

УДК 7 5527
ББК 85.143(2Рос.Чув)

Научная статья

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ЖИВОПИСИ ЧУВАШСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1970 — 1990-Х ГОДОВ

А. И. Мордвинова

Чувашский государственный институт гуманитарных наук,
г. Чебоксары, Россия
amordvinova@yandex.ru

Аннотация. Современное искусствоведение закономерно обратилось к художественному наследию прошедшего XX в., имея возможность более объективно оценить его в свете новых критериев и знаний. Ретроспекция событий и имен, достижений и утрат позволяет увидеть не только динамику его развития, но и причины явных и неявных изменений, происходивших в искусстве, глубокую связь с процессами социально-политического характера и ростом интереса к национальной культуре. Анализ стилистики живописных произведений во многом объясняет логику развития основных направлений искусства 1970 — 1990-х гг. — периода кардинальных перемен в жизни страны. Задачей настоящей статьи стало рассмотрение содержания и формы вкупе с выразительными средствами как целых направлений, так и произведений отдельных, наиболее ярких живописцев Чувашии последней трети XX в.

Ключевые слова: чувашское искусство, живопись, художественные направления, стилистика

Для цитирования: Мордвинова А. И. Стилистический аспект в живописи чувашских художников 1970 — 1990-х годов // Современная гуманитаристика. 2026. Т. 2. № 1. С. 121 — 137

© Мордвинова А. И., 2026

Scientific article

STYLISTIC ASPECT IN THE PAINTING OF CHUVASH ARTISTS OF THE 1970S — 1990S

A. I. Mordvinova

Chuvash State Institute of Humanities,
Cheboksary, Russia
amordvinova@yandex.ru

Abstract. Modern art criticism has naturally turned to the artistic heritage of the past 20th century, being able to evaluate it more objectively in the light of new criteria and knowledge. A retrospection of events and names, achievements and losses allows us to see not only the dynamics of its development, but also the reasons for the explicit and implicit changes that took place in art, a deep connection with socio-political processes and the growing interest in national culture. The analysis of the stylistics of paintings largely explains the logic of the development of the main art trends of the 1970s — 1990s — a period of drastic changes in the life of the country. The purpose of this article is to consider the content and form, together with the expressive means of both entire trends and the works of individual, most prominent painters of Chuvashia in the last third of the 20th century.

Keywords: chuvash art, painting, artistic trends, stylistics

For citation: Mordvinova A. I. Stylistic aspect in the painting of Chuvash artists of the 1970s — 1990s // Modern humanities. 2026;2(1):121 — 137

Аслăлăх статийи

ЧĂВАШ ЁНЕРÇИСЕН 1970 — 1990-МЁШ ÇУЛЁСЕНЧИ ЖИВОПИÇЁН СТИЛЬ АСПЕКЧЁ

А. И. Мордвинова

Чăваш патшалăх гуманитари аслăлăхёсен институтчĕ,
Шупашкар хули, Раççей
amordvinova@yandex.ru

Аннотаци. Хальхи ёнер пĕлĕвĕ XX ёмĕрти ёнер еткерлĕхне те тимлĕх уйăрать; çакă, паллах, апа паянхи пĕлусен шайёнче çĕнĕ критерисемпе объективлăрах хаклама май пур- рипе сыхăннă. Пулăмсемпе ятсене, çитĕнусемпе сыхатусене тепĕр хут тишкерни унăн аталанăвĕн çул-йĕрне кăна мар, ёнерти улшăнусен куç кĕрет тата вăрттăн сăлтавёсене, вăл социаллă пурнăçпа политика процесёсемпе епле сыхăннине тата наци культурипе кăсăкланасси уссе пынине те курма май парать. Сăрăпа ёкернĕ хайлавсен стильне тиш- керни 1970 — 1990-мĕш çç. — сĕршив пурнăçёнчи питĕ пысăк улшăнусен тапхăрĕнчи — ёнерĕн тĕп юхамёсен аталанăвĕнчи уйрăмлăхёсене аяланма пулăшать. Статьян тĕллевĕ — XX ёмĕрĕн юлашки вăтăр çулёнче Чăваш Енри ёнер юхамёсенче пĕтĕмĕшле тата чи паллă ёкерусёсен уйрăм хайлавёсенче сăрă ёнерĕн шалашёпе (содержанийёпе) тулашĕн (фор- мин) шайлашăвĕ тата илемлĕх мелёсем мĕнле палăрнине тĕпчесси.

Тĕп сăмахсем: чăваш ёнер пĕлĕвĕ, живопись, илемлĕх юхамёсем, стилистика

Цитатăлама: Мордвинова А. И. Чăваш ёнерçисен 1970 — 1990-мĕш çулёсенчи живопиçён стиль аспекчĕ // Хальхи гуманитаристика. 2026. 2 т. 1 №. С. 121 — 137

Введение

Искусство 1970 — 1990-х гг. вслед за изменениями идейного и художествен- ного перестроечного пространства в стране стало отличаться разнообрази- ем направлений и рождением новых художественных форм. Включив в себя последний этап соцреализма, живопись чувашских мастеров последовательно пережила все стадии «сурового стиля» и отозвалась на вызовы постмодерниз- ма. Отказывая всему искусству XX в. в создании «большого» стиля, называя его «внестилевым», современное искусствоведение рассматривает лишь стилис- тическую трансформацию художественной формы в произведениях того или иного направления.

Об относительной стилистической целостности искусства прошлого столе- тия можно говорить касательно периода, начиная с 1932 г. — времени образова- ния единых творческих союзов, и до оттепели конца 1950-х гг. События следую- щего десятилетия открыли официальный путь для художников «сурового стиля», обновившего пространство советского, в том числе и чувашского искусства. Да- лее культурно-историческая ситуация стала крайне сложной: широкое обраще- ние художников к наследию русского авангарда вызвало к жизни целую волну подражаний и заимствований. В творчестве одних они явились болезненным рефлексом на духовный кризис последнего периода советской истории, у дру- гих — формальной репликой известных стилистических приемов.

Материалы и методы

Характер изобразительного искусства каждой эпохи наиболее полно и ярко традиционно представляет живопись. Наследие этого вида искусства, создан- ного чувашскими мастерами в 1970 — 1990-х гг., — богатый материал, дающий возможность осмысления эволюционного пути изобразительного искусства республики и решения проблемы его систематизации, своеобразия и степени вовлеченности в общероссийский контекст. Необходимым материалом стали и

публикации российских авторов об искусстве постсоветского времени, позволяющие применить сравнительно-исторический метод. Автором использованы также формально-стилистический и качественный методы как основные в анализе художественного произведения и творческого процесса.

Результаты исследования и их обсуждение

Обозначение искусства рассматриваемого нами времени как «второй волны русского авангарда» и появление первых публикаций о нем приходится на последние десятилетия прошлого столетия, но только в XXI в. этот интерес перешагнул рамки столичного искусства, вызвав интерес к «региональным версиям» [1; 7; 8]. Такое эволюционное отставание было следствием того, что зарождение новых направлений, главным образом в Москве, пришлось на вторую половину 1950-х — 1960-е гг. в границах неофициального, «подпольного» существования. На периферии новые формы искусства получили развитие значительно позже и не столь новаторски и ярко. Отсутствие «подпольного» движения в чувашском искусстве советского периода, освоение живописцами стилистики «сурового стиля» лишь в конце шестидесятых годов сказались на характере его развития. В семидесятые годы, благодаря официальному признанию последнего, художники молодого поколения ощутили значительную свободу. Разумеется, сложный период социальных перемен не мог быть проявлен в живописи однородно. Сегодня общепринято группирование по направлениям, стилистика которых имеет характерные черты. В нем мы выделим основные: соцреализм, академизм, «суровый стиль», а также имевшие место постмодернизм и этнофутуризм, которому в современном искусствознании уделяется особое внимание. Применима такая классификация и к чувашскому искусству.

Соцреализм

Реалистическое искусство советского периода в произведениях чувашских художников как самостоятельная тема в искусствоведении до сих пор не рассматривалось. На фоне рождения самых разных направлений в начале XX в. и ухода больших стилей, искусство послевоенного времени выглядит весьма монументально благодаря такому явлению, как сталинский классицизм, получивший название «соцреализм». В целом он явился необычайно цельным и мощным компонентом мирового искусства, и исследователи будут еще много раз возвращаться к его осмыслению, открывая разные его стороны с точки зрения современности. Унаследовав традиции академической школы и специфику «передвижнической» картины, это искусство было в сороковые и пятидесятые годы прошлого века по-своему прогрессивно и оригинально. Оптимизм советских людей после Победы был естественно отражен и в живописи: в тематике полотен, темпераментной манере письма и светлой красочной палитре. В первую очередь это коснулось натюрморта, пейзажа и бытового жанра, роль которого в послевоенные два десятилетия стала преобладающей. Радость мирной жизни, ее будни и маленькие события, имевшие теперь огромную ценность, утверждались в таких картинах, как «Опять двойка» Ф. П. Решетникова или «В новую квартиру» А. И. Лактионова, ставших классикой соцреализма. В чувашской живописи этого времени такими стали картины «Нагулялся» В. П. Козлова (ил. 1) и «Юннатка» Р. М. Ермолаевой.

С ростом грандиозных планов и свершений во многих областях жизни, бытовой жанр уступил крупномасштабным полотнам, прославляющим достижения социалистического государства. Призваны были это делать все виды искусства. Но в 1970-е гг. довлеющий над художниками контроль и реальная жизнь привнесли



Ил. I. В. П. Козлов. Нагулялся. 1961.
Х., м. 68 × 48. ЧГХМ [3, с. 122]

в картины новые настроения, и очень скоро признаки вырождения большой тематической картины в чувашской живописи стали очевидны¹. Однако, несмотря на утрату художественного качества в творчестве многих ведущих художников, соцреализм и в конце столетия оставался ведущим направлением. При этом реалистическое искусство, возвращенное в академической системе образования, давало замечательные результаты в творчестве нового поколения выпускников Академии: профессионализм и мастерство становились главным условием успеха. В этой точке смыкались понятия «академизм» и «реализм», практически утратившие в предыдущий период свое истинное предназначение, справедливо получив термин «соцреализм».

В живописи художников Чувашии метод соцреализма, отвечая масштабным государственным программам, обрел соответствующую стилистику, выражающую пафос темы и ясность в ее прочтении. Изоб-

бражение «праздников» и «героев труда» преобладало в исторических, жанровых и портретных композициях. Как и в классическом академическом искусстве прошлых веков, в искусстве художников соцреализма сложился некий стандарт, диктовавший изображение идеальных персонажей: красивые, здоровые и веселые люди с верой в светлое будущее вершили важные дела. Отсюда сформировалось и единообразие живописного языка, отсылающего к высшим достижениям русской школы передвижничества, поколебленное авангардистами начала XX в.

Надо иметь в виду и общую установку развития культуры по ленинской теории «отражения действительности», что трактовалось крайне однозначно: полагалось только трехмерное фигуративное изображение. Даже в середине 1970-х гг. эти принципы оставались главенствующими в творчестве большинства художников Чувашии. Если обратимся к публикациям российских авторов того времени, увидим, что большинство из них были верны ленинскому определению классовой сущности искусства [10]. Но перемены стали уже очевидны. Искусствовед Т. С. Щукина, анализируя труды искусствоведов семидесятых, отмечает, что есть разногласия во взглядах на современное искусство, но значительная часть советских авторов все же осуждает новые тенденции за «изолированность от важных проблем современности, отсутствие широты взгляда на социальные процессы, происходящие в мире» [14, с. 21 — 47]. Перемены, начавшиеся в конце шестидесятых, были столь масштабны, что обрели наименование «бурной стилистической революции» [14, с. 34]. Повторимся, что отмеченные явления в советском искусстве происходили в Чувашии позднее, но имели те же параметры. К этому времени были

¹ Эта проблема была затронута нами в статье: Реалистическое искусство Чувашии в зеркале новой жизни (живопись последней трети XX века) // Современная гуманитаристика. 2025. Т. 1. № 2. С. 112 — 128.

уже написаны «Портрет О. Ырзем» Р. Ермолаевой (1969), «О нас пишут» Н. Карачарскова (1969), «Мать. Страда» Н. Овчинникова (1973 — 1974) — лучшее из созданного чувашскими художниками-реалистами. Они стали его вершиной как по созвучности идеям соцреализма, так и по профессиональному их воплощению.

Индивидуальный стиль при этом прочитывался довольно слабо. Конечно, соцреализм оставлял некоторый простор для развития собственного языка художника, но очень небольшой. Так, если сравнивать произведения ярких его последователей, то картины Н. П. Карачарскова стилистически незначительно отличались от картин В. Л. Немцева, Н. В. Овчинникова или С. И. Алатова. Разница состояла в уровне мастерства, степени экспрессии живописной манеры, колористических предпочтениях и способах наложения мазка. Даже при том, что внутренние послы менялись (так, в творчестве Карачарскова со временем все более усиливались социальный контекст и назидательность), живописный стиль оставался тем же в течение десятилетий. Поэтому можно сказать, что в 1990-е гг. в лице ведущих живописцев Чувашии, работавших на рубеже столетий, соцреализм, лишившись актуального содержания, потерпел фиаско. Даже портретный жанр «сдал» свои позиции, утратив типаж героя-современника. Реализм советского периода, имевший наиболее жесткое регламентирование по содержанию и форме, постепенно уступал место более честному взгляду художника на окружающий мир и сохранял высокое качество главным образом в пейзаже и натюрморте.

Под пристальным вниманием исследователей становится очевидным, что многие произведения художников соцреализма имеют вторичную природу: они рождались на основе уже созданных ранее и широко признанных полотен. Тиражирование одного и того же сюжета многочисленными авторами в течение нескольких десятилетий естественным образом сгенерировало единую стилистику. Но оставалось в советской живописи место и реализму иного толка, скромно высказывающемуся в «малых» жанрах — пейзаже, натюрморте и портрете. Необходимо сказать похвальное слово реализму, принесенному в 1950-е гг. ленинградскими «академистами», в первую очередь, Розалии Михайловне Ермолаевой и Василию Степановичу Гурину. Их творчество без всякой идеологической подоплеки искало радостного и светлого проявления жизни, привлекало неповторимым личным переживанием окружающего мира, силой живописного таланта. Учениками этих выдающихся живописцев и педагогов стали Е. А. Вдовичева, В. Л. Немцев, В. С. Семенов и П. П. Козлов, сохранившие позитивный взгляд на мир и обретшие мастерство именно в стенах Чебоксарского художественного училища без последующего специального высшего образования. Они работали в той же стилистике, и манера их письма также укладывалась в рамки реалистической школы. Но тут необходимо отметить ту слабую, но различимую грань, которая все же разделяет Учителя с академическим образованием и Ученика — талантливого, но не прошедшего шестилетнее погружение в тайны академического мастерства, какое было у первых. Тонкая многослойная живопись в картинах Ермолаевой и Гурина при сохранении «свежести живописи при полной законченности, — вот как у старых мастеров» [5, с. 85] — свидетельствует о высочайшем качестве их произведений. Живописное мастерство их учеников — крепких реалистов — чаще всего реализовалось на грани между картиной и этюдом.

Таким образом, в 1950 — 1960-е гг. искусство достигло того высокого уровня, который требовался от него как проводника политических идей государства. Однако жизнь требовала иного: вслед за изменениями идейного и художественного

перестроечного пространства изобразительное искусство в стране стало отличаться разнообразием течений и рождением новых изобразительных средств и форм. В этом сложном процессе были свои минусы и плюсы. Так, возможность свободного самовыражения сыграла со многими мастерами старшего поколения злую шутку: крушение творческой программы, которой они служили долгие годы, стало причиной их постепенного ухода «со сцены», какие бы «большие картины» они ни пытались создать. Стилистика их произведений оставалась прежней, а «актуальная» тематика не спасала от поверхностного подхода и отсутствия глубокого понимания событий. Ряд подобных произведений написал в конце XX столетия Н. В. Овчинников. Его крупноформатные картины «Н. Бичурин и А. Пушкин», «Иван Яковлев на приеме у Николая II» и другие выглядели явным анахронизмом в мире современного искусства. Также один из лучших живописцев соцреализма Н. П. Карачарсков в поисках актуальности утратил высокую степень мастерства, приблизившись к уровню соц-арта — еще одного направления перестроечных лет, просуществовавшего очень недолго и не получившего развития в чувашской живописи. Его крайне негативный взгляд на современную жизнь и гипертрофированная демонстрация своей личности как жертвы бездуховности общества стали выходить за пределы художественности. Поэтому можно утверждать, что к концу XX столетия такое крупное явление, как соцреализм ушел из творческого арсенала художников, лишился своего корня «соц», но сохранился, главным образом, как реалистическое направление в пейзажном и портретном жанрах живописи, а также в натюрморте.

Академизм

Проблема стиля требует внимания и в связи с академической традицией, утвержденной в качестве самого высокого образца профессионального искусства даже в советские годы. Выпускники академических институтов, в первую очередь Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина, в течение всего XX столетия возглавляли список успешных художников Чувашии, способных к созданию сюжетно-тематических картин, наличие которых было показателем состоятельности любого регионального отделения Союза художников. Выпускники «репинки» традиционно возвращались преподавателями в Художественное училище, и чебоксарская академическая среда всегда была сосредоточена именно здесь.

Вхождение академического искусства в современное эстетическое и художественное поле не линейно, оно очень разнообразно и пластично отзывается на новые актуальные идеи. Сегодня, как пишет С. М. Грачева, оно «представляет собой уникальный сплав классического понимания задач искусства, реалистических традиций и влияния постмодернистской эстетики» [6, с. 8]. Для современных исследователей эта тема становится одной из самых обсуждаемых, так как очевидно, что профессионализм остается основой творчества большинства художников разных направлений. Новые академики свободны в выборе темы и стилистики. Подлинный реализм в их понимании не ограничен трехмерным измерением и внешним жизнеподобием, а его использование в современной трактовке требует интеллектуального осмысления и уникальности. Импульсом к обновлению академической живописи в 1970-е гг., по нашему мнению, стали те же причины, что породили и «суровый стиль». Обращение к реалиям жизни, отказ от «бесконфликтного» содержания, выраженная оппозиция всему «коллективному», средоточие на собственных переживаниях, закономерно изменили стилистику произведений.

Молодое поколение академистов — учеников Р. М. Ермолаевой и В. С. Гурина по Чебоксарскому художественному училищу — Александр Федосеев и Виктор Бритвин, — завершив обучение в «репинском» институте в первой половине 1980-х гг., воспринимали мир иначе, глубже и критичнее своих учителей². Их живописный язык стал более жестким как реакция на меняющийся мир, который виделся теперь не столь радужным. Эта новая стилистика была обретена именно в академической системе. В московской академической школе ее формирование определяли такие выдающиеся личности, как Виктор Попков и Дмитрий Жилинский, выстраивая линию развития сурового стиля от «героического» до утонченно-интеллектуального. В ленинградской академии огромную роль, без преувеличения, сыграл ярчайший художник XX столетия — Евсей Моисеенко. С его творчеством связывают ту мощную волну обновлений, которая во многом подтолкнула процветание соцреализма. Очень важно, что преподаватель живописного факультета «репинки» Е. Е. Моисеенко был учеником А. А. Осмеркина — участника художественной группы «Бубновый валет» начала XX в., поэтому на его творчестве не мог не сказаться предыдущий грандиозный опыт Серебряного века³. Кроме того, что Моисеенко обладал выдающимся талантом, в формировании его живописного почерка есть несомненное влияние стилистики учителя, но проявленная в предельно экспрессивной манере письма, нестандартных композиционных решениях и внутреннем драматизме изображаемых в тематической картине событий.

С картинами Моисеенко вся академическая школа обрела новую стилистику, оживившую российскую живописную историю. Александр Федосеев и Виктор Бритвин вернулись в Чебоксары, получив новое восприятие современного искусства и поняв новые возможности академической школы.

Для академической школы постсоветской эпохи характерно еще одно стилистическое направление. После долгих лет забвения в ней возрождается историческая картина на сюжеты из христианской истории. Конечно, реформы, имевшие место в истории Академии, часто трагически сказывались на развитии исторической картины, но в конце XX в., пережив распад Советского Союза со всеми социально-политическими переменами, Академия возвращается к библейским сюжетам, что вполне закономерно: российское общество уже осознавало цену утраты духовных устоев православия. Собственно, это была попытка возвращения к стилистике классического искусства — высокой академической школы XVIII — XIX вв. Таких художников немного. В Чувашии удачными можно считать только стенные росписи современных храмов, в которых работы выполняются под руководством и по эскизам профессиональных мастеров. В станковой живописи появление крупноформатных картин на библейские темы в исполнении

² А. М. Федосеев (1958 — 2026) и В. Г. Бритвин (1955 — 2023) во второй половине 1980-х гг. и до конца столетия оказались единственными «академистами», кто вернулся после окончания института из Ленинграда и внес в искусство Чувашии огромный вклад своим творчеством и преподавательской деятельностью.

³ По нашему мнению, роль ведущего преподавателя живописи в Академии художеств неоспорима. Так, Р. М. Ермолаева и В. С. Гулин, студенты послевоенного поколения, учились в мастерской Б. В. Иогансона, основоположника «социалистического реализма», как о нем пишут, и одного из самых ярких его представителей. Е. Е. Моисеенко же, который учился с ними в одно время, окончил ее по мастерской А. А. Осмеркина, входившего в круг художников и поэтов Серебряного века — С. Есенина, О. Мандельштама, А. Ахматовой, П. Кончаловского, А. Лентулова и др. В 1947 г., в год окончания Е. Моисеенко института, Осмеркин был уволен из института в связи с его обвинением в формализме и пропаганде западных веяний.



Ил. 2. А. М. Федосеев. Туман и люди. 1991.
Х., м. 83 × 56. ЧГХМ [12, с. 123]

Н. П. Комарова, единственного выпускника Академии, рискнувшего взяться за христологическую историю, нельзя считать удачным. Попытка повторить исторический опыт Академии, формально использовать в этом жанре стилистику эпохи классицизма без современного осмысления события или сюжета, стали причиной подобной ситуации.

Более тонко подходит к этой теме А. М. Федосеев, чьи сюжетно-тематические полотна стали выражением мироощущения целого поколения конца восьмидесятых — первой половины девяностых годов. В эти «расхристанные» времена пере-

стройки, разочарования на грани безысходности, он сумел высказаться с высокой долей драматизма и чувством социального напряжения. Тут необходимо еще раз констатировать присутствие «моисеенковской» линии, которую он воспринял, несмотря на то, что окончил Академию по мастерской талантливейшего художника — академика Б. С. Угарова. Яркий природный талант Федосеева-живописца, стремящегося к экспрессивному выражению, укрощен высокой школой так же, как и в произведениях Моисеенко. Мы говорим здесь о культуре цвета — внутреннем понимании меры и необходимости его использования в картине. Отсюда и его собственный узнаваемый стиль, в котором часто преобладает ахроматическая гамма, бесспорно, необходимая для большей выразительности. Эти составляющие картин Федосеева — колористическая строгость и оригинальное композиционное решение, в котором нет ни одной случайной детали, дают прочувствовать силу внутренней эмоции и умного замысла.

В метафоричности содержания и некоторой сюрреалистичности сюжета в его работах почти всегда прочитывается тема нравственного выбора человека. Рассмотрим его картину «Туман и люди» (ил. 2). На первом плане слева и справа — фрагменты стены какого-то монументального здания. На втором плане за оградительной веревкой проходит колонна людей, одетых в серое⁴. Лишь один (это автопортрет художника) оглянулся печально, но он не видит иконы святого Георгия Победоносца и расположенную под ней репродукцию известной картины «Притча о слепых» Питера Брейгеля Мужицкого. Их изображения расположились на стене в тени — в запретной зоне. В соотнесенности разных эпох, в символах высокого и низкого заложен философский подтекст, а христианская тема в образе святого Георгия представлена в качестве возможного личностного выбора. Стиль и почерк Александра Федосеева заключаются в противопоставлении сложных сюжетных структур со скрытыми смыслами и композиционной простоты.

Этой остротой художественной формы и философского взгляда на обычное владел и Виктор Бритвин. По образованию художник-график, он был блестящим

⁴ В мировом искусстве использовалась концепция толпы как коллективного действия (или бездействия). В отечественном искусстве изображение в картине толпы людей, идущих в одной колонне — выразительная метафора советского времени, например, в картинах А. Сундукова.

рисовальщиком, иллюстратором и невероятно изобретательным в своих композициях. В живописи он также обрел узнаваемое лицо, оставаясь верным собственному мироощущению и художественным принципам. Некая эмоциональная отстраненность по отношению к своим героям не отменяла в его творчестве адекватного восприятия окружающей жизни. Это и стало его стилем, который в подлинном своем значении предполагает не только внешние характеристики. На этом основании можно утверждать принципиальную взаимосвязанность академического и реалистического искусства второй половины XX столетия. Форма, стремящаяся к некоему идеалу, и высокий патриотизм, пусть даже во многом декларативный, сделали их близкими в своем значении как никогда прежде. Но развиваясь параллельно почти на всех исторических этапах, они стали теперь иметь менее четкие стилистические границы.

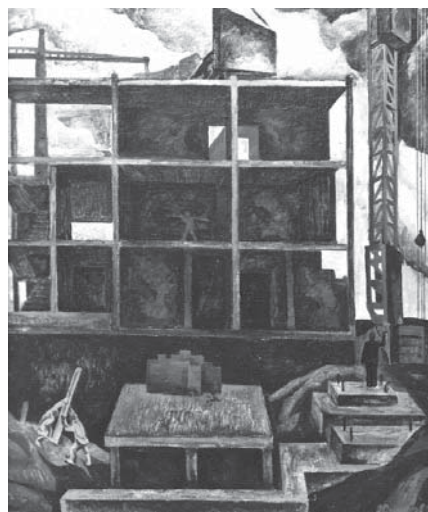
«Суровый стиль»

Почерк художников «сурового стиля» в 1970-е гг. стал определяющим в чувашской живописи. Первыми, в чьих произведениях получили отзвуки нового направления, — выпускники столичных вузов, вернувшиеся в Чебоксары в конце шестидесятых — начале семидесятых годов после окончания учебы: Ревель Федоров и Владимир Чураков из Харьковского, Николай Егоров и Петр Павлов из Московского художественных институтов, Александр Симаков и Владимир Федулов — из Московского текстильного института. Стилистически цельный и сущностно определенный «суровый стиль», открыто отвергающий соцреализм, конечно, был привлекателен для молодого поколения художников. Его специфические черты — лаконизм формы, четкие композиционные ритмы, крупные планы — соответствовали тематике полотен, из которых исчезли «праздники», а события повседневности утратили нарядность и беззаботность (ил. 3, 4).

В отечественном искусствоведении «суровому стилю» уделено много внимания, опубликованы статьи и монографии, в которых его история получила уже



Ил. 3. Н. Е. Егоров. Саша Баталов —
русский солдат. 1969.
Х., м. 55 × 55. [3, с. 100]



Ил. 4. А. И. Симаков. Серия
«Тракторный строится». Тракторный
строится. 1972. Х., м. 53 × 50. Фото
с сайта Чувашского государственного
художественного музея [13]

устоявшиеся термины и периодизацию, и в которые вполне укладывается и характеристика чувашского искусства.

В то время художники стремились отойти от прежних канонов соцреализма, и это было движением вперед. Рефлексия на кардинальные перемены в стране рождала иной уровень художественного осмысления и, как следствие, новую стилистику. Но в поисках новых героев невольно формировался новый «типический» образ современника. Этот период был недолгим, художники «сурового стиля» очень скоро ушли от простой трактовки действительности к более глубоким человеческим проблемам, как это случилось в творчестве основоположника «сурового стиля», российского художника Виктора Попкова. Совершенно по-новому, через судьбу отдельного человека, он стал решать, например, тему войны.

О живописи 1970-х гг. написано много. Есть, например, и крайне односторонние суждения: «Ее меланхолические и манерные образы не спутать с “суровым стилем” предыдущего десятилетия... На картинах 70-х пребывают в бездействии и разобщенности. Будь то бригада рабочих, спортивная команда, компания друзей или даже семья — собранные в группу люди никак не взаимодействуют, ни физически, ни эмоционально. Как правило, они даже не видят друг друга. Ничто не объединяет их, ни общее дело, ни общее чувство...» [9]. При всей неполноте этой характеристики искусства семидесятых, доля правды в ней есть. Но важнее отметить кардинальные перемены. На самом деле, по нашему мнению, происходил поворот к осмыслению подлинных ценностей традиционной культуры, роль преемственности поколений и исторической памяти, начинала остро звучать тема недавней войны.

В искусстве Чувашии особое место в освоении новых тенденций занимал художник и преподаватель художественно-графического факультета педагогического института Н. С. Ведерников (1937 — 1994). Один из первых его выпускников, он сразу выделился особой чуткостью к художественным идеям своего времени. Деревенская тема, которая захватила советскую литературу, давала и художникам существенную возможность самовыражения. Она стала основной для творчества Ведерникова. В конце семидесятых, пройдя строгий этап этого направления, он нашел простые и глубоко прочувствованные мотивы для своих натюрмортов и портретов (ил. 5). Его немногословные сельские мотивы несут эстетику простых вещей, играющих в системе жизнеполагающих ценностей человека важнейшую роль. Они отвечают стилистике так называемого интеллектуального направления «сурового стиля», когда «глубина в простоте». Н. С. Ведерников стал ведущим преобразователем этого стиля в Чувашии, одним из первых передавший меняющийся дух времени.

«Суровому стилю» отдали предпочтение ученики Николая Ведерникова и художники, окончившие художественно-графический факультет в первые два десятилетия его существования. Вслед за Ведерниковым ярко проявили себя Н. Г. Кумбиров, П. В. Петров, Е. М. Есин, В. Ф. Гришаев, Н. Г. Григорьев и другие молодые живописцы. Появление их произведений на выставках начало менять картину художественной жизни, что стало в сегодняшней перспективе очевидным фактом. Но только у старшего из них — Николая Кумбирова — можно найти в ранних работах свойства так называемого «героического» этапа «сурового стиля». Так, например, в 1972 г. он пишет характерный «Натюрморт с журналом “Творчество”», но скоро отходит от такой однозначности. Его работы постепенно обретают характер картины-притчи, размышления о земном пути человека. Произведения

1980 — 2000-х гг. — диптих «Благовещение», полотно «Млечный путь. Моление о чаше» и другие — меняются в сторону более сложной содержательности, а вслед за этим — колористики и живописной манеры.

Можно сказать, что это собственно уже и не «суровое» искусство. Через отказ от бытовизма и жанровости живописцы приходят к определенному символизму, в котором образ и вещь отзываются рефлексией на события и характер духовных поисков, кардинально меняющих жизнь. На-

ступившие годы перестройки ломали судьбы и карьеры одним, открывали дорогу другим, не всегда достойным. «Время, в которое я жил, вовсе не представлялось мне дурным, — пишет М. Герман, осмысливая прошедшие годы. — Тяжелым — да, но тяжелым неизбежно, необходимой платой за перемены, за еще дикую, но столь желанную свободу...» [4, с. 407]. Художники искали формы, адекватные собственному пониманию жизни и искусства. В произведениях восьмидесятых годов эти поиски реализовались по-разному: у Петра Петрова в изображении безлюдных деревенских пейзажей, у Евгения Есина — в изысканных натюрмортах, у Владимира Гришаева — в трагических символах уходящего мира (ил. 6, 7), у Станислава Юхтара и Георгия Фомирякова — в сценах и знаках чувашской старины. Ни у одного из них нет и следа от соцреализма, а стилистика каждого узнаваема с первого взгляда. В ней — не столько поиск нового языка, сколько глубокое осмысление сложных вопросов жизни. За бессюжетностью и простотой формы вставала целая эпоха, в которой было много разрушения и разочарования, и которую надо было



Ил. 5. Н. С. Ведерников. Семена. 1979.
Х., м. 94 × 128. ЧГХМ [3, с. 219]



Ил. 6. П. В. Петров. Деревня. 1979 — 1990.
Х., м. 81 × 103. ЧГХМ [12, с. 115]



Ил. 7. В. Ф. Гришаев. Триптих
«Натюрморт с халатом». Центральная часть. 1988.
Картон, м. 79,5 × 49,5. ЧГХМ [3, с. 168]

понять и отпустить. Общей чертой художников этого поколения оставалось, на наш взгляд, отношение к искусству как высокой миссии художника.

Стилистика «суровой» живописи дала возможность поколению художников, формировавшихся в семидесятые годы, выйти из рамок соцреализма. Упомянутые в настоящей статье имена определили облик и характер нового искусства. Следующее поколение, пришедшее в конце восьмидесятых, имело почти безграничную свободу, и это было странное время, когда мало кто из них нашел силы этим воспользоваться. Получившие образование уже в новом, измененном перестройкой мире, одни продолжили реалистическую линию, другие органично вошли в ряды постмодернистов, отвергая ценности не только советской, но и традиционной народной культуры, и профессионального академизма.

Постмодернизм

Постмодернизм как направление не стал в чувашском искусстве явлением, получившим широкое распространение. Но уже первые произведения, появившиеся на Республиканской молодежной выставке в 1988 г., отчетливо показали расширение интересов и возможностей нового поколения художников. Кардинально меняющиеся условия жизни в этот период, открывающиеся просторы западного искусства, в котором уже сформировался этот термин и процветали различные его направления, появление в столичных выставочных залах советского подпольного искусства, определяли мировоззрение большинства молодых художников, ставили серьезные вопросы актуальности их искусства. Сложно было старшему поколению, многие представители которого пытались освоить новую тематику в старых формах, но понять вызовы времени не смогли. Их ученики — поколение В. Бритвина и А. Федосеева, с их профессионализмом и глубоким пониманием современных проблем, уже создавали новое искусство, опирающееся на профессиональные устои академической школы, и восприняв реалии новой жизни. В живописи чувашских мастеров определились разные векторы развития.

Постмодернизм, как считается, рожден идеями и достижениями модернизма, который в первой половине XX в. совершил революционный сдвиг во всех видах искусства. Признавая постмодернизм явлением интеллектуального порядка, исследователи соответственно характеризуют его как «своеобразную реакцию на глобальное состояние цивилизации последних десятилетий, всю сумму культурных настроений и философских тенденций» [2, с. 407]. Поэтому, на наш взгляд, отзвуки постмодернизма находим в творениях художников иных современных направлений. Даже в творчестве таких ярких художников нового поколения, как А. Федосеев, В. Бритвин и П. Петров, которых мы не можем отнести к постмодернистам, сила подтекста и глубокая метафоричность уже давали повод к восприятию искусства нового формата.

Ярким примером постмодернизма в чувашском искусстве стало творчество Игоря Улангина, полное иронии, театральности, цитат из высокого и массового искусства. Герой этих, чаще всего камерных картин и рисунков, — маленький человек из толпы, далекий как от «больших» проблем человечества, так и собственного окружения. Он прост и наивен, а изображение его сродни примитивизму (ил. 8). Но стилистика примитива стала лишь внешним признаком ироничных, подчас абсурдных сюжетов и извлечений из истории искусства. Из кусочков реальной жизни собирает художник собственную картину мира, далекую от реальности. В философии постмодернизма ничто в этом мире не достигает цельности и завершенности, в нем нет как абсолютной истины, так и абсолютного знания.



Ил. 8. И. А. Улангин. Пассажир.
1990-е. Картон, пастель. 49,5 × 39,5.
Частная коллекция



Ил. 9. А. С. Насекин. Игра
с зеркалом. 1991. Х., м. 75 × 53
[12, с. 37]. Частная коллекция

Кроме Игоря Улангина, в чувашском искусстве близки к концепции постмодернизма еще несколько художников, обладающих подобным складом ума, отношением к жизни и чувством иронии и самоиронии. Это, главным образом, графики, такие как Александр Насекин, чье творчество вписывается в философию постмодернизма, с его индивидуализмом и скептицизмом, с привычкой к игре смыслами (ил. 9). Среди живописцев, пожалуй, творчество одного Азата Сафина (1954 — 2005) вмещалось в понятие «постмодернизм» с его фрагментарностью повествования и стилистикой, отсылающей часто к абстракционизму. Несмотря на это, почерк каждого из этих художников узнаваем и индивидуален. Интеллектуалы и эрудиты, они пошли своим путем, выработали свой собственный оригинальный стиль, сгенерировали в своем творчестве новые идеи. Их работы без претензий на «серьезные» темы и размеры холстов являются своего рода реакцией на современную поп-культуру, демонстрируя профессиональный уровень графического и живописного исполнения, стилистика которых могла обретать самые разные формы.

Разнообразие поисков было явлено в чувашском искусстве во всей возможной полноте лишь один раз — на упомянутой нами Первой молодежной выставке 1988 г. Как это бывает в исторические моменты социальных преобразований, искусство обретало экспериментальный характер. Появилось много художников как из профессиональной, так и самодеятельной среды, которые были вовлечены организаторами выставки во всевозможные акции и коллективные действия. Свои творения впервые показали А. Сорокин, В. Ишутов, С. Чернов, А. Курушин, В. Панфилов и др. Их живописные и графические работы и «объекты» были интересны «безыскусственностью», асоциальны, демонстративно замкнуты в рамках собственного духовного мира и узкого круга друзей. Позднее ими были организованы еще несколько небольших экспозиций (выставки «Синтетический мир», «Я» и др.), затем их имена исчезли из



Ил. 10. В. П. Петров (Праски Витти).
Тюркские девушки. Триптих.
Центральная часть. 1999. Х., м. 60 × 40.
Собственность автора

публичного поля. Явление на молодежных выставках всевозможных «-измов» в конце 1980-х и в 1990-е гг. было ярким, но кратким.

Этнофутуризм

Развитие живописи в последние десятилетия происходило под знаком национальной идентичности во всех видах искусства и всех сферах духовной жизни национальных республик. В отличие от художников столичного андеграунда, который формировался в кругу единомышленников, чувашские художники никогда не пытались объединиться в группы, оппонировавшие официальному искусству. Уникальным стало и проявление здесь этнофутуризма, которое можно назвать авторским. В республиках Поволжья это было коллективное движение, оно традиционно оформлялось под лозунгами национальной идентичности и объединяло художников, склонных к эксперименту. Известны такие группы, как марийская,

вошедшая в общественную организацию «Союз марийской молодежи “У вий”» («Молодая сила»), задачей которой было возрождение традиционных духовных и культурных ценностей. В Татарстане была организована творческая группа «Тамга». Надо думать, что эти опыты были мощным актом выхода из привычных стандартов советского искусства.

Новая актуальность осваивалась живописцами Чувашии разными путями. Большинство из них, оставаясь в привычной стилистике реалистического искусства, стали воспроизводить сюжеты из жизни прошлых веков, сосредоточив внимание на традиционных обрядах и красоте национального костюма. Поэтому не было удивительным появление множества произведений бытового жанра на темы из старинной жизни и женских портретов в традиционных нарядах. Такая простая трактовка понятия «национального искусства» долгое время оставалась основной, хотя примеры выхода из этой стилистики видим уже и в 1960-е гг. (в творчестве А. Миттова и Ю. Зайцева), но они были исключительными и уникальными.

В рассматриваемый нами период явление этнофутуризма захватило искусство всех регионов большой страны, особенно сплотившихся в единое движение финно-угорской группы народов. В Чувашии мы можем, строго говоря, представить это направление лишь тремя именами. Первым был Праски Витти (ил. 10), вернувшийся на родину уже известным в России художником лишь в 1986 г. Имена С. Юхтара (ил. 11) и Г. Фомирякова впервые прозвучали в конце 1980-х гг. Их пример — это осознанные, целенаправленные поиски, а главное — достижения в создании нового языка чувашского искусства. Их индивидуальная стилистика такова, что рука мастера узнается с первого взгляда. Не останавливаясь на этом подробно, отметим только очень важные аспекты этого направления, о чем мы

писали в статьях ранее⁵. Не столько использование символики древних космогонических образов и элементов народного орнамента, сколько глубокое понимание мировоззренческих основ и эстетических идеалов своего народа стали ключом в поисках нового национального языка чувашской живописи. Кроме того, мы выделяем в творчестве художников две совершенно разные линии развития. Одна, начиная от Миттова и Зайцева (у Миттова это проявлено осознанно и декларативно) идет к стилистике Праски Витти и Петра Петрова, которые находят ключ к национальному в совершенстве силуэта и линии, в символике цвета. Это линейное движение имеет параллель — творчество Владимира Агеева и Станислава Юхтара, в произведениях которых, напротив, объем и фигуративность обретают предельную в чувашской живописи полноту. Поэтому мы и говорим об уникальной версии этнофутуризма в чувашском искусстве, отличающейся именно стилистическим своеобразием каждого из немногих его представителей.

Заключение

Изобразительное искусство 1970 — 1990-х гг. отразило в себе художественные практики, пожалуй, всего XX столетия и привнесло много нового. И первое, что необходимо отметить, оно, развиваясь в контексте стремительно и кардинально меняющихся событий, пыталось ответить на все вызовы времени, пожертвовав цельностью и выраженной стилистической направленностью.

Формирование нового пространства искусства в республике принадлежит, главным образом, молодым художникам, начавшим свою деятельность в конце семидесятых годов. В девяностые происходит смена поколений, когда признанные художники соцреализма и сурового стиля — Н. Овчинников, Н. Карачарсков, Р. Федоров и др. — продолжали еще работать, предпринимая усилия в освоении новой культурной парадигмы. В молодежном искусстве обретало новую стилистику академическое направление, осваивался «суровый стиль», а в 1980-е гг. были сделаны первые попытки освоения искусства новых направлений, хотя, в целом предпочтительными оставались вовсе не они. Среди важных особенностей живописи был переход от объемных форм к плоскостным — прием, открывший новые возможности в поисках национального характера искусства. Нельзя забывать и о том, что его развитие происходило во взаимосвязанности или



Ил. 11. С. Н. Михайлов (Юхтар).
Золотое время. Центральная часть триптиха
«Древо жизни». 1998. Картон, темпера,
бронза. 19 × 22. Частная коллекция

⁵ Мордвинова А. И. Этнофутуризм в живописи и графике Чувашии и Республики Марий Эл // Чуваши и марийцы — соседи по «общему дому»: материалы Международной научно-практической конференции (Большой Сундырь, Кулаково, 17 мая 2019 г.). Чебоксары: ЧГИГН, 2019. С. 362 — 375; Ее же. Национальный компонент в творчестве живописцев Чувашии и Татарстана // Татары и чувашки — ветви одного древа: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Чебоксары, Казань, 7 — 8 октября 2021 г.) / сост. и отв. ред. Г. А. Николаев, Р. Р. Исаков; Ин-т истории им. Ш. Марджани АН РТ; ЧГИГН. Казань; Чебоксары: Новое Время, 2021. С. 385 — 392.

последовательности разных направлений. Общий характер перемен в искусстве России прямо сказался и на творческой индивидуальности живописцев Чувашии, своеобразно преломившись в их живописной манере и тематике произведений.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х — 1980-х годов. Москва: РГГУ, 2004. 374 с.
2. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 3 — 7.
3. Викторов Ю. В. Чувашская станковая живопись XX века. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. 256 с.
4. Герман М. Воспоминания о XX веке. Книга вторая: Незавершенное время. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. 480 с.
5. Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865 — 1911. Москва: Искусство, 1965. 491 с.
6. Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. Москва: БукМАрт, 2019. 367 с.
7. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. Москва: Трилистник, 2000. 224 с.
8. «Другое искусство», Москва, 1956 — 76: сборник статей и документов. Т. 1 / сост. Л. П. Талочкин, И. Г. Алпатова. Москва: Интербук, 1991. 339 с.
9. Карпов В. Кризис советского мировоззрения в живописи 70-х // Блог-платформа «Дзен»: [сайт]. URL: <https://dzen.ru/a/XqGYUfVWclT8NULw> (дата обращения: 14.11.2025).
10. Лукин Ю. А. Ленинская концепция искусства и борьба идей в эстетике // Советское искусствознание — 75. Москва: Советский художник, 1976. С. 5 — 20.
11. Насекин. Живопись. Графика. Книга-альбом на рус. и англ. языках / авт.-сост. А. С. Насекин. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2022. 372 с.
12. Чувашский государственный художественный музей / сост. Г. Н. Иванов-Орков. Вильнюс: Стандарту спаусте, 2014. 304 с.
13. Чувашский государственный художественный музей: официальный сайт. URL: <https://artmuseum.ru/> (дата обращения 14.11.2025).
14. Щукина Т. С. Критика и художественный процесс // Советское искусствознание — 75. Москва: Советский художник, 1976. С. 21 — 47.

REFERENCES

1. Aimermacher K. From unity to diversity: Research in the field of “other” art of the 1950s — 1980s. Moscow;2004:374. (In Russ.)
2. Weinstein O. B. Postmodernism: history or language? // Questions of philosophy. 1993;3:3 — 7. (In Russ.)
3. Viktorov Yu. V. Chuvash easel painting of the twentieth century. Cheboksary;2018:256. (In Russ.)
4. Herman M. Memoirs of the 20th century. The second book. Saint Petersburg;2018:480. (In Russ.)
5. Grabar I. E. Valentin Aleksandrovich Serov. Life and creativity. 1865 — 1911. Moscow;1965: 491. (In Russ.)
6. Gracheva S. M. Modern Petersburg academic fine art. Traditions, status and development trends. Moscow;2019:367. (In Russ.)
7. Degot E. Y. Russian art of the 20th century. Moscow;2000:224. (In Russ.)
8. “Other art”, Moscow, 1956 — 76. Collection of articles and documents. Moscow;1991:339. (In Russ.)
9. Karpov V. The crisis of the Soviet worldview in painting of the 70s. // Zen blog platform: [website]. URL: <https://dzen.ru/a/XqGYUfVWclT8NULw> (reference date: 14.11.2025). (In Russ.)
10. Lukin Yu. A. Lenin’s concept of art and the struggle of ideas in aesthetics // Soviet art studies — 75. Moscow;1976:5 — 20. (In Russ.)
11. Nasekin. Painting. Graphics. Album book in Russian. and English languages. The author is comp. A. S. Nasekin. Cheboksary;2022:372. (In Russ.)
12. Chuvash State Art Museum. Comp. and the general editorship of G. N. Ivanov-Orkov. Vilnius; 2014:304. (In Russ.)

13. Chuvash State Art Museum: official website. URL: <https://artmuseum.ru> / (reference date: 11.14.2025). (In Russ.)
14. Shchukina T. S. Criticism and the artistic process // Soviet art studies — 75. Moscow; 1976: 21 — 47. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 12.01.2026;
одобрена после рецензирования 16.02.2026; принята к публикации 02.03.2026

Информация об авторе:

Мордвинова Антонина Ильинична, ведущий научный сотрудник
Чувашского государственного института гуманитарных наук
(428015, Россия, г. Чебоксары, Московский пр., 29, корп. 1),
кандидат искусствоведения, доцент,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7822-5204>, amordvinova@yandex.ru

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

The article was received by the editors on 12.01.2026;
approved after reviewing 16.02.2026; accepted for publication 02.03.2026

Information about the author:

Antonina I. Mordvinova, leading researcher, Chuvash State Institute of Humanities
(29/1, Moskovsky Ave., Cheboksary, 428015, Russia),

Candidate of Arts, associate professor,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7822-5204>, amordvinova@yandex.ru

Conflict of interests: the author declares that there is no conflict of interests.

The author has read and approved the final version of the manuscript.

Статья редакции 12.01.2026 җитнӗ;
рецензиленӗ хыҫҫӑн 16.02.2026 ырланӑ; 02.03.2026 пичете йышӑннӑ

Автор җинчен:

Мордвинова Антонина Ильинична, Чӑваш патшалӑх гуманитарн
ӑслӑлӑхӗсен институтӗн ӑслӑлӑх ертӗҫӗ ӗҫтешӗ
(428015, Раҫей, Шупашкар хули, Мускав пр., 29, 1 корп.),
искусствоведени кандидачӗ, доцент,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7822-5204>, amordvinova@yandex.ru

Пайталӑх конфликтӗ: автор пайталӑх конфликтӗ ҫуккине пӗлтерет.

Автор ал ҫырӑвӑн юлашки вариантне вуласа тухнӑ, ырланӑ.