



100 лет марийского изобразительного искусства: национальный неоромантизм (1960–1980-е гг.)

Эльвира Мазитовна Колчева

*Казанский государственный институт культуры,
Казань, Россия*

Введение. Статья продолжает серию публикаций, посвященных 100-летию пути профессионального изобразительного искусства народа мари. Возникший на позднесоветском этапе неоромантизм необходимо четко обозначить, определить его место в изучаемом процессе.

Материалы и методы. Методы исследования основаны на авторском культурно-архетипическом подходе. Материалами исследования послужили произведения из фондов музеев Республики Марий Эл, архивные документы, публикации СМИ, каталоги.

Результаты исследования и их обсуждение. Позднесоветская культура как контекст национального неоромантизма отличается антропологическим поворотом, запросом на искренность и выражение индивидуальности. В ее рамках возникли неофициальное искусство, различные формы художественного эскапизма. В «суровом стиле» искусства МАССР национальная тема явила главные художественные инновации. Приезжие русские художники А. С. и Б. С. Пушковы, С. Ф. Подмарев, А. И. Бутов ввели в художественный лексикон республики концепт «Марий Эл», создали иконографический тип на основе традиционных архетипов Древа и Девы, тем самым содействовали формированию нового культурного архетипа. Национальный неоромантизм вышел из «сурового стиля» и одновременно сформировался параллельно. Его суть – поэтизация родной культуры. З. Ф. Лаврентьев реализовал это прежде всего через книжную графику, выступавшую одним из определяющих факторов развития этнокультурной рефлексии. Особую роль в развитии национального неоромантизма сыграли молодые художники-мари Н. В. Токтаулов, И. В. Ефимов, И. М. Ямбердов.

Заключение. Национальный неоромантизм (1970–1980-е гг.) определен как ступень развития профессионального изобразительного искусства народа мари, возникшая в рамках социалистического реализма (1940–1980-е гг.), но выходящая за его пределы по причине репрезентации актуальных проблем и приближения к архетипическим основам этнокультуры.

Ключевые слова: изобразительное искусство Марийской АССР, национальный неоромантизм, этнокультурная рефлексия

Для цитирования: Колчева Э. М. 100 лет марийского изобразительного искусства: национальный неоромантизм (1960–1980-е гг.) // Финно-угорский мир. 2023. Т. 15, № 2. С. 210–224. DOI: 10.15507/2076-2577.015.2023.02.210-224.

Введение

С учреждением в республике Марийского отделения Союза художников СССР в 1961 г. начался этап его институционального оформления и обретения зрелости. Соцреализм стремился освоить местный этнокультурный текст, использовать его для создания собственных идеологем. Марийская культура стала предметом внимания как приезжих художников, так и уроженцев марийского края. Снова появились профессиональные художники-мари, многие из которых определили лицо марийского изобразительного искусства как этнона-

ционального феномена: З. Ф. Лаврентьев, И. В. Ефимов, Н. В. Токтаулов, В. А. Боголюбов, И. М. Ямбердов и др. Этнокультурная художественная рефлексия развивалась в «диалектической» коллизии национального и интернационального, которая должна была привести к формированию единой наднациональной (гражданской) общности – советского народа. Выходом из противоречивого властного дискурса стал национальный неоромантизм. Он развивался в 1960–1970-х гг. в рамках социалистического реализма, отличаясь от него тем, что

характер осмысления ментальных основ и судьбы народа могли выпадать из идеологических нарративов. В 1980-х гг. появились неомифологические тенденции как непосредственные предпосылки современного искусства этнофутуризма. Эта внутренняя интенция марийского изобразительного искусства позднесоветского периода требует сегодня глубокого осмысления, выявления ее связи с современностью в контексте становления профессионального изобразительного искусства народа мари.

Обзор литературы

Для изучения национального неоромантизма основополагающее значение имеют исследования С. М. Червонной [16; 17]. Именно ей принадлежит заслуга фиксации и терминологического определения феномена национального неоромантизма в искусстве советских народов 1970–1980-х гг. Интегрируя изучение национального неоромантизма в мировой художественный процесс, исследовательница предложила для описания этнически ориентированных художественных форм профессионального изобразительного искусства понятие «хоум-арт». Оно не имеет равнозначного эквивалента в русской искусствоведческой терминологии, не связано ни с классическими представлениями о жанрах, ни с понятием об исторических стилях. Хоум-арт – это «искусство, посвященное родной земле», «родному дому», «родному очагу», «своему народу». Его истоки можно проследить от романтизма начала XIX в. до множества этнографических направлений XX в., ставших «основной ипостасью формирующихся в советской системе “национальных школ” искусства “народов СССР”, в первую очередь искусства автономий Российской Федерации» [16, 39–40].

Профессиональное искусство мари представляет собой локальный феномен, марийский хоум-арт, и стилистически соотносимо с самыми разными и даже противоположными друг другу методами и направлениями. Оно не предполагает обязательного наличия национального стиля, но указывает на содержательный смысл этого искусства, на его социокультурные функции.

Ранее было отмечено, что именно на позднесоветском этапе в искусстве марийского края сформировался институт художественной критики [4, 108]. Искусствоведы МАССР Б. Ф. Товаров-Кошкин [15], Л. А. Кувшинская [6], Г. И. Прокушев [10; 11], Г. И. Соловьева [13] также внесли существенный вклад в изучение вопроса. В те годы они анализировали национальную тему с позиций социалистического реализма, поднимая вопрос о национальном и интернациональном в советском искусстве [12].

Г. И. Соловьева, будучи национальным искусствоведом, фактически первой прикоснулась к проблеме изобразительного искусства как этнокультурного явления. Придя к этнографизму 1920-х гг., она дала положительную оценку тем тенденциям, которые впоследствии и были названы национальным неоромантизмом. Накануне появления неомифологического искусства, верно ощущая «требования времени», искусствовед ставила перед национальными художниками задачи более глубокого постижения национальной культуры, предостерегая от внешнего стилизаторства и описательности, но вектор этого поиска определяла в идеологическом контексте, в «более глубоком осознании сути Великого Октября» [13, 13–14].

Материалы и методы

Для анализа национального неоромантизма перспективным является понятие «хоум-арт», сформулированное С. М. Червонной. Оно позволяет вычлени из регионального искусства марийского края национально-этнический феномен профессионального искусства народа мари. Суть хоум-арта, на наш взгляд, есть рефлексия ценностных универсалий национальной культуры, закрепленных, в частности, в этнокультурных архетипах. С этой точки зрения этнографический реализм 1920–1930-х гг., рассмотренный нами ранее [5], также можно представить как вариант марийского хоум-арта и его начальный этап, за которым следует национальный неоромантизм. Таким образом, опираясь на понятие хоум-арта, автор использует в работе методы исторического, искусствоведческо-

го, культурологического исследования и созданный на этой основе собственный культурно-архетипический подход¹.

Источниковую базу исследования по-прежнему составляют материалы изобразительного искусства (живопись, графика, скульптура) из фондов музеев республики, часть из которых опубликованы, в том числе автором. В первую очередь это коллекции изобразительного искусства Национального музея Республики Марий Эл им. Тимофея Евсеева (НМ РМЭ им. Т. Евсеева) и Республиканского музея изобразительных искусств Республики Марий Эл (РМИИ РМЭ).

Неопубликованные документальные источники представлены материалами Государственного архива Республики Марий Эл (ГА РМЭ). Опубликованные источники включают в себя материалы средств массовой информации: периодики², буклетов³ и каталогов⁴. Среди публикаций ГА РМЭ⁵ следует отметить сборник документов по культурному строительству в Марийской АССР⁶, многотомный сборник документальных очерков «История сел и деревень Республики Марий Эл»⁷.

Результаты исследования и их обсуждение

Особенности позднесоветского художественного процесса как контекст национального неоромантизма

В историографии сегодня принято различение понятий «советское искусство» и «соцреализм»: первое шире, хотя и несет «следы» соцреалистического дискурса, ко-

торый опирался на власть во всех ее видах и на новый субъект истории – массу «новых людей»⁸. На позднесоветском этапе стало очевидным наличие неофициального искусства, которое аккумулировалось в творчестве нонконформистов, откровенно отвернувшихся от идеологии в искусстве и пытавшихся вспомнить изобразительные языки авангарда начала века. Как замечает А. К. Якимович, оно стремилось к созданию своего мифа о демиургической силе искусства и связи последнего с духовностью и Богом. Художник мыслился не только новатором, но и пророком [19, 338–340].

Новое мировоззрение входило в конфликт с консервативными установками власти, что ярко продемонстрировала выставка, посвященная 30-летию Московского отделения Союза художников РСФСР в Манеже (1962)⁹. С новой силой развернулись дискуссии о границах допустимого в искусстве, когда предпринимались шаги по ревизии самого метода социалистического реализма. Попытки реабилитировать модернизм жестко пресекались, речь шла только о разновидностях реализма, его формах, эстетических и этических принципах. Новое искусство виделось в зазоре между отрицанием «формализма» и порицанием «фотографичности», «литературности». «Идеологическая направленность» оставалась главным вектором этого дискурса, но критика «парадного стиля» породила новые критерии соцреализма: «искренность» [14, 210], «содержательный взгляд на жизнь», «выражение индивидуальности» [9, 751].

Появились художники так называемого третьего пути [19, 345], полуофициаль-

¹ Проект РГНФ № 12-14-12000 а/В «Национальное изобразительное искусство как форма этнокультурной рефлексии: на материале марийского искусства»; проект РГНФ №15-14-12001 а(р) «Этнокультурное пространство народа мари в изобразительном искусстве Марийского края 1950–80-х годов».

² См.: Фаттахов Л. О творческой работе художников республики // Марийская правда. 1955. 16 нояб.; Ворончук И. Жил в лесном краю художник // Там же. 1991. 7 дек. С. 2–3.

³ См.: Творческое объединение «Марий художник»: буклет. Йошкар-Ола, 1993.

⁴ См.: Борис Сергеевич Пушкин. Живопись: каталог. Йошкар-Ола, 2003.

⁵ См.: Путеводитель по фондам ГКУ «Государственный архив Республики Марий Эл». Йошкар-Ола, 2012.

⁶ См.: Культурное строительство в Марийской АССР: сб. док. Кн. 2. 1941–1980 гг. Йошкар-Ола, 1985.

⁷ См.: История сел и деревень Республики Марий Эл. Волжский район: сб. док. очерков. Йошкар-Ола, 2003 и др.

⁸ См.: Круглова Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: дис. ... д-ра филос. наук. Екатеринбург, 2005. С. 8.

⁹ См.: Ну, идите, показывайте мне свою мазню: протокольная запись 1 декабря 1962. Родина. 2004. № 3. С. 26–32. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18021542> (дата обращения: 19.05.2023).



Рис. 1. Б. С. Пушков. Свадьба. Центральная часть триптиха «Песня». 1970. РМИИ РМЭ

Fig. 1. B. S. Pushkov. Wedding. The central part of the triptych "Song". 1970. Republican Museum of Fine Arts of the Republic of Mari El

ные, полузапрещенные. Они воспевали красоту и универсальные человеческие ценности, избегая конфронтации и официальных тем [20]. Сворачивался антропологический поворот в культуре. Его противоречие партийным догмам вело к тому, что реальные художественные процессы развивались в направлении ухода во внутренний мир личности, к лиричности и камерности, к различным формам социального эскапизма, например в виде романтики «сурового стиля», пассаизма и сельских идиллий национального неоромантизма.

Национальная проблематика в «суровом стиле» искусства Марийской АССР

Марийское искусство, институционально оформившееся в 1960–1970-х гг., вошло в художественную жизнь страны, когда уже стали возможны стилистические допущения. Поэтому наряду с творчеством последовательных соцреалистов в крае в 1960-х гг. получил развитие «суровый стиль», который впоследствии явился одним из источников марийского неоромантического хоум-арта 1970–1980-х гг.

Н. С. Степанян к преимуществам «сурового стиля» перед искусством, «обслуживающим тоталитарный режим», относит «...лишенное всякой внешней помпы отношение к жизни своих современников,

попытку ее правдивой (несколько романтизированной) интерпретации» [14, 203]. Изобразительные приемы «сурового стиля», в частности героизация характеров через огрубление письма, упрощенные линии рисунка, столкновение локальных цветов, плакатность, в полной мере отразились в манере таких мастеров республики, как А. И. Бутов, С. Ф. Подмарев, И. А. Михайлин. В той же манере пробует себя молодой И. В. Ефимов. Характерной чертой «сурового стиля» становится укрупнение формата картины, своего рода «станковая монументальность». Н. С. Степанян определяет это направление как «героизированный бытовой жанр» [14, 204–205]. Увлечениям времени следуют и художники МАССР.

Флагманом «сурового стиля» в изобразительном искусстве края является Борис Сергеевич Пушков (1931–2014). Получивший признание в 1960-х гг. как пейзажист, в 1970-е гг. он обращается к тематической картине и меняет стиль своей живописи. Однако справедливо будет отметить, что предпосылки к новой манере наметились уже в его пейзажном творчестве. Лирико-эпические полотна Б. С. Пушкова, порой значительного масштаба, написаны крупным мазком в напряженной цветовой гамме. Его широкие волжские просторы отличаются динамикой и приподнятым настроением («Приволжье», 1959; «Волжский



Рис. 2. С. Ф. Подмарев. Дорога на Карамасы. 1968. НМ РМЭ им. Т. Евсеева

Fig. 2. S. F. Podmarev. Road to Karamasy. 1968. T. Evseev National Museum of the Republic of Mari El

пейзаж», 1964; «Марийский край», 1976; и др.). В «суровой» манере художник создает произведения на исторические темы, в частности Великой Отечественной войны. Но его главной художественной инновацией становится разработка в «суровом стиле» марийской национальной темы. Ему принадлежат такие монументальные полотна, как «Семья» (1969), «Праздник урожая» (1972), «За молодых» (1974) и др., триптихи «Песня» (1970; рис. 1), «Песня о Родине» (1975–1980), в которых преимущественно изображены горные мари.

Б. С. Пушков придавал героям своих картин утрированные антропологические черты, не вполне присущие мари, но от-

ражающие его представление о коренном народе края. Это напоминает попытки П. Т. Горбунцова уловить характерный этнический облик марийцев в конце 1920-х – начале 1930-х гг., за которые художник был подвергнут критике со стороны В. А. Мухина, обвинявшего того в отсутствии «высокой культуры и глубокой народности»¹⁰. Б. С. Пушков такой участи избежал. Его марийцы, больше похожие на американских индейцев, были приняты критикой, воспринимались уже как допустимая стилизация и условность, подчеркивающая специфику марийской культуры – культуры суровых аборигенов края, близких к природе. Марийский искусствовед Г. И. Соловьева писала: «...художник сумел раскрыть смысл легенд, духовно-нравственных черт марийского народа, сумел подняться до отображения такого сильного образа земли марийской, ее людей, их быта и обычаев, что наш современник начинает воспринимать этот образ глазами народа» [13, 11].

Художественная концепция Б. С. Пушкова идейно целиком укладывалась в рамки социалистического реализма. Так, картина «За молодых» репрезентирует идею Традиции, ее развития. В сцене свадебного застолья показано «движение» традиции от этнического прошлого к советскому настоящему, а своеобразным «переключателем», или связующим звеном, выступают фигуры фронтовиков-мари. Оценивая заслуги художника перед марийским искусством, Г. И. Прокушев награждает его эпитетом «утес, стоящий на страже завоеваний национального искусства»¹¹.

Сергей Федорович Подмарев (1935–1990), «совершенно необычное для российской живописи 70–80-х гг. явление», как отзывалась о нем С. М. Червонная [16, 75], приехал в МАССР в начале 1960-х гг. Его пейзажи этого периода декоративные, написанные плотным локальным тоном, крупными цветовыми плоскостями («Пруд в Чавайнуре», 1960-е; «Окрестности Чавайнура», 1960-е; «Дорога на Карамасы», 1968; рис. 2), что можно расценить как своеобразную дань «суровому стилю».

¹⁰ См.: Мухин В. А. Изобразительное искусство Марий // 15 лет социалистического строительства МАО. Йошкар-Ола, 1936. С. 209.

¹¹ Борис Сергеевич Пушков. С. 4.

Художник проникся глубинной «марийскостью», вжился в природу и культуру мари, что проявилось в таких известных романтических полотнах, как «Онар» (1964), «Натюрморт марийский» (1969).

Весомый вклад в марийскую тему внес и Алексей Иванович Бутов (1935–1993), приехавший в Йошкар-Олу в 1958 г. по приглашению товарищества «Марий художник». В «суровой» манере им созданы портреты писателей и колхозников, но особенно значимы для истории марийского изобразительного искусства сюжетно-тематические полотна «Марий Эл» (1962; рис. 3), «На празднике песни Тойдемара» (1966), «Чавайн на Илети» (1968). Его «суровый стиль» оказался смягченным самым предметом отображения – марийской культурой. Картины написаны в декоративной, уплощенной манере, но исполнены нежно-го колорита и тонкой поэтики.

Необходимо отметить еще одно интересное явление, возникшее благодаря «суровым». Тяготевшие к символизму, они создали исключительный для марийского изобразительного искусства иконографический тип – «Марий Эл» (А. И. Бутов «Марий Эл», 1962; А. С. Пушков «Марий Эл», 1972; Б. С. Пушков «Марий Эл», правая часть триптиха «Песня о Родине», 1975–1980; Г. Ф. Богатырева-Кононова «Марий Эл», 1982). Композиция включала в себя два обязательных архетипических образа – леса (Древа) и женщины (Девы) – ключевых для традиционной ментальности мари. В большинстве случаев художники изображали березовую рощу. Современные результаты исследований символики растений в фольклоре тех лет, полученные А. В. и Н. Н. Глуховыми, подтверждают особенное значение образа березы. Отмечается, что «береза обычно символизирует красивую, гибкую, стройную девушку, часто бедную» [1, 82], «березовая рощица может означать группу подружек» [2, 259]. Следовательно, и женский архетипический образ в картинах в качестве необходимого элемента появился неслучайно. За фольклорными образами проступает более древнее, мифологическое двойничество, т. е. взаимозаменяемость образов Древа и Великой богини,



Рис. 3. А. И. Бутов. Марий Эл. 1962. НМ РМЭ им. Т. Евсеева

Fig. 3. A. I. Butov. Mari El. 1962. T. Evseev National Museum of the Republic of Mari El

сохранившаяся в орнаментах марийской вышивки.

Все это еще раз доказывает, насколько глубокий и искренний интерес питали к марийской культуре русские художники. Концепт «Марий Эл» по тем временам был необычным явлением; такое название марийского края на языках коренного этноса не использовалось в жизни республики. Сам эндотэтоним «мари» стал официально утверждаться в культуре только после образования Марийской автономной области (1920–1921 гг.) [18, 78]. Таким образом, введение аутентичного названия края «Марий Эл» в художественный лексикон способствовало романтической экзотизации образа марийцев. Так художники подчеркивали своеобразие этнокультурного мира мари.

Значение данного феномена четче высвечивается на фоне того, какое место занимало понятие марийского края в системе мировоззрения мари. В рейтинге ценностных образов, по данным А. В. и Н. Н. Глуховых, оно оказалось лишь на 19-м месте, после понятия «Родина, советская страна» (14-е место) [11, 75], которое пропагандировалось гораздо эффективнее. Таким образом, фактически русские

художники, изобретшие уникальную иконографию «Марий Эл», вводили в картину мира мари новые концептуальные образы, участвовали в расширении культурных горизонтов, обогащении представлений и формировании новых культурных архетипов. Тем самым они содействовали консолидации этноса.

В рассматриваемый период в искусстве республики заявил о себе первый за послевоенное время национальный художник Зосим Федорович Лаврентьев (1933–2020). Он по-своему использовал художественные открытия «сурового стиля». Графичность у него также была смягчена сочным и одновременно прозрачным колоритом, почерпнутым в цветовой гамме костюмов горных мари. Кроме того, статике «суровых» З. Ф. Лаврентьев противопоставил динамичность, хотя его работы также тяготели к плоскостности. Такое сочетание изобразительных приемов сразу выделило его на 1-й зональной выставке, в которой он принял участие с картиной «На концерт» (1964). По утверждению Г. И. Прокушева, «Лаврентьев сумел подслушать время, когда на смену суровому быту... послевоенных лет пришло обостренное чувство радости бытия, до краев наполнявшее деревенскую жизнь» [11, 75–76]. Живописца сразу же оценили как одного из ведущих мастеров сюжетно-тематической картины в республике [15, 32]. В фокусе его художественного интереса оказалась жизнь горных мари во всех ее проявлениях («Праздник в марийской деревне», 1967; «В гости к молодым», 1968; «Сваты», 1975; «На съезд учителей», 1987; и др.).

Становление национального неоромантизма в 1970–1980-х гг.

Национальный неоромантизм оформился в ситуации социально-культурного «застоя» конца 1960-х – 1970-х гг. в недрах соцреализма, не порывал с ним и не противоречил ему. В марийском хоум-арте неоромантическое направление было преобладающим до начала 1990-х гг. и находит продолжателей на современном этапе. Ему присуща поэтизация родной культу-

ры. Национальные художники-неоромантики предлагали публике идеализированное прошлое народа, делали первые шаги по пути мифотворчества и создания собственных мифологем. В этом не было намеренной конфронтации с официальным искусством. Нередко, как верно подметила С. М. Червонная, возникающее противопоставление даже не осознавалось самими художниками [16, 44–46].

Безусловно, молодому искусству финно-угорских народностей, получивших в РСФСР статус автономий, не хватало той степени независимости творческих позиций, какой обладали уже сложившиеся столичные и некоторые национальные школы. Искусство мари не имело потенциала, чтобы перерасти в нонконформизм, у него не было не только кадров, но и исторических предшественников модернистского типа, с которыми бы восстанавливалась связь, как, например, в русском искусстве. В изобразительном искусстве МАССР вообще не существовало диспозиции «официальное-неофициальное», оно было только официальным. Первые попытки выразить себя вне задаваемых сверху норм были предприняты только к концу 1980-х гг.

Изобразительное искусство мари следует рассматривать в единстве с общими художественными процессами в российской провинции. Н. С. Степанян отметила такую тенденцию советского искусства в постсталинский период, как «тяга к лирическому высказыванию, свободному от навязчивых проповедей и идейных нагрузок» [14, 205]. Эта линия и получила развитие в марийском неоромантическом хоум-арте.

С. М. Червонная, называя данное явление «идиллическим направлением», отмечает, что в марийском искусстве оно имело «особую длительную протяженность в развитии», в чем и выразилась его национальная специфика. Причины этого, как она полагает, две. Одна кроется в ментальности народа, не утратившего «языческого восприятия одушевленной, обожествленной природы, мифологизированной фауны». Другая заключается в геополитическом положении марийского края,

изолированности «от магистральных путей развития агитационно-тематической живописи промышленно-транспортной зоны “Большой Волги”». Эти обстоятельства, по мнению С. М. Червонной, обернулись «неожиданно ценными завоеваниями. Здесь создается поле относительной творческой свободы» [16, 51]. Художник оказался ближе к природе, чем к власти. С этим можно согласиться в полной мере.

«Беспримерный уход в леса» совершил русский неоромантик С. Ф. Подмарев. Отойдя от «суровой» манеры, художник выработал индивидуальный живописный почерк, собственные колористические приемы, от декоративизма перешел к монохромной живописи, построенной на нюансах близких тонов. Его пейзажи становятся полусказочными («Лесная сказка», 1979; «Январь» 1979; «Над Маркитаном», 1983; «Пейзаж с луной», 1990), анималистические сюжеты тяготеют к символизму («Бег красной цапли», 1977; «Крик в ночи», 1985; и др.). Свой живописный стиль он объяснял влиянием марийской природы [11, 63].

Изменилась в сторону большей пластической достоверности и манера З. Ф. Лаврентьева. Жанровые картины дополнились галереей портретов земляков («Птичница О. Аталаева», 1967; «Дед Лаврентий», 1969; «Портрет матери», 1975; и др.), лирическими пейзажами («Дубы над Сурой», 1978; «Весна в родной деревне», 1975; «Пейзаж с охотником», 1977; и др.).

Значительный вклад З. Ф. Лаврентьев внес в искусство графики, обогатив ее национальным колоритом. Как утверждала Н. А. Розенберг, книжная графика выступала одним из определяющих факторов в развитии национально ориентированных тенденций в искусстве финно-угорских народов советского периода¹². По мнению В. Г. Кудрявцева, З. Ф. Лаврентьев явил собой «новый тип художника – исследователя родной этнической культуры» [7, 103]. Он был знатоком и собирателем произведений народного искусства, что нашло отражение в его произведениях. Более сотни книг было проиллюстрировано мастером,



Рис. 4. З. Ф. Лаврентьев. Иллюстрация к книге «Сказки лесов». 1972. РМИИ РМЭ

Fig. 4. Z. F. Lavrentiev. Illustration for the book “Tales of the Forest”. 1972. Republican Museum of Fine Arts of the Republic of Mari El

среди них первые марийские учебники «Букварь» (1975), «Азбука» (1982), издания марийских народных сказок (рис. 4), книги марийских писателей. По словам Г. И. Прокушева, данным фактом художник выполнил «гражданский долг перед своим народом» [11, 84–85].

Национальное своеобразие графики З. Ф. Лаврентьева заключается не только в плодотворном использовании этнографического материала, мотивов национального орнамента вышивки, но и в типах, характерах героев сказок. Именно в этом виде его творчества прослеживаются, с точки зрения исследователей, «эволюция художественных принципов и более внимательное отношение к эстетическим вкусам народа» [8, 142]. З. Ф. Лаврентьев стал одним из самых авторитетных деятелей изобразительного искусства МАССР.

В 1990-е гг. С. М. Червонная назовет творчество этого художника «идеализацией национальной истории и современности» [16, 49]. Строго говоря, это характерная черта национального неоромантического хоум-арта. З. Ф. Лав-

¹² См.: Розенберг Н. А. Прорубить окно в Азию: учеб. пособие. СПб., 2001. С. 145.



Рис. 5. Н. В. Токтаулов. Колхозницы деревни Товармур (групповой портрет). 1980. НМ РМЭ им. Т. Евсеева

Fig. 5. N. V. Toktaulov. Collective farmers of the village Tovarnur (group portrait). 1980. T. Evseev National Museum of the Republic of Mari El

рентьев — первопроходец, наставник следующих поколений национальных художников. Его светлая, позитивная натура явила «мастера с установившимися представлениями о “советской” истории и действительности, никогда не подвергаемой им сомнению в “правильности”, — художника, от которого никто не ждал каких-либо выпадов и протестов» [16, 240]. Отметим, конформизм З. Ф. Лаврентьева был прежде всего следствием его внутренней духовной гармоничности, добродушия и неконфликтности.

Лирическую интонацию в марийском искусстве 1970–1980-х гг. продолжили молодые национальные художники И. В. Ефимов (род. 1946), Н. В. Токтаулов (род. 1949), В. А. Боголюбов (1954–2017), И. М. Ямбердов (род. 1955). Новую манеру приветствовали искусствоведы: «Молодое поколение сумело отринуть “суровый стиль” с большими холстами и пастозной, часто эскизной манерой письма, пришло к более тонкому пониманию живописной формы» [11, 246].

В творчестве живописцев этой «волны» стремление к познанию и выражению своеобразия марийского народа, этнического художественного мышления становится главной задачей. Им было суждено

во многом определить лицо марийского изобразительного искусства не только в 1980-х гг., но и на постсоветском этапе, а некоторым — сыграть свою роль в становлении финно-угорского движения этнофутуризма.

Николай Васильевич Токтаулов был первым из луговых мари выпускником столичного вуза, Московского художественного института им. В. И. Сурикова, куда направлялись молодые таланты из МАССР. Он стал «начинателем стилистических особенностей, пришедших на смену “суровому стилю”» [3, 247]. Его творческую манеру в эти годы отличают наивно-примитивистская стилизация, увлечение прозрачными лессировками и лакировкой. Л. А. Кувшинская видела особенности художественного почерка Н. В. Токтаулова в тонких тональных отношениях и мягкой цветовой гамме, отмечала способность создавать острохарактерные гротескные рисунки [6, 87]. С. М. Червонная определяла его работы того времени как «лубки-сказки о марийской деревне» [16, 50]. Г. И. Прокушев считал эту тенденцию «усилением национальных особенностей» [11, 247], с чем трудно согласиться, поскольку в традиционном искусстве марийцев не было нату-



Рис. 6. И. В. Ефимов. Весна в Горномари. 1980. НМ РМЭ им. Т. Евсева

Fig. 6. I. V. Efimov. Spring in Gornomari. 1980. T. Evseev National Museum of the Republic of Mari El

ралистических изобразительных форм в виде наивных лубочных картинок. Существовала только геометрическая знаковая система орнамента вышивки, семантика которой в силу абстрактности знаков в XX в. была во многом забыта и в национальном костюме советского времени замещена растительным орнаментом.

Сельская идиллия, которую создавал Н. В. Токтаулов в своих картинах (рис. 5), не укладывалась в параметры колхозной действительности, но «глубоко и тонко соответствовала чаяниям, надеждам, утраченным комплексам народной памяти и социальной мифологии, пока еще смутным символам национального возрождения...», – писала С. М. Червонная. Она же подметила, что постепенно в его живописи усилилось салонное начало, тиражирование в оливково-золотистой тональности темы «марийских красот» превратилось в расхожий провинциальный штамп [16, 51]. На то же позже обратил внимание Г. И. Прокушев [10, 70]. Забегая вперед, скажем, что в 1990–2000-х гг. художник словно растеряется и, когда мощно зазвучит

голоса этнических мари, с которыми он вместе пришел в искусство, ему нечего будет добавить в этот хор.

Тонким лириком вошел в марийскую живопись художник-горномари Измаил Варсонофьевич Ефимов. Изысканно и напевно он изображал традиционный уклад горных мари и сельскую действительность, без героизации, свойственной творчеству Б. С. Пушкова и графике И. А. Михайлина, а также без той безудержной радости и оптимизма, которая характеризует художественный мир его старшего земляка З. Ф. Лаврентьева. Полотна И. В. Ефимова тех лет, монументальные по размерам и масштабу репрезентации, тем не менее задушевные, мечтательно-интимны («День прошедший», 1984; «Дедушкин очаг», 1984), порой отличаются добрым юмором («Мои земляки», 1981).

Первое признание таланта пришло к мастеру в 1979 г. с картиной «Провожают на фронт». Благоклонно встреченная советской художественной критикой, она должна была пополнить собрание Государственного Русского музея, но по ряду



Рис. 7. И. М. Ямбердов. Дед Мирон. 1980-е. РММИ РМЭ

Fig. 7. I. M. Yamberdov. Grandfather Myron. 1980s. Republican Museum of Fine Arts of the Republic of Mari El

причин оказалась в фондах НМ РМЭ им. Т. Евсеева. Через два года, в 1981 г., молодой художник был удостоен Диплома Академии художеств СССР.

В полотне автор не просто обращается к трагедии советского народа, через тему Великой Отечественной войны он поднимает более древнюю тему – вековую боль народа, связанную с проводами рекрутов на бесчисленные войны. Переживание, ставшее архетипическим для мари, ярко выразилось в фольклорном жанре рекрутских песен мари, оно словно звучит в этой картине. В сцене прощания родных и близких с молодым стриженным новобранцем присутствуют основные семиотические знаки этнокультуры, присущие рекрутской теме: солдат, мать, жена с ребенком на руках как своего рода деревенская мадонна. Традиционные атрибуты проводов – белое полотенце, перекинутое через левое плечо парня и завязанное у его правого бедра. Эта традиция существует в некоторых марийских деревнях до сих пор. К перекладине привязана ветка рябины – оберег, символ надежды на встречу.

По-новому для марийского хоум-арта зазвучала национальная тема в картине И. В. Ефимова «Весна в Горномари» (1980; рис. 6). На позднем советском этапе национально-культурная политика уже подразумевала полную этническую интеграцию. Вместо национального многообразия была предложена модель «единого советского народа», сформировался взгляд на этническое своеобразие как на что-то архаичное, отмирающее, уходящее в прошлое. Эта социальная установка вызвала сложные переживания у национальной интеллигенции. Ее осмыслению посвящена данная картина.

Сюжет выстроен на противопоставлении сельской молодежи и условно «городской», т. е. уехавшей из деревни в город. Если «деревенские» в национальной одежде танцуют и веселятся под традиционную гармонию, то молодой человек, одетый по городской моде, с престижным в то время транзисторным радиоприемником, наблюдает за ними со стороны. Этот модник, видимо, уже живет в городе, и национальное для него выглядит отсталым.

Таким образом художник ставит вопрос о взаимоотношении традиционной и современной культур, о национальных корнях и ассимиляции, об этнической идентичности. Поскольку картина о «весне», то главные действующие герои – молодые люди с их этнокультурным выбором.

Решительно вошел в марийское искусство конца 1970-х гг. Иван Михайлович Ямбердов. Прозрачными лессировками он создал исполненные глубокого покоя полотна («Солнце садится», 1980; «Утро в Карамасах», 1985; «Ночное», 1985; и др.). Со временем в его произведениях нарастала динамика. Будучи натурой темпераментной и страстной, художник стал проявлять своеобразие прежде всего в цвете. Колорит, сумеречный с яркими всполохами света, стал сильной стороной его живописи и главным выразительным средством. И. М. Ямбердов заявил о себе не только как мастер сюжетной картины и пейзажа («Родные просторы», 1983), но и как портретист, глубоко чувствующий психологию модели и, особенно, национальный характер («Бабушка Лчи», 1977; «Дед Матвей», 1980; «Дед Мирон», 1980-е; рис. 7; «Звонарь», 1988; детские портреты и др.). Его сюжетно-бытовые картины возвратили в пространство искусства этнографическую достоверность деталей быта народа, к этому времени уже во многом утраченную. Но это была не просто документальность, она наполнялась психологическим содержанием, как, например, в картине «В день свадьбы» (1986–1987), а также символическими смыслами («Медовый полдень», 1982).

Очень быстро в творчестве художника возникли собственно символические произведения («У старого дуба», 1982; «Праздник на площади», 1984; и др.). Он прибегает к метафорам и аллегориям. Так, картина «Красные кони» (1986), показанная на юбилейной выставке, посвящен-

ной 70-летию Октябрьской революции, в 1987 г. была трактована как образ революции, хотя Л. А. Кувшинская уже тогда отметила в ней некоторую «размытку» символа и реальности [6, 89]. Чуть позже сам автор скажет, что видел в работе предвосхищение распада Советского Союза, изображая республики как разбегающихся коней. Однако сегодня эта картина у редкого зрителя может вызвать столь узкие ассоциации, будь то Октябрьская революция или ее итог. Скорее, она порождает ощущение некоей живой, жизнотворящей энергии, летящей сквозь пространство и время.

Заключение

Таким образом, национальный неоромантизм (1970–1980-е гг.) – следующая ступень развития профессионального изобразительного искусства народа мари, возникшая на этапе окончательного институционального оформления и зрелости изобразительного искусства в Марийской АССР. Его появление связано с антропологическим разворотом советской культуры в постсталинский период и относительной стилистической свободой в искусстве. Возникнув в рамках социалистического реализма (1940–1980-е гг.), но в то же время выходя за его пределы, национальный неоромантизм стал не только способом осмысления актуальных проблем, но и приближением к архетипическим ценностным основам культуры. В становлении марийского хоум-арта на этом этапе была велика роль приезжих русских художников, которые, выступая как бы внешним заинтересованным «зеркалом» этнокультуры, тем самым способствовали углублению этнокультурной рефлексии. Символические репрезентации архетипов этнокультуры национального неоромантизма стоит рассмотреть отдельно в рамках авторской модели этнокультурного пространства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глухов А. В., Глухова Н. Н. Системная реконструкция марийской этнической идентичности. Йошкар-Ола: [Б. и.], 2007. 183 с.
2. Глухова Н. Н. Гендерный аспект флористической символики в марийских песнях // Проблемы марийской и сравнитель-

- ной филологии: сб. ст. Йошкар-Ола, 2015. С. 256–261.
3. Изобразительное искусство Марийской АССР. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1992. 273 с.
 4. Колчева Э. М. 100 лет марийского изобразительного искусства: социалистический реализм (конец 1930-х – 1980-е гг.) // Финно-угорский мир. 2022. Т. 14, № 1. С. 100–115. DOI: 10.15507/2076-2577.014.2022.01.100-115.
 5. Колчева Э. М. 100 лет марийского изобразительного искусства: этнографический реализм (1920–1930-е гг.) // Финно-угорский мир. 2021. Т. 13, № 3. С. 293–307. DOI: 10.15507/2076-2577.013.2021.03.293-307.
 6. Кувшинская Л. А. Марийское изобразительное искусство 80-х годов (по материалам юбилейной выставки «Край марийский» 1987 года) // Фольклор и искусство в современной художественной культуре Марийской АССР: сб. ст. Йошкар-Ола, 1991. С. 81–92. (Вопр. мар. фольклора и искусства; вып. 9).
 7. Кудрявцев В. Г. Марийская графика. Йошкар-Ола, 2001. 207 с.
 8. Кудрявцев В. Г. Фольклор финно-угорских народов Поволжья и Приуралья в графике XX века: моногр. Йошкар-Ола: Изд-во Мар. гос. ун-та, 2010. 271 с.
 9. Отдельнова В. А. Дискуссии о реализме в конце 1960-х гг. в стенограммах Московского отделения Союза художников РСФСР // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 746–754. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-6-746-754.
 10. Прокушев Г. И. О поэтике живописных произведений марийских художников на современном этапе // Фольклор и искусство в современной художественной культуре Марийской АССР: сб. ст. Йошкар-Ола, 1991. С. 64–80. (Вопр. мар. фольклора и искусства; вып. 9).
 11. Прокушев Г. И. Этюды о художниках Марий Эл. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2003. 383 с.
 12. Соловьева Г. И. К характеристике национального и интернационального в живописи Марийской АССР // Межнациональные связи марийского фольклора, литературы и искусства. Йошкар-Ола, 1984. С. 79–126. (Вопр. мар. фольклора и искусства; вып. 4).
 13. Соловьева Г. И. О специфике и задачах развития исторического жанра в творчестве живописцев республики // Проблемы творчества художников Марийской АССР на современном этапе: сб. ст. Йошкар-Ола, 1989. С. 5–27. (Вопр. мар. фольклора и искусства; вып. 8).
 14. Степанян Н. С. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. М.: ЭКСМО-пресс, 1999. 366 с.
 15. Товаров-Кошкин Б. Ф., Червонная С. М. Художники Марийской АССР. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1978. 88 с.
 16. Червонная С. М. Все наши боги с нами и за нас: (Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России) / под ред. М. Н. Губогло. М.: ЦИМО; Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1999. 298 с.
 17. Червонная С. М. Выражение этнического самосознания марийского народа в современном изобразительном искусстве // Финно-угроведение. 1996. № 1. С. 72–81.
 18. Чузаев Р. И. Легитимация эндозтнонима «мари» в первой четверти XX в. // Финно-угорский мир. 2020. Т. 12, № 1. С. 73–80. DOI: 10.15507/2076-2577.012.2020.01.073-080.
 19. Якимович А. К. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990. М.: Искусство-XXI век, 2009. 463 с.
 20. Kreuger A. The Gely Korzhev retrospective in Moscow: Why him? Why now? Afterall. 2016. Issue 42. URL: <https://afterall.org/article/the-gely-korzhev-retrospective-in-moscow-why-him-why-now-> (дата обращения: 07.07.2022).

Поступила 07.07.2022; одобрена 30.08.2022; принята 27.03.2023.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Э. М. Колчева – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музеологии, культурологии и искусствоведения Казанского государственного института культуры, elviramk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3058-5308>



100 years of Mari fine art: national neo-romanticism (1960–1980s)

Elvira M. Kolcheva

Kazan State Institute of Culture,
Kazan, Russia

Introduction. This article continues a series of publications dedicated to the 100th year of the Mari fine arts. National neo-romanticism appeared at the late Soviet stage. It is important to clearly identify it and to determine its place in the process under study.

Materials and Methods. The research methods are based on the author's cultural and archetypal approach. The items of art, archival documents, media publications, catalogs were provided by the museums of the Republic of Mari El.

Results and Discussion. Culture of the late Soviet period, as a background of national neo-romanticism, is characterized by an anthropological change, a demand for sincerity and expression of individuality. Within its framework, unofficial art, various forms of artistic escapism arose. The ethnical theme brought the main artistic innovations into the 'severe style' of the Mari Autonomous Soviet Socialist Republic's art. Visiting Russian artists, A. S. and B. S. Pushkovs, S. F. Podmarev, A. I. Butov, introduced the concept of "Mari El" into the artistic vocabulary of the Republic, created the iconographic type based on the traditional Birch and Woman archetypes, thereby contributed to the development of the new cultural archetype. National neo-romanticism emerged from the 'severe style' and simultaneously formed. Its essence is the poetization of the native culture. Z. F. Lavrentyev implemented it, first, through book graphics to be one of the determinants of ethnocultural reflection. A special role in the development of national neo-romanticism was played by young Mari artists N. V. Toktaulov, I. V. Efimov, I. M. Yamberdov.

Conclusion. National neo-romanticism (1970–1980s) is a stage in the development of the Mari national fine arts originated within socialist realism (1940–1980s). But it goes beyond it due to the representations of the essential issues and approaching the archetypal principles of ethnoculture.

Keywords: fine arts of the Mari ASSR, National neo-romanticism, ethnocultural reflection

For citation: Kolcheva EM. 100 years of Mari fine art: national neo-romanticism (1960–1980s). *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2023;15;2:210–224. (In Russ.). DOI: 10.15507/2076-2577.015.2023.02.210-224.

REFERENCES

1. Glukhov AV, Glukhova NN. Systematic reconstruction of the Mari ethnic identity. Yoshkar-Ola; 2007. (In Russ.)
2. Glukhova NN. Gender aspect of floral symbolism in Mari songs. *Problemy mariiskoi i sravnitel'noi filologii: sb. st.* = Problems of Mari and comparative philology. Collection of articles. Yoshkar-Ola, 2015:256–261. (In Russ.)
3. Zenkin AA, ed. Fine arts of the Mari ASSR. Yoshkar-Ola; 1992. (In Russ.)
4. Kolcheva EM. 100 years of Mari fine art: socialist realism (late 1930s – 1980s). *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2022;14;1:100–115. (In Russ.). DOI: 10.15507/2076-2577.014.2022.01.100-115.
5. Kolcheva EM. 100 years of the Mari fine arts: ethnographic realism (1920–1930). *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2021;13;3:293–307. (In Russ.). DOI: 10.15507/2076-2577.013.2021.03.293-307.
6. Kuvshinskaia LA. Mari fine arts of the 80s (based on the materials of the anniversary exhibition "Mari Land" in 1987). *Fol'klor i iskusstvo v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture Mariiskoi ASSR: sb. st.* = Folklore and art in the modern artistic culture of the Mari ASSR. Collection of articles. Yoshkar-Ola; 1991;9:81–92. (In Russ.)
7. Kudriavtsev VG. Mari graphics. Yoshkar-Ola; 2001. (In Russ.)
8. Kudriavtsev VG. Folklore of the Finno-Ugric peoples of the Volga and Ural regions in the graphics of the XX century. Monograph. Yoshkar-Ola; 2010. (In Russ.)
9. Otdelnova VA. Discussions on realism at the end of 1960s in the shorthand reports of the artists' Union Moscow Branch of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. *Observatoriia kul'tury* = Observatory of Culture. 2016;13;6:746–754. (In Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-6-746-754.

10. Prokushev GI. On the poetics of paintings by Mari artists at the present stage. *Fol'klor i iskusstvo v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture Mariiskoi ASSR: sb. st.* = Folklore and art in the modern artistic culture of the Mari ASSR. Collection of articles. Yoshkar-Ola; 1991;9:64–80. (In Russ.)
11. Prokushev GI. Etudes about the artists of Mari El. Yoshkar-Ola; 2003. (In Russ.)
12. Solov'eva GI. On the characteristics of the national and international in the painting of the Mari ASSR. *Mezhnatsional'nye svyazi mariiskogo fol'klora, literatury i iskusstva: sb. st.* = Interethnic ties of Mari folklore, literature and art. Collection of articles. Yoshkar-Ola; 1984;4:79–126. (In Russ.)
13. Solov'eva GI. On the specifics and objectives of the development of the historical genre in the work of painters of the republic. *Problemy tvorchestva khudozhnikov Mariiskoi ASSR na sovremennom etape: sb. st.* = Problems of creativity of artists of the Mari ASSR at the present stage. Collection of articles. Yoshkar-Ola; 1989;8:5–27. (In Russ.)
14. Stepanian NS. Art of Russia of the XX century: View from the 90s. Moscow; 1999. (In Russ.)
15. Tovarov-Koshkin BF, Chervonnaia SM. Artists of the Mari ASSR. Yoshkar-Ola; 1978. (In Russ.)
16. Chervonnaia SM. All our gods are with us and for us: (Ethnic identity and ethnic mobilization in contemporary art of the peoples of Russia). Moscow; 1999. (In Russ.)
17. Chervonnaia SM. Expression of the ethnic identity of the Mari people in contemporary fine arts. *Finno-ugrovedenie* = Finno-Ugric studies. 1996;1:72–81. (In Russ.)
18. Chuzaev RI. The legitimization of the endo-ethnonym “Mari” in the first quarter of the XX century. *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2020;12;1:73–80. (In Russ.). DOI: 10.15507/2076-2577.012.2020.01.073-080.
19. Iakimovich AK. Flying over the abyss. Art, culture, picture of the world. 1930–1990. Moscow; 2009. (In Russ.)
20. Kreuger A. The Gely Korzhev retrospective in Moscow: Why him? Why now? *Afterall*. 2016;42. URL: <https://afterall.org/article/the-gely-korzhev-retrospective-in-moscow-why-him-why-now-> (accessed 07.07.2022).

Submitted 07.07.2022; reviewing 30.08.2022; accepted 27.03.2023.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

E. M. Kolcheva – Candidate Sc. {Arts}, Associate Professor, Department of the Museology, Cultural Studies and Art History, Kazan State Institute of Culture, elviramk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3058-5308>