долгосрочных творческих проектов. К последним можно отнести монографические фестивали – Дни музыки Верди, Чайковского, Дни чувашской музыки, а также ежегодный Фестиваль оперетты. Для привлечения талантливой творческой молодежи с 2010 г. проводится Международный конкурс молодых оперных певцов им. М.Д. Михайлова.

Наиболее крупными мероприятиями театра стали ежегодно проводимые международные фестивали: Оперный фестиваль им. М.Д. Михайлова (с 1991) и Балетный фестиваль (с 1997). Для участия в них приглашаются известные российские и зарубежные коллективы и исполнители. В рамках данных проектов на сцене Чувашского театра показали свои спектакли Нижегородский театр оперы и балета, Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, московские театры «Геликон-опера», «Новая опера» и др. Благодаря сложившейся традиции начинать фестивальные показы премьерными спектаклями были поставлены произведения современных чувашских композиторов – балеты «Зора» Л. Чекушкиной и «Свет вечерней зари» А. Лоцевой, опера «Иван Яковлев» А. Васильева, возобновлены в новой интерпретации балет «Сарпиге» и опера «Шывармань» Ф. Васильева. Среди премьер последних лет – оперы «Пиковая дама» П. Чайковского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Свадьба Фигаро» В. Моцарта, «Бал-маскарад», «Аида» и «Отелло» Дж. Верди, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Кармен» Ж. Бизе, балеты «Баядерка» Л. Минкуса, «Ромео и Джульетта» и «Золушка» С. Прокофьева, «Конек-Горбун» Р. Щедрина, «Юнона и Авось» А. Рыбникова, балет «Лолита» по роману В.В. Набокова и другие произведения.

Открытие в 1999 г. в Чебоксарском музыкальном училище им. Ф.П. Павлова хореографического отделения позволило обновить балетную труппу театра молодыми артистами и осуществить постановку детских балетов «Пиноккио», «Дюймовочка» и др. С 1995 г. балетная труппа и симфонический оркестр театра постоянно гастролируют за рубежом: в Германии, Италии, Испании, Португалии, Египте, Тайване, Китае. Расширились творческие связи и с российскими театральными коллективами, в рамках обменных гастролей театральная труппа выступала во Владикавказе, Йошкар-Оле, Нижнем Новгороде, Одессе, Рязани, Самаре, Саранске, Ульяновске, Уфе.

По-прежнему остается существенной в последние годы проблема национального репертуара, актуальная для многих национальных театров. Обозревая репертуарный план коллектива, можно с сожалением констатировать, что театр не желает экспериментировать с новыми сочинениями чувашских композиторов, шлифовать и «доводить их до ума». Стало своеобразной традицией то, что после постановки их произведения через год-два постепенно уходят из репертуара, как это было с музыкой А. Лоцевой, Л. Чекушкиной, А. Галкина, А. Васильева. Предпочтение отдается уже опробованным временем шедеврам из «золотого фонда» чувашской классики, на которые гарантированно пойдет зритель. На сегодняшний день из национальных мастеров наиболее исполняемым композитором является Ф. Васильев, чьи опера «Шывармань» (2011) и балет «Сарпиге» (2012) в обновленном варианте поставлены в рамках Гранта Президента Чувашской Республики для поддержки инновационных проектов в сфере культуры и искусства. Очередной грант театр получил в 2013 г., представив на конкурс проект возобновления оперы Г. Хирбю «Нарспи», уже при жизни автора признанной классикой чувашского музыкального искусства. Таким образом, не игнорируя национальный репертуар, театр все же идет по наиболее легкому пути, избегая поисков и экспериментов. В связи с этим хотелось бы напомнить, что созданный более полувека назад Чувашский музыкальный театр задумывался как национальный, открыт он был постановкой именно национального спектакля, и его основатель, художественный руководитель и главный режиссер Б.С. Марков, поддерживал и развивал творчество чувашских композиторов и местное исполнительское искусство.

Рубеж веков ознаменовался началом значительных перемен и в Хоре Чувашской государственной телерадиокомпании. В 1992 г. коллектив был преобразован в Чувашскую государственную хоровую

капеллу, а в 2000 г. – в Чувашскую государственную академическую симфоническую капеллу. Образование симфонического оркестра позволило расширить творческие планы капеллы, одним из главных направлений которой, по словам художественного руководителя и главного дирижера М.Н. Яклашкина, является пропаганда чувашской национальной профессиональной музыки в кантатно-ораториальном, вокально-симфоническом, музыкально-сценическом жанрах.

За прошедшие годы коллектив исполнил «Патриотическую ораторию» Г. Хирбю, поэму «Чувашия» Ф. Васильева, фрагменты из опер «Шывармань», «Чемень», «Нарспи», оперы-балета «Нарспи и Сетнер». Капелла тесно сотрудничает не только с современными чувашскими авторами А.Г. Васильевым, В.Г. Салиховой, Ю.П. Григорьевым, Т.В. Полковниковой, А.П. Галкиным, Л.В. Чекушкиной, Л.Л. Быренковой, но и с композиторами республик Поволжья и Приуралья, нередко являясь первым исполнителем их сочинений. Наряду с Чувашским государственным ансамблем песни и танца данный коллектив – неизменный участник съездов, пленумов и концертов, организуемых Союзами композиторов России и Чувашии. Из выпущенных трех компакт-дисков: «По страницам чувашской музыки» (2005), «По страницам мировой классики» (2005), «Непреходящие ценности искусства. Геннадий Воробьев (1918–1939)» (2011) – два посвящены чувашской музыке. Есть надежда, что капелла и в дальнейшем сохранит существующий стиль поддержки национального композиторского искусства.

Чувашская государственная филармония – концертная организация, объединяющая в себе самые различные коллективы от академической и эстрадной направленности до циркового искусства – на рубеже веков также пытается изыскать новые способы привлечения потенциальных зрителей и слушателей. В ней открываются два творческих коллектива: Камерный оркестр Чувашии (с 1989) и группа «Чăваш ен» (с 1991). Их создание проходит почти одновременно с образованием Чебоксарской муниципальной певческой академической капеллы «Классика» (с 1991) и Муниципального концертного духового оркестра (с 1996 г.). Нельзя сказать, что сегодня эти коллективы играют заметную роль в концертной жизни города и республики, поддерживая и стимулируя творческие процессы в национальном искусстве. Чаще всего они занимаются популяризацией академического и эстрадного искусства, выступая на различных концертных площадках – в учебных учреждениях, организациях, а также обслуживая праздничные и увеселительные мероприятия.

Новым направлением деятельности филармонии, достаточно успешным и результативным, можно считать осуществляющуюся уже несколько лет в филармонических стенах пропаганду детского и юношеского творчества. Одним из удачных проектов явилась творческая мастерская «Заветный час» (1999–2009), представлявшая в одноименной передаче творчество детей и молодежи. В ней приняло участие шесть тысяч детей из разных районов Чувашии, было снято более пятидесяти концертных программ. С 2004 г. ежегодно проводится Весенняя ассамблея искусств «Творчество юных» им. Г.С. Степанова, с 2006 – Республиканский телевизионный конкурс исполнителей чувашской детской песни «Мехел». Эти мероприятия традиционно сопровождаются конкурсным отбором, вниманием прессы и постоянным интересом со стороны исполнителей и слушателей. Филармония стала также сценической площадкой для воплощения оригинальных творческих проектов в области национального музыкального искусства: первой национальной рок-оперы «Нарспи» (2008), музыкально-театрализованной программы «Авалхи сас» (Голос предков, 2009), детского мюзикла «Солнце, пальмы... Дед Мороз» В.Г. Салиховой (2002).

Наступившее время способствовало развитию новых форм любительского исполнительства фольклорного и церковного направлений, каждое из которых имеет свою сферу исполнителей и слушателей. Куратором и организатором многих коллективов стал Чувашский республиканский дом народного творчества (с 2014 г. – Республиканский дворец культуры и народного творчества), при котором существуют различные хоры, вокальные ансамбли, оркестры народных инструментов, духовые коллективы, ансамбли песни и танца, хореографические ансамбли, эстрадные (вокально-инструментальные) ансамбли.

Восстановление разрушенных храмов и создание новых, при которых появились хоры и открылись воскресные школы, содействовало развитию церковного исполнительства. Духовная музыка также стала звучать и в светской аудитории, на концертной эстраде, особенно часто в исполнении Чебоксарской муниципальной певческой академической капеллы «Классика». Значительный вклад в возрождение музыкальных церковных традиций вносит Чувашская митрополия, под патронажем которой ежегодно проводятся два фестиваля-конкурса творческих коллективов воскресных школ: «Пасхальная радость» (с 2005), «Рождественская звезда» (с 2006).

Развитию фольклорного исполнительства способствовало открытие фольклорного отделения в Чебоксарском музыкальном училище

(1989) и специализации на музыкально-педагогическом факультете ЧГПУ (2004). Много внимания уделяется воспроизведению аутентичного фольклора на сцене. Одним из наиболее известных коллективов стал ансамбль «Уяв» (руководитель З.А. Козлова). Расширяется круг фестивалей различного уровня: в Чебоксарах с 1990 г. проводится детский фольклорный праздник «Пёчэк сес путене» (Перепелочка), с 1993 г. ежегодно – Всероссийский фестиваль народного творчества «Родники России» и фестиваль «Звучи, российская глубинка». Большое место в фестивальной программе занимают республиканский праздник «Акатуй» и фестивали народного творчества – русского, мордовского, татарского, марийского.

Итак, культурная жизнь в постсоветский период в целом стала намного разнообразнее, сложнее, ярче и в то же время противоречивее. Сегодня в ней сосуществуют самые различные пласты – классическое наследие, ценности бывшей советской культуры, творчество современных композиторов, образцы западной культуры, любительское творчество. Открылся доступ к ранее закрытым архивным материалам, благодаря чему стали доступны обстоятельства жизни и деятельности многих выдающихся личностей. Эти перемены вселяют надежду на позитивное развитие музыкального искусства Чувашии во всех его проявлениях.

Литература и примечания

¹ *Васильев А.Г.* Без тоски нет художника: интервью // Советская Чувашия. 1996. 6 января.

² Время не для восторгов: рассказывает народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР композитор Ф.М. Лукин // Советская Чувашия. 1988. 30 июля.

³ *Моисеева Е., Ракова И.* Мнение авторитетного музыканта (беседа с Ф.С. Васильевым) // Молодой коммунист. 1990. 22 ноября.

⁴ *Асламас А.В.* «Считаю себя счастливым человеком»: интервью // Советская Чувашия. 1994. 23 июля.

⁵ Творчества вечно живая основа: редакционная беседа // Советская музыка. 1985. № 12. С. 40–58.

⁶ *Кириллова Р.* Лолита Чекушкина: Я очень люблю все национальное // Сцена Чувашии. 2011. 13 апреля.

⁷ *Николаев Д., Киданов В.* Николай Казаков: Главное для композитора – умение сочинять музыку // Чебоксарские новости. 1991. 17 августа.

⁸ Вопросы применения современных техник музыкальной композиции рассматриваются в статье Т.В. Полковниковой «К проблеме техники композиции в современном композиторском искусстве Чувашии» (см.: Искусство композиторов Чувашии. Чебоксары, 2012. С. 56–64).

⁹ *Раабен Л.Н.* О духовном ренессансе в русской музыке 60–80-х годов. СПб. 1998.

¹⁰ *Михайлов А.М.* Со мною музыка, и никакой тоски: интервью // Советская Чувашия. 1995. 26 августа.

*И.К. Кугураков***Образ Константина Иванова в творчестве И.Ф. Кудрявцева**

В июне 1952 г., в дни празднования чувашской автономии, на высоком берегу Волги, в сквере, носящем имя Константина Иванова, был открыт бронзовый бюст поэта. Это событие стало значительной вехой в монументальном искусстве Чувашии. Широко освещавшееся в средствах массовой информации, оно прославило имя его создателя Ильи Федоровича Кудрявцева (1908–1968). Окрыленный успехом, полный творческой энергии и сил, тогда еще относительно молодой чувашский скульптор с присущим ему энтузиазмом и настойчивостью берется за дальнейшую разработку ранее начатых монументальных замыслов. Полки его мастерской заставлены многочисленными эскизами памятников М.К. Сеспелю и Н.И. Полоруссову-Шелеби, просветителю чувашского народа И.Я. Яковлеву и народному герою-земляку В.И. Чапаеву. Он много и плодотворно трудится в области станковой пластики, создавая запоминающиеся образы чувашских композиторов, художников, актеров, писателей и других видных деятелей чувашской национальной культуры. Его произведения непременно экспонируются на всероссийских и республиканских выставках, получают положительные отзывы в печати, приобретаются в музейные собрания. Однако монументальные замыслы скульптора не получают необходимой поддержки, оставаясь частной инициативой художника. В виде редкого исключения можно назвать большой цементный барельеф «Они были первыми» на памятнике первым комсомольцам, открытом в 1959 г. в г. Мариинский Посад, а также отлитую в бетоне и поставленную как парковую скульптуру модель памятника В.И. Чапаеву.

Таким образом, только бронзовый бюст К. Иванова стал единственной, в полной мере реализованной творческой работой мастера в монументальной форме. Справедливости ради необходимо отметить, что проблема была не в самой личности Кудрявцева или в качестве его работ. Городская скульптура, кроме растиражированных бетонных фигур вождей, в Чувашской Республике вообще была большой редкостью. Общественная потребность в широкой установке памятников деятелям культуры еще не была в достаточной мере сформирована. Поэтому прошло немало времени, прежде чем создание столь масштабных произведений стали без особого сомнения доверять местным ваятелям.

Отсюда возникает вопрос: каким образом не имевший специального академического образования скульптор, начинавший

свой творческий путь с курсов самодеятельных художников, первым из чувашских мастеров создал столь выдающееся произведение в области монументального искусства?

Биографы Кудрявцева и другие исследователи его творчества и истории чувашской скульптуры предпочитают освещать заключительные этапы работы по созданию памятника, не акцентируя внимание на самом раннем, еще довоенном периоде поисков художественного образа. Удивительно, но Н.А. Ургалкина, лично знавшая художника, много и хорошо о нем писавшая в своей монографии «Чувашское советское искусство», в разделе о довоенной скульптуре даже не упомянула о работе над образом поэта¹.

Изучая многочисленные газетно-журнальные публикации тех лет, архивные документы и материалы из личного фотоальбома Ильи Федоровича Кудрявцева, можно попытаться пошагово представить ход работы над монументом и поиски его пластического решения, а также уточнить некоторые детали и внешние обстоятельства по его сооружению и установке.

В своей автобиографии, изложенной к награждению Почетной грамотой Президиума Верховного Совета Чувашской АССР, Кудрявцев указал, что мысль о создании памятника классику чувашской поэзии возникла у него еще в 1937 г. при первом чтении поэмы «Нарспи»². Позднее появились и высказывания журналистов о столь раннем появлении первых поисков. Достоверность столь ранней датировки вызывает некоторое сомнение. Отношение к Константину Иванову в это время в официальных кругах продолжало оставаться весьма неоднозначным. И пока оно не переменялось, задумываться о постановке памятника, чуждого идее о светлой колхозной действительности, поэту с отсталым патриархальным мышлением было, по крайней мере, бессмысленно.

Другое и, пожалуй, самое главное обстоятельство, заставляющее усомниться в том, что молодой самодеятельный скульптор еще только готовился начать свой творческий путь. Его первой самостоятельной работой стал портрет А.С. Пушкина, показанный в Чебоксарах на выставке, организованной в 1937 г. к 100-летию со дня смерти поэта. Желая целиком посвятить себя искусству, Кудрявцев в том же году уезжает в Горький. Здесь, работая в скульптурно-формовочных мастерских, он находит время посещать изостудию, много и напряженно трудится, воспринимая советы профессиональных скульпторов. О нем появляются небольшие заметки в местных газетах. Вдохновленный первыми успехами, Илья

Федорович в конце 1939 г. возвращается в Чебоксары. В это время в творческой среде города инициировалось обсуждение предстоящего юбилея Константина Иванова. Кудрявцев активно включился в работу и к весне 1940 г. создал бюст выдающегося сына чувашского народа. Это была первая, еще робкая попытка художественно осмыслить внутренний мир поэта, но уже здесь проявляется широта общего замысла, выразившаяся в дальнейшем развитии проекта. Первый биограф Ильи Федоровича, А. Д. Демидов в единственном прижизненном издании, целиком посвященном творчеству мастера и во многом составленном с его слов, указывает, что «в 1940 году скульптор делает первые попытки создать портрет классика чувашской поэзии»³. При этом он также не углублялся в дальнейший анализ самого произведения и начала работы над проектом памятника. Особая ценность этого труда состоит не столько в основном тексте как справочном аппарате издания, где приведен систематизированный по годам, наиболее полный список основных произведений Ильи Федоровича, а также перечень скульптур и художественных выставок, на которых они показывались. Так, за 1940 г. под номером 25 указан «Портрет К.В. Иванова. Гипс. В 1,5 натуральной величины. Чебоксары, Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории и экономики». Ныне он стоит в вестибюле второго этажа Чувашского государственного института гуманитарных наук. А под номером 27 за тот же год значится: «Эскиз памятника К.В. Иванову. Гипс. Высота 75 см. Не сохранился»⁴.

В семейном архиве Кудрявцевых хранится личный альбом Ильи Федоровича, своего рода портфолио, где он собирал газетные вырезки о своем творчестве и любительские фотографии своих работ, находившихся в мастерской скульптора⁵. Качество снимков зачастую весьма невысокое, но это единственная возможность получить представление о несохранившихся эскизах и проектах памятников, выполненных мастером из пластилина и глины. На оборотной стороне четвертого листа этого альбома наклеены краткая газетная заметка В. Ржанова о работе Кудрявцева над бюстом классика чувашской поэзии и три фотографии⁶. Портрет Иванова, датированный самим автором 1940 г., почему-то не упомянут в списке основных произведений даже в числе утраченных (ил. 1). Судя по трактовке, это точное следование всем деталям широко известного фотографического изображения поэта, что дает основание считать самой ранней попыткой разработки данной темы.



1. Скульптор Кудрявцев за работой
над бюстом поэта. 1940

Бюст из собрания Чувашского государственного института гуманитарных наук (ил. 2) по своим художественным достоинствам, безусловно, представляет следующий, более высокий уровень в развитии поэтического образа. Воротник-стойку и наглухо застегнутый сюртук официального портрета сменяет проглядывающая сквозь расстегнутый ворот косоворотка, символизирующая народность и творческую свободу поэта и гражданина. Судя по повороту головы и обрезу плечевого пояса, оба бюста и эскизный проект памятника, известный по снимку со спины (ил. 3), – части одного большого замысла, над которым трудился скульптор в довоенный период. Как уже было сказано, этот 75-сантиметровый проект не сохранился, и нам трудно в полной мере судить о его художественных достоинствах. Поэтому здесь уместно привести еще один снимок из творческого альбома, запечатлевший Илью Федоровича в московской мастерской Всесоюзного дома народного творчества за работой над монументальной композицией «Полководцы» (ил. 4). На этом фото за спиной Климента Ворошилова просматривается проект памятника К.В. Иванову, на сей раз развернутый лицевой стороной.



2. Бюст К.В. Иванова
из ЧГИГН. 1940



3. Шагающая фигура поэта
в рост. Проект памятника. 1940

Таким образом, можно утверждать, что Кудрявцев, выполнив взятое на себя обязательство завершить работу над бюстом к 50-летию поэта, уезжает на творческий семинар в Москву, где все лето и осень 1940 г. готовится к Всесоюзной выставке народного изобразительного искусства «Оборона СССР». Согласно приведенной фотографии, в той же московской мастерской находился проект памятника Константину Иванову. Надо полагать, Илья Федорович воспользовался случаем и проконсультировался по поводу памятника классику чувашской поэзии у В.И. Мухиной, Н.В. Томского и других прославленных мастеров скульптуры, привлеченных к руководству семинаром с целью повышения уровня создаваемых самостоятельными художниками работ.

Остается неизвестным, что стояло за напряженным трудом скульптора над этой темой, была ли у Кудрявцева предварительная договоренность с местным руководством о поддержке его идей или он руководствовался только личным горячим желанием творческой реализации.

Как бы там ни было, война прервала работу над проектом. Долгие четыре года художник провел на фронте. После демобилизации в конце 1945 г. скульптор с упоением возвращается к мирной жизни и творческому труду. Его первая послевоенная работа – «Спасение командира в бою» (1946), одна из немногих на военную тематику. Всего за два года им была создана замечательная серия портретов, запечатлевших выдающихся деятелей чувашской культуры: М.С. Спиридонова, Н.К. Сверчкова, С.В. Эльгера, В.П. Воробьева, людей уважаемых, а главное, духовно близких автору.



4. И.Ф. Кудрявцев в московской мастерской за работой над скульптурой «Полководцы» 1940 г. На заднем плане – эскиз памятника К. Иванову

В многочисленных газетно-журнальных статьях, опубликованных в 50-е гг., и позже утверждалось, что скульптор в течение ряда лет от первых довоенных опытов до установки монумента трудился над воплощением идеи по созданию памятника К.В. Иванову. Природа подобных утверждений понятна. Людям казалось естественным, что столь значимое и любимое ими произведение искусства могло быть создано не иначе как многолетним упорным трудом. Возможно, где-то в глубине души скульптор все эти годы размышлял о пластическом решении темы и хотел бы продолжить уже начатые работы, несмотря на войну и отсутствие условий. Однако монументальные произведения, в отличие от станковых, не создаются исходя из личных пожеланий художника, минуя общественный заказ. Необходимость в сооружении памятника поэту впервые была высказана в связи с подготовкой к празднованию 60-летия Константина Иванова.

И.Ф. Кудрявцев, как никто другой из местных мастеров изобразительного искусства, был готов к воплощению поставленной задачи. Первые свидетельства о начале второго этапа проектной работы появились в газете «Красная Чувашия» 29 октября 1948 г. Леонид Агаков, раскрывая творческие планы Кудрявцева, сообщает: «Сейчас он работает над проектом скульптурного памятника основоположнику чувашской литературы К.В. Иванову»⁷. Уже через месяц в той же газете, в заметке «Выставка произведений чувашских художников», можно прочесть: «...особенно радуют два проекта памятника классику чувашской литературы... Если в проектах памятника остается еще не найденным образ поэта, то верится, что он будет найден безошибочно»⁸.

Попробуем разобраться, какими были эти варианты на начальной стадии проектирования монумента. В перечне основных творческих работ 1948 г., приведенном в книге А.Д. Данилова, мы находим под номерами 52–54: «52. Проект памятника К.В. Иванову (в рост, шагает). Гипс. Не сохранился. 53. Проект памятника К.В. Иванову (в рост, с поднятой рукой). Гипс. Не сохранился. 54. Портрет К.В. Иванова. Гипс. В 1,5 натуральной величины. Чебоксары, Чувашская государственная художественная галерея». Сразу же уточним: портрет из собрания ЧГХМ датируется 1949 г., что следует из собственноручных надписей Кудрявцева на музейной гипсовой отливке, а также на фотографии из альбома.

Оборот седьмой страницы альбома содержит фотографию одной из полок в мастерской скульптора, на которой видны выставленные в ряд пластилиновые эскизы (ил. 5), и небольшую газетную вырезку «Проекты памятника К.В. Иванову». На этом снимке крайний справа, должно быть, и есть тот самый проект памятника «в рост, с поднятой рукой». Слева – два варианта с бюстом. Гордо поднятая голова второго от края проекта своим очертанием близка к музейному портрету. В подклеенной к фото газетной заметке сообщается: «В его ателье уже стоят два готовых макета памятника. На высоком пьедестале одного из них Константин Васильевич изваян в полный рост, а в другом случае автор предполагает установить лишь бюст поэта. Оба пьедестала украшены барельефными фигурами персонажей поэмы “Нарспи”, на одном из постаментов высечено:

Нет сильнее человека

В целом мире никого.

Сейчас тов. Кудрявцев работает над увеличенным экземпляром бюста для памятника, предполагаемого установить в сквере Чувашского государственного академического театра».



5. Полка с эскизами к памятнику К. Иванову
Конец 1940-хх гг.

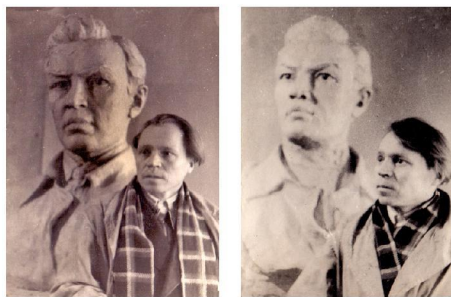
Здесь надо пояснить, что в конце 40-х гг. улица, сквер и театр еще не носили привычное для нас имя поэта, а место, первоначально предполагавшееся к установке памятника, перед старым зданием театра, ныне скрыто на дне Чебоксарского залива. Судя по указанной фотографии, принципиально отличающихся по типологии вариантов памятника было не два, а как минимум три. Детальный анализ всех имеющихся материалов показывает, что параллельно с проектами со стоящей на высоком постаменте фигурой Кудрявцев разрабатывал варианты с сидящей фигурой. Хотя они не сохранились и даже не

зафиксированы в перечне основных работ мастера, их изображения с авторской надписью и указанием года можно увидеть на оборотах 7 и 8 листов фотоальбома (ил. 6).



6. Эскизы памятника
с сидящей фигурой поэта. 1949

После некоторых раздумий уже в начале 1949 г. Илья Федорович твердо решает дорабатывать варианты с установкой бюста. Если в фигурных композициях присутствовали элементы жанрового характера, выразительная поза, положение рук, держащих книгу и карандаш, то в более поздних бюстах основное внимание сосредоточено на лице поэта. Не случайно работы этого года обозначены в списке как «Портрет К.В. Иванова к памятнику. I-й, II-й и III-й варианты». Они не сохранились, но их характер можно представить по снимкам из указанного фотоальбома (ил. 7). С первого взгляда создается ощущение их удивительной схожести, однако при пристальном рассмотрении становится очевидно, как внешний эффект, выраженный в активном повороте головы и струящихся складках распахнутой одежды, сменяется внутренней динамикой образа. Так подошел заключительный этап работы над памятником.



7. И.Ф. Кудрявцев на фоне двух поисковых вариантов
к бюсту поэта. 1949

В газетной заметке «Памятник поэту К.В. Иванову», опубликованной 10 ноября 1949 г. в газете «Красная Чувашия», раскрываются перипетии завершающего этапа: «В начале этого года скульптор Кудрявцев сделал эскизный бюст поэта К.В. Иванова. Бюст был утвержден экспертным советом при Всесоюзном комитете по делам искусств. Затем дирекция художественных выставок и панорам при Всесоюзном комитете по делам искусств заключила со скульптором договор.

И.Ф. Кудрявцев выехал для работы в Москву. Ему было предоставлено место в одной из художественных мастерских, и лауреат Сталинской премии В.И. Мухина взяла творческое шефство над скульптором Чувашии. На днях художественный совет Всесоюзного комитета по делам искусств принял бюст в глине. Началась формовка его в гипсе. И к 32-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции скульптор досрочно закончил свою работу, создав выдающееся произведение искусства.

“Мое искреннее желание, – говорит тов. Кудрявцев, – чтобы к 60-летию со дня рождения К.В. Иванова и 30-летию Чувашской республики памятник поэту был готов”, – писал безымянный автор⁹.

Таким образом, осенью 1949 г. И.Ф. Кудрявцев окончил свою работу над памятником. Хотя до официального открытия памятника оставалось более двух с половиной лет, от самого художника здесь уже ничего не зависело, и он в ожидании торжественного открытия вернулся к своим ранее начатым работам. Однако к намеченной дате подготовить монумент не получилось. В дни празднования шестидесятилетней годовщины исполком Чебоксарского горсовета принял решение о переименовании улицы Чувашская в улицу Константина Иванова. Через месяц в журнале «Огонек» вышла статья В. Романова «Чувашский скульптор» с фотографией оконченной рабочей модели памятника и сообщением: «Гипсовый бюст поэта отливается сейчас в бронзе. Скульптору, безусловно, удался образ народного поэта. Это образ борца за правду, человека неукротимой воли и неподкупной честности»¹⁰.

Присущая Илье Федоровичу удивительная работоспособность, выразившаяся в многочисленных поисковых эскизах и проектных вариациях, часть которых приведена в этой статье, должно быть, и породила у современников представление о долгих годах труда над образом поэта. Тогда как документальные свидетельства показывают, что вся работа уложилась в два коротких этапа. От довоенного, основанного преимущественно на частной инициативе, сохранился бюст (1940), находящийся в ЧГИГН. От второго, длившегося чуть более года, остались

бюст (1949) в собрании ЧГХМ и сам памятник (ил. 8 и 9). Третьим этапом работы над образом поэта можно считать все, что было создано Кудрявцевым после официального открытия монумента. Здесь следует упомянуть гипсовый бюст (1957), выполненный в натуральную величину и ныне хранящийся в Чувашском национальном музее, и небольшой портрет в виде кабинетной скульптуры, предназначенный для тиражирования.



8. Бюст из собрания ЧГХМ
1949



9. Памятник классику
чувашской поэзии
в Чебоксарах. 1952

При детальном сопоставлении всех доступных нам документальных источников всякий раз выявляются небольшие ошибки и неточности, впрочем, неспособные исказить общую картину событий, тем более что в них не было умысла. Все, кто готовил эти многочисленные публикации, опирались на воспоминания Ильи Федоровича, который в свою очередь полагался на свою не всегда безупречную память. К сожалению, творческая лаборатория скульптора сохранилась в еще меньшей степени. Многочисленные поисковые эскизы выполнялись в недолговечных материалах – глине, пластилине, гипсе, а жизненные обстоятельства не позволяли прибегать к фотофиксации. Отсюда вытекает одна из задач современного исследователя – собрав воедино разрозненные свидетельства и факты, попытаться восстановить последовательную картину событий и ввести ее в научный оборот. Ведь создание монумента, увековечивающего немеркнущий образ национального поэта, стало яркой страницей в художественной культуре республики.

Литература и примечания

¹ Ургалкина Н.А. Чувашское советское искусство. Чебоксары, 1973. С. 52.

² ГИА ЧР. Ф. Р-1041. Оп. 1. Д. 1144. Л. 63.

³ Демидов А.Д. Чувашский скульптор Илья Федорович Кудрявцев. Чебоксары, 1963. С. 9.

⁴ Демидов А.Д. Указ. соч. С. 24.

⁵ Из архива семьи художника.

⁶ НА ЧГИГН. На временном хранении.

⁷ Агаков Л. Артисты, художники, музыканты // Красная Чувашия. 1948. 29 октября.

⁸ Выставка произведений чувашских художников // Красная Чувашия. 1948. 24 ноября.

⁹ Памятник поэту К.В. Иванову // Красная Чувашия. 1949. 10 ноября.

¹⁰ Романов В. Чувашский скульптор // Огонек. 1950. № 26. 25 июня. С. 27.

ОБЗОРЫ

М.Г. Митина

Обзор театрального сезона 2013/14 года

Театр XXI в. продолжает интенсивно осваивать новые пространства. Синтез школ, эпох и стилей находит на сцене самое неожиданное воплощение. Это закономерно, ведь с течением времени неизбежно обогащается арсенал сценических средств, появляются новые постановочные техники, раскрепощается режиссерская фантазия. Располагая абсолютной творческой независимостью в выборе языка и формировании индивидуальной концепции произведения, современные мастера не могут и не должны ставить подобно своим предшественникам. Постановочные прорывы, накладывающие свою неповторимую краску на российскую театральную палитру и свидетельствующие об интенсивном профессиональном росте, случаются сегодня во многих городах, и Чебоксары не исключение.

Долгожданный шаг навстречу новому сделал Чувашский государственный театр юного зрителя им. М. Сеспеля, пополнив свою репертуарную сокровищницу пьесой Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети». Постановка спектакля была осуществлена при поддержке Министерства культуры России в рамках федерального проекта «Классика на чувашском языке». Творческий тандем режиссера из Уфы, заслуженного деятеля искусств Башкортостана, номинанта Российской национальной театральной премии «Золотая маска» А. Абушахманова и нижегородской художницы А. Ефимовой оказался невероятно эффективным как для труппы, так и для публики. Эстетика уродства, в которой мастера выдержали хронику времен Тридцатилетней войны, взяла свое. Здесь не нашлось места ни красоте, ни самолюбованию, ни восторгу. Художественная материя, грубая и щетинистая даже на ощупь, оказалась соткана из пороха, алюминиевой посуды, шершавой кожи солдатских сапог и человеческих тел, разбросанных по обочинам европейских дорог.

Однако нельзя сказать, что постановщики забыли о традициях брехтовского эпического театра. Несмотря на броские внешние детали и эффект присутствия, спектакль не лишился повествовательного духа. В смене картин угадывались

поступательность и монотонность, а когда на сцене вдруг появлялись иностранные указатели или раздавались песни немецкого хард-рока, публика с облегчением вздыхала: «Это не про нас». Но выдержать дистанцию трудно. Впервые Мамаша Кураж возникала именно из зрительской зоны, и это задавало тон всему спектаклю. Сценография отличалась мобильностью и способствовала сквозному развитию действия. Вертикальные панцирные сетки, кользящие по усыпанному опилками полу, походили то на ворота военных лагерей, то на зверинные клетки, то на серые двери психиатрических лечебниц. Постановка сконцентрировала в себе целую россыпь выдающихся актерских работ. Это Эйлиф Н. Тарасова, Швейцеркас В. Свинцова, Катрин Л. Васиной и, конечно, мамаша Кураж заслуженной артистки Чувашии И. Архиповой. Стиснутые зубы, широкие взмахи рук, взгляды «в упор» и деловая походка, сложенная из тяжелых, типично мужских шагов, стали отличительными чертами ее образа. Актриса играла пьесу на едином волевом порыве. Но за показным хладнокровием и решимостью шла битва «на грани». Невозможно забыть эпизод, когда под грохот снарядов и свист пуль мамаша Кураж баюкала в фургоне-коляске воображаемого малыша.

Вторая работа в рамках федерального проекта «Классика на чувашском языке» – сценическая версия трагедии У. Шекспира «Король Лир» в претворении лауреата Государственной премии Чувашии С. Васильева. В основу его авторской концепции легла идея универсальности шекспировского сюжета, звучащего вне времени и вне пространства. Именно поэтому постановщик использовал принцип эклектики, наполнив оформление стилистическим, религиозным и культурным изобилием. Здесь и японская Фудзияма, и египетские папирусы, и античные скульптуры, и языческие идолы. Тенденция оторванности от конкретного места и эпохи, столь характерная для современной театральной ситуации, прослеживалась и в костюмах. Если в первых картинах актеры были окутаны белоснежными покрывалами и напоминали древнегреческих богов, то далее благородные одежды сменялись современными пиджаками, брюками, темными очками, кружевными накидками и норковыми манто. Наряд шута являл собой причудливую смесь расклешенных джинсов, балетной пачки, шапки-ушанки, телогрейки и пуантов.

Подобная декорационная пестрота отнюдь не мешала исполнителям. Не каждый спектакль может похвастаться столь гармоничным, точно подобранным актерским ансамблем. Заслуженный артист России, народный артист Чувашии В. Павлов

представил Лира олицетворением тоски, боли и разочарования. В душе короля не было места эгоцентризму и тиранству. Герой хотел выглядеть жестоким, как и подобает настоящему властителю, но печальный взгляд из-под усталых век, угнетенно опущенная голова и поникшие плечи разоблачали его. И хотя временами в репликах британца слышались гневные нотки, а жесты нередко отдавали негодованием и резкостью, зритель чувствовал его доброту. В одной эмоциональной гамме с Лиром оказались Кент Д. Петрова, Глостер заслуженного артиста Чувашии А. Степанова, Эдгар Н. Тарасова и Корделия Л. Павловой. Ярким контрастом выступили Гонерилья Н. Шамбулиной, Регана заслуженной артистки Чувашии В. Пайгильдиной и Эдмунд С. Никитина. Шут заслуженной артистки Чувашии О. Почалкиной балансировал между двумя образными полюсами.

ТЮЗ по праву можно назвать настоящей творческой лабораторией. Интересные эксперименты регулярно предлагает заслуженный деятель искусств Чувашии И. Дмитриев. Пример тому – осуществленная ко Дню Победы постановка поэтической композиции «Василий Теркин». Техника радиоспектакля, когда действие соткано лишь из музыки и слова, как нельзя лучше подошла к поэме А. Твардовского. Менее органично прозвучала антология чувашской поэзии «Творящее слово», постановка которой была поддержана Грантом Главы Чувашии и на XV Республиканском конкурсе театрального искусства «Узорчатый занавес» стала «лучшим спектаклем для детей». Чужеродными элементами, разрушающими микроклимат спектакля, врывались документальные кадры кинохроники и пейзажи, проецируемые на задник на протяжении всего действия. Поэтичность вмиг разбивалась о плоскость бытовой зарисовки, и даже исполнитель роли поэта С. Никитин не мог спасти положение. «Конек-Горбунюк» П. Ершова выглядел гораздо цельнее. Мобильностью и лаконизмом отличались декорации О. Ежковой. Незабываемым подарком для подрастающего поколения публики стали возобновленная работа С. Васильева «Как Иван за море ходил» по повести Н. Лескова «Левша», а также режиссерские пробы актрисы Н. Шамбулиной – сказки «Один дома» И. Ширококовой и «Елка и Белка» А. Кружнова. Комедия В. Иовлева «Наш отец женится!» в режиссуре заслуженного деятеля искусств Чувашии В. Оринова несколько «остудила» экспериментальный настрой театра.

Особым новаторским духом из года в год отличаются работы Чувашского государственного театра кукол. Эпос В. Эльби «Теперь я счастлива» (к 100-летию со дня рождения писательницы),

поддержанный Грантом Главы Чувашии, поразил тонким сочетанием режиссуры заслуженного артиста Чувашии Ю. Филиппова и художника из Ульяновска Д. Бобровича, удивившего оригинальностью сценографического языка. История жизни главной героини дана постановщиками сквозь ее воспоминания. Она постоянно обращается к прошлому. В ее памяти одна за другой проносятся цветастые картины школьных лет, учебы в школе-интернате, возникают лица дорогих сердцу людей, которых уже нет рядом. Хрупкий и фантастический мир детства, наполненный мечтаниями, первыми открытиями, страхами и надеждами, создали народный артист Чувашии П. Клементьев, заслуженные артисты Чувашии Ю. Мельник, А. Тимофеева, Е. Хорькова, Л. Антонова, И. Васильева и Г. Кириллов, а также О. Тарасова, Л. Казимир, А. Каликова, И. Можаяева, С. Крылов и Д. Беляев. Музыкальное оформление заслуженного деятеля искусств Чувашии Л. Чекушкиной совместило в себе выразительные фольклорные мотивы и яркость авторского стиля.

Не менее памятный след оставила «История старого дуба», созданная в уникальном творческом тандеме сербского режиссера и сценографа А. Вученович, художника по куклам из Тольятти Е. Бабкиной и чувашского композитора А. Галкина. Спектакль учит внимательно относиться к окружающей природе, защищать мир растений и животных, беречь его от пожаров и браконьерства. Молниеносно и легко на подмостки вернулась «Золушка» Т. Габбе по одноименной сказке Ш. Перро, любимая не одним поколением маленьких зрителей и возрожденная Ю. Филипповым в паре с заслуженным артистом Марий Эл Л. Яковлевым. Классический ширмовой спектакль с тростевыми куклами приятно окунул публику в атмосферу старых площадных театров. Истинное украшение сценического действия – музыка заслуженного деятеля искусств Чувашии В. Салиховой и декорации заслуженного работника культуры Чувашии М. Арлан.

Череду смелых сценических решений продолжил балет Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь» на сцене Чувашского государственного театра оперы и балета в постановке мастера из Санкт-Петербурга, заслуженного тренера России Д. Авдыша. Его премьера открыла XVIII Международный балетный фестиваль. С первых минут спектакля стало ясно, что балетмейстер авторитарен и не терпит вмешательства. Энергия танца мгновенно поглотила сценическое пространство, фактически не оставив санкт-петербургской художнице А. Устиновой ни единого шанса. Она же искусно поддавалась азартным хореографическим диктаторствам,

окутав действо флером арабской сказки и выдержав оформление в эстетике восточного ковра. Ощущение волшебства усилили яркие характерные герои. Среди них раб и Али-Баба К. Мубаракшина, лев и Аладдин Д. Полякова, джинн народной артистки Чувашии Т. Альпидовской, Синдбад В. Архипова, колдун Г. Виноградова и атаман К. Дунаева. Неким образным рефреном выступили дервиши Л. Захаровой, Н. Зориной, Н. Прокопьевой и О. Сапаркиной, затем появившейся в роли девушки-птицы. Но основной тон действу задали Шахрияр народного артиста Чувашии А. Хисамутдинова, Шахерезада А. Абрамовой и Зубейда А. Серёгиной, также исполнившей партию принцессы Будур. Контрапунктом разливались вокализы заслуженной артистки Чувашии М. Финогентовой. Музыкальный руководитель и дирижер-постановщик спектакля, заслуженный деятель искусств Чувашии О. Нестерова наполнила оркестровое звучание сотнями красок, но определяющее слово оставалось за танцем.

Не менее полезным для труппы Театра оперы и балета стал опыт работы над воплощением шедевра Дж. Верди «Отелло», премьера которого ознаменовала начало XXIII Международного оперного фестиваля им. М.Д. Михайлова. Постановочное высказывание народного артиста Чувашии В. Красотина, режиссера драматической сцены, развертывалось постепенно и неспешно. В нем ощущались и протяженность фраз, и восхождение на кульминационные вершины, и любование романтическими сферами. Музыкальные лейтмотивы нашли продолжение в сценографии заслуженного художника Чувашии, лауреата Государственной премии Чувашии В. Федорова. Корабельные канаты и паруса, заявившие о себе уже вначале, сопровождали героев с первой до последней минуты спектакля. Они превращались то в портьеры, то в цветущие деревья, то в воланы дамских платьев, то в змей, извивающихся на склонах покатога пола. Лишь однажды сценическое пространство пронзили алые лохмотья, похожие на кровоточащие царапины. На «Узорчатом занавесе» сценография была признана лучшей.

Игра и вокал смешались в неповторимом синтезе. Два исполнительских состава спектакля заставили взглянуть на шекспировскую историю по-разному. Когда на заднем плане, подобно монументу, выросла фигура Отелло, обхватившего могучими руками штурвал корабля, в бесстрашии героя не осталось сомнений. В исполнении заслуженного артиста Чувашии И. Снигирева Отелло действительно выступил триумфальным полководцем. Ему изначально были чужды

лиризм и душевная теплота. Отстраненный, угрюмый, с непроницаемым взглядом победителя, он словно сошел на сцену с парадного портрета. На «Узорчатом занавесе» за эту партию солист получил приз в номинации «Лучшая мужская роль». Отелло С. Кузнецова – это, напротив, сгусток вулканического темперамента и энергетической силы. Его герой словно бродил по краю пропасти, пытаясь найти внутренний баланс. Резким контрастом возник Яго в воплощении заслуженного артиста Чувашии С. Алексеева и лауреата международных конкурсов И. Николаева. Презрение в прищуренных глазах, застывшая на губах ухмылка, сжатая в кулак рука сделали героя подлинным средоточием мефистофельского мира. Диплома «Успешный дебют» удостоился Ю. Волков, исполнитель партии Кассио.

Лирическим центром возник образ Дездемоны. И хотя музыкальная характеристика героини преподнесена композитором как данность, лауреатам международных конкурсов Т. Прытченковой, награжденной дипломом Союза театральных деятелей Чувашии, и Т. Тойбахтиной удалось наполнить ее внутренним развитием. Оркестр под управлением О. Нестеровой пленил выразительностью тем и громогласностью тутти. Музыкально-театральную картину дополнили хореографическое представление кантаты К. Орфа «Кармина Бурана» в воплощении дипломанта международных конкурсов Д. Салимбаева (проект поддержан Министерством культуры России), одноактный балет «Вечный свет» на музыку А. Шнитке, И. Шварца и Дж. Уильямса, созданный заслуженным работником культуры России, заслуженной артисткой Чувашии Г. Никифоровой, и музыкальная сказка А. Галкина «Дюймовочка» в постановке заслуженного работника культуры Чувашии А. Ильина.

Приобретение нового светового оборудования в Государственном русском драматическом театре заметно обогатило художественное решение спектакля по пьесе А. Соколовой «С любовью...», наиболее известной как «Фантазии Фарятьева». Несмотря на то, что события спектакля происходят в 70-х гг. XX в., его тема звучит актуально и свежо. Что такое одиночество? Каково встретить дорогого сердцу человека и тут же потерять? Об этом нам рассказывает пронзительный квинтет С. Куклина (Павел), Л. Мальцевой (Александра), Д. Яковлевой (Любовь), народных артистов Чувашии Л. Котельниковой (тетя Павла) и Т. Яфановой (мать Александры и Любви), подкрепленный режиссурой заслуженного деятеля искусств Чувашии А. Восканяна и оформлением Д. Мохова.

Скорее традиционной, нежели экспериментальной, стала комедия С. Лобозерова «По соседству мы живем», превращенная В. Красотиным и художницей Ю. Аникиной в незатейливый лубок. Стремительно и остроумно прозвучали небылицы И. Ширококовой «Одни в городе, или Веселые уроки ОБЖ» и «По щучьему веленью» по пьесе Е. Тараховской и мотивам русских народных сказок. Подарком «под занавес» сезона стала комедия М. Камолетти «Боинг-Боинг» в постановке В. Красотина и заслуженного художника Чувашии В. Шведова. Классическая комедия положений о любовных приключениях заядлого ловеласа вспыхнула ослепительной искрой.

Настоящей творческой удачей в Чувашском государственном академическом драматическом театре им. К. Иванова стала драма А. Тарасова «День очищения», поставленная народным артистом СССР В. Яковлевым. Особый сакральный смысл несет в себе музыка заслуженного деятеля искусств Чувашии, лауреата Государственных премий России и Чувашии Н. Казакова, чье творческое сотрудничество с В. Яковлевым – уже традиция. Спектакль украсили колоритные актерские работы заслуженной артистки Чувашии Е. Хрисанфовой (Соня), народного артиста Чувашии В. Александрова (Георгий) и С. Павлова (Виталий). На «Узорчатом занавесе» спектакль стал победителем в номинации «Лучший спектакль года». Народная артистка России и Чувашии Н. Яковлева, виртуозно воплотившая образ страдающей матери Кетерук, получила приз в номинации «Лучшая женская роль». Настоящая изюминка спектакля – Мисаил в претворении молодого и невероятно талантливого актера труппы Е. Урдюкова, который был удостоен диплома Союза театральных деятелей Чувашии.

Премьерный ряд дополнили режиссерские работы актеров театра. Это драмы «Горькая судьбина» А. Писемского в трактовке Н. Сергеевой, «Цена чести» А. Хмыта в претворении народного артиста Чувашии И. Иванова, а также новогодняя зарисовка «Снежные искорки» («Морозко») по пьесе О. Розум в постановке заслуженного артиста Чувашии В. Карпова.

Заметно отклонился от привычной техники пантомимы и пластики Чувашский государственный экспериментальный театр, представив на суд зрителей не очередную фантазию без слов, а пьесу Л. Корсунского «Подруга жизни» в постановке А. Восканяна и Ю. Аникиной. Актеры И. Смирнова (Надежда Андреевна), О. Степанова (Ирина), А. Терентьев (Комаров), В. Глушков (Феликс) сняли клоунские маски и появились в неожиданном драматическом амплуа.

Подводя итоги театрального сезона 2013/14, говоря о сценическом воплощении драматических и музыкальных произведений на чебоксарской театральной сцене, нужно отметить, что вопрос режиссерского языка является сегодня ключевым. Проблемы театра неотделимы от проблем современности. Меняется эпоха, приходит новый зритель, требующий эволюционных форм подачи материала и средств художественной выразительности. Последние полтора десятка лет мастера отечественного театра активно вырабатывают новые постановочные каноны, отвечающие его модернизации. На российской сцене происходит едва ли не коренная ломка всей театральной знаковой системы. Несмотря на то, что чебоксарским труппам не всегда хватает смелости на перемены, актуальные спектакли, обращенные к новому постановочному языку, уже заняли свои места в репертуарах наших театров. Это не может не радовать, ведь инновационный подход к постановкам – задача, которая требует кропотливого решения от сезона к сезону.

ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ: А.П. РЫБКИН

Ю.В. Викторов

О первой персональной выставке А.П. Рыбкина в Чебоксарах в 1996 году

Имя Анатолия Рыбкина, талантливого художника из северной столицы России, то и дело доходило до его родной Чувашии. А одно из крупнейших творений мастера – полотно «Нелетная погода», показанное осенью 1994 г. в экспозиции юбилейной выставки Чебоксарского художественного училища, стало своеобразной визитной карточкой, возбудившей интерес к его творчеству ценителей и почитателей изобразительного искусства. Весной 1996 г. это произведение вместе со множеством других живописных и графических работ Анатолия Рыбкина экспонировалось на его первой персональной выставке в залах Чувашского государственного художественного музея.

Для Анатолия Рыбкина это был не первый смотр его искусства: только за предыдущие десять месяцев он провел пять персональных выставок. Попутно заметим, что самая первая персональная выставка состоялась в Москве, в Международном молодежном центре в дни проведения «Олимпиады-80». Затем были ленинградские, всероссийские, всесоюзные и международные выставки. Сейчас его произведения имеются во многих музеях и галереях России и в собраниях частных коллекционеров за рубежом.

Анатолий Рыбкин родился в январе 1949 г. в деревне Вурманкасы Мариинско-Посадского района. Искусство в его жизнь вошло очень рано – вместе с уютной детской колыбелью, сплетенной из лозы, теплыми домоткаными дорожками, с узорами чувашской вышивки, с резными наличниками окон, с маминими песнями и бабушкиными сказками, где добро непременно побеждает зло. Вошло вместе с лошадками и коровками из коры дерева, которые в виде игрушек вырезал для него отец, со стенной газетой «Культура», насыщенной всегда узнаваемыми портретами колхозников. Эту незабываемую «живую» газету, запавшую в душу мальчика, выпускал деревенский художник-самородок...

После школы-восьмилетки Анатолий поехал сдавать вступительные экзамены в Чебоксарское художественное училище.

Преподаватели-экзаменаторы заметили и подбадривали деревенского паренька, но, как вспоминает Анатолий Петрович, «испугавшись большого города», он «сбежал» домой. Друзья-одноклассники уговорили его тогда поступить в Мариинско-Посадское профтехучилище. Выучившись на столяра-краснодеревщика, Анатолий три года работал в Удмуртии, после чего вернулся в Чувашию, чтобы осуществить прерванную мечту – поступить в Чебоксарское художественное училище. И поступил. Успешно отучившись четыре года, в 1973-м получил диплом художника-оформителя. На свой страх и риск сразу поехал в Ленинград и с первого захода, что, кстати, бывает крайне редко, поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Жизнь художника после вуза была необычайно насыщенной: он осуществил творческие командировки в Астраханскую область, дважды на Чукотку, поездки в Крым и на Кавказ. Работая в Домах творчества «Сенеж», «Дзинтари», «Академическая дача», он оттачивал свое профессиональное мастерство. В 1983 г. его приняли в члены Союза художников СССР. В 1985 г. за серию живописных полотен «Земля Астраханская» и «Люди Чукотки» ему было присуждено звание «Лауреат премии Ленинградского комсомола». В 1991 г. закончил творческую мастерскую Сибирско-Дальневосточного отделения Академии художеств СССР и вскоре получил диплом доцента.

В 1993 г. в составе делегации товарищества «Митра» (г. Санкт-Петербург) Анатолий Рыбкин побывал в Париже. Вторая поездка во Францию состоялась в 1995 г. В течение трех месяцев он с упоением работал на юге страны в Международном доме творчества и привез оттуда восхитительную живописную серию. Пребывание во Франции – на родине основоположников импрессионизма в живописи – помогло ему по-новому взглянуть на свой творческий метод, повлияло на высветление палитры, обострило его чувственное восприятие и, самое главное, стимулировало художника к усилению внимания ко всему родному...

«День уходящий» – такое многозначительное и символическое название предпослал автор своей персональной выставке в Чебоксарах, самой впечатляющей из всех предыдущих: в экспозицию вошло более трехсот произведений. Выставка, вызвавшая повышенное внимание зрителей, познакомила со всеми основными этапами творческого становления художника и отразила все грани его высокопрофессионального искусства. Она свидетельствовала

о равноценном и постоянном интересе мастера к портрету, пейзажу и натюрморту, о способности автора умело сплавлять эти жанры в единый художественный организм.

В экспозиции можно было увидеть эволюцию творческого метода Анатолия Рыбкина. Метода, динамично менявшегося и, судя по работам последних двух-трех лет, приведшего художника к формированию неповторимого, оригинального «рыбкинского стиля». Этот стиль позволяет ему, оставаясь в русле реалистических традиций, решать в живописи серьезные и сложные проблемы: локально-колористические, пластико-ритмические и пространственно-композиционные.

Чебоксарская выставка Анатолия Петровича Рыбкина, ставшая подлинным событием в культурной жизни Чувашской Республики, дала также основание сказать, что, обладая собственным стилем в живописи и графике, автор уже приступил к воплощению творческих замыслов, образно говоря – «ДНЯ ГРЯДУЩЕГО».

О.Ю. Сергеева

**А.П. Рыбкин – художник, философ, педагог.
Философия родины в красках**

Выставка А.П. Рыбкина «Мой старый добрый дом», состоявшаяся в апреле – мае 2015 г. в Художественном музее, завершила свою работу. Было очень жаль прощаться с удивительным миром, где старые доски – признак не ветхости, а Вечности, где валенки на печке – символ тепла и уюта, открытые калитки – врата в Космос, а порог с деревянной дорожкой ведет в сказочный мир, туда, где даже снег теплый... Этот мир уходит от нас, чтобы вернуться вновь в новом ракурсе, в новом пространстве, в новых красках. И мы снова окунемся в ту удивительную, добрую сверхреальность...

Когда смотришь на полотна замечательного художника Анатолия Петровича Рыбкина, постоянно ловишь себя на мысли, что ты прикасаешься к миру этого человека: ощущаешь вкус воды, яблок, запах трав, видишь по-новому родные овраги в клубах тумана или дымке полуденного солнца. Невольно приходит сравнение с гомеровским Одиссеем, который, побывав в разных странах, сумел сохранить вкус Родины. «Это мое вино, мой сыр, мой хлеб», – говорил герой античных

поэм. Только память о родной земле и близких людях помогала ему выжить в невероятных ситуациях. Что может быть лучше вкуса Родины?

Красоты Северной и Южной Пальмир, снега Чукотки и буйство красок Индии, божественный Париж и солнечный Прованс – всему этому художник воздал должное в своей живописи. Но тепло родного очага было и остается для него самым главным. Здесь он черпает силы для творчества, сюда летит его душа, здесь его Вечный Дом... Это и есть настоящий патриотизм. Общение с художником позволяет почувствовать его философию родины, приблизиться к её пониманию.

В культуре всех народов есть образное понимание фразы «припасть к родной земле». Действительно, человек, с детства впитывавший в себя соки родной земли, понявший ее красоту и мудрость, становится Творцом. Этот источник питает его вдохновение, дает силы и жизненную стойкость. Каждый из нас в юности уходит с родного порога в большой мир. Кто-то самонадеянно пытается порвать все связи, ветер перемен несет его словно перекасти-поле. Бог ему судья. Но только люди с глубокой корневой системой оставляют свой след на земле. Память о них передают из поколения в поколение, а тот, кто живет в памяти народа, живет вечно.

Анатолий Петрович родился в деревне Вурманкасы Мариинско-Посадского района Чувашии. Благодаря таланту и трудолюбию закончил Чебоксарское художественное училище, Академию художеств им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге. Сейчас Анатолий Петрович – признанный мастер кисти в Чувашии, России и мире. Он успешно прошел испытание «медными трубами», и мы имеем счастливую возможность общаться с очень мудрым и скромным человеком, лириком и философом.

Для каждого приехавшего в небольшой городок Мариинский Посад становится открытием городской художественный музей. Здесь в нескольких залах картины А.П. Рыбкина – это его дары музею, городу, землякам. Столичные гости застывают, видя полотна художника с мировым именем в таком открытом доступе. По большому счету, благодаря Рыбкину о Чувашии знают, видят ее красочные холмы и овраги во всем мире. А главное, юные жители Мариинского Посада имеют возможность открыть для себя окно в большой мир, что невероятно ценно.

Город на Волге получил свое имя в честь императрицы Марии Александровны, венценосной супруги Александра II – царя-освободителя. Жизнь этой удивительной женщины, немки по

происхождению, была наполнена служением своей новой родине. Вошли в историю ее благотворительность, стремление помочь нуждающимся, облегчить жизнь страждущим. Супруга государя называла себя «вечным волонтером». Здесь, на Волге, ее помнят и чтят. В год 400-летия вступления на царство первого представителя династии Романовых (2013) благодаря усилиям Анатолия Петровича Рыбкина на набережной великой русской реки в Мариинском Посаде открыта скульптура «Императрица Мария Александровна», автором которой стал московский скульптор Иван Зеленков.

Воистину огромен вклад Анатолия Петровича в культуру родного края и как художника, и как благотворителя и мецената. Нет пределов широте его души в стремлении созидать и облагораживать культурное пространство малой родины. Только люди, знающие историю края, чувствующие связь времен и поколений, – свои на своей земле! Благотворительность Анатолия Петровича – пример для молодежи в понимании деятельной любви к Родине, в стремлении сделать ее лучше и краше.

Такие люди с чувством внутренней гармонии и достоинства – подлинный клад для молодежи. Анатолий Петрович щедро делится с ней своим мастерством. Он частый гость в родном художественном училище. В его мастерской в деревне Вурманкасы будущие живописцы осваивают искусство пленэра. Его неспешные рассказы о живописи, дальних странах, простых вещах вокруг – все это завораживает, приобретает особое значение. Быть рядом с таким художником – значит приобщаться к глубинным смыслам человеческого бытия. Масштаб его личности, выраженный в творчестве, жизненной философии, обогащает и просвещает.

Есть замечательная вузовская традиция – устраивать встречи молодежи с выдающимися современниками. В Чебоксарском политехническом институте тоже чтят эту традицию. Одной из таких запоминающихся встреч стало общение с заслуженным художником Российской Федерации, членом-корреспондентом Российской академии художеств, народным художником Чувашской Республики Анатолием Петровичем Рыбкиным. Для студентов он устроил экспресс-выставку в институте: картины пришли к зрителю. Общение с Мастером на фоне живой живописи имело особый колорит, располагало к доверительной беседе. Для студентов технического вуза раскрывался мир красок и образов. Ребята смогли увидеть поэзию простых вещей, которые окружают нас в повседневности, но красоту и пластичность которых мы не замечаем. Анатолий Петрович очень тонко передает и лирику родной природы.

По-новому начинаешь смотреть на знакомые с детства леса и овраги, тропинки в поле, яблоки в саду... Художник насыщает знакомые вещи своей особой философией, тонко передает «душу предмета». Добрый и прекрасный мир художника вне времени и есть сверхреальность, живущая в глубинах нашего сознания и подсознания. Это связь с детством, юностью, дорогими людьми, предками... Такие встречи – окно в Мир, возможность обогатить сознание новыми смыслами.

Важнейшими задачами в деле воспитания личности мы считаем формирование глубинного чувства патриотизма и сопричастности к истории родного Отечества; познание самобытности и уникальности малой родины; становление Созидателя, стремящегося делать Добро.

Личность воспитывает личность. Встречи с выдающимися земляками бесценны, они оставляют яркий след в душах молодых людей. Беседа с тонким, мудрым носителем культурной традиции способна изменить взгляды на мир, раскрыть его тайны, почувствовать тепло, красоту и щедрость родного края, приблизиться к пониманию философии Родины. А настоящего гражданина не бывает без понимания духовных ценностей своего народа, без любви к Родине и стремления служить ей и созидать на её благо.

А.И. Мордвинова

О произведениях А.П. Рыбкина в собрании ЧГИГН

«...Очередной круг во времени... завершается возвращением в родительский дом. Здесь набираем в легкие чистый воздух, отогреваемся у родного очага, наполняем душу покоем...» – это признание Анатолия Рыбкина объясняет те качества его живописи, которые составляют ее суть и красоту.

Наш земляк, а ныне петербуржец, заслуженный художник России и народный художник Чувашии А.П. Рыбкин давно известен за пределами страны. Творческие командировки и выставки в Петербурге, Москве, Красноярске, на Чукотке, а также во Франции, Индии, Сирии, Китае, Тунисе, Египте – таков мир, вмещающийся в его творчество. Но именно родной дом в деревне Вурманкасы Мариинско-Посадского района является для него центром Вселенной.

«Мой старый добрый дом» – так называлась выставка художника, прошедшая в апреле – мае 2015 г. в Чебоксарах, в просторных залах Художественного музея. И, как всегда, она стала очень заметным явлением в культурной жизни нашей республики, привлекая людей своей масштабностью и, главное, идеей, прочитываемой в самом названии...

Рыбкин – очень искренний и тонкий живописец, бесконечно любящий свою малую родину. Картины художника – всегда откровение: большие сложные композиции и простые пейзажные мотивы трогают нас до глубины души. Родительский дом, старый яблоневый сад, посаженный отцом, коврик, связанный руками матери, ведро с чистой водой из колодца – все становится в его картинах символом самых важных для него понятий о жизни.

Искусствоведы и другие сотрудники ЧГИГН побывали на этой выставке не один раз, приняли участие во всех мероприятиях. На одной из встреч с художником директор института Юрий Николаевич Исаев особо выделил большой рисунок под названием «Под крылом сна». Это графическое произведение было подарено ему художником на собрании трудового коллектива.

На рисунке – оплечное изображение спящего мальчика, укрытого большим гусиным пером (в композиции снова проявился уникальный талант Анатолия Петровича соединять неожиданные, но очень точные детали). Работа выполнена в смешанной технике (карандаш, акварель, белила) в 1995 г. во Франции, в Провансе, где он работал три месяца в международной мастерской художников. Анатолий Петрович рассказал, как она создавалась: в чужой, хоть и прекрасной стране он затосковал по родине. Когда ему на глаза попало гусиное крыло, прихваченное для чего-то из отчего дома, вспомнилось безмятежное детство. Так родился трогательный сюжет: укрытый крылом спящий мальчик.

Анатолий Петрович подарил также альбом «Художники России миру» (СПб., 2012), в котором воспроизведены и его картины. Он находится теперь в собрании нашей библиотеки. В ответ Ю.Н. Исаев преподнес гостю многотомное издание «Чувашское народное творчество», которое, думается, пригодится Анатолию Петровичу в будущем его творчестве.

Следующая встреча с художником состоялась уже в конце лета 2015 г. В августе, когда наш институт отмечал свой 80-летний юбилей, художник преподнес в дар теперь уже институту две живописные работы – «Осень за моей деревней» и «Готика Петергофа». На одной – любимый сердцу пейзаж родной деревни, на другой – также ставший близким и родным Петербург. Композиция осеннего пейзажа предельно проста: над деревенской околицей и опушкой леса вдали – неяркое, серое небо с чуть розовеющими облаками. Но в этой простоте есть необыкновенная поэзия. Через сочетание теплых оттенков травы и осенних деревьев с холодными, серо-голубыми цветами неба рождается прозрачное и светлое состояние природы. И снова

удивляешься глубине переживаний художника. Анатолий Петрович пишет в своих «Беседах со зрителем»: «...Теплый туманный бежевый небосвод, крыло теплой синевы и размазанное розовое по центру. Сумерки густеют, вязнут в них леса и детские голоса с улицы. Глухо падают за спиной яблоки в родительском саду. Все здесь на своем месте. Липа с густой еще, темной листвой, тропиночки на растрескавшейся земле. Сарайчики и банька, поленицы дров... Слава тебе, Господи, я опять дома, в котором родился. Да неужели это та самая гармония, хотя бы минутная, о которой мы все мечтаем и тоскуем как о несбыточной? Хотя бы минуту, ведь неизвестно, чем она нарушится в следующий миг»¹. Здесь необходимо вспомнить талант рассказчика и писателя Анатолия Петровича, который отмечают все писавшие о нем исследователи². Некоторые дневниковые записи опубликованы в нескольких изданиях. Рассматривая «Осень за моей деревней», который раз удивляешься мастерству Рыбкина. Работая в рамках реалистического искусства, он являет нам отточенный, ясный и изысканный живописный язык, который свободно и без напряжения позволяет художнику говорить о самых сложных и высоких предметах.

Другая картина, подаренная институту, – «Готика Петергофа» – более напряженная по композиции. Построенная в готическом стиле церковь Святого Александра Невского – недействующий православный храм в Петергофе, что в пригороде Санкт-Петербурга – изображена художником фрагментарно. Устремленным ввысь архитектурным деталям – остроконечным шпилям, стрельчатым аркам и арочкам, ажурным переплетам окон – вторит высокий ствол дерева, своей динамикой не уступающий архитектуре. Их выразительные силуэты четко выделяются на светлом фоне неба.

Теперь в собрании института, имеющего картины «старых мастеров» – Н.К. Сверчкова, М.С. Спиридонова, А.М. Тагаева-Сурбана, появились и работы А.П. Рыбкина, без сомнения, будущего классика изобразительного искусства Чувашии.

Литература и примечание

¹ Анатолий Рыбкин. Беседы наедине со зрителем. Воспоминания. Размышления. Рисунки. Чебоксары; СПб, 2007. С. 40.

² Кроме того, о художнике: Странный, добрый, вечный мир Анатолия Рыбкина: альбом / сост. А.Ф. Дмитренко. СПб., 1997; Ильин Ю.Л. Живописные симфонии Анатолия Рыбкина. СПб.: Искусство России, 1998; Данилова А. Мастерская художника и путешественника А. Рыбкина // Петербургские искусствоведческие тетради АИС. Вып. 9. СПб., 2007; Волны моей жизни: альбом. Чебоксары: Руссика, 2004 и др.

РЕЦЕНЗИИ

**Рец.: Александр Ангаров: Маэстро народного танца
/ сост. М.Г. Кондратьев. – Чебоксары: ЧГИГН, 2011. – 240 с.**

XX в. вошел в историю чувашской культуры как эпоха стремительного роста и значительных достижений во многих сферах профессионального художественного творчества. Талантливые и неординарные произведения, созданные в музыкальном и изобразительном искусстве, литературе и поэзии, на театральной сцене оставили огромный след в духовной жизни республики и вызвали закономерный интерес специалистов в различных областях искусствоведения к их авторам. Не случайно конец двадцатого и начало следующего столетия ознаменованы появлением ряда крупных работ, посвященных выдающимся творческим личностям.

Только в сфере музыкознания вышли в свет масштабные издания о композиторах: монографии о С.М. Максимове, В.П. и Г.В. Воробьевых, Г.Я. Хирбю, сборники статей о Ф.М. Лукине и Г.Я. Хирбю. Почти все они, за исключением монографии Ю.А. Илюхина о Г.Я. Хирбю, принадлежат М.Г. Кондратьеву, им же осуществлено научное редактирование сборников, посвященных Лукину и Хирбю. Научные интересы видного ученого охватывают широкий спектр проблем национального искусства и простираются в самые разные области музыковедения. Его исследовательский подход сочетает в себе фундаментальную обстоятельность и глубину научных изысканий с неординарностью мышления и изяществом литературного языка.

Рецензируемый сборник статей, материалов и воспоминаний – еще один значительный труд талантливого музыковеда, научного редактора издания и автора вступительной статьи. Книга посвящена деятельности А.В. Ангарава – балетмейстера-хореографа, творчество которого в течение трех десятилетий было неразрывно связано с Чувашским государственным академическим ансамблем песни и танца. Приступив к работе в 1976 г. в трудный для ансамбля период, он вместе с коллегами и единомышленниками внес коренные изменения в творческую жизнь старейшего коллектива Чувашии, преодолел пору кризисного застоя и открыл в его истории новую яркую страницу. В чувашском хореографическом искусстве Александр Ангаров был и остается несомненным лидером и непревзойденным профессионалом, которому и сейчас нет равных. Его творчество составило особый этап развития народного

сценического танца в Чувашии – этап становления, отмеченный неповторимо индивидуальной, «ангаровской манерой», высоким уровнем оригинальных замыслов и художественных открытий, подкрепленных глубокими знаниями национальной истории, этнографии, музыки, костюма.

Исследований и изданий, непосредственно посвященных хореографу, до настоящего времени не было. Искусство балетмейстера первым рассмотрел М.Г. Кондратьев в 1989 г. в научно-исторической монографии «Государственный ансамбль песни и танца Чувашской АССР». Спустя двадцать лет главным дирижером и художественным руководителем Чувашского ансамбля Ю.В. Васильевым была осуществлена единственная в своем роде попытка создать творческий портрет хореографа в монографическом очерке «Танцы дьявольские и ностальгические...», опубликованном в 7-м томе «Мастера музыкального искусства» (2009) из серии «Библиотека Президента Чувашской Республики».

На этом перечень изданий, освещающих творчество балетмейстера, исчерпывается. Нельзя не согласиться с мнением М.Г. Кондратьева, что подобный вакуум окружает не только деятельность Ангарава, но и искусство хореографии в Чувашии в целом. Затрагивая эту проблему, исследователь из всего написанного выделяет лишь два издания: первое из них посвящено выдающейся чувашской балерине Надежде Павловой (автор А.С. Железкова, 1998), второе, созданное В.А. Милутиным (2002), описывает чувашские хороводы и хороводные танцы.

Данный сборник существенно восполняет этот пробел. Как справедливо отмечает редактор, «предлагаемая вниманию читателя книга может быть названа третьей об искусстве хореографии в Чувашии и первой, освещающей искусство чувашского народного танца в его сценическом варианте на примере творчества выдающегося мастера-хореографа, главного балетмейстера Чувашского государственного ансамбля песни и танца» (с. 12). Обширный круг представленных материалов и документов содержит малоизвестные сведения, всесторонне раскрывающие личность Ангарава, позволяет глубоко проникнуть в методы и приемы его работы в области хореографии. В этом плане сборник имеет огромную ценность для многочисленных поклонников хореографического искусства – как для профессионалов, так и любителей.

Структура издания обусловлена стремлением наиболее полно отразить все грани таланта Александра Валентиновича. Книгу

открывают статьи «Поклонник Терпсихоры» М.Г. Кондратьева и «Александр Валентинович Ангаров. Очерк жизни и творчества» В.П. Ангаровой, характеризующие творческий и жизненный путь балетмейстера. Основную часть сборника составляют два крупных раздела: первый из них – отзывы о творчестве хореографа деятелей культуры Чувашии и России под названием «Маэстро народного танца. Учитель», второй – воспоминания артистов Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца, руководителей самостоятельных танцевальных коллективов, учителей и соучеников, коллег, сослуживцев, друзей и родных. В приложениях содержится малодоступный широкому читателю фактологический материал.

Вступительное слово М.Г. Кондратьева представляет искусство хореографа в историко-культурологическом контексте, характеризует творческие принципы и художественные находки постановщика. Поэтичным и изысканным слогом музыковед так оценивает ситуацию, предшествующую появлению Ангарава в Чувашии: «Край, в котором уже тогда совершались удивительные по свежести и природной, во многом наивной красоте творческие открытия поэтов, артистов, музыкантов и художников, лишь муза танца Терпсихора не торопилась одарить своей благосклонностью...» (с. 5). Отслеживая процесс создания балетмейстером концертных программ, автор особое внимание уделяет его первым шагам на чувашской сцене, подробно анализирует постановки 1970–1980-х гг., цитирует мнения известных зарубежных, российских и чувашских специалистов и критиков. Одним из слагаемых успеха Мастера на чувашской сцене, как считает ученый, стало его тесное общение и сотрудничество с музыковедами. Автор отмечает редкостную любознательность и природную восприимчивость Александра Валентиновича, в полной мере сумевшего «оценить открывшиеся перед ним уникальные архивные фонды и воспользоваться ими. Далее пишет: «Он интересовался исследованиями не только по этнографии и фольклору, но и по теории чувашской музыки. Так, им были использованы особые чувашские ритмы. Изучая диалектные особенности чувашской народной музыки по новейшим изданиям “Песни низовых чувашей” (1981–1982), “Песни средненизовых чувашей” (1993), балетмейстер Ангаров впервые постарался выявить подобные различия и в танцах разных этнографических групп» (с. 8). Благодаря творческой фантазии и глубокому знанию чувашской народной пластики на основе самобытных фольклорных источников им были поставлены эффектные, колоритные танцевальные номера: «Кария», «Танцы из Тимерсян»,

«Батыревские дробы», «Девятка» и многие другие, принесшие известность и признание всему ансамблю и украсившие созданные Ангаровым в соавторстве с Юрием Васильевым двенадцать масштабных концертных программ.

Большой интерес для почитателей творчества балетмейстера представляет очерк о его жизни и творчестве, созданный супругой Александра Валентиновича – В.П. Ангаровой. Написанный в живой и увлекательной форме, он содержит ценную информацию о детстве и юношестве, о годах учебы в Ростовском областном культурно-просветительном училище и Московском государственном институте культуры, о преподавателях, оказавших влияние на его профессиональное становление. Общительный, широко мыслящий студент, по словам Валентины Павловны, уже в годы учебы осознал свое призвание, неустанно развивался и совершенствовался, часто посещал спектакли, концерты, репетиции, художественные выставки. Он тщательно формировал собственный архив и редкую по полноте представленных источников личную библиотеку, где самое почетное место занимали книги о хореографическом искусстве. Автор повествует о непрерывном интеллектуальном и творческом процессе Мастера, влюбленного в свою профессию и отдававшего ей все свои силы и время. Ангаров не жил и не отдыхал, как «нормальные люди», в любое время дня и ночи «мог вдруг встать и начать протанцовывать только что придуманное движение или рисунок. Он мог в четыре часа утра выйти на площадь перед Чувашским драматическим театром и делать “разводку” только что созревшего номера, чем немало удивлял стражей порядка, дежуривших неподалеку» (с. 45). Его богатая художественная натура нашла выражение в самых разнообразных и неожиданных, на первый взгляд, увлечениях. Ангаров занимался резьбой по дереву и инкрустацией по кости, чеканил оклады к ликам святых, разрабатывал эскизы костюмов к поставленным им танцам, увлекался геральдикой и нумизматикой, вышиванием и кулинарией, сочинял стихи и экспромты, был заядлым книголюбом. Каждодневный упорный труд, мастерство и верность профессии уже при жизни хореографа производили огромное впечатление на окружающих его людей – коллег, друзей, семью и особенно детей, так же как и отец, получивших начальное хореографическое образование.

Редкостное обаяние и безграничная одаренность Александра Валентиновича оставили неизгладимый след в памяти многих его современников. В этом можно убедиться, обратившись к центральным

разделам сборника – статьям Ю.В. Васильева, В.Н. Яковлева, З.А. Козловой, Р.Г. Ибатуллина, А.Н. Емельяновой, Л.Н. Няниной, М.П. Мурашко, С.И. Бубновой и др. В их создании благодаря инициативности и настойчивости В.П. Ангаровой приняло участие более восьмидесяти человек, причастных к творчеству балетмейстера и знавших его лично. Эту часть книги можно было бы несколько сократить, подвергнув более строгому отбору высказывания представленных авторов. Подкупает то, что каждый из них смог найти в душе теплые, искренние слова, адресованные Мастеру. Вникая в суть разнообразных оценок, убеждаешься, что все они являются свидетельством неподдельного восхищения и подлинного признания неординарной натуры не только видного хореографа, но прежде всего уникального по духовным качествам и уму человека.

Сборник завершают приложения, существенно расширяющие его содержание. В приложениях 1, 2 и 3 представлен список постановок, осуществленных А.В. Ангаровым в 1976–2005 гг., и описания знаменитых танцев «Кария» и «Батыревские дробы». Приложение 4 знакомит с литературным творчеством балетмейстера. На иллюстрациях, расположенных на цветной вкладке, можно увидеть фотографии из его личного архива, работы в технике чеканки и резьбы по дереву, а также созданные им рисунки, позволяющие проследить, насколько вдумчиво он изучал все элементы чувашского народного танца – начиная от характерных движений, образцов песенно-музыкального фольклора и заканчивая особенностями национальных костюмов. Этот раздел можно было расширить иллюстрациями других работ Ангарова в области художественно-изобразительного искусства.

Рецензируемая работа, внесшая серьезный вклад в развитие национальной искусствоведческой науки, сразу же стала актуальной и востребованной. Ныне ее экземпляры можно найти только на полках библиотек. Таким образом, данное издание уже получило заслуженное признание и заняло подобающее ему достойное место среди солидных монографических трудов о современной художественной культуре Чувашии.

Л.И. Бушуева.

Сведения об авторах

Бушуева Любовь Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук.

Викторов Юрий Васильевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук.

Иванов-Орков Геннадий Николаевич, заведующий отделом научно-исследовательской работы Чувашского государственного художественного музея.

Ильина Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой сольного пения факультета художественного и музыкального образования Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева.

Кондратьев Михаил Григорьевич, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук.

Кугураков Игорь Константинович, научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук.

Макаревский Валерий Ильич, кандидат исторических наук, доцент.

Митина Мария Георгиевна, искусствовед, заведующая литературно-драматургической частью Чувашского государственного театра оперы и балета.

Мордвинова Антонина Ильинична, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук.

Сергеева Ольга Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии Чебоксарского политехнического института (филиала) Московского машиностроительного государственного университета Чебоксарского политехнического института (филиала) МГМУ (МАМИ).

Тургай Илемби Валерьевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник искусствоведческого направления Чувашского государственного института гуманитарных наук.

Содержание

Предисловие.....	3
СТАТЬИ. ИССЛЕДОВАНИЯ И АТРИБУЦИИ	
<i>Кондратьев М.Г.</i> Многогранность таланта (О раннем поэтическом творчестве Ф.П. Павлова).....	5
<i>Ильина С.В.</i> Чувашский государственный симфонический оркестр на этапе становления (30-е – начало 40-х гг. XX в.).....	50
<i>Иванов-Орков Г.Н.</i> Чувашские образы в ранних произведениях Н.И. Фешина.....	62
<i>Макаревский В.И.</i> Об учениках И.Е. Репина и о чувашском художнике А.А. Кокеле (К вопросу о том, является ли А.А. Кокель учеником И.Е. Репина). Рец.: <i>Васильев В.А.</i> Алексей Афанасьевич Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество. – Чебоксары, 2009. – 336 с.....	73
<i>Макаревский В.И.</i> Мюнхенская выставка 1913 года (К вопросу об участии А.А. Кокеля в международных выставках). Рец.: <i>Васильев В.А.</i> Алексей Афанасьевич Кокель, 1880–1956: жизнь и творчество. – Чебоксары, 2009. – 336 с.....	85
<i>Викторов Ю.В.</i> Чувашская станковая живопись 1941–1945 годов.....	95
<i>Мордвинова А.И.</i> Чувашский хоровод в произведениях А.И. Миттова.....	105
<i>Мордвинова А.И.</i> Графические серии в позднем творчестве А.И. Миттова.....	129
<i>Тургай И.В.</i> Цветные иллюстрации Праски Витти по мотивам поэмы К.В. Иванова «Нарспи».....	161
<i>Бушуева Л.И.</i> Композиторское и исполнительское творчество в музыкальной культуре Чувашии на рубеже XX–XXI веков.....	172
<i>Кузурakov И.К.</i> Образ Константина Иванова в творчестве И.Ф. Кудрявцева.....	194
ОБОЗРЫ	
<i>Митина М.Г.</i> Обзор театрального сезона 2013/14 года.....	205
ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ: А.П. РЫБКИН	
<i>Викторов Ю.В.</i> О первой персональной выставке А.П. Рыбкина в Чебоксарах в 1996 году.....	213
<i>Сергеева О.Ю.</i> А.П. Рыбкин – художник, философ, педагог. Философия родины в красках.....	215
<i>Мордвинова А.И.</i> О произведениях А.П. Рыбкина в собрании ЧГИГН.....	218
РЕЦЕНЗИИ	
Рец.: Александр Ангаров: Маэстро народного танца / сост. М.Г. Кондратьев. – Чебоксары: ЧГИГН, 2011. – 240 с. (<i>Л.И. Бушуева</i>).....	221
Сведения об авторах.....	226

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

Научное издание

ЧУВАШСКОЕ ИСКУССТВО

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Сборник статей

Выпуск VII

Составитель

Мордвинова Антонина Ильинична

Редактор *Т.Н. Таймасова*

Корректор *Л.Н. Сачкова*

Оригинал-макет *Д.И. Белова*

Подписано к печати 10.10.2016

Формат 60х90 ¹/₁₆

Бумага офсетная

Физ.-печ.л. 13,25.

Заказ № 11.

Гарнитура Times.

Печать оперативная

Уч.-изд.л. 12,09.

Тираж 100 экз.

Отпечатано в РИО ЧГИГН
428015, Чебоксары, Московский проспект, 29, корп.1.