

Государственный историко-архитектурный и художественный
музей-заповедник «Казанский Кремль»
Институт истории им. Ш.Марджани
Академии наук Республики Татарстан

ТРЕТЬИ КРЕМЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Часть 1



Казань – 2010

УДК 94(470)"1941/1945"

ББК 63.3(2)622

Т 66

Редакционная коллегия:

Бушуев А.С. (отв. ред.), Миннуллин И.Р.,

Улемнова О.Л., Хайрутдинов Р.Р.

Т 66 Третьи Кремлевские чтения. – Часть 1: материалы Всероссийской научно-практической конференции «Тема войны в искусстве» (Казань, 27 апреля 2010 г.). – Казань: Изд-во «Фэн» АН РТ, 2010. – 228 с.

В сборник вошли материалы нескольких мероприятий, объединенных под названием «Третьи Кремлевские чтения». Тема чтений была приурочена к 60-летию Победы в Великой Отечественной войне. В сборнике представлены статьи участников двух Всероссийских научно-практических конференций – «Тема войны в искусстве» (Часть 1) и «Великая Отечественная война 1941–1945 гг.: региональные аспекты исследования» (Часть 2). В статьях освещается широкий круг вопросов, связанных с историей Великой Отечественной войны, ее отражением в историографии и искусстве. Книга рассчитана на широкий круг специалистов – историков, краеведов, искусствоведов.

ISBN 978-5-9690-0148-0

© Государственный историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник

«Казанский Кремль», 2010

© Институт истории АН РТ, 2010

© Изд-во «Фэн» АН РТ, 2010

*Статьи докладчиков
пленарного заседания*

С С

Сайдашева З.Н.

**Тема войны в вокальном творчестве
татарских композиторов**

Великая Отечественная война явилась для нашего народа серьезнейшей проверкой жизненности и силы. Вместе с ним экзамен стойкости выдержала и творческая интеллигенция. Почти 70 лет прошло со дня начала войны, но её тема долгое время волновала и, возможно, еще будет волновать писателей, художников, поэтов, композиторов, особенно мастеров такого жанра как песня. И это неудивительно. Во-первых, именно этот вид музыкального искусства больше всего обладает силой эмоционального воздействия, ибо может исполняться не только профессиональными певцами со сцены, но и самими слушателями. Во-вторых, песня является как бы летописью жизни, «живой историей, которая питает современность и сливается с ней»¹.

Развитие темы войны в творчестве татарских композиторов не носило равномерного и систематического характера: были определенные спады и подъемы.

Буквально с первых дней войны перед творческими деятелями было выдвинуто ответственное требование повернуть искусство на службу Красной армии и всему народу. На эти призывы вместе со всеми художниками откликнулись и татарские композиторы и поэты. Их песни, созданные в эти годы, приобрели новые черты и темы, совершенно несвойственные им ранее. Это – призыв к мобилизации, ненависть к фашизму, отражение горя и ярости народа, воспевание подвигов героев и т.д.

¹ Сохор А. Пути советской песни. М., 1968.

Буквально через три недели после объявления войны (13 июля 1941 г.) в газете «Красная Татария» была опубликована песня-призыв «В смертный бой». Авторами её были поэт Муса Джалиль и композитор Фарид Яруллин. Только спустя десятилетия мы осознали символичность этого авторского содружества двух художников – героев войны, сложивших свои головы во имя Победы. А после войны произведения именно этих авторов прославили татарский народ на весь мир. Их имена превратились в легенду: они стали героями таких музыкальных произведений, как известная опера Н.Жиганова «Муса Джалиль», симфонические поэмы А.Монасыпова (Памяти Джалиля) и Ф.Ахметова (Памяти Ф.Яруллина), а также героями многочисленных песен.

Очень широко в годы войны была представлена песенная лирика татарских композиторов. По сравнению с довоенным периодом в этой области также произошли заметные изменения: они стали сюжетными. Впервые переживания героев связывались уже с каким-либо конкретным поводом: прощание бойца с родными; грусть разлуки влюбленных перед уходом юноши на фронт; радость, вызванная письмом с фронта от любимого и т.д. Некоторые из них стали подлинно народными, по сей день продолжая бытовать в среде народа. Разве забудутся когда-нибудь такие песни этих грозных лет, как «Хәтерлә, син, иркәм» («Помни, дорогая») Ш.Мазитова, его же «Юксыну» («Ожидание») на сл. С.Хакима, «Кетәм сине» («Жду тебя») С.Садыковой на слова А.Ерикеева.

В послевоенные три десятилетия в развитии данной темы наблюдается спад. Он был вызван выдвиганием на первый план песен, воспевающих мирную, трудовую жизнь народа. Лишь празднование 30 летия Победы (1975) ознаменовало заметный подъем в этой области. Именно в этот период были созданы подлинные песенные шедевры на данную тему, представленные преимущественно тремя образно-смысловыми линиями: 1) песни-воспоминания, монологи о прошедших суровых годах, о погибших боевых соратниках; 2) песни-рассказы балладного характера о подвигах героев; 3) песни, воспевающие ветеранов, бывших участников войны.

Первая линия песен решена преимущественно в лирическом плане. Лучшие из них – задумчивая, удивительно проникновенная песня «Туганнар» («Родные») А.Ключарева (слова Г.Латыпа), в которой герой с мягкой грустью вспоминает своих погибших боевых

друзей. Песня «Каеннар шаулый» («Шумят березы») Р.Яхина (слова М.Нугмана), представляющая собой монолог-воспоминание от лица участника военных событий, наоборот, проникнута мужественным благородством. Своеобразно решена тема войны в лирической песне Н.Жиганова «Над Казанью вновь пурга...» на слова М.Тазетдинова, где с большой нежностью и лаской поется о матери, не дождавшейся своего сына с фронта.

Лирическая трактовка господствует и в песнях, где побудительным стимулом к размышлениям, переживаниям о трагическом прошлом служит памятник погибшим воинам. Именно эти настроения мы ощущаем в песнях «Курган итэгендә» («У кургана») М.Музафарова (слова И.Ганеева), «Билгесез солдат кабере янында» («У могилы неизвестного солдата») Дж.Файзи на слова Н.Арсланова. Но наибольшей силой эмоционального воздействия отличается песня для хора З.Хабидуллина и Н.Даули «Хатынь авылында кыңгырау чыңлы», («Звонят колокола деревни Хатынь»), которая воспринимается как подлинный реквием жертвам фашизма. Привлекает своим необычным, ещё не встречавшимся в практике татарского песенного творчества решением данной темы, суровая песня «Һәйкәл жыры» («Песня памятника») С.Садыковой. Эта необычность заключается в том, что автор текста Г.Зайнашева использовала характерную особенность татарских баитов – повествование, размышление от лица самого погибшего героя. Совершенно иные эмоциональные краски характеризуют песню «Өченче көн тоташ кар ява» («Уже третий день идет снег») С. Садыковой и М.Карима. Это уже не лирический, а драматический монолог героя, которому о трагических событиях постоянно напоминает незаживающая рана. На первом плане здесь не созерцательное раздумье, а острая боль, страдание, горечь по погибшим соратникам. К данной линии можно отнести песни, представляющие собой обращение к погибшим бойцам от имени их детей, клятву молодого поколения в вечной памяти. Таковы песни «Сагыну балладасы» («Баллада ожидания») С.Садыковой (слова Г.Хузиева), «Исебездә» («Память») М.Яруллина на слова Н.Арсланова.

Вторая линия представлена песнями, воспевающими подвиги героев войны и фактически продолжающими традиции так называемых «рассказов-портретов» героев революции и гражданской войны ещё довоенных лет. Это песни «Артиллерист Гыйлфан» С.Садыковой и С.Хакима, «Панфиловчы Әхмәтжан» Б.Мулюкова и С.Шакира,

«Унике батыр турында баллада» («Баллада о 12-ти героях») Р.Яхина и Н.Арсланова. Но наибольший отклик у татарских композиторов и поэтов вызвал образ Мусы Джалиля. В песнях, посвященных поэту, ярко выражено лирическое начало. Особенно это заметно в тех песнях, авторы-поэты которых ещё до войны знали Джалиля, общались с ним. Невозможно не заметить эту сердечную теплоту человеческого чувства в стихах С.Хакима «Муса» с задушевно-певучей музыкой А.Фатхаха, а также в одноименных стихах Н.Даули с музыкой С.Садыковой. Эти же настроения ощущаются в песнях Дж.Файзи и А.Монасыпова на один и тот же текст С.Хакима «Торыгыз, Мусалар!» («Вставайте, джалиловцы!»). Светлой, ласковой лирикой пронизана песня Дж.Файзи на сл. А.Салахутдинова «Жәлил йолдызлары» («Звезды Джалиля»), в которой стихи поэта-героя сравниваются со звездами, с их неугасимыми лучами. Лишь песня Р.Яхина на сл. А.Ерикеева «Ил онытмас сине» («Родина не забудет тебя») представляет собой гимн, прославляющий подвиг поэта-героя.

К третьей линии отнесём песни о ветеранах войны – непосредственных свидетелях и участниках незабываемых событий. Именно 30-летняя годовщина со дня Победы ознаменовалась появлением в татарской музыке первых (и, увы, пока последних) песен, посвященных им. Это – «Ветераннар» («Ветераны») С.Садыковой и Г.Зайнашевой, «Ветеран жыры» («Песня ветерана») Б.Мулюкова и Р.Байтемирова, «Сугыш турында сөйләшә картлар» («О войне говорят старики») Н.Жиганова и Р.Хариса.

С 80-х годов прошлого века тема войны начисто исчезает в песенном творчестве татарских композиторов. В качестве исключения можно назвать лишь одну песню Р.Ахияровой на слова И.Юзеева «Кайттым энкэй» («Я вернулся, мама»), созданную в 2005 г. в связи с 60-летием со дня Победы. Чем же было вызвано столь неожиданное «замалчивание» данной темы? На мой взгляд, здесь можно выдвинуть следующие причины:

Во-первых, бурный всплеск национально-демократического движения в 80-х годах, который предоставил широкие возможности для переоценки прежних взглядов на исторические судьбы многих народов, в том числе и татарского. Эти кардинальные изменения выдвинули перед учеными, литераторами, художниками, композиторами новые задачи – задачи достоверного освещения нашей средневековой истории. Во всех сферах искусства стали создаваться многочислен-

ные произведения, посвященные нашему историческому прошлому. В музыкальном искусстве эта тема также получила своё яркое освещение во всех жанрах: от крупных музыкально-сценических, симфонических до песенных.

Во-вторых, именно с этого периода начинается активное использование электронной техники, как в композиторской, так и в исполнительской практике. Процесс создания песни (по существу, только мелодий) заметно упростился. Это привело к нивелированию творчества профессионалов и любителей, одинаково теперь зависимых от искусства электронных аранжировщиков. Такая обманчивая лёгкость создания и исполнения песни привлекла к этому жанру (как ни к одному другому) сотни авторов и исполнителей малой одаренности, низкой музыкальной культуры. Выйдя за рамки клубных сцен, эти многочисленные авторы и исполнители все шире завоевывают концертные и театральные сцены столицы, средства массовой информации, создавая и исполняя слабые, с мелкой тематикой и клишированной мелодикой песни. Небольшой отряд профессиональных композиторов, не имея возможности противостоять столь бурному и порой антихудожественному потоку в этой области, стал отходить от данного жанра, замыкаясь в других видах музыкального искусства: камерно-вокальном, инструментальном, симфоническом, хоровом. Именно в этих жанрах татарские композиторы в последние годы обращались к теме войны. Невозможно не порадоваться созданию таких новых ярких произведений, как оратория Р.Калимуллина на стихи Р.Хариса «Жинү байрагы» («Знамя Победы»), вокально-симфонические фрески «Требую мира» Р.Ахияровой на стихи Р.Хариса, вокально-симфоническая поэма «В лесу под Ржевом» А.Луппова на стихи С.Хакима. Специально к славной дате композитор Ш.Тимербулатов создал симфонию «Женский лик Победы», посвятив её женщинам – участницам войны и трудового тыла, воспев их подвиги сквозь призму образов своей матери и её фронтовых подруг.

В заключение хочется отметить, что самые трудные годы нашей страны, связанные с Отечественной войной, не должны быть забыты. Отражение тем трагизма и горести прошедшей войны и радости Великой Победы во всех видах и жанрах татарского музыкального искусства, будем надеяться, не иссякнет, и они ещё найдут своё воплощение в творчестве татарских композиторов на самом высоком уровне профессионализма.

Валеева Д.К.

Война – вечная тема в изобразительном искусстве

Война – одна из самых драматических сторон жизни человечества. Если взять всю его историю, мы видим цепь непрерывных войн: между народами, племенами, религиями, государствами.

Человечество никогда не жило без войн. Войны сотрясают нашу землю с тех пор, как возникла на ней жизнь, и особенно с тех пор, как появились первые люди. Но в основе самой жизни борьба заложена как главное условие ее сохранения и дальнейшего развития. Когда это просто борьба человека за совершенствование, улучшение жизни, за познание тайн природы, то, разумеется, это ведет к прогрессу. Но гораздо чаще между народами, странами, классами возникают войны за богатство, земные ресурсы, за территории, которые несут с собой страшное горе, разрушения, беды, уничтожение целых народов и государств.

Искусство, художники всегда, во все времена, во всех странах обращались к теме войны; быть может, даже более часто, чем к темам мирной жизни, потому что война – это страшное зло, противостоящее жизни, уничтожающее её, делающее бессмысленным всё, что создается во имя добра, красоты и мира. Война и мир – это как два антипода, два лика одной субстанции. Это лики Бога и Дьявола. В войнах раскрывается суть борьбы между добром и злом, между жизнью и смертью. И кто здесь окажется сильнее, кто победит? Из истории войн мы знаем, что, к сожалению, Бог не всегда мог одолеть Дьявола – это когда более сильные народы и государства завоёвывали другие, более слабые страны, подчиняли их себе, уничтожали их культуру и большую часть населения. Но были и есть, к счастью, победы Божественного, истинного над Дьявольским. Яркий пример этому – победа Советского Союза над фашистской Германией в мае 1945 г.

XX век был ознаменован наиболее разрушительными, страшными войнами: Первой и Второй мировыми. Погибли десятки миллионов людей, были разрушены тысячи городов, уничтожены величайшие памятники культуры и искусства человечества. И в силу этого XX век дал толчок более интенсивному, необычайному, могучему расцвету искусства вообще, изобразительного в частности.

Есть известное выражение: «Когда говорят пушки, то музы молчат». Это может показаться странным. Ведь как раз во все времена, когда шли войны или как только они заканчивались, искусство становилось страстным, яростным провозвестником, звавшим к борьбе, к победе и, как никогда, отвечало стремлению народа к освобождению своей Родины. Или, если произведения создавались после Победы, они рассказывали, как это было и с какими усилиями, трагедиями, подвигами она досталась.

В творчестве многих известных художников разных стран и веков тема войны звучала постоянно. В произведениях Дюрера, Гойи, Делакруа, Жерико, Курбе, Родена и других отражены трагические страницы многих войн, происходивших в Европе в те или иные столетия: в них много экспрессии, богатства, живописного языка, сложности композиций и порой символического иносказания. Это относится к гравюре Дюрера «Всадник», серии офортов Гойи «Бедствия войны». О мужестве и стойкости защитников родных городов рассказывают скульптурная группа Родена «Граждане Кале» и «Плот «Медузы» Жерико, а о чудовищных преступлениях турок в Греции – полотно Делакруа «Резня на Хиосе»...

Нет возможности углубиться во все страницы истории, но вот несколько произведений из не очень давнего времени – 80-х гг. XIX века.

В. Верещагин – один из знаменитых русских художников-баталистов. Большую известность ему принесли циклы его картин о войне в Средней Азии, и позднее – работы, посвященные русско-турецкой войне в Болгарии. Вызывает ужас и содрагание картина «Апофеоз войны», на которой изображена гора, сложенная из человеческих черепов. Вот оно – торжество безумия смерти, торжество бесчеловечности, невиданный жестокости и цинизма, торжество Дьявола. Серия о русско-турецкой войне не менее трагична. Вот на картине «Смертельно раненный» бежит обезумевший от боли, зажав окровавленную рану, солдат, еще не понимая, что он обречен. Этим скупым образом так много сказано художником о ничего не стоящей человеческой жизни, о ее быстротечности и неминуемом конце. В каких тяжелых условиях воевали русские солдаты, как им было невыносимо трудно, говорит маленький этюд «На Шипке все спокойно».

Возможно, как раз на эту русско-турецкую войну провожали молодых, в основном деревенских ребят на картине К.Савицкого «Проводы на войну», написанной тоже в 80–х гг. XIX в.

Еще об одной странице русских войн рассказывает картина В.Сурикова «Покорение Сибири Ермаком». Война здесь художником подана не столько как драма (а она, безусловно, была величайшей драмой для коренного населения Сибири), а как захватское, даже несколько вызывающее вступление казаков под руководством Ермака на богатые сибирские просторы... Художник гордится казаками. Чем время ближе движется к XX веку, тем сложнее и драматичнее становятся сцены войн на холстах художников

XX век – один из драматичнейших столетий в жизни всего человечества. На этом отрезке времени произошли две глобальные, страшные мировые войны: в 1914–1918 и 1941–1945 гг., не считая войн локальных, как, например, Гражданские войны в России (1918–1921) и в Испании (1936–1937). В 1914 г. В.Кандинский создал абстрактную композицию «Импровизация», в мрачных, жестких тонах передающую хаос войны. Трагизм восприятия войны выражался в живописи разными стилистическими и художественными приемами. Так, например, К.Петров-Водкин создавал свои картины в условно-символической форме. Некоторые из них посвящены Гражданской войне. Название самой знаменитой его работы этих лет – «Смерть комиссара». Изумительна эта композиция: упал на землю смертельно раненный врагом комиссар; присел рядом с ним сражавшийся боец. А он умирает, и в последние мгновения жизни тускнеющими глазами видит прекрасную голубую землю в легком тумане, уходящих вперед товарищей... Композиция потрясающа и совершенна. Он умрет, но жизнь будет продолжаться.

О войне можно рассказать не только большими полотнами, но и простым натюрмортом. Тот же великолепный мастер К.Петров-Водкин в натюрморте «Селедка» тоже показал войну. Скучность убранства стола, где изображены кусок хлеба и рыба и какая-то невидимая, но щемящая пустота, царящая вокруг, говорят о трудных военных годах.

В мире долго не утихали войны. Уже в начале 30-х годов в Европе прогремели первые выстрелы, возвестившие о начале новых войн. Во 2-й половине 30-х годов (1936–1938) шла Гражданская война испанского народа против Франко. К 1937 г. в Германии уже

по-настоящему окрепла национал-социалистическая рабочая партия Гитлера. Фашисты разбомбили маленький город в Испании – Гернику. Великий испанский и французский художник П.Пикассо, потрясенный этой бойней, создает трагическое полотно «Герника». Это абстрактная композиция, в которой ужасы войны изображены не конкретными реалистическими фигурами, предметами, а их изуродованными фрагментами. Колорит – черно-желтый, сдержанный, но передает весь ужас произошедшего.

Более всего ярких, незабываемых произведений о войне создано советскими художниками в годы Великой Отечественной войны и в первые годы после нее.

Вот когда раскрылся весь могучий талант наших художников, уже в первые дни войны обратившихся к великой теме. Во всех жанрах – плакате, графике, живописи, скульптуре стали появляться антивоенные, антифашистские произведения. Известно, что уже 25 июня 1941 г. был выпущен плакат Кукрыниксов под названием «Беспощадно разгромим врага!», выразивший мужество, волю и веру советских людей в победу.

В первые же дни войны ушли на фронт тысячи и тысячи людей, среди них много художников. Стали солдатами и молодые казанские художники и даже некоторые студенты художественного училища: Х.Якупов, Л.Фаттахов, С.Лывин, В.Куделькин, А.Родионов, Е.Зуев, А.Аникеенков, М.Усманов и многие др. Ими в основном в послевоенные годы создано немало произведений, посвященных Великой Отечественной войне. Прежде всего, это, конечно, Х.Якупов. Он был многогранным художником, писал портреты, жанровые и исторические картины, пейзажи, натюрморты. Но главной темой его творчества была Великая Отечественная война, которую он прошел от первого до последнего дня. Эту тему он изображал неоднократно. Одни только его фронтовые рисунки чего стоят! А монументальные живописные полотна о войне стали самым весомым проявлением в нашем искусстве патриотизма, мужества, стойкости, героизма, несокрушимости советского человека. Таким незабываемым образом является М. Джалиль в картине «Перед приговором» (1954). Хотя композиция несколько перекликается с известной картиной Б.Иогансона «Допрос коммунистов» (но это и неудивительно: Якупов занимался в мастерской Иогансона), но образ Джалиля, написанный с большой любовью и мастерством, производит сильное впечатление, всем сво-

им видом выражая гордость, несломленность и духовное превосходство над врагом. Картина до сих пор остается одним из самых любимых зрителем произведений о Джалиле.

В 60–80-е гг. группа татарстанских художников, работая в разных жанрах, неизменно отдавала дань военной теме: это такие живописцы и скульпторы, как И. Рафиков, В. Федоров, А. Родионов, И. Зарипов, В. Аршинов, В. Маликов, Н. Адылов.

В советском искусстве военных лет заслуживают внимания две удивительные картины. Это «Оборона Севастополя» А. Дейнеки и «Фашист пролетел» А. Пластова, созданные в 1942 г. Обе они поражают зрителя прямо в сердце. «Оборона» – мощью, величием духа советского матроса, защищающего свою Родину. Образ его, изображенный художником с невероятно сильной энергетикой, действует на зрителя и сейчас, по прошествии более полувека после его создания, и даёт силы нам, ныне живущим, рождая в душе уверенность в том, что и мы преодолеем трудности и проблемы. А от картины А.Пластова к глазам подступают слезы, щемит сердце от боли, от безысходности, от гнева при виде чудовищного преступления, которое совершил фашист, убивший мальчика-пастушка. В душе возникает даже чувство какой-то своей вины, оттого что не спасли, не защитили ребенка.

Вот какой могучей силой обладают эти картины. Такое бы не могли чувствовать мы через десятилетия, если бы в них советскими мастерами А. Дейнекой и А. Пластовым не были бы вложены бесконечная любовь к нашей Родине и столь же огромная ненависть к ее врагам.

Из графических работ о Великой Отечественной войне, созданных уже в 60–70-е гг., отмечу гравюры литовского художника Стасиса Красаускаса из цикла «Вечно живые». Скупыми, строгими, экспрессивными черно-белыми линиями и пятнами автор создал также не менее впечатляющие композиции о солдатах ужасной войны, пропавших без вести и погибших, но не побежденных, которых всегда помнят, любят и оплакивают близкие...

Наверное, тема войны никогда не отпустит художников, ведь войны своим постоянно возникающим в разных уголках земли безобразным и страшным видом всегда напоминают о себе. Поэтому художники, поэты, композиторы всегда тоже будут возвращаться к

ней. Но возвращаться не для того, чтобы просто показать ее ужасы, бессмысленность и жестокость, но чтобы дать людям надежду на то, что добро и справедливость должны восторжествовать. И одним из примеров тому служит великолепный Памятник воину-освободителю в Трептов-парке в центре Берлина, выполненный советским скульптором Евгением Вучетичем.

Сравним на миг две композиции: «Воин-освободитель» и «Фашист пролетел». Как сильно эти произведения оттеняют друг друга! Как немногословно и ярко противопоставлены два мира – тёмный, всё уничтожающий на своем пути и светлый, добрый, вселяющий в души уверенность. Там фашист необъяснимо и чудовищно расстрелял русского мальчика; здесь – советский воин спас немецкую девочку, прижал ее к груди как символ, надежду будущей, возможно, когда-нибудь счастливой жизни, которая, может быть, наступит на земле, и люди, и среди них художники, забудут, что такое война.

Шагеева Р.Г.

**Останется в вечности песня
(Джалиловский цикл В.П. Аршинова)**

Графическая серия художника В.Аршинова «Последняя песня» по мотивам поэзии М. Джалила – беспрецедентный опыт проникновения в мир творческой личности поэта – с той степенью публичности и художнической озаренности, когда фактологическая, литературная сторона получает как бы единственно возможную, исчерпывающую образную характеристику. Другие трактовки и интерпретации кажутся уже частными и легковесными, не пропущенными через большое сердце художника и фильтр времени, делающего гениальный отбор ценностей. «История – продолжение тени человека», – говорят философы. Непреходящая и не теряющаяся среди обломков времени возвышенная Тень поэта, как продолжение «Илиады» XX века и отзвуки собственной биографии художника, вот уже тридцать лет будоражат мысль и водят кистью В.П.Аршинова, воспитанного, как и многие идеалисты советского времени, на особого рода духовности: поэзии, литературе, искусстве слова, литературоцентризме. Причем, заложенный в поэтику отображений «объем пафоса» не только не вызывает скепсиса или раздражения у зрителя-читателя, а закрепляется в контексте национальной культуры в форме твердо выношенного канона – эталона, убеждающей классики, как в плане ракурса осмысления, так и стилистики художественного воплощения.

Большой путь прошел художник от первого обращения к поэтическому источнику до серии последних лет. Первые станковые листы (в количестве 15 ед.) были выполнены еще в 1973–1976 гг., тогда недавним выпускником Московского Училища памяти 1905 г., приехавшим в Казань в 1970 г. Работая проектировщиком ТХФ в одной мастерской с выдающимся скульптором–монументалистом, автором «Памятника борцам за советскую власть и в годы ВОВ» около ЦПКО им. М.Горького в Казани, фронтовиком В.М.Маликовым, молодой Аршинов, – не без его влияния – как бы сквозь линзу участника и свидетеля грозных событий, в жестко экспрессивной, тяготеющей к фреске и рельефу скульптурно-ограниченной форме, цветовых контрастах, через жестокие гневные формулы, символику и иносказание

передавал разрушительную силу фашизма, протест против воинствующего насилия. Попытка адекватно воспроизвести колоссальное напряжение героя, организовавшего волю и сердце на борьбу против общечеловеческого зла, продиктовала и крайне авангардные – без излишнего эстетства и сентиментализма – суровые формы, драматизм цветовой партитуры... «В поэзии Джалиля как бы попадаешь в горнило плавильной печи, где льются кровь и слезы, где пепел человека смешан с расплавленным металлом. Вот этот широчайший диапазон многоцветных, многоплановых образов, от полета «пташки» до «последней ступени на краю жизни, и стал колоритной основой серии – от белого, через горячий цвет плавленной бронзы, до черного, глубоко черного, до последнего цвета».

Вся графическая ткань, таким образом, превращалась в грандиозное поле битвы и противостояния, где предвосхищающие фантомов грядущих фильмов ужаса люди-монстры, их дьявольские орудия и машины, когтистые железные стервятники, идущие на запах крови линялые шакалы, олицетворяющие фашизм, с одной стороны, и оббитое колючей проволокой сердце поэта, мужественные солдаты отчизны, фронтовые товарищи, птицы-вестницы, освещенные прожекторами суровые силуэты обреченных на расстрел людей – с другой, воплощали беспощадно жесткие позиции автора, его далекий от компромиссов пронзительный «точечный» взгляд. Серия оказывала шоковое воздействие на зрителя, вызывая неприятие у ретроградов и сторонников соцреализма, выводя автора в ряд бунтарей – маргиналов, «сторонников формализма», разрушающих дисгармонией художественных приемов иллюзию самодостаточности тогдашнего графического искусства.

Следует заметить, однако, что графическая серия В.Аршинова очень скоро нашла своих приверженцев среди заметно полеевшего в 70-80 гг. советского искусствознания и собратьев по цеху – мастеров искусства Татарстана и России. Крупные графические листы художника по мотивам «Моабитских тетрадей», поэзии Г.Тукая, так же, как и эскизы театральных костюмов к мировой и отечественной классике (Р.Вагнер «Тристан и Изольда», У.Гаджибеков «Кер-оглы», «Снегурочка Н.Римского-Корсакова, «Алтынчеч» Н.Жиганова) были представлены на Всесоюзных и Всероссийских выставках, публиковались в авторитетных журналах «Художник», «Смена», «Дружба народов», а также закуплены республиканскими и столичными

музеями. В эти годы художник сотрудничает в журналах «Азат хатын», «Ялкын», Таткнигоиздате; наряду с иллюстрированием современных татарских поэтов, рисует плакаты и эскизы декораций, выполняет скульптурные рельефы («Освобождение») и к концу 1980-х обрушивает на зрителя свою абсолютно фантастическую новую живопись, ярко декоративную, символическую, предметную и беспредметную одновременно, где к ранним полотнам – «Реквием», «Камазовка», «Портрет Наташи», «Большой натюрморт» – примыкают новые абстрактно-живописные пассажи... Мотивы Кандинского, Клее в сочетании с бурлящими красками русского лубка, неопримитива, а также вызывающей полихромией татарского декоративно-прикладного искусства – кожаной мозаики, вышивки, лоскутной аппликации в портретах, пейзажах, вольных мотивах – свидетельствовали о новом подъеме творческого духа автора, формировании на базе непостижимой эклектики и этнокультурных традиций этой земли ликующей свободной синтетической живописи Аршинова, как предвестия перемен, Ренессанса татарской культуры 90-х годов. Он оказался одним из немногих художников Казани, кто вписался в эстетику Тат-арта, за которым стояли подвижничество и жажда нового, в том числе и идеалы создания собственной национальной художественной школы.

Так, через взлеты и падения, творческие кризисы и полосы звездного триумфа, имея за плечами огромный опыт общественной работы в качестве секретаря СХ РТ и целый пласт достижений в области живописи, сценографии, журнально-книжной графики, шел Аршинов к доводплению серии по поэзии Джалиля, ошеломив перед тем публику (выставка в Национальной галерее «Хазинэ») целым букетом замечательных серий к стихам англоязычной и французской поэзии – Тома Элиота, Поля Элюара, излюбленного Данте, варьируя техники – от рисунка до офорта, стремясь в композициях к максимальной выразительности и пронзительным цветовым эффектам. Создавал он их за счет синтеза графических технологий, обозначив это скромно и с достоинством – «смешанная техника». Свежо, необыкновенно тонко, чувственно и терпко представил он мир образов Марины Цветаевой, увлекся драматизмом судьбы и беспредельной красотой социальной лирики Тукая, его неумной, почти языческой фантазией и традиционализмом. И вдруг, верный зову сердца, будто подвластный неведомой магии, вновь потянулся к зачатой джали-

ловской теме, возвращаясь, как под гипнозом, к тяжелой, удушающей драме войны и собственной военной родословной... Действительно, кому как не ему, сыну узницы Гданьского концлагеря, томившейся долгие дни в том самом «Улитусе», где находился и друг Мусы – детский писатель Абдулла Алиш, человеку, отец которого воевал в тех знаменитых топких болотах под Ленинградом, что и Муса, а затем вместо него дошел до Польши и Германии, до самых Зееловских высот, кому как не ему проходить этот мужественный путь по лабиринтам высочайшей трагедии XX века!.. Ведь прозорливый Гомер говорил, что легендарный Одиссей самое первое свое путешествие совершил именно в утробе матери! Аршинов, следуя Джалилю, как бы идет «по своей судьбе, по своей тропе», стыкуясь с ним во времени и переживаниях, отождествляя себя с узником Маобита.

«Когда работал над серией «Последняя песня», исходя из тезиса, у каждого времени свой герой, я стремился показать верного клятве солдата, сына своей родины, любящего сына, мужа, отца. Это художественный стержень серии», – говорит он о своем подходе к образу, – «... я имел ввиду, прежде всего, патриотическое звучание, антифашистскую направленность поэзии М.Джалиля, хотя понимал, что они не исчерпывают богатейшую палитру чувств и мыслей поэта... Я никогда не ищу прямого, дословного иллюстрирования текста. Широко использую символы, аллегории, что позволяет мне передать музыку поэтического слова, не забывая и о достоверности примет той или иной эпохи страны...» (Из беседы с художником). Такой подход закономерно формировал новое понимание семантики и многозначности смысла отдельных стихотворений, двустиший и даже строк, в силу своей полифоничности рождающих сразу несколько композиций, в которых художник «делает попытку слить воедино многогранные образы войны, Родины и Победы, созданные поэтом и художником-гражданином».

Преамбулой к серии является монументальный графический портрет солдата-воина, по чеканному профилю которого, подобно грозовой молнии, ударившей по привычному укладу – стихии жизни, быту, деревьям и птичьим гнездам, сжигая душу и превращая сердце в пылающий меч возмездия, прошла «река истории».

Лапидарностью и концентрированностью смысла отличается знаменитое стихотворение «Варварство», решенное в форме запеленутой в железные путы и заколоченной деревянными ржавыми до-

сками массивной «матери-земли», мученическое лицо которой под градом бомбовых ударов и обжигающим огнем пожарищ вызывает о пощаде и искоренении такого мирового варварства, как война.

Наконец, портрет самого поэта-узника с резкими, как бы высеченными из терпеливого камня чертами лица, погруженными в красно-коричневое марево, обвившее его чело, тело, невидимые руки тяжести забвения, выявляя ярким пятном пылающий неотвязной мыслью лоб, на котором как бы зримо запечатлевается «последний сердца движущий толчок»... В иллюстрации нет эпатажа, утрированности и гротеска, эпически реалистично передана драма человека, в экстремальных условиях не изменившего чувству чести и совести.

Так от прежних, brutальных характеристик художник постепенно движется к тайному языку символического рассказа, где чудесным образом, усилием духа и волшебством поэзии, герой разрывает железные оковы рабства и летит, подобно птице, в стаю прошедших те же испытания душ («Палачу»). И даже стоящий в ночном дозоре при лунном освещении в каске и плащ-палатке солдат уже слит, растворен в деталях пейзажа, где желто-оранжевые вспышки снарядов над головой пробуждают в нем воспоминания о поле одуванчиков и возлюбленной, хранящей в руках в форме весеннего первоцвета хрупкую память.

Некоторые листы серии звучат как монументальные фрески или скульптурные группы эпических батыров, вступивших в бой за родину. Огромной экспрессией обладает монументальный лист «Дорога» с серой вереницей человеческих фигур, продвигающейся, волочась, как погребальная процессия, по кашнице осенней грязной земли, неся на плечах, как всегда, спутницу войны – смерть – в виде мистического призрака человеческого останка. Пейзажный фон усиливается, заволакивает, закручивает в свои немислимые вихри сюжет и действие, антропоморфизируется, иногда в нем появляются спасительные лики тотемов-лебедей, Тангре, призывных формул, предвещающих «свободу, волну золотую» и, наконец, округлое лицо кареглазой красавицы – татарской Ники, символа победы.

Так даль дистанции от той конкретной войны и более объективное ее осмысление, а также опыт постижения мировой поэзии и погружение в поэтику национального фольклора наложили свой

отпечаток на интерпретацию, сделав ее богаче, философски глубже, слив прошлое с настоящим. Расширилась география, поле метафор, сравнений, характеристик за счет наложения реалистических и фантастических языческих образов, их синтеза, увеличилась информационная сторона. Фронтальная судьба поэта, пленение, узничество, творчество, гибель сплелись со вторым – генетическим, мифологическим пластом, представленным в форме сноведений, мечты, поэтической фантазии, где широко и ярко воплотились родовые понятия, олицетворяющие традиционные представления о чести и подвиге: золотые кони, сказочные непобедимые багаты, верные жёны и невесты, образы матери и вещей птиц, призванных донести весть о поэте на родину, а также дети отчизны – надежды поэта на возрождение. К группе символов ранней серии, сомкнувшей жизнь поэта в недвижимый призрачный «колочей проволоки», железных касок, традиционных штыка и пера, символизирующих солдатскую поэзию, сестры фронтовых дорог, железных оков, колокола, вещающего смерть, примкнули новые космогонические сюжеты древних тюрков типа «родового дерева» – символа бессмертия рода, филина – птицы мудрости и бдительного свидетеля Истины, луны – с силуэтом многострадальной Зухры – сестры и матери, ожидающей от воина-победителя благой вести, подковы – образа счастья и др... И вообще, в серии появилось больше света, красоты, любви и надежды... Более выпуклыми, перевешивающими мрак стали красочные мифы, олицетворяющие образ родины поэта, песни, обелиски, утренние одуванчики, пурга летящих облаков, Идель-река и башня Сююмбеки (первый лист цикла «Прощание»), которая фокусирует эти метаморфозы пространства, новые космические масштабы размышлений в единую точку памяти – Казань.

В итоге, ритмически выстроенные иллюстрации воспринимаются как «факсимиле» биения сердца поэта, передающие тембры его поэзии, могучее воображение, сюжет, образы, мифологию. Наряду с резко фронтальными, бьющими в глаза портретными, сюжетными изображениями («Поэт», «Другу», «Перед приговором», «Варварство», «Красная ромашка»), в серии преобладают листы далёкого философского, ассоциативного смысла, свидетельствующие как о личной эволюции художника, так и способности поэзии «объять мир» и стать совестью поколений. Сто графических листов

– чуть больше количества стихотворений двух сборников «Моабитских тетрадей» Джалиля – это целый эпос, дастан, способствующий канонизации образа поэта, наряду с великими героями-поэтами, в вечный образ.

В заключение следует отметить, что «Последняя песня» вписывается в процесс возвращения самых значительных ценностей из нашего духовного наследия, к числу которых надо отнести одно из самых важных начал, цементирующих любое гражданское общество, – чувство патриотизма. Отраднo, что в наш прагматичный и рациональный век, пережив некоторую полосу забвения, имя Джалиля засияло новым светом, подтвердив тем самым слова лауреата Нобелевской премии Эудженио Монтале, высказанные им в своей исторической речи в Шведской академии: «Удастся ли выжить поэзии в эпоху массовых коммуникаций?». Ответ прозвучал так: «Если говорить о Поэзии, которая с ужасом отвергает перспективу стать продукцией, о той поэзии, которая возникает почти чудом и как бы бальзамирует целую эпоху и всю языковую и культурную ситуацию, тогда нужно сказать, что смерть не грозит Поэту».

Аршинов кружит вокруг поэзии Джалиля не в поисках утраченных иллюзий. Он, как контейнер, несёт память о роковой войне, неутраченную боль, любовь, высокую нравственность Джалиля, красоту его слога, могущество подвига – в будущее, в новое информационное пространство. И сам он на этом пути постепенно раскрылся как большой поэт, художник, редкостный философ – алхимик, способный превращать боль и слёзы человеческих страданий в неумирающие цветы искусства.

*Секция «Изобразительное и
монументальное искусство»*

С С

Хисамова Д.Д.

**Особенности изображения войны
в монументальной скульптуре
(на примере монументальных сооружений Татарстана)**

Тема памяти народов о воинах и великих жертвах второй мировой войны получила наибольшее, преобладающее место в практике мемориального монументального искусства. Предметом серьезных отечественных поисков на протяжении всего развития искусства советского периода наряду с темой Великой Отечественной войны стала разработка темы революции, гражданской войны и установления советской власти в стране. Постсоветское время характеризуется также сооружением мемориальных и памятных комплексов и ансамблей, посвященных Великой Победе.

Первые памятники героям этих войн стали появляться сразу на месте событий в виде памятных знаков, стел, надгробий над братскими могилами. В Казани в 1949 году на главной аллее Арского кладбища был установлен обелиск воинам, павшим в Великой Отечественной войне, работы архитектора В.Н. Чумакова с использованием тиражированной скульптуры. На обелиске начертано стихотворение М. Горького: «Пускай ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету!».

Уже в годы Великой Отечественной войны выходит Постановление ЦК ВКП(б) и Верховного Совета СССР об увековечении дважды и трижды Героев Советского Союза и установлении на их родине бюстов и памятников. Так, в 1942 году по проекту скульпторов А. и В. Мануйловых был создан памятник полководцу, генерал-майору

Панфилову, погибшему при обороне Москвы, на его родине – в городе Фрунзе; памятник генералу И.Д. Черняховскому был сооружен в Вильнюсе в 1950 году по проекту скульптора Н. Томского.

Сразу после войны, в конце 1940-х гг., советскими скульпторами Н. Томским, Е. Вучетичем, Д. Шварцем, Л. Кербелем создаются памятники героям по всей стране. В Кировском районе Казани в 1950 г. был установлен бюст дважды Героя Советского Союза, летчика Н.Г. Стоярова работы В.И. Мухиной. Этому портрету, как и в целом скульптуре послевоенной эпохи, продолжавшей традиции 1930-х гг. своей приверженностью и тяготением к классике, характерна тенденция повествовательной описательности. В этих тенденциях проявились черты документальности, точной передачи деталей, наиболее приближенному к оригиналу портретному сходству. В увековечении образа героя был важен акцент на конкретной личности конкретного героя, уроженца именно этих мест: села, города, края.

Характерной чертой последующих десятилетий в деле увековечения памяти павших в Великой Отечественной войне стала форма мемориала-ансамбля. Величие идей победы жизни над смертью, гуманизма требовали создания произведений, проникнутых драматизмом с широким эпическим повествованием и одновременно философским и художественным осмыслением прошедшего. В памятниках-ансамблях происходил процесс синтезирования различных форм и видов пластических и непластических искусств. Памятный ансамбль несет в себе информацию о ее создателе, о современниках, об их социальном и эстетическом уровне. В памятнике-монументе воспринимается главное: его общий силуэт, поиски той архитектурно-скульптурной формы, которая должна остановить зрителя, оторвать его на какой-то миг от повседневности, чтобы приобщить к большим, вечным идеям и ценностям, заложенным в мемориале.

Создание памятных и мемориальных ансамблей развернулось по всей стране. В той части страны, городах-героях, территория которых была оккупирована и где шли бои, стали возводиться мемориальные ансамбли, в которых исходной концепцией стало документальное сохранение пространственной среды – это Брестская крепость, Саласпилс, Хатынь, Мамаев Курган в Волгограде, за рубежом – мемориальные комплексы, воздвигнутые в местах лагерей смерти Освенциме, Маутхаузене. Другой разновидностью стали мо-

нументы, напрямую не отражающие памятных мест, но воздвигнутые в честь и память героев и павших воинов в городах, селах, районах, республиках и областях, ибо воевала вся страна.

Особенностью развития скульптуры в Татарии в советские годы, и монументальной в частности, было то, что Казань и республика оставались на периферии на фоне поступательного движения этого вида искусства в столичных городах и союзных республиках. Это было связано с проблемой кадров своих скульпторов, жестким и неоднократным прерыванием процесса образования на скульптурном факультете Казанской художественной школы до революции и института, каким он стал в начале 1920-х гг. С конца 1950-х – начала 1960-х гг. республика только начинает приобщаться к общему процессу сооружения памятников и комплексного композиционного решения архитектурного пространства. В столичных центрах в характере и художественном осмыслении монументов и мемориалов происходила эволюция от моноцентрических композиций к полицентрическим, от пространства замкнутого, конечного к пространству открытому, перетекающему, непрерывному, от архитектурной формы, служащей обрамлением и ограничением пространства – к архитектурной форме, свободно расположенной в пространстве. Мемориальные комплексы 1970-80-х годов представляют собой в целом новый этап развития архитектуры и скульптуры, в котором наблюдается процесс взаимовлияния этих видов искусства. Например, в Саласпилсе скульптурные исполины строят чрезвычайно сложное пространство, в котором происходит взаимоперетекание форм, используются их новые тектонические и пластические возможности. Эти тенденции получают развитие в 1990-е годы, расширяя свои рамки и выполняя функцию всеобъемлющего духовно-нравственного ориентира (Мемориал на Поклонной горе в Москве)¹.

Развитие композиционных идей мемориальных комплексов и их реализация в первое послевоенное десятилетие идет в рамках симметрии. Преобладает продольно-симметричное построение пространства, продольность которого усиливается введением метрического ряда плит-надгробий, саркофагов или других архитектурно-ландшафтных элементов. Пространственно-временное развитие

¹ Азизян И. Мемориальный комплекс как специфический жанр монументального искусства // Советская скульптура-74. М., 1976. С. 152–153.

мемориального образа получает свое кульминационное завершение в виде архитектурного или архитектурно-скульптурного памятника, который в ряде случаев становился градостроительным ориентиром и символом.

В Казани в эти годы устанавливаются обелиски и памятные знаки во многих районах города. Этот же процесс постепенно переносится за пределы городского пространства в районные центры и деревни, каждая из которых считала своим долгом и делом чести обозначить имена павших героев, ушедших на войну из родных мест. К сожалению, массовый характер этого явления, охвативший всю страну, не способствовал высокому уровню возводимых монументов, который проявлялся не только в пластическом, но и в композиционном решении. Эти проблемы волновали общественность, они поднимались на совещаниях и съездах Союза художников СССР, в частности, на 2-м Пленуме, состоявшемся в 1978 г. В докладе скульптора Ю. Чернова звучали тревожные ноты, касающиеся этого явления: «Поток заказов на мемориалы захлестывает подчас некоторых авторов, и они утрачивают то чувство великой ответственности, без которого нельзя прикасаться к памяти павших. Появился стереотип решения, выработались шаблоны, переходящие из мемориала в мемориал. Стандартные, бездушные сооружения обманывают ожидания людей, оскорбляют память павших... Равнодушием веет от памятников, размер которых вызван не пластическими и смысловыми требованиями, а существующей системой оплаты скульптуры. Нехватка и дороговизна скульптурных материалов вынуждает выполнять многие памятники из бетона – материала недолговечного. Через два-три года установленный памятник начинает разрушаться и приобретает такой вид, что не приходится говорить о его художественности. К сожалению, в этом деле часто участвуют и непрофессионалы, «шабашники»...»².

Настоящим прорывом в монументальной скульптуре для Казани и республики стал Монумент павшим героям «Завет» татарского скульптора Василя Маликова и архитекторов А. Спорисуа и Г. Пичуева, воздвигнутый на площади Н. Ершова перед входом в

² Чернов Ю.Л. Проблемы искусства скульптуры и ответственность художника. Доклад на II Пленуме правления Союза художников СССР // Советская скульптура-78. М., 1980. С. 19.

Центральный парк культуры им. Горького в 1967 г. Приуроченный к 50-й годовщине Октябрьской революции, этот монумент стал символом памяти павших не только в революции и гражданской войне, а в большей мере – памятником героям Великой Отечественной. Памятник органично вписан в окружающее пространство, естественно сочетается с ландшафтом и архитектурой. Эмоциональная выразительность памятника достигается прежде всего благодаря необычности и неожиданности скульптурного решения. Впервые в пространстве города появился монумент, имеющий не стереотипно вертикальную форму, а ритмически выверенное соединение горизонтальной композиции скульптуры воина с устремленной ввысь стелой. Творческой манере Маликова в определенной мере присущи пластические особенности «сурового стиля» – крупные обобщенные законченные формы, четкое членение масс. Остросовременно трактована обнаженная фигура воина, выполненная в алюминии, материале, в то время только начинавшем завоевывать пристрастия скульпторов. Подобная трактовка не получила своего широкого применения, не стала традиционной для советских монументов, была более характерна для европейской скульптуры того времени. Здесь же явственно прослеживается и линия классического наследия, на котором воспитывался вкус и мастерство поколений художников. Еще в 1930-е гг. среди советских скульпторов звучали призывы не забывать наследие классики в обращении к обнаженной фигуре, которая под воздействием новых веяний почти совсем ушла из произведений скульпторов, так как именно человек в скульптуре является главенствующим объектом, а передача пластики человеческого тела всегда являлась вершиной совершенства мастерства³. Здесь можно вспомнить знаменитую скульптурную группу А. Матвеева «Октябрь» 1927 г., в свое время явившуюся ареной споров и критики в адрес автора. Тем не менее, в выдающейся работе мастера в трех обнаженных фигурах красноармейца, матроса и рабочего с особой экспрессией и выразительностью были воплощены новые символы и новые герои новой эпохи. Таким образом, произведение В. Маликова явилось поистине

³ Стенограмма общего собрания московского областного Союза скульпторов по обсуждению роли скульптуры в развитии советского изобразительного искусства в связи с критическими выступлениями в печати. 21 мая 1939 г. // РГАЛИ. Ф. 2942. Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 32–50.

новаторским не только для скульптуры нашей республики, но и оказалось таковым на фоне общей картины монументальной скульптуры страны.

Еще одним новаторским произведением в республике, посвященным Великой Победе, стал монумент И. Ханова в Набережных Челнах «Родина-мать» («Победа»), установленный в 1975 г. Город органично принял в свои необъятные пространства модернистские, экспрессивные, ломано-геометризованные, выразительные композиции художника, олицетворяющие собой порыв, молодость, неудержимую энергию, потому гармоничную именно для молодого города. И монумент «Победа» – не исключение: в нем символически выражена вся мощь и дух народа, его непобедимость.

В целом же общее развитие строительства мемориалов и монументов в республике до сих пор происходит по традиционной продольно симметричной центрической схеме, которая обозначилась в советской архитектуре и искусстве с 1950-х гг. И сооруженные в предыдущие годы, и установленные в последние 10–20 лет композиции скульптурно-архитектурных ансамблей в городах республики варьируются в одной однажды апробированной форме. Чаще всего это аллея героев с унылым однообразием бюстов на одинаковых постаментах, завершающаяся либо вертикалью обобщенного памятника воина-победителя, либо венчающаяся архитектурным сооружением в виде арки, стелы или башни со шпилем. Такие аллеи героев существуют в Чистополе, Бугульме, Лениногорске, Альметьевске и других районах и городах Татарстана, открытые в разные годы к различным датам Великой Победы. В Альметьевске венчает аллею героев созданная на достаточно высоком уровне архитектурно-скульптурная композиция в виде пантеона: выразительная голова воина скорбно и мужественно склонена в минуту молчания, в центре – Вечный огонь, и окружает эту композицию металлическая аркада, которая одновременно собирает и фокусирует пространство. В Лениногорске бюсты героев, выполненные скульпторами-профессионалами В. Рогожиным, Б. Рогожиной, М. Нигматуллиной, А. Абдрашитовым, Л. Шиковой, П. Бердниковым, выгодно выделяются на фоне памятника воину – победителю. Этот памятник, сделанный бригадой Худфонда республики к 60-летию победы в Великой Отечественной войне, выполнен на очень низком уровне, о его каких-либо художественных

достоинствах не приходится даже говорить. В нем нет ничего – ни пластики, ни лепки, ни анатомии, ни пропорций, не говоря уже об эмоциональном воздействии, которое должен испытывать зритель. Это абсолютно безликая аморфная масса, перед которой горит Вечный огонь. Здесь мы воочию сталкиваемся с тем примером «шабашки», о которой в своем докладе упоминал московский скульптор Чернов, имея в виду общую беду подобных заказов.

В последние памятные юбилейные даты Великой Победы в Казани развернулось установление новых памятных мест. Давно, еще в 1970-е гг. заложенный Парк Победы стал обретать свои определенные черты: в нем появились аллеи с подлинной и макетной техникой времен войны, Вечный огонь в обрамлении пантеона с начертанными именами героев. Доминантой Парка стала башня-стела с укрепленной на ее фронтальной стене трехфигурной композицией воина и женщины с ребенком на руках. Сам характер скульптуры, несколько напоминающий в женском образе богиню Нику, олицетворяющую Победу, выражает ее в приподнятости мимики и жестов, которые проявляются при близком рассмотрении фигур; на расстоянии же композиция совершенно не читается. В глубине Парка установлена статуя женщины-матери скульптора Н. Адылова. Статичная, удлиненная в пропорциях, строго симметричная фигура символизирует образ женщины, которая ждет возвращения сына, мужа, отца, любимого, брата. В композиции Парка предпринята попытка отхода от той центрично-симметричной планировки, которая была определяющей при возведении подобных комплексов в республике. Парк строится, развивается, расширяется, и, возможно, на его территории и вообще в городе и республике еще появятся скульптуры и монументы, которые уже на современном этапе прочтения истории и победы в Великой Отечественной войне достойно отразят ее дух и пафос, наполнят их творческим и живым содержанием.

Кривошеева Т.Н.

**Монументы и памятники павшим в Татарстане
(скульпторы И. Ханов, В. Маликов, А. Минулина)**

После Великой Отечественной Войны массовым движением стало установление мемориалов, посвященных Победе, памятников и бюстов земляков, павших на фронте. К канонизированным образам добавился образ безымянного бойца.

В архиве Всесоюзного общества охраны памятников и культуры мы обнаруживаем, как сформировалась и какие масштабы приняла начавшаяся в 20-х годах практика установления памятников впоследствии. Так, в докладе « О состоянии и мерах улучшения организации проектирования и сооружения памятников и монументов в ТАССР» дается острая критика массовым установкам памятников по республике без согласования с Советом Министров ТАССР и министерством культуры ТАССР, «и тем более без утверждения Правительства РСФСР». Несмотря на указания, говорится в докладе, на местах продолжают сооружать памятники (обелиски, бюсты, скульптуры воинов и т.д.), не спрашивая на то разрешения соответствующих органов. Татарскому отделению художественного фонда РСФСР поставлено в вину выполнение заказов колхозов и совхозов без выяснения, есть ли у заказчиков соответствующие разрешения. «Так, для города Менделеевска ТО ХФ РСФСР изготовлено два бюста-памятника Менделееву и Л.Я. Карпову (авторы Васильев и Новоселов), в рабочем поселке Уруссу Бавлинского района татарским отделением ХФ установлен гипсовый памятник Ленину. Кроме того, для Бавлинского, Камско-устынского, Балтасинского и ряда других районов татарским отделением ХФ изготовлены скульптуры «Воина», памятники павшим воинам из недолговечных материалов (бетон, кирпич, гипс). ... Во многих районах памятники сооружены по проектам местных авторов, которые не рассматривались и не утверждались художественными советами. Так, в Азнакаевском районе установлено четырнадцать памятников-обелисков по проектам архитектора Сабитова. Все они изготовлены из кирпича и цемента. ... Часто допускаются шаблон и однообразие в приемах раскрытия образа В.И. Ленина».

В этом же выступлении было озвучено, к чему следовало обязать исполкомы в связи с установкой памятников. Отметим только два пунк-

та, которые затрагивают святая святых творчества – «направлять творческую деятельность художников на создание высокохудожественных произведений» и «шире использовать разнообразные композиционные и пластические приемы, не допуская однообразия и шаблонов». Первый призыв риторичен и непонятен по своему воплощению, а на практике это – все тот же тяжкий пресс худсовета. Второй хорош, но абсурден в контексте тотальной несвободы творчества скульптуры.

Одной из причин такого положения могло быть то, что Татарская АССР, находясь далеко от столицы Советского Союза, с точки зрения руководства партии не нуждалась в требующем значительных затрат украшении парадного фасада государства произведениями монументального искусства.

Метод социалистического реализма, как господствовавшая официальная идеология искусства, практически не оставлял альтернативных художественным направлениям шансов на практическую реализацию. Только с оттепелью конца пятидесятых годов прошлого века приоткрылся «железный занавес» в искусстве.

В скульптуре это ознаменовалось, прежде всего, открытием выставки Генри Мура в Москве. Делали свои первые шаги Сидур, Силис, Лемпорт. Несмотря на разгром Хрущевым выставки в Манеже в 1962 г., происходило развитие прогрессивных тенденций в скульптуре, еще не получающих официального признания у себя на родине.

Переходным моментом к модернистским тенденциям в республике стало воздвижение и открытие в 1967 г. в Казани монумента павшим в борьбе за Советскую власть. Авторами композиции «Завет» были архитекторы А.А. Спориус и Г.Н. Пичуев, скульптор – В.М. Маликов. Вертикальной доминантой ансамбля явился тридцатидевятиметровый обелиск, уравновешивающий массивную алюминиевую фигуру павшего на гранитном постаменте.

С.М. Червонная отмечает новаторство ансамбля в пространственном решении и в выборе материала для скульптуры (алюминий). Однако новаторство монумента проявилось еще и в пластическом решении фигуры. Согласно требованиям социалистического реализма, она изображает реальное тело героя в сложном спиралеобразном движении в направлении стелы, обелиска. Но сверхувеличенный масштаб и кубистическая трактовка формы ставит ее особняком от всех монументов, создаваемых до него в республике. Фигура разбита на плоскости, площадки, выделены геометрически анатомические характеристики. Рубленые плоскости декоративно

покрыты характерной для выколотки металла фактурой. Мону­мент В.М. Маликова на Арском поле стал первым шагом к новому образ­ному языку. Чуть позже появились скульптуры И. Ханова, продол­жившие и развившие эти достижения, сняв каноны и ограничения господствующего стиля в искусстве.

Бунтарство, резкость, некоторая угловатость раннего творчества Ильдара Ханова, возможно, один из диссидентских откликов того времени. Так, в композиции «Родина-мать» (г. Набережные Челны, 1975) можно найти параллели с формальным языком Э. Неизвестного, В. Сидура.

Если проводить аналогии с другими видами искусства, в скульптурных произведениях Ханова, таких, как рельеф «Расстрел» на Арском кладбище, «Родина – мать», рельеф на торце Дома молодежи Казани (1975), прочитывается стиль графики 20-х годов, а именно героика линогравюр Константина Чеботарева. Первая рельефная стела, поставленная на Арском кладбище и посвященная расстрелу красноармейцев, по формальному языку была в то время весьма прогрессивной для Татарстана. Творческим источником вдохновения этого периода явился авангард начала века, плакатная и станковая графика на героическую тему. Поскольку это рельеф, объемы несут и декоративную, обозначающую рисунок функцию. Нам кажется уместным провести такую аналогию с графикой.

Композиция «Родина-мать», установленная в г. Набережные Челны в 1975 г., посвященная павшим в гражданской и отечественной войнах, выполнена в стиле, органично сочетавшем в себе признаки кубизма и символизма.

Памятник изображает женщину-птицу, в символических крыльях которой слились в едином движении воины в касках. Лица, руки и другие элементы решены геометрическими объемами, грудь женщины – правильными полушариями. Все направлено на дистанцирование от природных форм¹. Здесь же все предельно выверено чертежом, если линия округла, то это часть определенного сопряжения.

Автор в этой работе продолжает традиции кубизма в скульптуре, заложенные А. Архипенко, Ж. Липшицем, К. Брынкушем и другими, а также опирается на художественные искания Э. Неизвестного².

¹ Нужно сказать, что скульптуры Ханова будут меняться впоследствии в диаметрально противоположную трактовку формы, от механизма и куба к природе и живой изменяющейся форме.

² В 50-е годы Э. Неизвестный после окончания художественного инсти-

Как и многие советские модернисты, которые опирались в своем творчестве на архаическое искусство³, так и И. Ханов подпитывается древней культурой, в частности в его пластике можно усмотреть особенности тюркских половецких каменных балбалов.

Ритмы, формы в скульптуре «Родина-мать» (1975), выражения лиц персонажей, их позы экспрессивны, но в целом памятник довольно статичен и уравновешен и имеет определенные три фасада (спереди, слева, справа), т.е. фронтальность каменных скульптур кыпчаков налицо. Спирали движения вокруг оси отсутствуют. Если Э. Неизвестный активно использует пустоты в своих скульптурах, то у Ханова в монументе еще неделимый монолит, что свойственно тем же кыпчакским изваяниям.

«Родина-мать» Ханова – словно древний мегалит, камень, положенный на другой камень, камень – символ, прообраз высшего, подобно кабаллистическому понятию Камня, растущего из земли и уходящего в небесную свою корону. В этой скульптуре архетип проявился неожиданно и двояко. Прежде всего, подтверждает нашу догадку случайное, но почти полное совпадение по форме и распределению масс рассматриваемой композиции со скульптурой на центральной площади Туркестана, стилизованной под артефакт (начало 2000-х гг.). Это можно увидеть, обведя мысленно профильный контур скульптуры Ханова и заключив ее в некий абстрактный абрис. Камень на камне – доисторический мегалит. Признаем, мотивы однозначно родственны. Но еще возникает образ Симурга. Сам автор при создании монумента имел ввиду и предполагал при работе над образом мифическую птицу Феникс, возрождающуюся из пепла⁴. В задачу данного исследования не входит поиск связей и переплетений этих двух мифических персонажей. Однако, по на-

туда им. Сурикова в 1954 г. перешел от академизма к такому своеобразному кубизму. Его можно считать одним из основоположников этого направления в СССР. Впоследствии, в частности и в своих теоретических работах, и в циклах лекций, он проводил теорию «симбиоза Веры и Знания», заключающуюся в том, что искусство призвано сочетать художественный опыт архаики и авангарда.

³ Вадим Сидур, говоря о первых впечатлениях о скульптуре, называет, прежде всего, их: «Самым первым и незабываемым впечатлением от архаической скульптуры было детское изумление от огромных идолов, высеченных из серого гранита скифами и установленных на курганах в украинской степи...».

⁴ Султанова Р.Р. Древо жизни Ильдара Ханова. Альбом. Казань, 2000.

шему убеждению, автор создал именно образ Симурга, что можно отнести к проявлению архетипа, а не сознательно использованной мифологемы. Вероятно, это подсознательное очевидное совпадение необязательно должно было быть озвучено. Что мы знаем о Симурге в общих чертах? Персонаж иранских мифов и классической тюркской лирики (Навои «Язык птиц») Симург – таинственная птица, которую невозможно увидеть (увидеть Симурга – несбыточная мечта). В суфийской литературе – это аллегория подлинного знания, символ единства творца и творения. В поэме Навои описывается миф о том, как птица Симург, пролетая над Китаем, обронила перо невероятной красоты, что положило начало искусствам в Поднебесной. Из тюркской мифологии Симург перешел в исламскую эпическую поэзию, дастаны. В некоторых интерпретациях это – крылатая химера с телом собаки, покрытым чешуей. Гнездится Симург в древе Познания и имеет очень сложные и зачастую противоречивые характеристики. Кроме того, исходя из этимологии слова, Симург словно и не одно существо, а нечто, состоящее из тридцати птиц или ипостасей (си – тридцать, мург – птица). Птица Ханова тоже многолика. Таким образом, рискнем предположить, что «Родина-мать» Ильдара Ханова – это воплощенный в камне образ многоглавого Симурга, созданный пластическим языком модернистской кубистической стилистики, в основу которой положен древний тюркский мегалитический силуэт.

Можно предположить, насколько прогрессивным и смелым было событие установки такого «формального» памятника в новом промышленном городе⁵. Может быть, именно потому, что город не столичный, молодой, а материал недорогой – строительный бетон, и состоялся этот монумент. Французский писатель Андре Ремакль так пишет об этом событии: «Когда с памятника сняли покрывало, толпа была поражена. У памятника сразу же появились горячие приверженцы и не менее горячие противники»⁶.

Мемориальную тему в монументальной скульптуре Татарстана на современном этапе продолжила А. Минулина.

Над монументом памяти павшим воинам в Афганистане она работала более восьми лет. Прежде всего, была победа в открытом

⁵ В то время по вышедшему постановлению правительства СССР запрещалось строительство зрелищных культурных объектов с целью преодоления кризиса в жилищном строительстве.

⁶ Цит. по: Султанова Р.Р. «Древо жизни» Ильдара Ханова. Альбом. Казань, 2000. С. 7.

конкурсе с представленным эскизом символической фигуры павшего юноши. После длительной работы над различными вариантами была выполнена модель в натуральную величину памятника. Однако по независящим от автора причинам концепцию памятника пришлось изменить коренным образом, и сейчас мы имеем весьма нетрадиционный для этой темы монумент. На плоской наклонной основе, установленной на гранитных глыбах различного размера, произвольно, на первый взгляд даже хаотично, расположен вещественный ряд. Плоскую бронзовую основу Л.Саттарова отождествляет с символикой ветра или вздыбленной от взрыва земли.

Однако нельзя согласиться с данной трактовкой изобразительной части памятника как рельефа, поскольку рельеф – это не только особый вид скульптуры, диктующий свои законы восприятия: он имеет и собственные законы исполнения, отличные от круглой скульптуры, подразумевающие определенные перспективные искажения изображаемого предмета, неотъемлемость его от плинта. Здесь же налицо совершенно реальный предметный мир, состоящий из объектов круглой скульптуры, своеобразный натюрморт, воспроизводящий атмосферу событий. Бронзовые предметы выполнены гиперреалистично. От полной реальности отличает их едва ощутимая оболочка, словно патина времени. Снаряды, патроны, бинокль – предметы не природные, имеющие четкую геометрическую поверхность, благодаря некоторой едва уловимой неровности, помятости, игры света и тени во впадинах и выпуклостях приобретают свою историю, жизнь, душу. Полевая сумка, карта, шляпа-ветровка, фотографии, конверты – каждый предмет – это памятник своему прототипу.

Композиция реалистично воссоздает атмосферу войны. Именно оригинальный подход к решению темы, использование необычного ракурса определяют новаторство этого памятника.

Таким образом, на примере трех авторов и их произведений мы можем увидеть трансформацию в пластическом языке, начавшуюся в 60-е годы.

Это монумент «Завет» на Арском поле В.Маликова, выполненный в так называемом «суровом» стиле реалистической традиции, модернистские произведения И.Ханова «Расстрел» и «Родина-мать» и памятник павшим в Афганистане А.Минулиной в тенденциях постмодернизма.

Улемнова О.Л.

Художественное оформление книг о войне в Татарстане в 1940-е гг.

Книжная графика Татарстана 1940-х гг. освещена в искусствоведческой литературе фрагментарно. Исследователи искусства республики советского периода С.М. Червонная, А.Б. Файнберг, Л.Я. Елькович, обращаясь в своих трудах к творчеству ведущих татарских художников книги середины XX века – Б.М. Альменова, Л.А. Фагтахова, Х.Я. Якупова и других, – уделяют большее внимание периоду 1950–1960-х гг., когда искусство оформления книги в Татарстане вступило в новую стадию своего развития и получило заслуженное признание.

Между тем, 1940-е гг. – важная веха в развитии искусства республики, пришедшаяся на трудные военные и послевоенные годы, отразившая сложности этого периода и заложившая определенную базу для дальнейшего развития искусства. Графика, обычно остающаяся в тени других видов искусства, в военное время вновь стала выполнять важную идеологическую функцию, оперативно реагируя на политические и социальные запросы общества. Художники обратились к недавнему опыту гражданской войны и возродили виды и жанры, художественные методы и приемы графики, сыгравшие в те бурные годы немаловажную роль. Во время Великой Отечественной войны плакаты, листовки, открытки, газетные и журнальные рисунки включились в борьбу, обличая врага, воодушевляя народ на борьбу и труд во имя Победы.

В условиях начавшейся в 1939 г. мировой войны и ожидания того, что она не обойдет стороной Россию, важность военно-патриотического воспитания, которое дает книга, и ее возможности в подготовке общественного сознания к неизбежным катаклизмам хорошо осознавались правительством.

В военный период повысилось значение многих аспектов советской книги, которая выполняла не только информационную, но и идеологическую, воспитательную, агитационную функции. «Никогда еще художественное слово не играло столь важной роли в мобилизации духовных сил народов, как в дни войны. Поистине перо при-

равнивалось к штыку! Книга была постоянным спутником солдата и труженика, а ее герои – примером для подражания»¹. Естественно, в этих условиях немаловажное значение имел и внешний облик книги, призванный раскрыть содержание, усилить его идеологическое и эмоциональное воздействие.

Уже в 1940-м – начале 1941-го начали усиленно издаваться книги военно-патриотического содержания, посвященные знаменитым российским военачальникам и военным сражениям. Была осознана важность и необходимость издания национальной литературы, обращение к славной истории прошлого народов, населяющих Советский Союз.

Татгосиздат в 1940–1941 гг. стал издавать военно-историческую литературу в переводе на татарский язык, оформление которой воспроизводило русские издания. Писатели и художники республики обратились к национальным эпическим произведениям. В конце 1940-го в журнале «Совет эдэбияты» был опубликован сводный текст Татарского средневекового эпоса «Идегей», составленный Наки Исанбетом². В 1941-м была издана одноименная трагедия Н.Исанбета, оформление которой характеризуется цельностью, единством, продуманностью всех деталей, высоким полиграфическим качеством. Художник выбрал небольшой формат (который сегодня мы назвали бы карманным), соответствующий объему текста и удобный в использовании. В основе декора книги (обложка, форзац, титул, заставка и концовка) лежит национальный растительный орнамент, варьирующий свои формы – от розетки к ленточному узору и арабеске – с объединяющим все элементом – стилизованным тюльпаном. Общая колористическая гамма построена на разных оттенках голубого цвета в сочетании с зеленым и охристым (очевидно, подразумевающим золото). Обложка твердая, покрытая тканью с цветным тиснением. На форзац помещено изображение средневекового всадника в полном вооружении, гордо осматривающего просторы растилающейся перед ним равнины. К сожалению, художник не указан (что составляет одну из главных трудностей в изучении творчества художников татарской книги 1920–1940-х гг., авторство оформления

¹ Насыров Т.М. В военную годину // Здравствуй, книга. Казань, 1989. С. 88.

² «Совет эдэбияты». 1940. № 11-12.

которых большей частью не отражено в выходных данных), и сейчас можно только предполагать, кто это мог быть.

В начале 1940-х гг. обсуждались необходимость и возможность отдельного издания сводного текста эпоса на татарском и русском языках³. Над иллюстрациями к «Идегею» начал работать Б.М. Альменов и в 1941–1942 создал ряд рисунков углем, раскрывающих ключевые моменты повествования. В них проявились лучшие черты таланта Альменова, неизменно верного реалистическому методу – академическая основа, духовная и эмоциональная насыщенность. Художник успешно справляется со сложнейшими ракурсами; выстраивает точно выверенные композиции, то уравновешенные, то динамичные, следующие перипетиям запутанного сюжета; передает разнообразные психологические и эмоциональные состояния героев; умеет обобщить образ и довести его до высокой степени типизации. Героико-эпическая серия «Идегей» Б. Альменова выходит за рамки прикладных иллюстративных задач и имеет самоценный характер станкового произведения, являясь достойным графическим выражением народного дастана о борьбе с врагами, о любви к Родине, приобретенного для художника и общества особенно важное значение в дни Великой Отечественной войны.

Работа над изданием затянулась и в связи с вышедшим 9 августа 1944 г. Постановлением ЦК ВКП(б) «О состоянии и мерах улучшения массово-политической и идеологической работы татарской партийной организации» и последовавшим за ним постановлением Татарского обкома ВКП(б) не была завершена⁴.

Кажется допустимым приписать авторство оформления трагедии Н.Исанбета «Идегей» Б.Альменову, однако сравнение издания 1941 г. с иллюстрациями Б.Альменова к эпосу, а также с книгами, оформленными им в 1940-е гг., не позволяет сделать однозначного вывода. Скорее, можно говорить о другом художнике, который офор-

³ Перевод на русский язык был выполнен С.Липкиным. См.: Хусни Ф. Идегей. Русский перевод писателя С. Липкина // Красная Татария. 1944. 13 июня. С. 2.

⁴ Иллюстрации, созданные Б.М. Альменовым, были опубликованы лишь в 2006 в кн.: Идегей. Казань, 2006. Ранее они были опубликованы и проанализированы Д.К.Валеевой в журналах «Идель» (2002, №2-3) и «Казань» (2004, №8-9).

мил в едином ключе ряд татарских изданий 1940-х годов, имя которого еще предстоит восстановить⁵.

Реалии военного времени существенно ограничили возможности издательств и типографий, в том числе и в области художественного оформления изданий. В середине 1941-го сложившийся в 1930-е гг. под руководством Ш.Н.Мухамеджанова, возглавившего в начале 1930-х художественно-графический сектор Татгосиздата, коллектив молодых талантливых художников издательства – выпускников Казанского и Пензенского художественных училищ (Б.Альменов, Н.Карпов, Г.Мусин, М.Рахимов, П.Григорьев и др.) распался. Почти все художники были мобилизованы на фронт, многие из них не вернулись⁶.

На производстве возникали постоянные проблемы в снабжении бумагой и переплетными материалами, которые шли только на самые необходимые издания. Новые сотрудники, заменившие ушедших на фронт, порой не обладали достаточным опытом в издательском деле. Коллективу приходилось работать в холодных, не всегда отапливаемых помещениях⁷.

М.Х.Гайнуллин, директор Татгосиздата в 1943–1944 гг., отмечал: «Несмотря на все трудные условия труда и жизни, коллектив издательства прилагал все свои силы на своевременное выполнение заказов фронта, на выпуск книг и плакатов, вдохновляющих народ в тылу и на полях битв на новые подвиги»⁸.

В годы войны в Татгосиздате из художников остался практически один Б.М.Альменов, на плечи которого легла огромная работа по оформлению книг, созданию плакатов, открыток и другой издательской продукции. Его помощницей стала М.В.Виноградова, которая с середины 1930-х гг. работала в издательстве копировщиком,

⁵ Очевидно, тем же художником оформлена пьеса Н.Исанбета «Ходжа Насретдин», изданная Татгосиздатом тоже в 1941 (на тат. яз). В оформлении использована та же декоративная система, которая дополнена несколькими вклеенными цветными иллюстрациями, выполненными в технике литографии в сходной художественной манере.

⁶ Погибли на фронтах Великой Отечественной войны Г.Мусин, Н.Карпов.

⁷ Насыров Т.М. В военную минуту // Здравствуй, книга. Казань, 1989. С. 80.

⁸ Там же. С. 80.

чертежником, а в военные годы возглавила графическое бюро. Впоследствии она стала одним из ведущих мастеров орнаментально-шрифтовой обложки, в 1948 г. перейдя на должность художника-оформителя.

Книга военного времени была призвана мобильно отвечать на все события жизни на фронтах и в тылу, что стимулировало развитие такого жанра, как художественный очерк. Это, в свою очередь, определяло преобладающий тип книги – небольшого формата брошюра (чтобы можно было легко взять с собой, положить в карман, в вещмешок) с упрощенным оформлением – самый простой наборный текст без иллюстраций, без выделения глав и разделов, шрифтовая наборная обложка. Применяется серийное оформление, также преимущественно шрифтовое, с минимумом декоративных элементов, которое позволяло в кратчайшие сроки готовить и выпускать в свет эти издания (например, серия «Татар сугышы геройлары»). Но все же художники старались и этим книжкам придать индивидуальный характер.

Среди множества однообразных внешне изданий появляются те, что использовали как наборные, так и рисованные обложки с разнообразной военной символикой и военными знаками, сюжетными композициями (Ф.Карим «Моң һәм көч», 1944; Ш.Мөдәррис «Фронтвик татарлар», 1944; М.Жәлил «Тупчы анты», 1943). Решения некоторых из них были очень удачными – лаконизм сочетался с выразительностью образа, который запоминался надолго, играя роль символа (Г.Бәшир «Үч», 1942; Ш.Мөдәррис «Тупчы ваһап», 1944). Обращение к приемам и художественным образам, активно применявшимся в 1920-е гг., – выворот, контраст, силуэт (Ә.Исхак «Ант», 1942; Х.Госман «Ялкынлы йөрәк», 1943) – обогащало художественный язык оформления.

Острый, лаконичный язык плаката лег в основу оформления одной из первых книг на военную тему, вышедшей в Казани в сентябре 1941, – «Азбука Отечественной войны» со стихами А.Г.Бендцецкого и рисунками Н.М.Сокольского и И.Е.Бобровицкого. Авторы также обратились к опыту 1920-х гг. (который во многом сформировал их как художников), когда жанр рисованных азбук был особенно популярен и направлен на раскрытие новой идеологии в формах, доступных для малограмотного населения. В новых условиях эта форма, оперирующая яркими и понятными образами, закрепленными в стихах и рисунках, оказалась тоже эффективной. Выразительность созданных

художниками рисунков подчеркивалась использованием двух цветов – черного и красного, несших как эмоциональную, так и идеологическую нагрузку. В книге был использован и редко применяемый в 1940-е гг. прием фотомонтажа⁹, тоже сложившийся в 1920-е и активно использовавшийся Н.М.Сокольским в 1930-е гг.

Следует отметить, что наряду с актуальной литературой на военные темы (очерки, рассказы, стихи) Татгосиздат продолжал выпуск и серьезных академических изданий, для которых было характерно использование всего арсенала классического книжного оформления: тисненая обложка, рисованный форзац, роскошно оформленный титул, фронтиспис, заставки, концовки, страничные иллюстрации, внимательное отношение ко всем составляющим книжного ансамбля, соблюдение пропорций книжного листа, выбор шрифта, гармонично сочетающегося с оформлением. В 1941 г. вышло в свет собрание сочинений Ш.Камала с иллюстрациями Б.Альменова, получившими высокую оценку на выставках, у искусствоведов и, главное, у читателей. В 1943 было издано собрание сочинений Г.Тукая, работа над которым началась еще до войны, с иллюстрациями Г.Я.Мусина, Ш.Н.Мухамеджанова, Б.М.Альменова. В этих изданиях национальный характер книжного искусства проявлялся не только в сюжетах иллюстраций, достоверно воссоздающих реалии татарского общества начала XX века, передающих фантастический мир народных сказок, но и в богатой татарской орнаментике, применяемой художником во всех элементах оформления – обложке, форзаце, рамках, заставках, виньетках.

Продолжался в годы войны выпуск детской литературы, хотя и в гораздо меньшем объеме – редакция детской и юношеской литературы была закрыта незадолго до начала войны. Большую долю и здесь стала занимать военная тема. Еще в 1940 г. была издана книжка «Минем абый» с иллюстрациями Ш.Мухамеджанова, которая в доступной форме пропагандировала Советскую Армию. Упрощенный линейно-штриховой рисунок, берущий свое начало в детском творчестве, был рассчитан на восприятие малышей, цветная печать делала книжку яркой и запоминающейся. Этот тип детской книжки стал наиболее распространенным в военный период.

⁹ Азбука Отечественной войны / текст А.Бендецкого, рисунки Н.Сокольского и И.Бобровицкого. Казань, 1941. С. 12.

В статье «Книга в производстве...» (Почему плохо издается детская татарская литература), напечатанной в 1944 году в газете «Красная Татария»¹⁰, Б.Кремнев написал о сложностях детского книгоиздательства в Татарстане – об отношении к детской книге как к «второстепенному делу», о выполнении производственных планов не более чем на 20%, об откладывании в типографии печатания детских книг на последнюю очередь, о недостаточном оснащении типографским оборудованием, о низком качестве печати и иллюстраций. Так, например, им отмечено, что книга К.Наджми «Алмаз абый» (1944)¹¹ о семье советских патриотов «испорчена негодными рисунками художника Н.Кострова»¹².

Трудно согласиться с этой оценкой. Иллюстрации Николая Кострова при всей условности, присущей детской книжке, отличаются точностью рисунка, верностью натуре, емкостью психологических характеристик, эмоциональностью образов, индивидуальностью художественного языка. Книжка отпечатана в два цвета (черный и красный), красным художник точно расставил цветовые акценты на страницах, придав книжке броский и в то же время идеологически выдержанный характер. Стилистически работы Н.Кострова отличаются от несколько слащавых рисунков, присущих детским книжкам конца 1930-х – начала 1940-х гг., к которым, видимо, привык автор статьи. Н.Костров – ученик М.Матюшина, и авангардистская школа подспудно проявляется в его работах даже в те суровые годы, когда формалистским изыскам уже не было места в творчестве художника. Думается, что книжка, оформленная Костровым, порадовала многих маленьких читателей.

Ленинградец Н.И.Костров принадлежит к числу столичных художников, эвакуированных в Казань и внесших свою лепту в искусство татарской книги. В их число входят также А.А.Кострова (Ленинград), В.Я.Тарасова (Москва), Б.А.Дехтерев (Москва). Оказался в Казани и Э.Б.Гельмс, который связал с нашим городом всю свою жизнь, работал после войны как театральный художник, а в 1940-е гг. оформил целый ряд книг в Татгосиздате (преимущественно на театральную тему). Немногочисленные работы этих столичных масте-

¹⁰ Красная Татария. 1944. 19 мая. С. 2.

¹¹ Нәжми К. Алмаз абый. Казань, 1944.

¹² Там же.

ров, в том числе и на военную тему (например, «Госпитальдә булган вакыйга» (1942), проиллюстрированная выдающимся советским художником книги Б.Дехтеревым), сыграли важную роль в развитии татарского книжного искусства, расширяя кругозор казанских художников, обогащая арсенал их художественных средств.

Увенчался военный период изданием знаковой во всех смыслах «Книги героев», вышедшей в свет в 1945–1946 гг. в нескольких вариантах оформления на татарском и русском языках¹³. Эта книга по-своему подвела итоги войны, отражая пафос Победы и вклад в нее воинов Татарстана – героев Советского Союза. Художники Б.М.Альменов и М.В.Виноградова¹⁴ создали цельный гармоничный книжный ансамбль, все элементы которого подчинены основной идее – прославлению героев Великой Отечественной войны. Обложка выполнена из красного коленкора с тисненными названием и Звездой Героя, выделенными бронзовой краской, тисненными полосой растительного татарского орнамента и лавровой ветвью¹⁵. Аналогичные атрибуты – лавровые ветви, трофеи, звезды и ордена – формируют и другие элементы книги: форзац, титул, шмуцтитулы. В колористической гамме преобладают красный и охристый (аналог золота) победные цвета. Каждая статья о герое сопровождается портретом (фотографическим или рисованным) и концовкой, в сюжете которой раскрывается подвиг, текст начинается с рисованного инициала. Национальный характер книге придает татарский орнамент, щедро применяемый художниками на обложке, форзаце, в инициалах и на цветных плашках, на которых помещены портреты¹⁶. Издатели, очевидно, были горды своей работой – на специальной странице перечислены все, кто делал книгу, от авторов статей до наборщиков (так, как это было принято в важных изданиях 1930-х гг.).

¹³ Первое издание: Батырлар китабы. I. Казань, 1945.

¹⁴ Можно предположить, исходя из специализации художников, что Альменов выполнил иллюстрации – портреты и сюжетные концовки, орнаменты обложки и форзаца, руководил общим оформлением, а Виноградова занималась шрифтами и мелкими декоративными элементами.

¹⁵ Другой вариант обложки – картон, покрытый бумагой, с отпечатанным двумя оттенками красной краски аналогичным изображением.

¹⁶ Всего для книги были выполнены 13 портретов, 21 инициал, 38 концовок.

После войны в Казань возвращаются художники-фронтовики: М.У.Усманов, Х.А.Якупов, Л.А.Фаттахов, М.З.Рахимов, П.Н.Григорьев, Д.Г.Булат, Н.Г.Арсланов и др. Все включаются в работу в Татгосиздате под руководством Б.М.Альменова, возглавившего с 1948 г. графическое бюро и сформировавшего в 1940–1950-е гг. сильный художественный коллектив из талантливых молодых мастеров.

Не сразу у художников появляется возможность работать, не ограничивая себя в средствах. В период восстановления народного хозяйства возможностей у книгоиздателей едва ли не меньше, чем в войну. В 1946–1947 гг. в Татгосиздате получает распространение экономичная форма детских книжек – иллюстрированные мини-«раскладушки». Печатавшиеся на дешевой бумаге, с большим количеством иллюстраций, обычно в одну краску, не требующие переплета и обложки, они позволяли при минимуме затраченных средств получить максимальный эффект (А.Бикчантаева «Шинель» (1947), оформленная Н.Арслановым).

Несмотря на ограниченность средств, художники возвращаются к классическим принципам книжного оформления, подразумевающим четкое композиционное деление текста с использованием традиционных титула, шмуцтитулов, часто с символическими виньетками, отражающими содержание. Этот подход проявляется и в книгах большого формата – романах, повестях, которые начинают появляться в конце 1940-х – и в небольших томиках, поэтических сборниках, рассказах, в том числе на военную тему. Например, для оформления собственной книги стихов «Жинү» (1947) Н.Арсланов создает рисованную обложку, сочетающую шрифтовую надпись и символический рисунок с лавровыми ветвями, рисованные титул и два шмуцтитула, предваряющие разделы сборника, с традиционной победной символикой – башней Кремля, знаменем Победы, лавровыми ветвями, лучами восходящего солнца. По той же схеме оформлен М.У.Усмановым поэтический сборник А.Ерикеева «Жинүчеләр илендә» (1948). При оформлении романа М.Бубеннова «Ак каен» (подготовлен в 1949, издан в 1950) Б.Альменов создает обложку, на которой изображает воина-победителя на фоне белой березы, мотив березовой веточки используется также в титульном листе и в заставках, отмечающих начало каждой главы.

В конце 1940-х гг. особенно активно сотрудничают с Татгосиздатом молодые живописцы Х.А.Якупов и Л.А.Фаттахов, которые во

многим определяют внешний облик выпускаемых книг. Х.А.Якупов вспоминал о первых годах своей самостоятельной работы после войны: «Мы ясно и четко представляли себе, чему должно служить советское искусство в те трудные годы [...] Мы прежде всего обратились к военной теме, затем к исторической картине и картине о современной народной жизни. Мы считали это своим долгом»¹⁷.

Для художников-фронтовиков пришло время осмысления своего военного опыта, донесения собственных зрительных впечатлений до зрителя. Военная литература, которая продолжала довольно активно издаваться во второй половине 1940-х, давала такую возможность. Большие романы в богатых переплетах появятся немного позже – в 1950-е, а в 1948–1949 гг. издаются повести и рассказы еще в бумажных обложках, но с сериями иллюстраций. Например: А.Ахметов «Солдат балалары» (1948) и Г.Бакиров «Сугышчы кәндәлегеннән» (1949) с иллюстрациями Х.Якупова, А.Абсалямов «Белые ночи» (1949) с иллюстрациями Л.Фаттахова и др.

В работах Х.Якупова, Л.Фаттахова, М.Усманова этого периода не было больших художественных открытий и откровений, для них это было еще время ученичества, возврата к профессии, оставленной на время войны, усвоения профессиональных навыков, приемов и методов. В своих иллюстрациях художники следовали за пером писателя, за фабулой произведения, добросовестно отражая перипетии сюжета, достоверно воспроизводя реалии военной жизни, которую они так хорошо узнали. И в данном случае, на наш взгляд, нельзя согласиться с Л.Ельковичем, который считает, что первый вариант иллюстраций Л.Фаттахова к «Белым ночам» А.Абсалямова (1949) не обогатил содержания книги, так как роль иллюстраций свелась только к повторению сюжетной линии, отражению приключенчески-фабульной стороны повести¹⁸. Для послевоенного времени это был закономерный и необходимый этап развития. Такой подход отражал и собственные желания автора, и степень восприятия и осмысления литературного произведения, и потребность читательского сообщества. Время эмоционально-лирической интерпретации, за которую ратует Л.Елькович, наступит позже, и художники реализуют ее в полной мере.

¹⁷ Цит. по: Червоная С.М. Харис Якупов. Л., 1983. С. 35.

¹⁸ Елькович Л.Я. Лотфулла Фаттахов. – М.: Советский художник, 1960. – С. 41-42.

Для второй половины 1940-х гг. книжная графика Х.Якупова и Л.Фаттахова была настоящим шагом вперед по сравнению с книжной графикой военных лет. Лучшие черты творчества художников – композиционная выстроенность, точность рисунка, выразительность образов – проявляются во всех работах этого периода, который в то же время стал этапом на пути к созданию серий иллюстраций к татарским сказкам, целому ряду романов татарских писателей 1950-х гг., ставших классикой татарского книжного искусства.

В целом, особенностью второй половины 1940-х гг. было то, что в книжной графике работали, в основном, живописцы. Такое положение сохранялось до середины 1950-х. Это, возможно, в определенной мере обусловило возврат к классическим методам книжного оформления и к пониманию иллюстрации как самостоятельной картины, визуально не связанной с наборным текстом книги, что в то же время отражало и общие черты «большого стиля» социалистического реализма, характерного для мирного времени сталинской эпохи.

Таким образом, 1940-е гг. – важный этап в развитии искусства оформления книги Татарстана, когда, несмотря на все трудности военного и послевоенного времени, прервавшего поступательное развитие искусства, художники республики смогли сохранить и развить лучшие традиции книжной графики, предопределившие ее расцвет в 1950–1960-е гг. В первой половине 1940-х (в годы войны) произошла некоторая реставрация художественного опыта 1920-х гг., который предопределил развитие сходных видов и жанров графики, частичное использование авангардистских художественных приемов и формальных методов в рамках реалистического направления. Во второй половине 1940-х гг. (в мирное время) наблюдался возврат к методу так называемого социалистического реализма, что проявилось в широком использовании классической формы книжного оформления (имевшей место и в военные годы), в развитии реалистической иллюстрации, занимавшей все большее место в книге. Важную роль в этом процессе сыграла военная тема, духовно близкая художникам, многие из которых участвовали в боевых действиях, работали во фронтовых газетах. Литература на военные темы, которую оформляли художники, давала возможность осмысления своего военного опыта, донесения собственных зрительных впечатлений до зрителя. Эмоциональная увлеченность темой, подлинный патриотизм стали залогом искренности творчества и весомости художественных достижений.

Лобашева И.Ф.

**Впечатления художницы В.А. Шолпо
от военной поры (1941–1945 гг.)**

Творческая судьба Веры Александровны Шолпо (1902–1970) в результате сложнейших жизненных перипетий оказалась связанной с двумя городами – Петербургом и Казанью. Ее творческое «я» формировалось в Петербурге (в то время – Петрограде – Ленинграде) в непростой художественной обстановке первых революционных лет, в Казани это индивидуальное «я» художницы, по аналогии с судьбой многих творцов того времени, пробивало себе дорогу, практически выживало и доказывало право на существование в эпоху сталинского тоталитаризма.

С ранних лет она мечтала стать художником, и потому, еще обучаясь в гимназии, начала посещать детскую группу Училища барона Штигица. В 1917–1918 гг. Шолпо училась в студии Е.Е.Лансере и М.В.Добужинского. В 1924–1927 гг. Вера Александровна обучалась в Ленинградском Художественно-промышленном техникуме. В своем раннем творчестве (до середины 1930-х гг.) Вера Александровна увлекалась новейшими авангардными течениями начала XX века. Художнице были интересны графические эксперименты с формой, где она шла от идей кубизма и лучизма, филоновских образов, с присущей им иллюзорно-объемной мозаичностью окружающего пространства. Условная плоскостность свойственна ее композиционным построениям, особенно выразительным за счет задуманной неправильности, искаженности формы. Таковы ее ранние работы 1920-х гг. «Нищие» (1923), «Борьба мнений», «Голод», «Разошлись и бросили. Беспризорник» (1927).

За успешное обучение в техникуме она в качестве поощрения получила право на творческую поездку в Среднюю Азию, в Ашхабад. Этот город сыграл большую роль в личной жизни Веры Александровны. Там она познакомилась со своим будущим мужем О.Э.Визелем (1895–1939), по профессии – этнологолингвистом, который в то время работал в Ашхабаде в составе экспедиции Академии наук. Из Ашхабада она вернулась в Ленинград уже супругой О.Э.Визеля. Так

в 1929 г. Вера Александровна стала членом художественной семьи Визелей, поскольку Оскар Эмильевич Визель был сыном хранителя музея Академии художеств и художника Э.О.Визеля, главной фигуры визелевской династии.

В Средней Азии начинающая художница проявила разные стороны своего таланта. Была создана глубоко символичная серия «Женщины Востока» (1927–1928), близкая по духу туркестанским сериям Павла Кузнецова (ныне хранится в коллекции графики ГМИИ РТ). Кроме того, её проект юбилейного значка, посвященного 5-летию создания Туркменской республики, завоевал первое место на конкурсе. Именно в Ашхабаде она получает письмо П.Н.Филонова о принципах революционного искусства, письмо, в котором изложено творческое кредо вождя приверженцев аналитического искусства.

Став членом семьи Визелей, где, несмотря на общую приверженность к классическому наследию, всегда приветствовалось любое индивидуальное творческое мышление, Вера Александровна продолжала поиски в области аналитического искусства. В том же ключе, с использованием языка символов, условности исполнены две акварельные композиции, посвященные известному пианисту В.В.Софроницкому, близкому другу семьи Визелей: «Меж теми звездами и мною какая-то связь родилась...» (1929) и «В.В.Софроницкий в мире звуков» (1931). Несомненно, тогда молодую художницу привлекали идеи «цветного слуха» Скрябина, поскольку она видела и понимала в них родство с новой живописью того времени.

В 1934 г. в Ленинграде убили С.М.Кирова. За этим террористическим актом последовали массовые репрессии ленинградцев. В числе пострадавших оказалась и семья Визель. В 1935 г. главу семейства Визелей – Эмилия Оскаровича, его супругу Александру Эмильевну и их сына Оскара Эмильевича с женой Верой Александровной и 4-летним сыном высылают в пустынную область Казахстана – в поселок Челкар. И Э.О.Визель, и В.А.Шолпо продолжали работать: они создают пейзажи южного пустынного климата, жанровые сценки, портреты с характерным национальным колоритом. В конце 1935 г. Э.О.Визелью и его жене разрешают вернуться в Ленинград.

Семью Оскара Эмильевича освобождают в начале 1936 г., но ограничивают зону проживания рядом разрешенных городов. Они выбирают Казань как старинный центр культуры и образования,

университетский город с богатой интеллектуальной и художественной жизнью, со сложившимися традициями. Так одна из ветвей рода Визелей оказывается в Казани.

С 1937 г. Вера Александровна становится членом товарищества «Татхудожник», преобразованного в Татарское отделение Художественного фонда СССР, а с 1939 – членом Союза советских художников. В 1937–1943 гг. она преподавала рисунок в Казанском институте глухонемых, созданном Е.Г.Ласточкиной¹.

К концу 1930-х, после того как её мужа арестовали вторично в Казани (формулировка ареста – «...осужден 22.09.38 – социально-опасный элемент – потомственный дворянин; 5 лет исправительно-трудовых лагерей»²), Вера Александровна осталась одна с восьмилетним сыном Андреем. Арест стал последним, в 1939-м Оскар Эмильевич погиб в сталинских лагерях.

Трудности быта в новом незнакомом городе, поиски работы и возможностей для реализации своих творческих потребностей не сломили эту сильную, высокоинтеллигентную личность, Вера Александровна всегда работала творчески. Ей пришлось пережить голод и лишения, тяжести военного времени, постоянную боль за маленького сына, который рос хрупким и болезненным мальчиком.

Андрей Оскарлович, сын Шолпо, ныне хорошо известный и уважаемый в научных кругах ученый-химик, так вспоминает этот период: «Время было трудное, и небольшая зарплата преподавателя рисования в Институте глухонемых не обеспечивала нормальной жизни. Приходилось браться за любые случайные приработки. С началом Отечественной войны жизнь еще более усложнилась. Рыночные цены на продукты питания резко возросли, а введенные карточки требовали длительного стояния в очередях «прикрепленных» магазинов. Времени на творческую работу практически не оставалось. Но события того страшного времени не прошли бесследно перед глазами и памятью настоящего художника. Творец не может не творить. И, несмотря ни на что, время от времени Вера Александровна берется за карандаш не ради сегодняшнего заработка, не с целью создания совершенного произведения, а просто по душевной необ-

¹ Червонная С.М. Художники советской Татарии. Казань, 1984. С. 426.

² Книга памяти жертв политических репрессий. Т. 3. Казань, 2001. С. 176.

ходимости вынести на бумагу отголоски своих настроений и переживаний. Как след того времени, в семье художника сохранились обрывки впечатлений, незавершенные, незаконченные, но искренние отпечатки событий середины прошедшего века».

Этим графическим впечатлениям В.А.Шолпо времен Великой Отечественной войны и посвящено данное сообщение. В большой степени они действительно представляют собой просто впечатления от военной поры, более интересные с исторической, нежели с художественной точки зрения. Вместе с тем, среди 16 сохранившихся в наследии Шолпо произведений, посвященных этому периоду, имеются и законченные работы, исполненные преимущественно в портретном жанре.

Первый день войны, запечатленный художницей в двух акварельных вариантах «День объявления войны», – ее первый отклик на страшное для всей страны сообщение, момент, который ярко отпечатался в сознании наших соотечественников, очевидцев тех событий. В этот воскресный день Вера Александровна с маленьким Андрюшей отправилась, как и многие жители города, на остров «Маркиз» на Волге, самое популярное место летнего отдыха казанцев тех лет (ныне большая часть этого острова затоплена в связи с открытием Куйбышевского водохранилища). Подпись на одной из акварелей точно указывает место и время происходящего «22 июня 1941 г. в 12 час. Остров отдыха “Маркиз”». Объявлена война, горожане, находившиеся на пляже, в смятении замерли у радиорупора от оглушившего их сообщения, на заднем плане еще плещутся дети в реке, но состояние всеобщей тревоги, озабоченности, негодования уже охватило всех мирно отдыхавших людей. На переднем плане – крепкие сильные фигуры двух парней, только идущих с купания. Они внимательно слушают сообщение, их фигуры заслоняют общую композицию. В этом можно уловить символичность, глубинную связь, понять замысел художника – ведь именно им, этим молодым людям предстоит встать на защиту своей родины от врагов. Женщина в красном сарафане прижала к себе сына, отец зовет купающихся детей, все спешно собираются. Это лишь зарисовки, подготовительный материал для возможной в будущем картины, замысел которой автору, по-видимому, не удалось осуществить.

То же касается и серии зарисовок, посвященных сооружению линии противотанковой обороны между Урмаями и Канашом в

морозную зиму 1941–1942 гг., когда возникла опасность немецкой оккупации на территории нашего поволжского региона. В.А.Шолпо была участницей этих событий, и в ее наследии сохранилось четыре различных варианта, где художник в рисунке и в монохромных акварелях разрабатывает композицию выбранной сцены. В конечном варианте по-чертежному четко выстроена перспектива широкой, уходящей вдаль линии противотанковой обороны, сооруженной хрупкими женскими руками. На переднем плане три женщины работают в окопе, вдали у самой линии окопов видны легкие палатки, где работающие проводят минуты краткого отдыха, в надежде хоть немного согреться и подкрепиться. Жестокий мороз, женщины одеты во все теплое, что у них есть, их лица так закрыты от холода, что видны лишь глаза. Они пытаются разбить огромные камни, замерзшую землю, занимаясь чисто мужской работой: насколько хватает сил, поочередно, энергично работают молотом, ломом, лопатой, чтобы затем вынести раздробленные камни из окопа. Подчеркнуто лаконично, рублеными линиями даны фигуры женщин, акцентировано движение, неимоверное усилие, с которым работницам приходится забивать молотом клин, и в этой своеобразной художественной подаче читается влияние аналитического искусства, наложившее отпечаток на всю творческую эволюцию мастера.

По-видимому, для журнала или военного агитлистка, а возможно, для плаката художницей была создана серия небольших зарисовок «Дрова городу» (1942?), выполненных тушью и акварелью. На такой графический заказ указывает надпись на двух вариантах из трех сохранившихся, характерная для военного времени: «Создание зимних запасов топлива – боевая военно-хозяйственная задача». В зарисовках мы вновь наблюдаем живой поиск композиционного решения: по городу едет трамвай с дровами, изображенный на различных вариантах в разных ракурсах, его сопровождают женщины-работницы, жители города радостно встречают долгожданный груз. Активная работа тушью, с помощью которой вся изображенная сцена линейно выделена и детально проработана, использование монохромной акварели для создания пространственного фона дают интересное графическое решение, демонстрируют способности Шолпо как мастера-графика.

На юбилейной выставке, посвященной 30-летию Великого Октября (1947), были показаны ее акварели «В госпитале» и «Мать

Щорса». Они созданы художницей в 1943 г., это наиболее законченные произведения из всех военных работ Шолпо. Первая написана по впечатлениям от военного госпиталя и изображает медсестру на ночном дежурстве. Уставшая до изнеможения после трудного дня, она на несколько минут положила голову на стол, чтобы немного отдохнуть, затем нужно снова спешить на помощь раненым. Атмосфера тяжелых буден госпиталя подчеркнута излюбленным художницей монохромным решением: все изображение дано серыми и темно-серыми тонами акварели, лишь белый халат медсестры и тусклый свет больничных ламп немного оживляют созданный художницей суровый образ госпитального коридора.

Акварельный портрет «Мать Щорса» – один из лучших в портретном наследии Шолпо. На нем представлена Мария Константиновна Щорс, мать Николая Щорса, которая была эвакуирована в годы войны в Казань. В рамках небольшого формата (размер листа – 11,5 x 9,0 см) мастеру удается создать монументальный образ сильной, мудрой, волевой женщины-матери, приблизиться к скульптурному решению графического портрета. По сути, его можно оценить как символический образ матери национального героя. Лаконично выделены черты лица пожилой, много пережившей женщины, в портрете нет ни одной дополнительной детали: все внимание сконцентрировано на ее усталых глазах, плотно сомкнутых губах, глубоких суровых морщинах, образовавшихся у переносицы. В этом образе ощущается связь с судьбой многих женщин страны, с судьбой самой художницы, на долю которой пришлось столько лишений и тягот.

Последняя серия военных зарисовок Шолпо посвящена событиям конца войны и связана со знаменитым стихотворением К.Симонова «Жди меня». Она называется «Ждали. Вернулся» (1944) и изображает конкретный пример из событий собственной семьи В.А.Шолпо, когда приехал муж сестры Веры Александровны И.С.Белозор, которого так ждала эвакуированная туда из Ленинграда в Казань семья.

Особое место в художественной деятельности Шолпо занимал портрет. Уже в позднем периоде творчества ею была создана интересная серия «Люди Казани»(1950–1960-е), представляющая казанских художников, артистов, врачей и ученых, где цветовая гамма становится более сдержанной, а образы решены в традиционной реалистической манере. К этой же серии принадлежит живописный

портрет генерала армии В.П.Распопова (1960), отца Тамары Владимировны Распоповой – в те годы заведующей кафедрой фармакологии Казанского мединститута, с которой Вера Александровна была очень дружна. Ныне этот портрет находится в семье Распоповых.

Вере Александровне выпала нелегкая судьба. Начав свой творческий путь с серьезного увлечения новаторскими течениями 1920–1930-х гг. (кубизм, символизм), Шолпо со временем меняет свою манеру письма, отдавая приоритет реалистическому направлению, что было характерно для многих художников времени сталинского тоталитаризма. В послевоенное время Шолпо работала как живописец и график, театральный художник (эскизы костюмов к операм, балетам и драмам, ставившимся на сценах театров Казани (БДТ имени В.Качалова, ТГТОиБ имени М.Джалиля) и мастер прикладного искусства. В Казани она общалась со многими известными художниками и деятелями культуры: с П.М.Дульским, В.К.Тимофеевым, П.Т.Сперанским, Н.А.Смирновым, А.М.Кокоревым и др. Художница неоднократно участвовала на местных и региональных выставках. На выставке изобразительного искусства Татарской АССР 1957 г. в Москве экспонировались акварели кисти Шолпо «Туркмены» (1929), «Персидские женщины» (1936), «Сахип» (1936), «Женщина с ребенком» (1936), «Соседки» (1936).

На закате жизни Вера Александровна написала яркие воспоминания о прожитом и пережитом, опубликованные в журнале «Казань» (1994)³. В них она почти не касается собственного художественного творчества, полностью посвящая свой рассказ истории непростых событий семьи, трудной личной судьбе. В 1996 г. в том же журнале «Казань» в числе материалов, раскрывающих дружеские связи В.В.Софроницкого и семьи Визелей, были опубликованы ее воспоминания об известном пианисте⁴. В.А.Шолпо умерла в Казани в 1970 г.

³ Шолпо В.А. Осколки зеркала. Воспоминания // Казань. 1994. № 5-6. С. 74–87; № 7-8. С. 51–78; № 9-10. С. 110–131.

⁴ Шолпо В.А. Волшебное яблоко // Казань. 1996. № 3-4. С. 182.

Нейдерова И.Н.

**Рисунки казанских детей 1942–1943 гг. в собрании
Государственного музея изобразительных искусств РТ**

50 лет тому назад, когда создавался Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, основу его коллекции составили экспонаты, переданные из Государственного музея ТАССР. Среди картин западноевропейских, русских и татарстанских художников, произведений декоративно-прикладного искусства, графики и скульптуры было передано около 300 рисунков казанских детей, созданных в 1942–1943 гг. Среди хлопот по инвентаризации и систематизации переданных молодому музею сокровищ скромным творениям казанских ребятишек, выполненным на простой бумаге цветными карандашами, внимание было уделено не сразу. Было не совсем понятно, как с ними поступить в художественном музее, пока не определилась особая музейно-образовательная деятельность, и военные рисунки ушли на хранение в школьный кабинет музея, с 1971 по 2005 г. руководимый Н.М. Аксеновой. В 2007 г. в школьном кабинете состоялась выставка военных рисунков казанских детей «Когда-нибудь мы вспомним это, и не поверится самим...». Может быть, это был первый показ их в послевоенное время.

Рисунки были введены в созданный в том же году фонд детского рисунка музея и получили официальную «прописку» в музее – свой инвентарный номер. В детском фонде, который в основном представляют рисунки современных детей из Казани и республики, военные рисунки занимают уникальное место, так как рисунков прошлого времени в фонде, кроме них, пока не представлено.

Таким образом, эти рисунки дважды стали объектом музеефикации. Первый раз это случилось, когда они попали из детских садов в Центральный музей ТАССР. В 1942 г. музей открыл одну из первых в стране экспозиций, посвященных Великой Отечественной войне. Выставка располагалась в Театре юного зрителя¹. В этом же году открылась выставка детского изобразительного творчества ребят из Ка-

¹ Синицына К.Р. Полвека музеев Казани и Татарии. Очерки истории 1917–1967 гг. Казань, 2002. С. 138.

зани², материал с которой целиком перешел в музейный фонд. Эта выставка не была случайной. Музейщики в военные годы много общались с детьми – ходили в детские сады, школы, дети приходили на музейные выставки, располагавшиеся на различных площадках, так как свои площади музей делил с эвакуированным из Москвы Аэрофлотом, школой, какое-то время на его территории жили эвакуированные люди.

Как рассказывает Светлана Владимировна Морозова, дочь В.М. Дьяконова, директора Центрального музея ТАССР в 1941–1980 гг.³, а ныне сама директор Музея истории полиграфии и книгоиздательства Московского государственного университета печати, был у музея свой подшефный садик, находящийся на пересечении улиц Большая Красная и Комлева (ныне ул. Муштари). Этот садик посещали дети сотрудников музея, в том числе и сама Светлана Дьяконова. Во время войны, когда дети многого были лишены, музейщики дарили воспитанникам детских садов экспонаты с выставки производителей детских игрушек Татарии (1941), проходившей в музее и оставшейся нерасформированной из-за начала военных действий. В рисунках, созданных на занятиях в детских садах, музейщики разглядели настоящие экспонаты. В своей книге «Моя жизнь и музей» В.М. Дьяконов пишет: «С первых дней войны начали... сотрудники собирать исторические памятники незабываемых дней. Они приносят в музей множество различных документов и вещей: плакаты... фотографии... в детских садах и школах собирали ребячьи рисунки – все о войне, датируемые осенью 1941-го...»⁴. Некоторые из них, скорее всего, были показаны на выставке детского творчества в 1942 г., а иные из этих творений вошли в середине 1960-х гг. в постоянную музейную экспозицию как исторические свидетельства, эмоционально и неофициально свидетельствующие о событиях Великой Отечественной. Детские рисунки представлены и в ныне действующей экспозиции Музея истории Великой Отечественной войны, филиале Национального музея РТ.

² Выставки музея ГМ ТАССР. Серия обмен опытом работы. Казань, 1954. С. 19.

³ С 1942 г. музей называется Государственный музей ТАССР.

⁴ Дьяконов В.М. Моя жизнь и музей. Сорок лет участия в музейном строительстве. Казань, 2006. С. 233.

Коллекция детских рисунков, которая хранится в настоящее время ГМИИ РТ, является, по всей вероятности, уцелевшим «осколком» выставки 1942 г. и последующей собирательской деятельности Государственного музея ТАСССР, так как все рисунки снабжены печатными этикетками с надписями-комментариями, сделанными со слов детей.

Пребывание в детском фонде художественного музея, безусловно, меняет статус рисунков и взгляд на них. Они становятся не только одним из исторических свидетельств о Великой Отечественной войне, но и свидетельством эстетического развития детей, их художественного воспитания, явлением культуры. Это хорошо осознавали сотрудники Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), когда предложили в 1970-х гг. сотрудникам Музея изобразительных искусств ТАСССР обменяться детскими рисунками наших городов. В настоящее время в фонде детского рисунка ГРМ находится 4 военных рисунка казанских детей 1942–1943 гг. как пример детского творчества XX века в нашей стране.

Коллекция еще требует глубокого изучения. Но первые шаги благодаря мероприятиям, приуроченным к 65-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне, сделаны. Рисунки из данной коллекции, конечно, должны рассматриваться как исторический документ. Что это означает? У Н.Н. Фоминой, заведующей лабораторией Института художественного образования РАО, есть следующее замечание: «Существует разница в толковании детского рисунка как исторического свидетельства, когда маленький автор выступает в роли свидетеля исторического события (летописца), и исторического документа, несущего обширную информацию по разным областям знания (искусства, образования, психологии и др.)

Изучение детского рисунка как исторического документа ставит перед исследователем следующие задачи: дать объяснение предмету изображения, проанализировать форму отражения, выявить факторы, определяющие выбор объекта изображения и способы ее отражения, определить исторические источники влияния на автора рисунка. Выявить цель создания рисунка: учебная, самостоятельная, для выставки или конкурса. Определить место рисунка в науке – педагогике искусства»⁵.

⁵ Фомина Н.Н. Детский рисунок как исторический документ. // Кремль – детям. IV всероссийский фестиваль. Москва 23-27 октября 2006 г. Тезисы докладов. М., 2006. С. 66.

Ориентируясь на эти задачи, сегодня мы можем сказать следующее.

В коллекции представлены рисунки детей дошкольного и младшего школьного возраста. Главной темой рисунков является война: битвы, спасение раненых, трагедия людей военного лихолетья. Сюжеты рисунков взяты детьми из громких чтений газет, сводок военных действий, особенно часто в нашей коллекции встречаются сюжеты о Сталинградской битве (осень 1942 – февраль 1943), а также битве за Воронеж и Дон. Об этом мы узнаем даже не по изображению, а по тем надписям, которые есть почти у каждого рисунка. Вместе с рисунком они образуют целостное произведение, объясняя содержание изображенного.

Конечно, казанские дети рисовали военные события по воображению, своему представлению. Рисунков, которые передавали бы их собственную жизнь, немного. Наиболее многочисленная группа на эту тему – «Елка в детском саду». В рисунках, особенно детей постарше или более способных в рисовании, видны приметы времени – в одежде красноармейцев (буденовки), оружии, имени Сталина, некоторые персонажи нарисованы в стилистике детских книг 30–40-х гг. Рисунки самых младших детей ничем, кроме танков и самолетов, не отличаются от рисунков детей любого времени – люди нарисованы по схеме «Точка, точка, запятая...», обязательными персонажами являются солнце, деревья-«морковки», цветы. Композиции рисунков в основном передают двигательную-осозательную ориентацию младших детей – много мелких деталей, все они находятся в действии. Объекты располагаются как вдоль нижнего края листа, так и по вертикали рисунка.

Среди детских рисунков нет портретов. Нельзя с точностью сказать, почему этот жанр не представлен в данной коллекции рисунков казанских детей, может быть, это объясняется простым стечением неизвестных нам обстоятельств. Или знаком времени. У известного искусствоведа, пишущего об искусстве для детей, Веры Васильевны Алексеевой есть такие слова в статье-воспоминании о своем военном детстве: «Дети растворялись в самой жизни, в ее лишениях, в горе близких, в страхе постоянных потерь, в ожидании похоронок...»⁶.

⁶ Алексеева В.В. Синяя птица детства // Десятая передвижная выставка детского изобразительного творчества дошкольных и школьных образова-

Эта растворенность диктовала инперсональность сознания, и может быть объяснением отсутствия жанра портрета в детских военных рисунках.

Рисунки выполнены цветными карандашами или акварельными красками. Есть рисунки, выполненные с прекрасным чувством цвета. Как вспоминает Д.К. Валеева, кандидат искусствоведения, а в годы войны – юный художник, карандаши были самой любимой игрушкой. И самой ценной, потому что их не хватало. Среди девочек детского сада, в который она ходила, была придумана такая игра. Когда точили карандаши, девочки собирали стружки, заворачивали в бумагу и клали ночью под подушку с надеждой, что наутро там окажется новый карандаш. Конечно, этого не происходило, но девочки не разочаровывались и придумывали множество оправданий. И вот однажды у одной из подружек под подушкой все же появился новый карандаш. Такое «чудо», конечно, сотворили родители. Но оно должно было произойти – ведь дети в него верили.

Дети в те годы были оптимистами. Достаточно посмотреть на их рисунки. В самое тяжкое время мальчишки и девчонки неизменно рисовали победу. Влияние идеологической установки, конечно, здесь есть. Тем более что представленные рисунки – результат заданий воспитателей, а не свободное творчество. Но дети не знали, что это идеология, они просто искренне верили Сталину и солдатам, среди которых были их отцы, что они защитят страну от фашистов. Рисуя, совершали своеобразное магическое действие, внося свой вклад в нашу Победу. В.В. Алексеева пишет, что существуют две проблемы: «Военная действительность в рисунках детей» и «Действительность и рисующий ребенок эпохи войны», и они «суть две взаимодополняющие друг друга части единого целого, если мы все-таки имеем в виду «военное детство», а не только «рисунки»»⁷.

Мы, к сожалению, не знаем, каковы были принципы отбора рисунков в музейный фонд в те годы. Поэтому говорить о том, что предпочитали рисовать дети во время войны, только по этим рисункам мы не можем. Может быть, рисунки специально отбирались на тему военных действий как наиболее отражающие приметы того време-

тельных учреждений. Посвящена 60-летию Победы в Великой Отечественной войне «Мир нашему дому». М., 2005. С. 51.

⁷ Там же. С. 53.

ни. А может быть, других тем в рисунках тех лет и не было. Например, по воспоминаниям Д.К. Валеевой, ребята, даже девочки, почти не рисовали мирной жизни, а только войну. В фонде Национального музея РТ есть рисунки Лейлы и Ады, дочерей поэта-фронтовика Камая, которые относятся к самостоятельному творчеству. Их темы – совершенно детские: сказки, лисички, снеговики. Рисунки были ими выполнены в письмах на фронт к отцу⁸.

История коллекции военных рисунков казанских детей 1942–1943 гг. из фонда детского рисунка ГМИИ РТ – это история обретения музейной ценности, казалось бы, очень простых вещей. Но одновременно – пример профессионализма музейных сотрудников, сумевших из множества вещей, окружающих человека, создать картину своего времени, сохранить его неповторимые черты. Это урок многозначительности и глубины музейного экспоната, с каждым новым поколением зрителя раскрывающегося все новыми гранями. Чудом уцелевшие и сохраненные музейными сотрудниками детские рисунки времен Великой Отечественной войны являются одним из истоков знания о культуре страны в эти годы. Они дают возможность нынешним поколениям ощутить себя частью исторической нити благодаря непосредственным впечатлениям, которые важнее «общих» слов, ведь именно они, в конечном итоге, служат основанием того чувства, которое мы называем «патриотизмом».

⁸ НМ РТ. КППи-124014/47; КППи-124014/48.

Гильмутдинова О.А.

**Тема войны в творчестве молодых художников Татарстана
(на примере Казанского художественного
училища им. Н.И. Фешина)**

Работы молодых художников, посвященные Великой Отечественной войне, – явление, сложившееся в определенных исторических обстоятельствах. Обладая идейно-эстетическим своеобразием, оно представляет закономерное продолжение основных линий и традиций российского искусства, где тема Великой Отечественной войны понимается как чрезвычайно важная и ответственная. В ее решении каждое поколение вспоминает о своих истоках и корнях, оценивая то, что было. В сознании закрепляются художественные образы, кажущиеся главными. Активно происходит процесс осваивания бесценного исторического опыта.

Сложность при работе над этой темой у современных молодых людей состоит в том, что они узнают о ней из произведений изобразительного искусства и литературы, через кинематограф, в лучшем случае через воспоминания своих немолодых родственников. Как правило, современное молодое поколение не имеет четко оформленных представлений о трагизме войны. Особо важно и ценно, когда, задумываясь над этой и ныне актуальной темой, молодые художники формируют свой личный образ войны.

Анализируя работы, можно отметить, что главной задачей при обращении к прошлому оказывается человек. Он постигается в самых различных образах, объединенных общей великой целью. На происходившие в годы войны события художники смотрят с позиций, отвечающих думам и настроениям настоящей эпохи. Их не привлекают яркие сцены сражений и подробности боевой обстановки. Они останавливаются на изображении других сторон военного времени.

Через натюрморты представлены быт и жизнь человека на войне. В качестве примера можно привести работы Ю. Галиакберовой «Записки военного корреспондента», Л. Габитовой «Последний вальс», Б Белоноговой «Затишье», К Игумновой «Письмо с фронта». В них мы видим особую атмосферу, когда солдат остается наедине с самим собой.

Вторая группа натюрмортов связана с современными воспоминаниями ветеранов. Одним из примеров является работа А. Тюриной «День Победы».

Вглядываясь в героев портретов и сюжетных картин, мы становимся свидетелями ситуаций, требующих мужества, душевной отзывчивости, терпения и способности подчиняться суровому закону долга. На картине М. Зиганшиной «Блокадный Ленинград. Эвакуация Эрмитажа» 2004 г. изображены работники музея, которые, несмотря на страшную опасность, нависшую над ними, не утратили присутствия духа, они готовы к самопожертвованию. Композиционная структура преломляет отголоски разработки старыми мастерами темы «снятия Иисуса с креста». В работе прочитывается вечная тема гибели и спасения, насилия и всеобъемлющего сочувствия к ближнему. Грубой, разрушительной силе, которая остается за пределами работы, но явно ощущается, противопоставлен поступок людей, в тяжелейших условиях сохранивших душевное благородство. Цветовой колорит картины построен на контрастах. Для усиления эмоционального напряжения автор использует направленное ламповое освещение.

В работе Е. Прониной «Блокадный Ленинград» 2004 г. изображена холодная суровая зима. Люди, идущие за водой, концентрируются в центральной группе. Сдержанная холодная цветовая гамма создает пасмурную промозглую атмосферу в работе. Силуэтные изображения людей – без детальной прописки. Здесь нет главного героя, все люди вместе, они равны по своей значимости.

В портретном образе А. Ивановой «Похоронка» 2010 г. содержание разворачивается на психологической основе, через душевные переживания героини. Индивидуально-личное, конкретное, все то, что составляет питательную среду портретного жанра, здесь соединяется с драматической биографией образа. Скромный, тихий интерьер: серо-зеленоватая стена, полка, задернутая белой занавеской, белая холщовая скатерть на столе. В верхнем левом углу характерные для военного времени предметы – они уведены в тень и еле видны. В обессиленной позе, опершись руками на стол, стоит женщина. Ее скорбный взгляд отрешен. Цветовая гамма работы сдержанная, построенная на нюансировках тепло-холодных отношений. Источник света не показан, но мы ощущаем рассеянный естественный свет. Композиция проста и лаконична.

В триптихе О. Сушковой «Война» 2004 г. портретные образы менее конкретизированы и носят обобщающий характер. Работа по сути своей более формальна с точки зрения изобразительного языка, чем предыдущие. Автор использует экспрессивную цветовую гамму, построенную на контрастах, в силу образных задач отказываясь от тонкости валеров и цветовых нюансов. Изобразительной основой здесь выступают пластические поиски, вариации линейных и цветовых аккордов.

Графические листы А. Федоровой «Не забыть никогда» 2004 г. изображают жертв концлагерей. Художница выбирает необычные точки зрения, постоянно меняет их. Из человеческих фигур словно складывается страшный орнамент. Белое и черное, нет полутонов – этот графический язык, построенный на контрастах, усиливает напряжение.

Достаточно часто обращаясь к военной теме, молодые художники применяют различные графические техники. В работе О. Михасевой «Письмо», выполненной сангиной, изображен отдыхающий солдат в редкий момент затишья. Он держит в руках письмо, перечитывая его вновь и вновь. Печка с чайником и шинель образуют кулисы, через которые зритель подходит к герою. Автор тонко чувствует дистанцию штриха, ритм темных и светлых масс, создающих выразительность силуэта солдата. Отобранные графические средства направлены на создание психологического настроения, помогающего ощутить переживания героя.

Более лаконичным изобразительным языком подходит к выражению своих мыслей М. Атласов в серии графических станковых листов «Память» 2010 г. Человек здесь отдален от зрителя, и мы видим лишь силуэты.

В серии М. Зайцевой «Блокадный Ленинград» человек всегда предстает на фоне города. Здесь нет подробной моделировки деталей. Все очень лаконично. В каждом листе ярко выражено пластическое начало.

Серия Г. Скоморохова «Военные хроники» 2010 г. рассказывает о подвигах и жизни солдата. Здесь так же, как и в предыдущих сериях, автор не стремится к индивидуализации героев, он создает образ, настроение.

Все работы выполнены в различных графических техниках (соус, сангина, перо, уголь, смешанная техника). В каждом конкретном случае на выбор графических средств накладывают отпечаток характер решаемой творческой задачи и пластические свойства отражаемых форм.

Подводя итоги, можно сделать выводы. Конечно, не все гладко и безупречно, но такая тема сложна даже для маститых художников. В большинстве случаев молодые авторы в своих работах стремятся понять и показать, что тема разлуки, боли, страдания, то есть тема Войны носит характер личной трагедии каждого человека. Ведь ее события затронули каждую российскую семью. В каждой работе звучит «генетическая память». Художники активно используют различные живописные и графические техники для достижения наибольшей выразительности своих образов. При этом они выбирают каждый свой путь. Работа над формой, над языком художественного произведения – это работа, прежде всего, над содержанием и смыслом.

Со дня победы над фашистскими захватчиками прошли десятилетия, но эта священная война остается нашим «близким – далеким», остается остросовременной темой.

Кариева Л.А.

Проблемы жизни и смерти в творчестве художника и скульптора Ильдара Ханова

И. Ханов – художник планетарного масштаба и скульптор нового времени, представитель современного авангардного монументального искусства, отражающий жизнь всего Человечества. Такие его полотна, как «Рождение века», «Зов», «Хиросима», «Апокалипсис» поражают масштабностью мышления. Его монументальные композиции, как «Родина-мать» в мемориале Славы города Набережные Челны, посвященная героизму советского народа в годы Великой Отечественной войны, «Древо поэзии» в деревне Тукай-Кырлай, воздвигнутая в честь 100-летнего юбилея выдающегося татарского поэта Г. Тукая, рельеф «Расстрел» на Арском кладбище, посвященный героям Гражданской и Великой Отечественной войн, жертвам политических репрессий в годы сталинизма, его полотно «Похороны татарского рабочего» по эмоциональному влиянию на зрителей и философской глубине оценки человеческой жизни во всех общественно-экономических формациях и в древнейших и современных цивилизациях выходят за временные рамки восприятия мира и определения места Человека в общественно-исторических процессах.

Среди обильного публицистического материала об И. Ханове можно выделить альбом, где напечатаны научно- популярныe статьи о его многогранном творчестве, его философские стихи, что дает нам возможность считать это издание наиболее полным в информационном, художественном и научном аспектах¹. Среди всей литературы об И. Ханове он выделяется как наиболее систематизированный материал для пользования.

Одна из определяющих проблем в творчестве И. Ханова – это его размышления о жизни и смерти, что волновало все человечество на протяжении всего его развития. Автор в своем творчестве старается ответить на вопросы, поставленные в особо напряженные времена, когда грозит опасность выживанию всего человечества. Его идеи тесно соприкасаются с идеями и нравственными идеалами нашего народа, его фольклора, образами и гуманистическими идеалами бо-

¹ Древо жизни И. Ханова. Казань. 2000.

готовой художественной литературы. И. Ханов опирается на достижения европейских мастеров, восточной литературы и татарские народные традиции. Поэтому его образы неоднозначны, неповторимы, они наши, но в то же время они принадлежат всем.

Проблемы жизни и смерти неотделимы от религиозных представлений и учений. Не отрицая и не разрушая основ различных верований, язычества, религиозных учений мировых религий: христианства, ислама, буддизма, он «строит» образы, указывая на характерные черты социальных групп, своего времени и отделяя Человека от всего остального мира, подчеркивает его великую миссию на Земле, возвышая его как единственную великую ценность цивилизации, без которого не может быть никакой культуры. И поэтому его представления о жизни и смерти являются синтезом различных религиозных систем и учений, результатом его собственных философских размышлений.

Основную тему человеческого бытия и всего мироздания – тему жизни и смерти, по мнению Т. Дроновой, И. Ханов передает через мироощущение. «...будто некий странник с фонариком направляет сверху световой луч, выхватывающий из времени и пространства мгновения жизни и смерти, и фиксирует их на мысленном полотне»².

О его концепции жизни и смерти рассказывают его творчество, его произведения. Они воспринимаются нами как некие обобщенные символы, нравственные оценки отношения людей нашей эпохи к этим проблемам.

Хочется особо выделить идею нравственной оценки в творчестве И. Ханова. По татарским, древневосточным традициям, вся татарская литература пронизана ненавязчивой, но жизнеутверждающей дидактикой. По историческим обстоятельствам оторванная от своих корней, от древнего монументального искусства, мощная литература в течение столетий служила сокровищницей всего института нравственности. Возрождая традиции тюркских балбалов, И. Ханов опирается и на традиции народной литературы – фольклора и письменной литературы.

В первую очередь, И. Ханов воздвиг памятник Жизни в честь целого поколения и их доблестного труда (трудолюбие – основная черта нашего народа) в г. Набережные Челны. В городе молодых строителей автогиганта и его творческой молодости поставлен монументальный памятник, названный «Древо жизни». Эта скульптурная композиция символизирует наследие наших предков. Это – гимн жизни. Монумент, как

² Древо жизни И. Ханова. Казань, 2000. С. 48.

бы вырастает из-под земли, напоминая нашим современникам о богатых недрах нашей республики, лесах и полях, городах и селах, где жили наши предки, живут наши современники, будут жить наши потомки.

Набережные Челны – древний город, там издавна жили борцы за свободу и независимость своего народа. Но скульптор И. Ханов показал не только историческое прошлое своего народа, но и огромный энергетический потенциал людей труда. Жизнеутверждающий символ – «Древо жизни» прославляет мирную жизнь всех жителей республики и приветствует наших гостей.

Жизнь на земле невозможна без воды. Наши предки с трепетом относились к воде, ее обожествляли. Вокруг источников воды строили различные красивые архитектурные сооружения, чтобы люди могли любоваться водой, пользоваться без ущерба для природы. О духах, обитающих около родников, водоемов и рек, рассказывали различные легенды. Люди таким образом связывали мир живых людей с потусторонним миром. В половецких степях по сей день встречаются находки – идолы, объекты поклонения, в виде полулюдей, полуживотных, однорогих баранов, символов солнца, или существ, напоминающих татарского Шурале. И. Ханов же, развивая эти традиции, на нарушая гармонии природы, создает прекрасные произведения искусства. Примером бережного отношения к природе может служить декоративная композиция Родникового комплекса в с. Тимошкино Аксубаевского района РТ. В этом комплексе перед нами встают образы татарского фольклора, связанные с водной стихией. Это – родные, сказочные образы. Вот Белая змея – символ мудрости. Она и многочисленные серебристые змеи летним днем приползают к озерам и родникам. А вот огромная фигура – персонаж народных преданий, напоминает девушку-амазонку Алтынчеч, которая выходит из пещеры только ночью и исчезает на заре, или она светловолосая женщина, татарский кентавр женского рода, нижняя половина фигурки которой напоминает дикую лошадь.

Памятник «Древо поэзии», возведенный в деревне Кырлай Арского района, где провел несколько лет своего детства поэт Г. Тукай и назвал ее «местом, где открылись его глаза на мир», заставляет нас задуматься о великой родословной татарского народа. В скульптурной композиции воедино слились идеи вечной жизни и смерти через образ великого поэта Г. Тукая. Он, как продолжатель древних поэтических традиций, юноша, вступающий на путь поэтического творчества, олицетворяет и всю генеалогическую легенду, историю древних тюрков,

историю истребления и возрождения божественного рода Ашинов. Центральный образ композиции – юноша – изображен сидящим на Белой волчице – символе возрождения народа. Сколько раз наш народ стоял у пропасти – на грани исчезновения. Но выжил, последний раз после трудного испытания в годы Великой Отечественной войны. Но связь поколений не прервалась. Все тюрко-татарские поэты собрались вокруг Тукая, их творчества служат вечности. И на ветках «Древа поэзии» «затихли» души поэтов в виде райских птиц. И мы вспоминаем строки Г. Тукая «...улетела, улетела из клетки мира душа моя».

Утверждение жизни через смерть... Так можно было бы оценить идею первой работы И. Ханова, которая появилась в Набережных Челнах в 1975 г. Памятник посвящен павшим героям в годы Гражданской и Отечественной войн. Это памятник «Родина-Мать» Он выполнен в виде мифологической восточной птицы Феникс (Сэмругъ кош – персонаж татарских народных сказок, символ солнца и добра на Земле и в потустороннем мире). Птица-гигант как бы летит над всей землей, она видит всех: живых и мертвых, прошлое и будущее всей планеты. Образы же жертв и героев изображены вокруг этого основного персонажа. Трагедию Человечества мы читаем по этим лицам. Они погибли, чтобы на Земле больше никогда не было войн. Если бы не было такого оптимизма, они бы не сумели победить злого врага.

Картину «Доля матери» можно считать дополняющим эту монументальную скульптурную композицию. Война у матерей забирает самое дорогое- их детей и возвращает им мертвые тела. В таком случае, существует ли такое понятие, как победа? Такие полотна автора, как «Апокалипсис», «Хиросима», предупреждают людей о грядущей опасности для человечества.

«Похороны татарского рабочего» – это результат философских исканий смысла жизни. Темы для своих произведений И. Ханов берет из жизни, черпает из родной литературы. В начале XX века жил и творил драматург Г. Кулахметов. В его драме «Молодая жизнь» есть персонаж – рабочий Юсуф. Зачем же автор назвал обыкновенного рабочего именем фараона, что в нем царственного? Рабочий сам разъясняет свою миссию на Земле. Вся цивилизация создана его руками, это он достоин уважения за свой труд. И вот И. Ханов написал продолжение драмы Г. Кулахметова. Татарский рабочий умер. Вся жизнь замерла, все затихли. Пора задуматься о смысле жизни и о вечном.

И. Ханов творит для людей, чтобы они жили в гармонии, думая о мире, справедливости, добре и вечности.

Ахметова Д.И.

Тема войны и мира в творчестве Альфрида Шаймарданова

Альфريد Шаймарданов – непрофессиональный художник, в том смысле что никогда не учился изобразительному искусству профессионально. Это художник со своеобразным видением мира. Его мир – яркий и многоцветный. Искусствоведческая наука называет стиль, в котором работает А.Шаймарданов «примитивизмом» или «наивным искусством», но зрителю не стоит уповать на простое, «примитивное» восприятие.

Художник, в прямом смысле слова вышедший из народа, пишет глубоко фольклорные своеобразные картины, наполненные юмором и иронией. Фольклор этот специфичен, его создает сам художник, человек, проросший корнями в городскую, «образованную» почву. А потому за наивностью форм в картинах его стоит лукавая философия жителя города, поглотившего массу окружающей информации. Художник воспринял ее с непосредственной детскостью во взгляде и иронией взрослого человека. А.Шаймарданов не сочиняет что-то новое и не делает принципиальных художественных открытий, используя достаточно традиционные, испытанные временем приемы, импровизируя в их рамках с помощью разнообразных сюжетов.

Его работы складываются не из фольклорных источников, а из «высоких форм и жанров», перешедших в наивное искусство, и образующих трогательный и самобытный мир. Естественно, что это не случайно, самостоятельное обучение ремеслу художника неизбежно привело А.Шаймарданова к стилю наивной живописи. Считая своими учителями А.Руссо, Н. Пиросмани, Й. Генералича, он также осваивает и окружающую его жизнь и духовную культуру. Фантазмагория происходящего в картинах сродни абсурду сегодняшней действительности и родственна клиповой эстетике современного искусства. Для художника нет дистанции между героями, когда-то жившими и живущими сегодня. Он перемешивает их запросто во времени, пространстве, среде обитания. Растиражированные в нашем сознании персонажи – Чингис-хан, Сальвадор Дали, Рудольф Нуриев, Майя Плисецкая, Че Гевара и другие – получают «прописку» в другом времени и пространстве, приобретая иной смысл. Так

же просто и естественно обращается он и с другими своими героями, зачастую придумывая новых, не существующих. Их образы, предельно упрощаясь, начинают «шутить» над собственными прототипами, проявляя расхожие штампы повседневной жизни. Но художник не высмеивает их, а как бы подмигивает зрителю, давая возможность по-новому взглянуть на окружающий мир.

А.Шаймарданов отражает в своем творчестве разнообразные темы. Доминирующей здесь можно было бы назвать тему мира. Его мир яркий, пестрый, открытый и одновременно зашифрованный в необычные образы и их комбинации. Кажущаяся первоначальная простота в работах испаряется при внимательном изучении. Художник в полной мере владеет профессиональными техническими приемами в живописи: это панорамность и глубина композиций, сложность изображения, требующая особых «литературных» пояснений, частые срезы фигур, подчеркивающие их движение и усиливающие экспрессию, дотошное заполнение картины разнообразными деталями для усиления повествования. Очень характерной является для художника декоративность, открытость цвета, даже некая «мультипликационность», графичность, гротескность и праздничность картин. Вообще, говоря о самостоятельности А.Шаймарданова, надо заметить, что высшее образование у него есть, он закончил Ленинградский институт киноинженеров, работал ассистентом оператора на казанской студии кинохроники, так что можно говорить о некоем влиянии на него и кинематографа. В его работах мир всегда насыщен деталями, повествовательностью, протяженностью в пространстве. Картина «Работа навсегда» (2003) рассказывает о семейном счастье, об отце-шахтере, возвратившемся домой, к жене и сыну. Тут же – все цветы в поле цветут, птица поет свою счастливую песню, даже маленький барашек счастлив. Спеленный пенек березы поднялся новым ростком, как сын на руках у отца. Картины с таким настроением очень характерны для художника, здесь мы видим некий райский сад, может быть ощущения детства, которое всегда вспоминается ностальгически счастливым. Конфликты, борьба, война в работах художника встречаются редко. Даже если они и есть, то выражаются как-то не агрессивно, опять же иронично. Например, в райском саду («Изгнание из рая», 2003), наполненном животными, не нашлось места двум знаковым персонажам – рабочему и колхознице, их серп и молот не к месту в этом саду. Но не все так просто в этом мире, если приглядеться, рай не такое уж

безоблачное место – есть и хрестоматийный змей-искуситель, есть и указующий перст с небес в цивильном костюме, злобные бультерьеры и черный ворон, эти неожиданные атрибуты рая только подчеркивают неприкаянность обладателей серпа и молота в современном мире, откуда их изгнали и куда они с ужасом взирают.

Еще один масс-медийный персонаж современного мира – Че Гевара («Че Гевара посвящается», 2002), пламенный революционер, растиражированный образ массовой культуры. Художник довольно серьезно пытается изобразить героический образ Че, возвращая ему первозданность, напоминая о его настоящем образе. Здесь мы видим огонь, павших соратников, порванное знамя, да и иронии в этом образе нет, хотя, может быть, именно ее отсутствие делает эту работу не такой удачной, как многие. Такая искренняя, «детская» героизация образа лишает работу присущей А.Шаймарданову простодушной лукавости, своеобразного обаяния.

В полной мере эта обаятельная абсурдность проявилась в двух достаточно похожих работах – «День Победы» (2003) и «Приплыли» (2006). Мы видим растиражированный образ Московского Кремля – «Сердца Родины», нарядный, как праздничная открытка из нашего общего советского прошлого. Над Кремлевскими башнями расцветает феерический салют. В работе «Приплыли» под стены Кремля приплыла стая китов, их фонтанчики также празднично вторят салюту, всеобщая иллюминация подчеркивает массовую радость от праздника.

В работе «День Победы» художник показывает панораму Красной площади, тот же сияющий всеми цветами радуги салют и на холме, как всеми читаемая историческая или литературная цитата, – Наполеон, смотрящий на горящую от огней салюта Москву. Наверное, он должен локти кусать, глядя на это не доставшееся ему великолепие, он пыжится, изображая из себя императора, но даже пушка смотрит в его сторону, а не в город, и знамя его пало, и береза за его спиной сломана. Наполеон повержен, что еще более подчеркивает транспарант на площади: «С праздником!». Москва не достанется никакому врагу! Такая ирония, переключка эпох всегда была сильной стороной в творчестве А. Шаймарданова.

Таким образом, война (весьма редкая) в работах А. Шаймарданова всегда превращается в расцветенный фантастический мир. Художник не борется с этим миром, не конфликтует, он создает новое, экзотическое, ироничное пространство, приспособив его под себя.

Секция «Театр и музыка»

С С

Арсланов М.Г.

Татарский театр в годы Великой Отечественной войны

Начало Великой Отечественной войны для деятелей татарского театра связано с памятными днями подготовки к декаде национального искусства в Москве, которая должна была состояться в конце 1941 г. К концу июня подготовительная работа к декаде в основном была завершена. Были почти готовы намеченные для показа в Москве спектакли «Потоки» Т. Гиззата, «Идегей» и «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета¹ и уже велись переговоры о конкретных сроках. Но планам деятелей татарского искусства не суждено было сбыться. Нападение фашистских захватчиков отодвинуло декаду на неопределенный срок. Необходимо было срочно перестроиться на военный лад, подчинив всю работу театра задачам военного времени.

Война поставила режиссеров республики в очень трудные для работы условия. В первые же дни войны получили мобилизационные предписания молодые актеры К. Гильманов, Ф. Халитов, Н. Гайнуллин, Г. Надрюков, художник М. Сутюшев². Ушли на фронт многие работники вспомогательного и технического составов. В связи с военным положением вскоре начались сокращения штатов. Так, в ТГАТ им. Г.Камала с 1 августа освобождались от работы артистки Г. Ибрагимова, Г. Нигматуллина, Г. Камская, Г. Салиаскарова, артисты и режиссеры С. Булатов, Ш. Абдулмазитов, А. Хисамов, С. Валеев. По причине «упразднения должностей» были уволены также заведующие литературной и музыкальной частями: писатель и драматург Ф. Хусни, композитор Дж. Файзи. Временно их обязанности

¹ ЦГА ИПД РТ. Ф. 15. Оп. 23. Д. 366. Л. 43.

² НА РТ. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 44. Л. 174.

возлагались на режиссеров К. Тумашеву и Сарымсакова³. Вскоре начальником Управления по делам искусств было издано распоряжение о переводе всех цехов театра на временный простой с 50%-й оплатой труда⁴. С 18 сентября на 50%-ю оплату перешел и весь творческий состав⁵. Помещение ТГАТ передавалось в распоряжение завода № 27⁶, было занято эвакуированными гражданами. Творческий коллектив переводился в здание республиканского русского Большого драматического театра и там работал, чередуясь с последним и с Театром оперы и балета⁷.

Перечень материальных и организационных трудностей, свалившихся на плечи режиссеров республики, можно было бы продолжить. Однако они не могут сравниться со сложностями в творческой деятельности коллектива. Некоторые из них были вызваны некомпетентным руководством театра. К примеру, приказ дирекции от 19 июля 1941 г., снимавший с репертуара как «неактуальные, несоответствующие требованиям времени» такие, уже заслужившие зрительское признание спектакли конца 30-х гг., как «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Таня» А. Арбузова, «Несчастный юноша» Г. Камала и др.⁸ Он вызвал в театре своеобразный репертуарный кризис, так как эти произведения занимали почти половину сводной афиши театра.

С первых же дней войны в театрах республики наиболее репертуарными стали спектакли на тему обороны страны, говорящие о советском патриотизме, произведения, развенчивающие фашизм. Естественно, готовых оригинальных пьес на такую тему еще не было. И режиссеры тогда избрали единственно верный путь: стали обращаться к опыту прошлых лет, к произведениям знакомым, уже когда-то ставившимся на национальной сцене.

Первым таким спектаклем стала поставленная в 1935 г. пьеса немецкого драматурга-антифашиста Ф. Вольфа «Профессор Мамлок». Режиссер Г. Исмагилов, воплотивший данное произведение на сцене ТГАТ им. Г. Камала, уже не работал в театре. Поэтому режиссерами-

³ Там же. Л. 225.

⁴ Там же. Л. 240.

⁵ Там же. Л. 284.

⁶ Там же. Л. 310.

⁷ Там же. Д. 48. Л.13.

⁸ Там же. Д. 44. Л. 226.

постановщиками спектакля назначались художественный руководитель и главный режиссер ТГАТ Е.Г. Амантов и Х. Уразиков⁹. В короткий срок они скорее всего восстанавливали и повторяли пластический рисунок мизансцен, образов, художественного решения режиссера Г. Исмагилова. Премьера спектакля состоялась 1 июля. Произведение, вскрывающее механизм действия фашистской машины, с публицистическим пафосом, остро, яростно клеймящее фашизм, в новых условиях войны звучало еще сильнее.

Уже на другой день после премьеры спектакля «Профессор Мамлок» тот же режиссерский дуэт начал работу над постановкой пьесы К. Симонова «Парень из нашего города». Военное время диктовало предельно сжатые сроки выпуска спектакля. Количество репетиционных точек сокращалось до минимума. Исходя из желания максимально приблизить произведение, его героев к национальному зрителю, а также стремясь оправдать название пьесы, режиссеры предприняли своеобразный, несколько наивный, с точки зрения соблюдения авторского права, может быть, даже не совсем верный шаг. Они «подменили» главного героя С. Луконина, русского по национальности, татаринном Гарифом, выходцем из г. Казани. При этом все другие персонажи, события, а также места действия произведения оставались прежними. Не подвергались изменению характер, поступки и тексты всех действующих лиц. Это обстоятельство позволило сохранить конструкцию пьесы в целостности.

Сценическая история первых двух спектаклей военного времени весьма коротка: «Профессор Мамлок» прошел 3 раза, «Парень из нашего города» – 5 раз¹⁰. Специальная комиссия, обследовавшая работу ТГАТ им. Г.Камала в конце сезона 1941–1942 гг., так определила причину недолговечности сценической жизни указанных работ театра: «Это случилось потому, что в первые месяцы войны сборы в театрах резко понизились, а театр, не учитывая создавшейся обстановки, ошибочно решил, что зрители не посещают именно эти спектакли из-за отсутствия интереса к пьесам»¹¹. Так были они сняты с репертуара.

Признавая обоснованность подобного заключения, необходимо дополнить его причинами художественного порядка. Одной из них

⁹ Там же. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 44. Л. 174.

¹⁰ ЦГА ИПД РТ. Ф. 15. Оп. 23. Д. 366. Л. 134.

¹¹ Там же.

явилась новизна изображаемого материала. Тогда еще ни актеры, ни режиссеры не могли предвидеть тяжелый, затяжной характер войны. И настроение «шапкозакладательства» довоенных лет нашло свое отражение в спектакле. Очевидно поэтому такой легкой, безоблачной казалась атмосфера спектакля.

Сказался также и недостаток времени на его подготовку. Многие актеры, не служившие в армии, не знали военной жизни. З. Султанов в роли полковника Васнецова скорее просил, умолял подчиненных, чем командовал ими, а А. Сагитов в роли Гулиашвили больше «барабанил» текст, чем вникал во внутреннюю жизнь персонажа. Местами в неправильный тон впадала и М. Миннибаева в роли Вари¹². Режиссеры, хотя и видели эти недостатки, не смогли устранить их по причине отсутствия времени. В результате не состоялся актерский ансамбль в спектакле.

Параллельно «Парню из нашего города» режиссер Ш. Сарымсаков вел работу над постановкой пьесы Т. Гиззата «Таймасовы». Произведение в духе героико-романтических пьес, ярко, эмоционально рассказывающее о патриотизме в период финской кампании, было написано еще до войны и должно было войти в репертуар декады как современная национальная драма¹³. Тогда еще ни режиссер Сарымсаков, никто из исполнителей не могли знать истинного характера русско-финской войны 1939 г. Пропагандистская машина тоталитарного режима тщательно скрывала захватническую суть военных действий Советской Армии, ведомых на основании тайного пакта с гитлеровской Германией. Поэтому и автор произведения, и коллектив актеров, и постановочная бригада были вполне искренними в своих суждениях о советском патриотизме, о необходимости защиты Отечества от иноземных оккупантов. 26 июля прошла премьера спектакля. На общественном просмотре, проходившем на день раньше с участием представителей Обкома ВКП(б), Управления по делам искусств, периодической печати, были единодушно отмечены нужность, актуальность, своевременность постановки. Отмечалось также, что самое ценное, что рождает спектакль, – это чувство патриотизма, вызываемое у зрителя сопереживанием членам семьи Таймасовых. Автору и режиссеру вполне справедливо вменялось в вину незна-

¹² НА РТ. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 45. Л. 40.

¹³ РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 6. Д. 373. Л. 15.

ние фронтовой обстановки, изображение которой в спектакле было неубедительным¹⁴. Театральный критик Г. Кашшаф предложил снять некоторые сцены военных действий¹⁵. Ш. Сарымсаков и сам думал об этом. В окончательном варианте спектакля все сцены на поле боя были убраны, как были убраны два эпизодических персонажа: секретарь Обкома и Председатель Верховного Совета ТАССР.

Ш. Сарымсаков хорошо понимал своеобразную романтическую настроенность произведения, тесно связанного с бытом, но одновременно несколько приподнятого над ним. Адекватные средства сценической выразительности для ее воплощения были найдены в процессе поиска. Казалось, ничего нового режиссер не придумал, не открыл. Просто несколько ярче, чем в бытовых драмах, до этого им поставленных, были выбраны краски для художественного оформления постановки, чуть живее велись диалоги, и темпо-ритм разворачиваемых событий был немного убыстренным. Но художественный результат поисков режиссера оказался весьма примечательным. В определенных моментах действия эмоциональная атмосфера наполнялась до такого уровня, что захватывало дух у сидящих в зале людей. Такой эмоциональный накал достигался, к примеру, в финале спектакля, когда народ встречал братьев Таймасовых, проявивших чудеса героизма на фронте.

Звучал специально для этого эпизода написанный композитором Дж. Файзи «Марш героев». И под гул, приветственные возгласы встречающих один за другим появлялись все трое сыновей старика Таймасова. И в этот момент актеров и публику единый порыв срывал с насиженных мест. Зритель еще долго не отпускал своих героев, награждая их бурными аплодисментами. У многих в глазах были слезы. Это и понятно. Ведь почти у каждого, кто сидел в зале, отец, брат, муж, сын или кто-нибудь из родных воевал против немецких захватчиков. И каждый на месте братьев Таймасовых видел своих близких, представлял радостную встречу с ними после войны. Не случайно «Таймасовы» стал одним из наиболее популярных спектаклей в годы Великой Отечественной¹⁶.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 6. Д. 373. Л. 15.

¹⁵ НА РТ. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 45. Л. 42.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 6. Д. 373. Л. 16.

Ш.М. Сарымсаков, вошедший в татарское режиссерское искусство во второй половине 30-х гг. и получивший признание театральной общественности такими постановками, как «Шамсикамар» М. Абдиева, «Тукай» А. Файзи, «Доходное место» А.Н. Островского, в 40-х – 50-х гг. стал одним из ведущих режиссеров Татарии. Высокий профессионализм, широкий кругозор, глубокое знание быта и культуры, этнографических особенностей своего народа помогли ему осуществить постановки пьес самых разных авторов, написанных на самом разном жизненном материале. Беспокойная, постоянно ищущая натура Ш. Сарымсакова никогда не останавливалась на достигнутом, всегда находила новые мотивы для обогащения. Не случайно в 1942 г. в самый разгар войны выехал он на фронт с концертной бригадой ТГАТ им. Г. Камала. Полученные на дорогах войны и на переднем крае впечатления в дальнейшем стали питательной почвой для многих его спектаклей. В 40–50-е гг. Сарымсаков ставит кропотливо, неброско – уже отошли на второй план честолюбивые желания начального периода: обратить внимание, удивить любой ценой. Среди тщательно обдуманных и последовательно осуществленных постановок этого периода следует выделить «Пламя» Т. Гиззата, «Хаджи женится» Ш. Камала, «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Несчастный юноша» Г. Камала и др. Дважды, в 1942–1944 и 1953–1961 гг., Ш. Сарымсаков возглавлял ТГАТ им. Г. Камала в качестве главного режиссера. Но гордый, независимый характер, неумение приспособиться, беспрекословно подчиняться чужой воле сделали свое дело. Дважды его освобождали от занимаемой должности.

1940-е гг. в режиссуре татарского театра ознаменовались дальнейшей разработкой принципов создания героико-патриотических спектаклей. Готовность к подвигу, к большим делам во имя спасения Родины, героизм – не удел избранных – вот основные тезисы, ради которых ставились многие спектакли военного времени.

Однако татарское режиссерское искусство не сразу добилось нового качества звучания героико-романтических традиций. В начальной стадии работы, особенно в первые месяцы войны, художественность явно уступала место актуальности, злободневности темы. За месяц войны только в Театре им. Г. Камала режиссерами были подготовлены три спектакля на героико-патриотическую тему. Но все они являлись реализациями довоенных «заготовок». А современных произведений, на высоком идейно-художественном уровне расска-

зывающих о делах советских людей на фронте и в тылу, катастрофически не хватало. Режиссерская коллегия непрерывно вела работу по их поиску и анализу. В ее заседаниях много раз обсуждались пьесы молодых авторов. В ходе обмена мнениями Ш. Сарымсаковым, К. Тумашевой, Ф. Хусни были высказаны весьма полезные советы драматургам Мазитову-Турайлы, М. Амиру, А. Файзи, принесшим в театр первые свои пьесы. Хотя эти авторы писали о современности, и темы их произведений были актуальными, но пока все пьесы страдали схематизмом, поверхностным изображением характеров героев. Плюс ко всему, стремясь создать оптимистическую пьесу, М. Амир в пьесе «Партизан Иван» явно сбивался на ура-патриотические настроения. Победа давалась его героям легко, без потерь. Война казалась «игрушечной», ее трагедия оставалась не прочитанной¹⁷. А. Файзи же в «Шамгуне Тависове» тему войны хотел решить в жанре комедии. Однако и здесь уровень художественного анализа происходящих событий оставлял желать много лучшего.

Следующее произведение национальной драматургии на героико-патриотическую тему – трагедия Н. Исанбета «Марьям», написанная спустя три месяца с начала войны. Путь данной пьесы на сцену оказался долгим и сложным. Впервые о ней говорится в отчете ТГАТ за 1941 г.¹⁸ 17 января 1942 г. прошла читка трагедии в коллективе актеров. Все выступающие высказывались за пьесу, отмечая ее высокий художественный уровень. Были и замечания. Многих не устраивала чрезмерная растянутость произведения. Некоторым казалось непонятным техническое изображение боевых эпизодов на сцене. Также имелись отдельные пожелания по характерам тех или иных персонажей. Но в целом мнение коллектива было положительным.

8 ноября 1942 г. состоялся просмотр и обсуждение готового к показу спектакля. Решался один вопрос: допустить или не допустить к показу «Марьям» сегодня, т.е. в день празднования 25-летия Октябрьской революции. Из протокола приемочной комиссии явно видно размежевание членов комиссии. С одной стороны – люди профессионально занимающиеся театральным искусством (режиссеры В.М. Бебутов, Ш.М. Сарымсаков, К.З. Тумашева, театральные критик И. Гази) и представители официальных организаций (представи-

¹⁷ НА РТ. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 48. Л. 59.

¹⁸ Там же. Л. 27.

тель ОК ВКП(б) Сабитов, работники Управления по делам искусств при СНК ТАССР Штейн, Валеев, директор ТГАТ Алханов) – с другой. Первые «за», последние «против» выпуска спектакля. Камнем преткновения стало решение образа Иоганна. Премьера была отменена на неопределенное время и состоялась лишь 12 января 1943 г.

Театральная критика по-разному оценила спектакль. Одни отзывались о нем восторженно, писали о трагедии как о значительном художественном явлении, называя ее пьесой большой мысли и высокой идеи¹⁹. Другие же говорили о спектакле как о несовершенном произведении сценического искусства. Но недостатки ни в коей мере не умаляют достоинств данного спектакля Ш. Шамильского, обладавшего огромной силой воздействия на зрителя, вызывавшего чувство очищения в финале. Он стал еще одним шагом татарского театра в обогащении героико-романтических традиций, в углубленно-психологическом раскрытии героев, в стремлении к многогранности характеров.

С 16 января 1942 г. художественный руководитель ТГАТ Е.Г. Амантов, в связи с переходом на другую работу, освобождается от занимаемой должности. С 15 февраля того же года главным режиссером театра назначается Ш.М. Сарымсаков. В репертуаре, в направлении поисков театра с приходом молодого главного режиссера особых изменений не наблюдается. Как и прежде, творческая деятельность коллектива развивается с самого начала войны по верно намеченному курсу отображения героизма, веры и стойкости народа.

«Русские люди» К. Симонова стали еще одним опытом театра в освоении жанра героико-патриотического спектакля. Работа над спектаклем начиналась 10 сентября. Премьера состоялась 16 октября 1942 г. Несмотря на то, что в спектакле были заняты ведущие силы коллектива (Марфа Петровна – Г. Болгарская, Харитонов – З. Султанов, Мария Николаевна – Н. Таждарова, М. Сульва, Васин – Х. Уразиков, Глоба – Х. Салимжанов, Валя – Г. Булатова и др.), и на самые что ни на есть благие намерения исполнителей и участников постановочного процесса, данная работа ТГАТ не оправдала надежд. Причина этого не только в ограниченности репетиционного времени, но и в незнании главным режиссером Ш. Сарымсаковым, всеми участниками актерского ансамбля военной жизни.

¹⁹ Гурвич А. Ответственность художника // Литература и искусство. 1943. 10 апреля.

Во время обсуждения данной работы театра 15 октября, т.е. за день до премьеры, много говорилось об отсутствии военной выправки у некоторых персонажей, о некачественном звучании звуко-шумовой партитуры. Но, думается, основная причина неудачи в другом: театр, коллектив исполнителей, молодой режиссер в спектакле не сумели нажать ту степень нагнетания драматичности, той силы воздействия средств сценической выразительности, которые необходимы для воплощения именно этой пьесы драматурга и которые зашифрованы в простоте и сдержанности текста Симонова.

День за днем проходили месяцы, годы Великой Отечественной войны. В театральных коллективах республики менялись художественное руководство, административный состав, формы правления и творческая жизнь. В ТГАТ приказом дирекции от 19 ноября 1942 г. при главном режиссере создавалась режиссерская коллегия в составе Х. Уразикова, Ш. Шамильского, Х. Салимжанова и К. Тумашевой²⁰. Но полнокровных в идейно-художественном отношении сценических произведений, убедительно ярко, но без прикрас и без ложной патетики рассказывающих о героях дня, по-прежнему не было. Во многих случаях режиссеры республики вынуждены были удовлетвориться полуудачами. В чем же тут дело? Почему почти до конца 1943 г. режиссеры республики не могли создать целостных спектаклей на современную тему? Сегодня отвечать на эти вопросы не составляет труда. Они пытались создать спектакли на совершенно неизвестном жизненном материале. Им не были знакомы ни события, ни ситуация, ни люди, изображенные в пьесах о войне. Этот недостаток в какой-то мере компенсировался литературой, газетно-журнальными публикациями, а также фантазией и творческим воображением. Однако национальной режиссуре, с первых дней своего существования привыкшей иметь дело с жизненными первоисточниками, этого было недостаточно. Чувствовалась острая нужда в пьесе из близкой и хорошо знакомой режиссерам жизни. И вскоре такая пьеса была написана.

Поиски татарской режиссуры в направлении создания современных спектаклей велись уже давно. Режиссеры С. Сульва-Валеев в Буинском и Г. Юсупов в Мамадышском колхозно-совхозных театрах осуществили постановку драмы Р. Ишмурата «Возвращение». И в

²⁰ НА РТ. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 64. Л. 177.

том, и в другом театрах спектакль, рассказывающий о судьбе колхозницы Муршиды, заменившей в трудную военную годину мужа-фронтовика на посту председателя, шел с огромным успехом. Но в обоих случаях на первый план были выдвинуты семейная жизнь, личные переживания героини, связанные с клеветой, придуманной недругами, и возвращением мужа-инвалида с фронта. В результате лирико-драматическая линия заслонила все другие, и спектакли, как героико-патриотические, не состоялись.

Своеобразным венцом поисков татарской режиссуры стала постановка «Минникамал» М. Амира, поставленная Х. Уразиковым. Назначенный в январе 1944 г. Х. Уразиков занимал пост художественного руководителя ТГАТ до середины 1948 г. Чему больше внимания уделяет режиссер, какие у него художественные привязанности, каков курс театра в эти годы?

Данный период в развитии татарской режиссуры характеризуется повышенной требовательностью к выбору репертуара. Достаточно взглянуть на список запланированных для постановки пьес на сезон 1944–1945 гг., то есть на первый сезон, начинающийся под руководством Х. Уразикова: «Банкрот» Г. Камала, «Хаджи женится» Ш. Камала, «Варвары» М. Горького, «Король Лир» В. Шекспира. Выбор произведений национальной, русской и зарубежной классики говорит о том, что Х. Уразиков не шел на художественный компромисс, ставя заурядные пьесы, а твердо держал курс на полноценный литературный материал.

Ставились также произведения современных драматургов. Острое чувство современности, присущее художнику Уразикову, нашло выражение и в идейно-художественном направлении всего театра. Однако не все в этом деле зависело от художественного руководителя. В частности, произведения на современную тему весьма редко появлялись в портфеле театра. Необходимо было усилить работу с драматургами, особенно с начинающими. Уразиков не жалел ни сил, ни энергии для этого. Результаты не замедлили сказаться, только за год его работы на посту художественного руководителя театра были открыты два новых имени – М. Амир, М. Гали.

Итак, перед режиссером была пьеса, написанная по конкретным материалам о жизни колхозного крестьянства, о героических делах тружеников тыла в годы войны, основным лейтмотивом которой являлась тема народного патриотизма. Премьера спектакля состоялась

27 апреля 1944 г. и прошла с огромным успехом²¹. В этой работе режиссера Х. Уразикова проявилась характерная для военных лет тенденция – стремление раскрывать героическое через повседневный быт, лишать характеры исключительности, подчеркивать простоту, внешнюю обыкновенность людей, становящихся героями²². Поэтому смелое, без приукрашивания изображение современной действительности в «Минникамал» было близко и понятно труженикам тыла. Это и было залогом столь триумфального успеха.

Постановка «Минникамал» завершила поиски татарской режиссуры военной поры в области героико-патриотического спектакля на современном материале. Они были начаты с первых же дней Отечественной войны и велись параллельно в двух стилистических направлениях изображения действительности: романтико-приподнятом и бытово-психологическом. Спектакли первого направления («Парень из нашего города», «Таймасовы», «Марьям») развивали традиции татарской режиссуры по созданию героико-романтических спектаклей 30–40-х гг. и обогатили их многогранностью характеров персонажей, психологической глубиной. Намного ближе и понятнее оказались бытово-психологические пьесы из хорошо знакомой им современной жизни тыла. Успех «Минникамал» во многом предопределялся прекрасным знанием режиссера Х. Уразикова и всего творческого коллектива быта, проблем и людей колхозного села военного времени.

В годы войны историческая тема стала своего рода синонимом темы героической²³. Спектакли, рассказывающие о героическом прошлом народа, о борьбе за свободу и независимость, о жизни и деятельности его выдающихся сынов и дочерей, замышлялись и создавались режиссерами с целью пробуждения у зрителей чувства законной гордости за свое историческое прошлое.

Первым спектаклем военного времени на историческую тему стал «Идегей» Н. Исанбета. Этот спектакль был написан Н. Исанбетом на основе материалов устного народного творчества татарского народа. В начале 1940 г. широко отмечалось 500-летие эпоса «Идегей».

²¹ Иделле Г. «Миңнекамал» пьесасы турында // Кызыл Татарстан. 1944. 10 май.

²² Кайдалова О. Традиции и современность М., 1977. С. 135.

²³ Росточкий Б. Героический образ // Театр. 1945. № 2. С. 6.

В связи с этим событием Н. Исанбет для журнала «Совет эдэбияте» подготовил вариант эпоса и по его мотивам написал трагедию. Основу конфликта трагедии «Идегей» составляет борьба двух классов золотоордынского царства. Противоборствующие силы – верхушка феодальной знати, отстаивающая изживающий себя государственный строй, старые консервативные устои и народ, выдвинувший из своей среды героя-вождя, способного объединить силы для освобождения от многовекового рабства. Протест народа против поработителей стал лейтмотивом народного эпоса, а личность героя – тем знаменем, той эмблемой, которая способна объединить протестующий народ.

Сценическая жизнь спектакля «Идегей» складывалась неудачно. С октября 1941 по январь 1942 г. помещение ТГАТ им. Г. Камала было предоставлено под эвакуопункт, а сценическая площадка Большого драматического театра, куда временно перешел ТГАТ, была мало приспособлена к масштабным декорациям «Идегея». В 1941 г. спектакль повторялся 6 раз, его посмотрели 2899 зрителей. Это не оправдывало вложенных в постановку спектакля сил и больших материальных затрат. Но такова была воля времени. «Идегей» ставился все реже и реже, потом незаметно был исключен из репертуара.

Однако поиски татарской режиссуры в области создания исторических и историко-биографических спектаклей продолжались. Так, в годы войны театр как бы решил заново возвратиться к пьесе А. Файзи о любимом поэте татарского народа Тукае, поставленной режиссером Ш. Сарымсаковым еще в 1939 г. Первоначально предполагалось лишь «капитальное возобновление» прежнего спектакля. Однако принесенный драматургом второй вариант произведения настолько отличался от поставленного первого, что нельзя было ограничиваться лишь восстановительными работами. Произведение, прозаическое в первом варианте, было переложено в стихотворную форму. Потребовалось совершенно новое решение всего спектакля: новая трактовка отдельных ситуаций и положений, новое художественное оформление²⁴.

Следующей работой ТГАТ им. Г. Камала, продолжающей линию поисков татарской режиссуры по созданию исторических и историко-биографических спектаклей, стал «Эрджикинез» («Князь обездоленных») В.Г. Брагина.

²⁴ НА РТ. Ф. 4088. Оп. 2. Д. 48. Л. 18.

Среди постановок ТГАТ им. Г.Камала, посвященных отечественной истории, пробуждающих у зрителей высокое чувство патриотизма, достойное место занимает спектакль «Юность отцов», поставленный В.М. Бебутовым и К. Тумашевой. Благодаря атмосфере доверительной теплоты, искренности, царящей в спектакле, данная работа пользовалась особым успехом у зрителей. Именно поэтому он шел в течение трех сезонов, что было весьма редким явлением в годы Великой Отечественной войны.

Следующие два историко-биографических спектакля 40-х гг. («Каюм Насыри», «Мулламур Вахитов») были поставлены тогдашним художественным руководителем ТГАТ Х. Уразиковым.

Х. Уразиков ставит спектакли кропотливо, неброско, как того требует полученная им школа и его творческая натура. Именно эти качества режиссера отразились и в «Каюме Насыри», и в «Мулламур Вахитове».

14 февраля 1945 г. исполнилось 120 лет со дня рождения выдающегося ученого-просветителя К. Насыри. Перед его юбилеем известный прозаик М. Гали принес в театр пьесу о нем. Х. Уразиков взялся помогать автору, но в процессе работы фактически заново написал драму. Так произведение стало потом плодом их совместного творчества. Спектакль стал значительным событием в жизни ТГАТ им. Г. Камала. Известный театральный критик Г. Кашшаф в журнале «Совет эдэбияте» посвятил спектаклю обширную статью²⁵.

В годы Великой Отечественной войны интерес татарских режиссеров к произведениям зарубежной, русской, национальной классики не убывал. На сводных афишах театров республики рядом с «Минникамал» М. Амира, «Возвращением» Р. Ишмурата, «Марьям» Н. Исанбета соседствовали «Король Лир» В. Шекспира, «Собака на сене» Л. де Вега, «Гроза» А.Н. Островского, «Банкрот» Г. Камала, «Хаджи женится» Ш. Камала. Трудно найти прямое созвучие спектаклям, поставленным по классическим произведениям и с тем, чем жили, что переживали жители Татарии. Однако эти спектакли говорили об общечеловеческих ценностях, о победе добра над злом, о чести и достоинстве простых людей из народа, воспевали благородную любовь. Выведенные в них на сцену образы людей преданных,

²⁵ Кашшаф Г. Тарихи шәхесләре гәүдәләндерү юлында // Совет эдэбияте. 1945. № 11. 112 б.

храбрых, свободолюбивых, восставших против зла, насилия, невежества и морального порабощения, неизменно вызывали широкий интерес труженников тыла, призывников, приехавших на побывку фронтовиков.

Из вышеизложенного очевидно, что татарский театр в годы Великой Отечественной войны испытывал весьма серьезные трудности. Однако ничто не могло помешать деятелям национального сценического искусства в их огромном стремлении быть полезными своему народу, силой своего творчества вдохновить его на ратные подвиги и на фронтах Отечественной войны, и в тылу. Какую бы тему они не разрабатывали, какую бы пьесу не ставили, будь то современное произведение, национальная, русская или зарубежная классика, а то и историческая, историко-биографическая хроника, всегда искали созвучие с переживаемыми событиями дня, актуализировали свои мысли и чаяния. Именно поэтому многие спектакли той поры, несмотря на определенные недоработки и недочеты, восторженно воспринимались публикой, некоторые постановки на современную тему принимались даже как своеобразное руководство к действию. А со спектаклем «Король Лир» У.Шекспира татарский театр вышел на общемировой уровень толкования этого великого произведения мировой классики.

Музафарова А.Р.**Образ Мусы Джалиля в спектакле «У совести вариантов нет»**

Образ Мусы Джалиля творческую жизнь народного артиста Татарстана и России (1973, 1982) Р. Тазетдинова сопровождает с самого начала. Уже во время учебы в Высшем театральном училище имени М. Щепкина в Москве на вечерах, посвященных творчеству М. Джалиля, Р. Тазетдинов с упоением читает стихи поэта. Это стало предпосылкой к созданию полноценной роли в дальнейшем. На сцене театра Р. Тазетдинов исполнял эту роль два раза – в спектакле «Муса Джалиль» Н.Исанбета (премьера состоялась 14 февраля 1966 г.) и в спектакле «У совести вариантов нет» Т. Миннуллина (23 февраля 1981 г.). Вместе с огромной любовью народа, за роль Мусы Джалиля в спектакле «У совести вариантов нет» Т. Миннуллина и М. Салимжанова Р. Тазетдинов в 1986 г. удостоился Государственной премии СССР. Успех актерских работ зависит от успеха спектакля. Яркий показатель успешности спектакля – его участие в 1981 г. во Всесоюзном смотре спектаклей, посвященных XXVI съезду КПСС. Постановка прошла в последний тур, оказавшись в десятке лучших спектаклей, получив положительную оценку как со стороны московских зрителей, так и театральных деятелей, таких как Ю. Зубков, Ю. Мочалов¹.

В чем же заключается успех спектакля и созданной актером роли?

Каркас спектакля – драматургическая основа, на нее нанизываются сценография, музыкальное оформление, актерская игра через прочтение режиссера. «У совести вариантов нет» – публицистическая драма. Этот жанр определил сам автор произведения Т. Миннуллин.

Сюжет пьесы выстроен в форме опроса, в ней нет внешнего действия персонажей, но есть мощное действие мысли. Один эпизод сменяет предшествующий, как кадры диафильма, в той последовательности, в какой возникают остальные персонажи в воображении современного Поэта. На первый взгляд, создается впечатление однообразия действий и отсутствия их развития. На самом же деле

¹ Харисов М. Улмэс жыр // Социалистик Татарстан. 1981. 28 апрель.

развитие действий отражается в развитии характеров персонажей и постепенном создании целостного идейного рисунка пьесы. Эта особенность произведения подтверждает определенный жанр, так как у публициста образ привлекается лишь как одно из средств выражения мысли.

Публицистике присуща четкая идейная направленность. С первого до последнего эпизода Т. Миннуллин частичками преподносит зрителю мысль, которую хочет высказать публике. Таким образом, он превращает зрителя не только в наблюдателя, но и в активного соучастника. В постановке этот эффект не утерян. В подтверждение приведу слова А. Гаффара из его статьи после просмотра премьеры: «Джалиль и джалиловцы такие живые, такие близкие, что каждое их слово, каждый жест становится частью жизни зрительного зала, вызывая восхищение, сопереживание их потомков»². Зритель неосознанно втягивается в диалог и вместе с ведущим героем молодым поэтом (исполнитель – И. Хайруллин), ищет ответы на вопросы и создает свою картину правды о подвиге. Автор же, в свою очередь, будучи публицистом, не только выражая свое понимание действительности, но и имея свое отношение к ней, осторожно подводит зрителей к той идее, которая вложена в текст пьесы. Она находит свое выражение в завершении пьесы – в ее кульминации, где джалиловцы поочередно восходят на гильотину, в словах М. Джалиля: «Живите осмысленно. Если не будет смысла в вашей жизни, не будет смысла и в нашей смерти».

Историческая тема пьесы – судьба пленных во время Великой Отечественной войны, а конкретнее – подвиг, из-за которого Имперский суд Германии приговорил к казни (приговор был исполнен 25 августа 1944 г.) одиннадцати «провинившихся», создавших подпольную антифашистскую организацию в национальном легионе, точнее – подвиг М. Джалиля. Автор, создавая образы персонажей, выстраивая диалоги, опирается на документальные источники, рассказывающие об этом историческом событии.

Основная же тема произведения – природа человеческого подвига. Она открытым текстом заявляется уже в начале произведения – в первом эпизоде встречи Поэта с М. Джалилем. Автор излагает вопросы, на которые хочет найти ответы, через уста современного Поэта,

² Гаффар А. Творцы бессмертия // Советская Татария. 1981. 12 марта.

обращающегося к М. Джалилю: «Какая сила подняла вас на вершину человеческого духа?.. Как можно улыбаться под топором палача?»).

В каждом из последующих эпизодов Поэт получает ответы от разных персонажей, непосредственных участников этого события, оживших путем воображения. Верующий всей душой Ланфредини – итальянец, сокамерник М. Джалиля верит, что М. Джалиль обладал «божественной силой», и друзья его были близки ему по духу. Рейхсминистр Розенберг уверен в том, что все дело в «бациллах фанатизма». Несостоявшийся президент резервного правительства «Идель-Урал» Шафи Алмас признает храбрость героев, но считает их помешанными на Советской власти, а значит предателями татарской нации. Мать, для которой великий М. Джалиль – все тот же ее сынишка Муса, говорит, что, воспитывая его, «лишь твердила: Будьте хорошими, живите достойно». У предателя Каина (автор не стал называть его настоящего имени) своя философия. Он считает, что и Муса «продался. Идеалам продался. Родина, Народ, Земля родная... Все это пустые слова!» Палач, оказавшийся в этой пьесе на удивление умным, мудрым человеком, философом, ошеломленно говорит: «Когда перед казнью улыбается один человек – это пустяк. Улыбается и сумасшедший. Но когда улыбаются одиннадцать – это уму непостижимо! Для этого нужна сверхъестественная сила воли, твердая вера в продолжение своей жизни и после смерти. Идею, как голову, не отсечешь. Вот что им стало ясно».

Эпизод за эпизодом вырисовывается портрет поэта-героя. Каждый эпизод оставляет свой штрих, свой мазок. Глубинный смысл произведения, истинный ответ на вопрос, какое качество смогло превознести его над многими другими людьми и совершить подвиг, кроется в одном из диалогов Мусы Джалиля и Поэта, где М. Джалиль, отвечая на слова «у вас были варианты», говорит: «Есть Родина, честь, совесть, браток. У них вариантов не бывает. У совести, Поэт, вариантов нет».

Режиссер спектакля, подаривший пьесе жизнь на сцене, – М. Салимжанов, художник – А. Кноблок, музыкальное оформление – Ф. Абубакирова. Спектакль был решен по требованиям современного театрального, в том числе и сценографического искусства (декорация выстроена по современным технологиям: на сцене – три площадки, поочередно поднимающиеся и опускающиеся по эпизодам), учитывая интересы и пристрастия искушенного зрителя, для

которого Великая Отечественная война уже значительно отдалилась. В атмосфере спектакля присутствует доля романтики – возвышенность, частичный уход от реальности. Отсюда возникает условность в решении спектакля и стиля актерской игры. В публицистическом произведении нет главного персонажа, есть главная мысль. Объектом изучения в этой пьесе и соответственно центральным образом является личность М. Джалиля, воссозданная Р. Тазетдиновым. Бесспорно, накопленный творческий и жизненный опыт Р. Тазетдинова сыграли только положительную роль в воплощении на сцене образа М. Джалиля во второй раз. У него есть возможность переосмыслить первую игру, оглянувшись назад, через пространство времени, со стороны увидеть свои недочеты и удачные стороны в исполнении: «...Через 20 лет снова вернулся к этому образу. Сейчас я намного глубже понимаю эту роль. Джалиль – не только поэт, герой, организатор подполья. Он земной человек, беззаветно преданный своему народу, нежно любящий свою мать», – пишет сам Р. Тазетдинов³. Я считаю, что именно благодаря такому подходу раскрытия роли, публики по-младенчески верила в действительность воскрешения М. Джалиля на их глазах через фантазию персонажа спектакля – современного Поэта, любила его и восхищалась им. Таким образом, данная роль превратилась в одну из самых успешных творческих работ Р. Тазетдинова и татарского театрального искусства. Большую благодетельную роль при создании этого уникального произведения искусства сыграло и совпадение сверхзадач трех творцов спектакля – актера, режиссера и драматурга, и удивительно четко подобранный ансамбль исполнителей, и лейтмотив спектакля – мелодия татарской народной песни «Осыпаются цветы». Оценивая игру Р. Тазетдинова, Д. Гимранова пишет: «Боль за все происходящее как бы застыла в его глазах, в слегка опущенных плечах чувствуется неимоверная тяжесть ответственности за судьбу свою и товарищей. Этот романтико-поэтический образ – одна из многих ролей Тазетдинова, где фундаментом стало не столько актерское мастерство, но часть души, сердца и ума»⁴. В этом спектакле Р. Тазетдинову через воплощение образа М. Джалиля в общении по сюжету пьесы с современным Поэтом, со своими соратниками, удалось донести до зрителя суть героизма и подвига, раскрыть сильный дух героя.

³ Абдрахманова И. По обе стороны сцены // Ленинец. 1985. 4, 7 декабря.

⁴ Гимранова Д. Продолжение следует. . . // Известия Татарстана. 1992. 8 октября.

Алмазова Т.А.

Творчество композиторов Татарстана в годы Великой Отечественной войны

1941–1945 гг. – один из драматических, трагических периодов в жизни страны. Все силы были отданы главной задаче – выстоять и победить врага. Но развитие искусства в эти годы не прекращалось, более того, война вызвала к жизни творения непреходящего художественного значения. Великая Отечественная война обострила гражданские, патриотические чувства людей, мобилизовала их и инициировала небывалый порыв к творчеству. Это было беспрецедентным явлением, ибо в истории народов войны, как правило, всегда сопровождались резким спадом в области художественной культуры. Пожалуй, ни один вид искусства не может гордиться такими завоеваниями, как музыка – это Седьмая и Восьмая симфонии, Фортепианное трио Д. Шостаковича, опера «Война и мир», балет «Золушка», Пятая симфония, Седьмая и Восьмая фортепианные сонаты С. Прокофьева, симфонии Н. Мясковского, А. Хачатуряна, песни А. Александрова, М. Блантера, Н. Богословского, А. Новикова, В. Соловьева-Седого и др. Они получили мировое признание и известность.

Годы войны стали поворотными в развитии экономики и культуры Татарстана. На территорию республики, свободную от врага, были эвакуированы предприятия, научные учреждения, учебные заведения, а также деятели художественной культуры – литераторы, музыканты, художники.

Музыканты Татарстана приняли непосредственное участие в войне. Многие из них с оружием в руках защищали Родину, среди них – композиторы Ф. Яруллин, И. Шамсутдинов, А. Валиуллин, Х. Валиуллин, М. Латыпов, в армию были призваны Э. Бакиров, А. Монасыпов, Р. Яхин и др. В республике были созданы концертные бригады, которые дали тысячи концертов на передовой, в госпитальных, воинских частях, в тылу, внося свой вклад в разгром врага. Не прекращалась деятельность театров, филармонии, радиокомитета, музыкальных учебных заведений. В Казань были эвакуированы преподаватели Московской консерватории и Московского

музыкально-педагогического института им. Гнесиных – профессора С. Скребков, М Гнесин, пианистки Е. Бекман-Щербина, И. Миклашевская (профессор Ленинградской консерватории), вокалистка В. Рошковская, музыковед В. Конен и др. Состав Союза композиторов Татарстана пополнился новыми членами – эвакуированными из Москвы и Ленинграда музыкантами. В него вошли композиторы А. Леман, М. Юдин (профессор Ленинградской консерватории), впоследствии на многие годы связавшие свою деятельность с республикой. Некоторое время в состав Союза входили композиторы И. Болдырев, Ф. Витачек, И. Пустыльник, музыковед Л. Лебединский. Деятельность столичных музыкантов значительно активизировала музыкальную жизнь, способствовала подъему музыкальной культуры Татарстана. Они проводили лекции, консультации, концерты, на которых исполнялись как классические произведения, так и сочинения современных авторов, оказывали творческую помощь композиторам. Впервые в Казани в эти годы был исполнен ряд новых произведений Д. Шостаковича, С. Прокофьева и других композиторов, что в значительной мере способствовало сближению татарских музыкантов с художественным опытом музыки XX века.

Следует напомнить, что к началу 1940-х гг. татарская музыка представляла собой достаточно репрезентативное явление. Композиторами республики был создан ряд музыкально-сценических произведений, среди которых – опера «Алтынчеч» Н. Жиганова и балет «Шурале» Ф. Яруллина, ставшие национальной музыкальной классикой. Написаны Первая симфония Н. Жиганова, камерные, хоровые сочинения, песни, романсы С. Габаши, Н. Жиганова, А. Ключарева, М. Музафарова, С. Сайдашева, З. Хабибуллина, Дж. Файзи, Ф. Яруллина. Была создана инфраструктура музыкальной культуры: в 1937 г. в Казани открылась Татарская филармония, в 1939 г. – Театр оперы и балета. В 1934 г. создана Татарская оперная студия при Московской консерватории, которая сыграла большую роль в подготовке профессиональных музыкальных кадров. Ее выпускники в 1938 г. составили основу труппы Театра оперы и балета. В 1939 г. был создан Союз композиторов Татарстана. Это была третья – после Москвы и Ленинграда – композиторская организация России. В ее составе было десять человек: девять композиторов и один музыковед. На осень 1941 г. была назначена Декада татарского искусства в Москве.

Творчество композиторов республики в годы Великой Отечественной войны было сосредоточено преимущественно в области песенного и музыкально-театральных жанров. Именно песня, как самый мобильный жанр, отразила события и атмосферу времени. Многие из них были созданы как непосредственный отклик на события – «Кровь за кровь» Дж. Файзи (слова Г. Насретдинова), «Походный марш» С. Сайдашева (слова К. Наджми), «Песня бойца» Н. Жиганова (слова А. Файзи), «Команда, вперед» (слова А. Кутуя) и «Джигит-партизан» (слова Н. Арсланова) З. Хабибуллина и др. Большую популярность приобрели лирические песни З. Хабибуллина («Вернись с победой», слова К. Наджми и «Письмо бойцу», на народные слова), М. Музафарова («Подаренный платочек», слова А. Бикчантаева), Н. Жиганова («Письмо» и «Ты вдали», слова Ф. Карима), а также песня-баллада «У могилы друга» (слова А. Кутуя) Н. Жиганова

Война в значительной мере сблизила музыкально-сценические жанры с современностью. Если ранее в этой сфере преобладали исторические и сказочные сюжеты, то в 40-е гг. создаются сочинения, преимущественно связанные с событиями Великой Отечественной войны – это опера «Ильдар» (либретто М. Джалиля), балет «Фатых» (либретто Г. Тагирова) Н. Жиганова, опера «Фарида» (либретто К. Наджми) М. Юдина. В эти же годы Н. Жигановым были написаны сказочный балет Зюгра» (либретто Ф. Гаскарова), а также опера на сказочно-легендарный сюжет «Тюляк» (либретто Н. Исанбета), героико-патриотическая идея которой перекликалась с современной действительностью. В годы войны были созданы музыкальные комедии Дж. Файзи «Башмачки» (либретто Т. Гиззата) и «Чайки» (либретто А. Файзи), первая из которых, ставшая очень популярной, является классическим образцом жанра и остается репертуарной до настоящего времени.

Симфоническая музыка не стала ведущим жанром в творчестве композиторов Татарстана (как это было, например, в русской музыке). Инструментальные сочинения военных лет немногочисленны – симфония М. Музафарова, сюита «Су буйлап» («По бережку») А. Ключарева – и свидетельствуют лишь об эпизодическом интересе композиторов к этому жанру. Сюита А. Ключарева, основанная на мелодии одноименной татарской народной песни, и по сей день остается образцом тонкого проникновения композитора в сущность фольклорного напева и его самобытной, творческой интерпретации.

Примечательным событием военного времени стало рождение нового жанра в татарской музыке – инструментального концерта. Первым образцом стал Концерт № 2 для фортепиано с оркестром А. Лемана (1944). Ученик М. Гнесина (представителя школы Н. Римского-Корсакова), А. Леман, будучи воспитанным в духе глубокого уважения к культурам различных народов, с первых же дней пребывания в Казани проявил большой интерес к татарской музыке. Изучая образцы национального музыкального фольклора и произведения композиторов, он сумел проникнуть в самобытный склад народной песни, ощутить ее своеобразные черты и претворить в творчестве. В своем первом Концерте на татарском материале А. Леман, сам прекрасный пианист, показал хорошее знание жанра и смелость в выражении своих музыкальных мыслей. Концерт означал качественно новый шаг в развитии татарской фортепианной музыки, раздвинул границы национально-характерной образности и выразительности. Хотя и не во всем совершенный, он положил начало развитию жанра в республике и указал направленность поисков. Созданный в 1945 г. Скрипичный концерт М. Юдина, несмотря на отдельные привлекательные моменты, оказался эклектичным сочинением. Он ни разу не исполнялся и не оказал влияния на развитие жанра в Татарстане.

Активная творческая деятельность композиторов Татарстана становится в годы войны объектом внимания столичных музыкантов. В 1944 г. в Москве состоялось Собрание, посвященное творчеству композиторов республики. На нем прозвучали сочинения Н. Жиганова, М. Музафарова, Дж. Файзи, З. Хабибуллина, М. Юдина. В обсуждении приняли участие видные московские композиторы и музыковеды: В. Белый, В. Беляев, Г. Бернандт, Д. Житомирский, Г. Литинский, Г. Поляновский и др. На Собрании был дан анализ современного состояния татарской музыки, обозначены проблемы и перспективы ее дальнейшего развития.

Важным, принципиальным для дальнейших судеб татарской музыкальной культуры событием стало открытие в 1945 г. Казанской государственной консерватории. Именно создание прочной базы профессионального музыкального образования в республике позволило татарской музыке выйти на качественно иной уровень развития и обрести тот высокий статус и авторитет, которые ей присущи сегодня.

В годы Великой Отечественной войны были созданы предпосылки для последующего интенсивного роста национальной профессиональной музыкальной культуры. В послевоенный период (1940–1950-е гг.), наряду с новыми операми, балетами Н. Жиганова, Х. Валиуллина, А. Ключарева, Э. Бакирова, создаются первые симфонические поэмы, увертюры, сюиты, рапсодии («Кырлай», «Нафиса», Сюита на татарские темы Н. Жиганова, «Поэма памяти Г. Тукая», «Поэма памяти М. Вахитова» М. Музафарова, «Татарская рапсодия» А. Лемана), симфонии, концерты А. Ключарева, А. Валиуллина, Р. Яхина, А. Лемана и другие, то есть делаются важные шаги на пути покорения «цитадели» симфонизма, что происходит в татарской музыке в 1960–1970-е гг. и является показателем зрелости национальной музыкальной культуры.

Порфирьева Е.В.

Музыкальное образование в Советской Татарии в годы Великой Отечественной войны

Актуальность обращения к развитию музыкального образования в Татарстане в годы Великой Отечественной войны объясняется рядом причин. Следует начать с того, что юбилейная дата, связанная с 65-летием окончания войны, практически совпадает с 65-летним юбилеем Казанской консерватории. Известно, что Приказ об учреждении консерватории в Казани был подписан за месяц до славной победы¹. Так как открытие высшего музыкального учебного заведения, каковым является консерватория, сопряжено с большой подготовительной работой, которая в данном случае пришлось на сложный военный период, естественно, возникает вопрос о том, как протекал этот процесс в условиях военного времени. С этим пересекается и другой вопрос, определяющий интерес к данной теме, а именно, как закладывался фундамент будущего вуза, готовились кадры для него, соответственно как функционировали в эти годы учебные заведения художественного профиля и каков был тонус духовной жизни в столь непростой период.

Приступая к рассмотрению данной темы, необходимо сказать, что музыкальная жизнь Казани – центра культурной жизни не только Татарстана, но и всего Средневолжского региона – как в предыдущие десятилетия, так и непосредственно в годы войны отличалась насыщенностью и интенсивностью. Казань в эти годы в силу обстоятельств оказалась в центре культурных событий, здесь сосредоточились творческие силы, необходимые для полноценного развития культуры и образования. Накопленный в предыдущие годы мощный культурный потенциал стал своеобразным залогом успешности и созидательной сущности функционирования искусства в казалось бы не располагающих к проявлению художественных устремлений обстоятельствах военного периода. Показателен, к примеру, такой факт.

¹ Распоряжение СНК СССР № 6068 от 13 апреля 1945 г. 19 апреля правительством ТАССР для проведения работы по организации консерватории была создана комиссия, возглавляемая заместителем председателя СНК ТАССР С.Г. Батыева. В ее состав вошли будущий директор консерватории Н.Г. Жиганов и директор Казанского музыкального училища Р.Л. Поляков.

Вскоре после начала войны, когда встал вопрос о концентрации всех сил на решении военных задач, музыкальные учебные заведения в большинстве соседних с Татарстаном автономных республик были временно закрыты. Это, в частности, произошло с образованными в недалеком прошлом и лишь недавно вставшими на ноги музыкальными училищами в Чебоксарах, Саранске, Ижевске. Аналогичное решение о закрытии музыкального училища было принято в июле 1941 г. и в Казани, где здание училища было передано для размещения одного из эвакуированных в Казань столичных институтов Академии наук СССР. Но если музыкальные училища в столицах соседних республик на время войны прекратили свою деятельность, и в послевоенные годы их в буквальном смысле пришлось создавать заново, то в Казани ситуация сложилась совсем по-иному. Училище в годы войны не только продолжало функционировать, но стало фактически культурным центром Казани и во многом способствовало последующему успешному становлению Казанской консерватории.

От прекращения работы Казанское музыкальное училище практически спас Р.Л. Поляков – известный музыкант, педагог и организатор музыкальных учебных заведений Казани, который предложил разместить училище в здании Детской музыкальной школы №1², директором которой он был. Следствием этой инициативы было продолжение деятельности и школы, и училища. В сентябре 1941 г. было объявлено о наборе учащихся на все отделения. Об организационной стороне деятельности училища в военный период Поляков рассказал на объединенном заседании педагогического совета ДМШ и училища 13 сентября 1941 г.: «После ликвидации музыкального училища настроение преподавателей не было подавленным, так как каждый знал, что это временная мера, что училище будет восстановлено. Чтобы не растерять хороших учащихся и преподавателей, мы организовали их вокруг ДМШ. Преподаватели будут работать по специальности на дому, по теоретическим предметам – в ДМШ. <...> Все педагоги были сохранены»³. В результате Поляков сумел в стенах школы создать целый музыкальный комбинат, в котором под его руководством сосуществовали музыкальные учебные заведения разных уровней: музыкальная школа (начальное звено), училище (средний этап), а

² Школа размещалась в небольшом деревянном особняке, бывшей усадьбе Боратынских на улице Горького.

³ НА РТ. Ф. 7353. Оп. 1. Д. 51.

также высший этап – так называемая консерваторская (вузовская) группа, в которой занимались студенты столичных консерваторий, вернувшиеся в Казань после начала войны. Это начинание Р.Л. Полякова оказалось в высшей степени успешным, безусловно, во многом благодаря самоотверженной работе педагогического коллектива, который состоял из известных казанских музыкантов-педагогов, среди которых пианисты М.А. Пятницкая, А.Н. Раниец, В.Н. Фрейман, Е.Р. Касриэльс, скрипач Д.Е. Френкин, хоровой дирижер и теоретик А.Ф. Бормусов, композитор и теоретик Ю.В. Виноградов, вокалистка Е.Г. Ковелькова и др. К ним присоединился тогда еще молодой композитор и начинающий педагог Н.Г. Жиганов, который с энтузиазмом взялся за ведение в училище класса композиции.

Высокий уровень преподавания в этот период был обусловлен в значительной степени тем, что в Казань в годы войны были эвакуированы такие крупные столичные музыканты, как пианисты заслуженная артистка РСФСР Е.А. Бекман-Щербина (Москва), профессор Ленинградской консерватории И.С. Миклашевская, музыковеды, преподаватели Московской консерватории В.Дж. Конен, С.С. Скребков, О.Л. Скребкова, композиторы профессор Ленинградской консерватории М.Ф. Гнесин и Ф.Е. Витачек, доцент кафедры сольного пения Ленинградской консерватории В.А. Рошковская⁴. Все они принимали непосредственное и самое живое участие в музыкальной жизни Казани, способствуя повышению ее тонуса, общались с казанскими музыкантами, преподавали в музыкальном училище. В ряды преподавателей влились и музыканты, также эвакуированные в Казань из разных городов и нашедшие здесь возможность для самореализации, проработавшие в учебных заведениях Казани много лет и много сделавшие для музыкального образования Татарстана. В частности, это скрипичный педагог Р.С. Герман, воспитавшая немало известных скрипачей, среди которых народная артистка России, профессор Московской консерватории И. Бочкова, пианистка М.Д. Берлин-Печникова, вскоре после приезда в Казань в годы войны начавшая работать в музыкальном училище, а затем ставшая одним из первых и ведущих педагогов Казанской консерватории.

⁴ Этот список можно дополнить такими именами как композитор М.А. Юдин, композитор и пианист А.С. Леман, но они в данной статье не рассматриваются, так как начали свою педагогическую деятельность в Казани уже после окончания Великой Отечественной войны непосредственно с открытием консерватории.

Контакты со столичными музыкантами, работавшими в Казани во время войны, были весьма значимыми для их казанских коллег. Приведем слова одного из ведущих педагогов теоретико-композиторского факультета Казанской консерватории композитора и теоретика Ю.В. Виноградова. Вспоминая военные годы, он писал, что общение с известными музыкантами «... было полезным не только для тех студентов, которые в силу военного времени оказались снова в Казани (имеются в виду студенты вузовской группы – Е.П.), но и для нас, молодых педагогов и композиторов, несомненно нуждающихся в поддержке, контроле, советах со стороны опытнейших и авторитетнейших музыкантов. В этом не отказывали ни М.Ф. Гнесин, ни С.С. Скребков. В дальнейшем я оказался в состоянии получить еще одну специальность – преподавателя ... по классу «специальное музыковедение», в этом я чрезвычайно обязан тому, что общался в годы войны в Казани с такими педагогами – мастерами высшего класса»⁵. Особенно важным было воздействие мастеров-музыкантов на музыкальную молодежь. Пример их подчас был настолько сильным, что по сути определил для них выбор профессии. Так, первые студенты-музыковеды Казанской консерватории, а впоследствии профессора консерватории Г.Я. Касаткина и О.К. Егорова (в училище они учились по специальности фортепиано) вспоминали, что выбор ими при поступлении в консерваторию именно музыковедческой специализации в большой степени был предопределен тем сильным впечатлением, которое производили на них в годы учебы в музыкальном училище лекции В.Дж. Конен, М.Ф. Гнесина, С.С. Скребкова. В связи с этим необходимо сказать, что московские ученые и композиторы, продолжая в Казани начатые ранее научные исследования в области музыкального искусства, щедро делились своими наблюдениями с казанскими коллегами и учениками. Например, М.Ф. Гнесин сделал ряд сообщений о творчестве своего учителя Н.А. Римского-Корсакова, которые позднее вошли в его книгу «Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове».

Особого внимания заслуживает состав учащихся консерваторской группы. В ее составе были в будущем известные музыканты и педагоги. Для них возможность совершенствоваться в избранной профессии была очень важна, так как позволяла не только сохранить

⁵ Виноградов Ю.В. Автобиография // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошлое и настоящее. Казань, 1996. С. 51.

имеющиеся профессиональные навыки, но и развивать их, расширять область применения своих музыкальных знаний. В их ряду должен быть назван выдающийся татарский композитор Р. Яхин, только что поступивший в Московскую консерваторию после окончания московского музыкального училища и летом 1941 г. вернувшийся в Казань. В Казанском музыкальном училище он продолжал учебу в вузовской группе в 1941–1942 гг., в сентябре 1942 г. выбыл из состава учащихся в связи с призывом в армию. Яхин учился по классу фортепиано у И.С. Миклашевской, по композиции у Н.Г. Жиганова и одновременно работал в училище преподавателем по классу общего фортепиано. Большинство других студентов вузовской группы были выпускниками Казанского музыкального училища, перед войной поступившими в Московскую консерваторию и оказавшимися в родном городе после начала войны. Это С. Григорьев (впоследствии профессор Московской консерватории), окончивший КМУ по классу фортепиано М. Пятницкой и композиции Ю.В. Виноградова. В 1941–1943 гг. он был в составе учащихся вузовской группы и одновременно работал в училище концертмейстером в вокальном классе. В составе группы была также скрипачка Н. Павлова (впоследствии выпускница Московской консерватории, доцент Одесской консерватории), параллельно с учебой она вела класс скрипки в ДМШ. Студенты-музыковеды Московской консерватории Н. Шумская и Н. Николаева в Казани продолжили свое совершенствование в музыкально-исполнительском искусстве, занимаясь по классу фортепиано у И.С. Миклашевской. Хотя все члены этой группы позднее вернулись в Москву и продолжили свое обучение в Московской консерватории, они оставили свой след в музыкальной жизни Казани и истории казанских музыкальных учебных заведений.

Необходимо сказать и о той роли, которую играли музыкальная школа и училище в культурной жизни Казани военных лет. Здесь буквально кипела музыкальная жизнь. Кроме того, что это был активно работающий центр музыкального образования и воспитания, по сути, в рамках школы и училища работала организация концертно-филармонического типа: в программе концертов, а также музыкального лектория была представлена и музыкальная классика, и только что созданные музыкальные творения. Так, в 1942 г. в переложении для двух фортепиано прозвучала Седьмая «Ленинградская» симфония Шостаковича, причем произошло это совсем скоро

после памятной премьеры Симфонии в блокадном Ленинграде. Высокий уровень концертной жизни в большой степени был обусловлен участием в ней уже названных столичных музыкантов. Прежде всего, следует назвать пианистов Е.А. Бекман-Щербину и И.С. Миклашевскую. Заметный вклад внесла музыковед В.Дж. Конен, которая параллельно с преподаванием в училище постоянно выступала со вступительными словами перед концертами, а также с лекциями музыкально-просветительского характера. Чтобы представить масштаб концертной деятельности того периода, достаточно привести в пример цикл лекций-конcertов «История фортепианной музыки», проведенный Е. Бекман-Щербиной и В. Конен, в котором была представлена антология фортепианного искусства разных эпох и стран.

Практиковались и комплексные мероприятия, включавшие как научную, так и концертную часть. К примеру, летом 1942 г. была проведена научная сессия, посвященная П.И. Чайковскому. На ней были прочитаны доклады педагогов-ученых В.Дж. Конен «Мировое значение творчества П.И. Чайковского», С.С. Скребкова «Принципы крупных симфонических форм Чайковского», О.Л. Скребковой «Особенности романтизма Чайковского», Ю.В. Виноградова «Струнные квартеты Чайковского как глава из истории русской камерной музыки». Особый раздел сессии был посвящен выступлениям студентов, также подготовившим научные сообщения. В их числе были в будущем известные музыканты-исследователи Н. Шумская, Н. Николаева, С. Григорьев. Значительную часть сессии составили концерты из произведений П.И. Чайковского, в которых наряду с известными музыкантами приняли участие учащиеся школы и училища. Аналогичная сессия, посвященная деятельности и творчеству А. Рубинштейна, была проведена весной 1945 г.

Таким образом, успешная деятельность Детской музыкальной школы и Музыкального училища в военный период базировалась на подвижничестве большой группы музыкантов, в которую входили как казанские педагоги, так и эвакуированные в Казань деятели музыкальной культуры из Москвы и Ленинграда. Совместными усилиями они в значительной мере повлияли на успешное становление Казанской консерватории. Именно воспитанники училища военных лет составили основу первого студенческого коллектива консерватории, а эффективности работы преподавательского состава способствовали представленные в нем педагоги, начинавшие свой профессиональный путь в Казанском музыкальном училище.

Секция «Литература»

С С

Бедирханов С.А.**Национальное поэтическое сознание
в социокультурном контексте конца 30-х –
начала 40-х годов XX столетия: от логики
созидания к логике войны (на материале
лезгинской поэтической культуры)**

Социокультурный ритм конца 30-х прошлого столетия проявляет суть творческой энергии, погруженной в сложный процесс конструирования доминантных смыслов общественного сознания, имеющих целью обеспечение векторной направленности проводимых в стране структурных преобразований. Кумулятивные механизмы этой направленности выдавали активность программных установок коммунистической партии, полагающихся в собственных сущностных моментах в качестве сил, способных осуществить задачу, на конституирование культурно-идеологической матрицы нового социалистического государства. Действенность этих установок и формирует содержательную суть творческого сознания, показывающую его обращенность к будущему. В этой обращенности оно должно было преодолеть настоящее (не как момента, выдающего негативно-отрицательный настрой, а как реальности, уплотненной напряженностью социокультурного ритма, несущего смысл становления с характерными ему внутренними противоречиями), в ценностно-смысловом поле которого творческая энергия продуцировала поэтическую действительность, объективность которой высвечивала суть коллективной мощи, направленной на созидание базовых основ нового советского государства. Устойчивость этих основ и должна была стать основой создания условий для преодоления настоящего, вследствие чего можно было бы достичь конечной цели революционных

преобразований – строительства справедливого социалистического общества. Для достижения этой цели были сконцентрированы все ресурсы – и материальные, и людские. Это и обеспечило потрясающие результаты промышленно-индустриального развития страны в 1930-х гг. По мнению В.А. Бабурина, инновационные преобразования 1920–1930-х гг. по своим масштабам и результатам превосходили Петровские реформы XVII в., что позволило СССР в границах своих основных индустриальных ареалов ликвидировать промышленную отсталость от Запада¹.

Инновационные преобразования сопровождались установлением и совершенствованием институциональных структур, в целесообразности функционирования которых социокультурный ритм выдавал необратимость линейности его внутренней динамики.

Достигшее осознания необратимости векторного развития творческое сознание видит свою сущность в «расширении» собственных содержательных рамок, вследствие чего происходит усложнение его смысловых парадигм, проявляющих необходимость придания эволюционному движению системного характера, достоверность которого и должна была высветить сущностные моменты нового культурного канона, способного переводить социокультурный ритм общества в качественно новое состояние. Все это свидетельствует о напряженности творческого сознания, активность которого аккумулирует силу, направленную на созидание ценностных смыслов, в сущности которых должны были быть интегрированы разрозненные, но структурно значимые импульсивные творческие интенции. В результате и должна была сконструироваться базовая основа нового универсума. Однако этот процесс в начале 1940-х гг. был прерван.

«В 1941 г. началась очередная крупномасштабная геополитическая экспансия объединившейся под германским началом Европы на Восток. Это нашествие носило воистину катастрофический характер для страны. Были потеряны два крупнейших экономических района – Украина и Ленинградская область, значительно пострадал потенциал Центрального, Северо-Кавказского, Поволжского районов. В общей сложности в результате неудач первого периода войны была

¹ Бабурин В.А. Эволюция российских пространств: от Большого взрыва до наших дней (инновационно-синергетический подход). М., 2002. С. 224.

окупирована территория, где до войны проживало 88 млн. человек <...>»².

Именно не загруженность системных характеристик общественного бытия смысловой полнотой явилась причиной столь катастрофических последствий начала войны. Дело в том, что вовлеченность в созидательный общественный ритм напрягала коллективно-творческое сознание, в результате оно генерировало энергию, растрчиваемую полностью на выработку механизмов, которые и должны были обеспечивать устойчивость его смысловых доминант.

Война же была навязана извне. Ее логика не входила в траектории внутреннего развития общественного бытия, потому в необходимости выработки адекватной реакции на ее агрессивность находящееся в процессе становления собственной целостности творческое сознание оказалось растерянным.

Однако следует отметить и то, что именно системная незавершенность нового культурного универсума и стала, на наш взгляд, решающим фактором в достижении конечного результата в Великой Отечественной войне. Дело в том, что в неуплотненности универсума системными качествами культурные программы высвечивают существенность коллективного сознания, активность которого и была мобилизована в духовную энергию широких народных масс. Эта мобилизация сопровождается выплеском сильных эмоциональных интенций, в тотальности которых «замораживается» внутреннее разногласие творческих импульсивных сил, вследствие чего обеспечивается единство, стойкость и мужество коллективно-народного духа, выдержавшего все испытания войны. «Именно потому, что нападение фашистской Германии на Советский Союз затрагивало самые кровные интересы трудящихся, война всколыхнула всю толщу народных масс, все народы нашей многонациональной родины. Партия и советский народ, фронт и тыл, армия, колхозное крестьянство, рабочий класс и интеллигенция составили одну монолитную несокрушимую силу, которую не в состоянии были подорвать ни отдельные ошибки и просчеты, связанные с культом личности Сталина, ни трудности и лишения, ни малодушие и предательство немногих отщепенцев и вырожденцев, нанесших заслуженную кару. Этот всенарод-

² Бабурин В.А. Эволюция российских пространств: от Большого взрыва до наших дней (инновационно-синергетический подход). М., 2002. С. 225.

ный характер борьбы с фашизмом составляет яркую отличительную особенность Великой Отечественной войны. Она явилась новым убедительным подтверждением решающей роли народных масс в истории»³. В отражении народного духа реализуются структурные смыслы поэтического сознания, которые в своих сущностных моментах не могли подвергаться серьезной трансформации и, естественно, не могли выйти из начерченной идеологическими установками руководящей партии траектории развития, которая уже с конца 1930-х гг., начала проявлять конструкты будущего культурного канона.

Конечно, необходимость адаптироваться к логике войны не могла не внести коррективы в их содержательные характеристики, которые, в первую очередь, были связаны с накоплением эмоциональной энергии. Действенность эмоциональной рефлексии могла привести к выработке факторов, активность которых могла вывести творческое бытие из уже намеченной траектории движения к собственной системной завершенности. (Эти факторы в той или иной мере будут высвечиваться в поэзии 1943–45 гг.). Осознание этой опасности напрягает внутреннее бытие творческого сознания, вследствие чего эмоциональная энергия выбрасывается наружу. В результате реализуется суть поэтического Я, которая и обнаруживает существенность содержания коллективного бессознательного, полученного, по мнению К.Г. Юнга, по наследству, потому исключаящего индивидуальное развитие⁴.

Таким образом, эмоциональная реакция общественного сознания на начало войны снова активизирует смысловые установки коллективного бессознательного, внутренняя энергия которого с конца 30-х годов уже выдавала необходимость «обработки» его стихии. В результате обращенное к архаическим формам поэтическое сознание конструирует реальность, уплотненную сущностными моментами народного творчества. В этом плане интересны произведения Тагира Хрюгского, посвященные военной тематике.

«Тагир Алимов (Хрюгский – псевдоним, напоминающий о родном ауле) родился в 1893 г. в бедной крестьянской семье, в селении Хрюг

³ Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.-Л., 1964. С. 3–4.

⁴ Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 10.

Ахтынского района (бывший Самурский округ). Его отец, Алим, был войлочником, мастером своего дела, но, по существу, нищим: едва-едва сводил концы с концами, так что в поисках заработка вынужден был отправиться с семьей в соседний Азербайджан, где батрачил в городах Нухе, Кубе и Баку»⁵. Отдельные страницы жизненного пути поэта демонстрируют социальные корни творческого потенциала всей художественной культуры начала советского периода.

Тагир Хрюгский начал писать стихи еще до революции. Созданные в традициях ашугской поэзии дореволюционные стихи поэта отражают социальный настрой общества, в напряженности которого реализуется чувственно-эмоциональное содержание лирического субъекта, переживающего процесс становления собственного творческого начала. В этом процессе он погружается в символическое пространство ашугского искусства, во внутренней неустойчивости которого субъект находит свою творческую «наивность», которая присуща субстанциональному качеству (юности), мыслящемуся как исходное начало движения творческого Я к зрелости. Революционное настроение, затрагивающее «ценностно-мотивационные и смысловые структуры жизнедеятельности общества»⁶, дало мощный толчок этому движению, в траектории которого и закладывались ценностные ориентиры национального творческого сознания.

Поэтический настрой, аккумулировавший творческую силу лирического субъекта Тагира Хрюгского в 1920–30-х гг., проявляет его вовлеченность в революционный ритм общественного бытия. «Революционная литература Дагестана, – пишет академик Г.Г. Гамзатов, – естественно, была оплодотворена идеями, настроениями, красками, звуками революции. И отношение художника к революции определялось логикой развития действительности, своеобразием процесса борьбы за новый мир. На энергии поэтического голоса сказывались и отливывы этой борьбы, вся динамика развития событий»⁷.

Стремление охватить «всю динамику развития событий» ставило творческое сознание перед необходимостью предельного уплот-

⁵ Гашаров Г.Г. Певцы обновленного края. Махачкала, 1987. С. 90–91.

⁶ Сайко Э.В. Социум в пространстве-времени: цивилизация – современное состояние // Цивилизация. Восхождение и слом. М., 2003. С. 8.

⁷ Гамзатов Г.Г. Преодоление. Становление. Обновление. На путях формирования дагестанской советской литературы. Махачкала, 1986. С. 98.

нения своего активного поля чувственным содержанием внешней действительности, в эстетизации которой оно погрузилось в революционную эйфорию и оптимизм, ставшие доминантными силами общественно-коллективного сознания. Это и определило ценностные моменты поэтической конструкции, в информационном пространстве которой должна была быть «опредмечена» социалистическая реальность, проявляющая сущностные признаки советской власти. Поэтому восхваление новой советской жизни, Октябрьской революции, коммунистической партии, ее руководителей, активистов социалистического труда становится «идейно-художественной тенденцией» (Г.Г. Гашаров) творчества одного из основателей лезгинской советской поэзии.

В первых лет войны Т. Хрюгский пишет ряд стихотворений, информационно-содержательное пространство которых отражено тотальным присутствием коллективно-общественного духа, что делало необходимым актуализация общественно значимых смысловых конструктов. Одним из таких конструктов становится тема Родины. «Вызванная жизнью, суровой обстановкой войны, тема родины раскрывалась не только по-разному, но, главное, находилась в единстве со всем тем, что составляло жизнь тружеников фронта и тыла. Так складывалась основная проблематика поэзии тех лет: народ на войне; его морально-политическое единство; его ненависть к врагам; великое братство советских людей, разных по национальности, но единых по цели; освободительная миссия советского воина; идеи победы; героическая работа тыла; борьба советского человека в фашистских застенках»⁸.

Необходимо отметить, что доминантные смыслы коллективно-творческого сознания начала войны еще не были напряжены всей глубиной драматизма ситуации. Поэтому для их объективизации выстраиваются в семантические ряды лексические единицы, понятийное значение которых выдают существенность не только мотивационных программ 1920–30-х гг., но и выработки новых идеологических стимуляторов, имеющих целью удержание творческой энергии в строго очерченных рамках идеологической заданности. «С первых дней войны, – пишут авторы «Новейшей истории Да-

⁸ Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной Войны. М., 1975. С. 26.

гестана. XX век», – Коммунистическая партия и Советское правительство разработали конкретную программу превращения страны в единый боевой лагерь, перестройки всей ее жизни на военный лад, мобилизации сил и средств на разгром врага. Смысл преобразования воспитательной работы сводится к быстрому переходу от задач мирного строительства к задачам военным, совершенствованию форм и методов идейно-политического воздействия на трудящиеся массы, духовной, нравственной перестройки сознания людей, воспитания их в духе патриотизма и интернационализма, выработке четкой классовой позиции, безграничной любви к своей Родине, высокой политической бдительности»⁹. Все это и предопределило структурно-содержательную упрощенность поэтической действительности первых лет войны.

Действенность коллективного духа, легшего в основу формирования социокультурной базы Советского государства, делает несущественной индивидуальную определенность, потому в эмоциональном поле поэтического сознания вырабатываются смысловые механизмы, обозначающие условия интеграции творческой рефлексии в общественный ритм, существенность которой уже не выдает созидательный смысл. Поэтому поэтическое сознание, ставшее равнодушным к процессу производства материальных благ, отворачивается от трехмерной пространственной протяженности, в результате полагает себя в нравственных нормах, несущих нагрузку общественно значимых моральных установок.

В стихотворении Тагира Хрюгского «Гитлер вуж я» («Кто такой Гитлер») лирический субъект обращается к сыновьям и дочерям, представляющим молодое поколение, на долю которого выпало тяжелейшее испытание. Присутствие в поэтической действительности молодого поколения актуализирует в поэтическом Я нравственную сущность, которая может осудить зло. Носителем зла является Гитлер. К его образу прилагаются семантические единицы, понятийные значения которых выдают смыслы проклятий, в сущности которых поэтический субъект, обращенный к молодому поколению, реализует себя в общественно значимых нравственных установках.

⁹ Исмаилов А.Р., Амирова З.М. Новейшая история Дагестана. XX век. Махачкала, 2000. С. 59.

Приложенные к образу Гитлера предикаты («сумасшедший», «ибليس», «гора лжи», «подлец», «сплетник», «мерзавец из мерзавцев» и т.д.), содержащие крайне негативный общественный настрой, образующий эстетическую суть творческой энергии начального периода войны, иллюстрируют активность смысловых структур народного мышления. Одной из подсистем этого мышления и является устное творчество, в действенности сущностных моментов которого нейтрализуется избыток эмоциональной рефлексии, тем самым удостоверяется целесообразность обращения к устным формам народного творчества, отражающие суть коллективного сознания. Как отмечает В.Е. Гусев, «фольклор Великой Отечественной войны существенно отличался от профессионального искусства по форме творческого процесса, т.е. оставался по своей природе коллективным творчеством, сохранял присущие массам особенности художественного мышления и некоторые формы его выражения: предельно обобщенную типизацию фактов и человеческих характеров, концентрацию внимания не на индивидуальных свойствах и качествах человека, а на всеобщих, стремление к созиданию коллективного порыва, коллективной воли, коллективного мнения, коллективного чувствования»¹⁰.

У Т. Хрюгского есть стихотворение, которое называется «Лянет» («Проклятие»). Его информационное поле образует суть обращения поэтического субъекта к врагу, материализация которой уплотняет содержательный интервал Я и Другого. Однако в этом уплотнении не происходит материального овеществления поэтической проекции действительности, а реализуется эмоциональный настрой субъектного Я, встроенного в сущностное поле множества. Это свидетельствует об устойчивости ценностно-смыслового ядра поэтического сознания начального периода войны, структурной основой которого является, как было сказано, коллективный дух, в активности которого поэтический субъект отворачивается от собственной эмоционально-чувственной данности: *«Всех уничтожу, лишь бы я был сыт», – / Ты говоришь. Но штык тебя пронзит./ Проклятие тебя, проклятие сразит!/ Сегодня и природа готовит*

¹⁰ Гусев В.Е. Идеино-эстетические особенности русского фольклора Великой Отечественной войны // Русской фольклор Великой Отечественной войны. М.-Л., 1964. С. 295.

мestь тебе!: / «Тьфу, враг, еще проклятие тебе!»¹¹. Проклятие врага содержит суть коллективного сознания, обращенного теперь не к предметному миру, а к запечатленным в народной памяти этическим нормам. «Поэзия занялась, – пишут авторы «Истории аварской советской литературы», – этическими вопросами, такими понятиями как Родина и святая любовь к ней, национальная честь, убежденный патриотизм, любовь и товарищество, ненависть к врагу, ее заполнили темы героики фронта и тыла, героического прошлого Дагестана, описание родной природы, дорогой сердцу горца, злодеяний врага. В ее лексике часты и активны слова, обозначающие понятия Родины, верности, любви, семьи, нации, воинской доблести»¹².

Таким образом, обращенный к архаичным уровням исторической памяти творческий субъект в начале войны изолируется от социокультурного ритма предшествующей эпохи, вследствие чего снимается существенность с дуальной оппозиции (новый мир – старый мир), явившейся структурной основой творческого сознания 1920–30-х гг. Поскольку «важнейшее значение дуальной оппозиции заключается в существовании напряженности между ее полюсами, т.е. в фиксированном культурой логически принудительном и эмоционально значимом требовании осмысливать каждое явление»¹³, то ее локализация обеспечивает упрощенность поэтической конструкции. В существенности этой конструкции реализуется эстетическая суть сознания, напряженного потребностью мобилизации собственных творческих импульсов, в интегрированности которых вырабатываются целевые установки, выдающие обостренное чувство общественно значимых ценностных норм. Цементирующей доминантой этих норм и явилась тема Родины.

¹¹ Кельбеханов Р.М. Два крыла. Махачкала, 2002. С. 205.

¹² Гаджиева З.З, Гаджихамедова М.Х. История аварской советской литературы (1920–1950 гг.). Махачкала, 2004. С. 163.

¹³ Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта. Т.1. От прошлого к будущему. Новосибирск, 1997. С. 64.

Зарипова Р.С.

Татар прозасының Бөек Ватан сугышы чоры

Бөек Ватан сугышының башлангыч чорында безнең татар проза-сында публицистик мәкаләләр, очерклар һәм кыска хикәяләр әйдәп баручы жанр булдылар, чөнки алар тормышның үзгәрешен тиз арада күрсәтергә мөмкинлек бирәләр. Аннан соң укчы өчен дә кыскалык, төгәл вакыйгалар, күренешләр, сугыш чынбарлыгы, геройлар мөһимрәк иде.

1941–1945 елгы проза үз эченә өч зур теманы ала. Беренче төр эсәрләр сугышның үзе турында ижат ителде, икенчеләрендә тылдагы тормыш чагылыш тапты. Өченче темага караган эсәрләрдә сугыш чоры вакыйгалары, күренешләре кеше күңеле психологиясе яссылыгынан тасвирланды.

Беренче төргә караган эсәрләр күп темаларны колачлый.

Тыныч тормыштан сугышка керү язучыларыбыз ижатында киң чагылыш тапты. Ул берүк вакытта азатлык өчен көрәшкә чакыру да булып яңгырый иде. М.Әмирнең «Тагын да зуррак бәйрәмгә кадәр» (1941), А.Шамовның «Сабуллашу хикәясе» (1942), Х.Госманның «Аучы Хәмит» (1941), Ф.Хөснинең «Котелок» (1942) һ.б. эсәрләрдә туган илен, халкын һәркем сакларга тиеш дигән гомуми фикер үткәрелә.

Сугыштан качучы дезертирларга халыкның хөкеме катгый. А.Шамовның «Буранлы төндә» (1942), И.Газиның «Авылдаш» (1943) һ.б. хикәяләр бу турыда ачык сөйли.

Илебез халкы кичерә торган авыр сынаулар, Ватан, тарих алдындагы изге бурычны үтәү зарурлыгы героик үткәнгә нык кызыксыну уята. Ш.Маннурның «Жиңелмәс халык мәкаләсендә» (1941), исемненән үк аңлашылганча, халкыбызның нык характеры, чыдамлыгы, ирек сөючәнлегә горурлык белән ассызыклана. Аның күп тапкырлар сугыш сынауларын кичерүен, жиңелмәс, хөр халык булуын тарихи жирлектә патриотик рухта яктырта.

Бөек Ватан сугышының башлануына ярты еллап вакыт үткәч, тарих өчен шактый кыска, халык өчен бик тә газаплы, миһнәтле шушы вакыт турында К.Нәжминенң «Азатлык сугышында татар халкы» (1941) дип исемләнган мәкаләсе дөнья күрә. Автор азатлык өчен

барган көрәштә халкыбызның бердәмлеге, түземлеге, батырлыгы турында сокланып, горуруланып яза.

Фронттагы гади солдат батырлыгы сугыш чоры эсэрләрөнөн үзәк темасы булып тора. Х.Госманның «Тукай фронтта» (1943), «Үлемсез егет» (1944), Г.Иделленең «Ватан сугышы кырларында» циклыннан «Минзәлә егете» (1945), «Яшәү көче» (1944) очерклары, Н.Яһудинның «Биеклең өчен» (1942), «Куаклык арасында» (1943), «Пошмас Хәйретдин» (1945) хикәяләре һ.б. күп кенә язучыларыбызның эсэрләре бу турыда ачык сөйли.

Г.Минскийның «Кызылармеец Гәрәй Сафиуллин», «Гвардияче лейтенант Хәсәнов» хикәяләре дә татар халкының батыр улларына багышлана. Хикәяләрдә берәз очерк белән уртаклык та сизелә, чөнки язучы беренче максат итеп тормышчан вакыйгаларда сугышчының батырлыгын сурәтләүне куя. Вакыйгаларның дөреслеге, геройның романтик күтәрәнке рухта тасвирлануы Г.Минскийның һәм, гомумән, сугыш чоры эсэрләрөнә хас сыйфат булып тора.

Көрәшче, шагыйрь һәм прозаик Ш.Мөдәрриснең «Фронтвик татарлар» дип исемләнгән очерклар жыентыгы (1944) Бөек Ватан сугышында катнашкан татарлар батырлыгы турында сөйли. Китапның кереш өлешендә китерелгән М.Горькийның: «Мин татарларны яхшы беләм: алар вөждәнлы халык, батыр йөрәкле халык, һәртөрле каһарманлыкларга сәләтле халык» дигән сүзләре жыентыктагы төп фикерне ассызыклайлар.

Сугыш чорындагы татар әдәбиятын К.Нәжми ижатыннан башка күз алдына китереп булмый. Бу елларда ул поэзия белән бергә проза жанрында актив эшли. 1941 елда язучының «Хикәяләр» жыентыгы басыла. Аның эсэрләрөндә халкыбызның каһарманнарча көрәше белән горурулану, фашизмга нәфрәт чагылыш таба. К.Нәжми үзенең ижатында төрле милләт халыкларының дуслыгын яктыртты. Аның сугыш елларында язган публицистик мәкаләләрөнә, очеркларына тарихилык сыйфаты хас. Язучының документаль материалга нигезләнгән эсэрләрөндә публицистиканың аерым бер жанры булган документаль очерк стилие белән хикәяләү алымнары аралаша.

Сугыштагы гади солдат батырлыгын гәүдәләндерүдә А.Әхмәт [«Өч егет (1943), «Онытма син аны (1944)», М.Әмир [«Ут эчендә» (1942), «Курай» (1943), «Агитатор (1945)», Г.Әпсәләмов [«Олаучы Абушахман» (1943), «Икенче гомер» (1942), «Төньяк балкышы» (1943), «Байрак» (1943), «Хәйбулла солдат» (1944)], Х.Госман [«Ка-

натлы батыр» (1943), «Яуда танылган егетләр» (1943)] һәм башка бик күп язучыларыбыз үз өлешләрен керттеләр.

Ил азатлыгы өчен көрәшүче солдатларның сугыш кырында күрсәткән тиндәшсез батырлыкларын калкуырак тасвирлау өчен язучылар еш кына разведчик образларына мөрәжәгать иттеләр. Г.Галиев («Шәм яктысы»), А.Шамов («Яланаяклы малай»), Г.Насрый («Бистә егете»), Г.Әпсәләмов («Үлемнән көчләрәк»), Х.Госман («Ялкынлы йөрәк») һәм башка язучыларның сугыш елларында ижат ителгән әсәрләрендә күпсанлы разведчик образлары алга баса. А.Расихның «Дошман тылында» (1943), «Сагынылган мэхәббәт» (1943) хикәяләрендә, «Бәхет орлыклары» (1944–1946) мажаралары повестенда да тапкыр һәм куркусыз разведчиклар сурәтләнәләр. А.Расихның «Бәхет орлыклары» повесте татар әдәбиятына жанр ягыннан яңалык алып килүче хәрби детектив әсәр буларак та әһәмиятле. Бу повесть сугыш вакыйгалары жирлегендә гади кешеләрнең тапкырлыгына, батырлыгына дан жырлый.

Танылган көрәшче шагыйрь Ф.Кәрим сугыш елларында проза жанрына мөрәжәгать итә. 1942 елның ноябрь һәм декабрь айларында «Разведчик язмалары» дип исемләнгән повестен язып төгәлли. Әсәрдә сугышның дәншәтле авазы, сугышчыларның каһарманнарча көрәше уңышлы тасвирлана. Повесть, барыннан да бигрәк, фашизмның ерткычлыгын чын гуманизм күренешләре белән янәшә куеп тасвирлавы белән зур әһәмияткә ия. Әсәрдә батыр солдатның азатлык өчен көрәшүче, коткаручы икәнлегә ассызыклана.

1944 елда Ф.Кәрим, бу теманы баетып, икенче зур күләмле әсәрен – «Язгы төндә» повестен тәмамлай. Автор разведчиклар арасындагы дуслыкны, төрле милләт вәкилләреннән торган армиянең рухи һәм сугышчан бердәмлеген тасвирлай.

А.Шамовның «Яланаяклы малай» хикәясендә дә төп образ – батыр татар егете разведчик Шәрәф. Язучының «Дустым кабере янында» хикәясе сугышта батырларча һәлак булган дусты Насих Жәгъфәровка багышлана.

Бу чордагы прозаның әһәмиятле үзенчәлекләреннән берсе – тормышның үзенән алынган вакыйгаларны төгәл дәрәжәләтә сурәтләү иде. Сугышның чын эпизодлары һәм документаль фактлар әдәби әсәрләргә килеп керә. Бу үзенчәлек Х.Госман ижатында да күзәтелә. Аның «Ялкынлы йөрәк» (1943) исемле повестенның бөтен эчтәлегә разведчикларның дошман тылындагы хәрәкәтләренә ба-

гышланып, сюжет сызыклары сугыш эпизодларының чиратлашып баруына нигезлэнгән.

Сугыш чоры прозасында илне саклаучы батыр диңгезчеләр көрәше дә чагылыш таба. Г.Әпсәләмовның «Давыл» хикәясе¹ 1944 елның жәендә Рыбачий ярым атавының кыргый, кеше аягы басмаган кыялары арасында фашистлар белән матрослар – Николай, Шәүкәт арасында барган кискен көрәш тасвирлана. Авторның «Үлемнән көчләрәк» хикәясе² дә диңгезчеләр көрәшен яктырта. Бу әсәр батырларча һәлак булган орденлы разведчик – диңгезче Николай Андреевич Ильинның якты истәлегенә багышлана. Хикәянең төп герое – диңгезче Искәндәрнең соңгы патронгача дошманнарға каршы көрәше сурәтләнә. Диңгезчеләр темасына сугыш чоры язучыларынан Г.Закиров «Диңгез төбөндә» хикәясендә³ мөрәжәгать итә. Әсәрдә су асты көймәсендә хезмәт итүче татар егете Моратовның батырлыгы турында сөйләнә. Бу тема К.Әхмәтовның «Диңгез шаулы» хикәясендә дә чагылыш таба.

Барлык искә алынган әсәрләрдә дә диңгезчеләрнең батырлыгын, туган илләренә бирелгәнлекләрен сурәтләү алгы планга куела. Төрле милләттән булган сугышчыларның дуслыгы, бердәмлеге һәрдаим ассызыклана.

Сугыш чоры прозасында хатын-кыз образларын тасвирлауга да шактый урын бирелә, чөнки сугыш һәм тыл авырлыгы алар жилкәсендә. И.Газиның «Югалган Мәрзия», «Ана», С.Сабировның «Казан кызы», Г.Кашшафның «Әби һәм кияү», Г.Минскийның «Мәрьям әби», Ә.Еникинең «Ана һәм кыз», һ.б. хикәяләрдә сугыш чоры хатын-кызларының авыр тормышы, сугыш катлауландырган язмышы турында сөйләнә.

Әсәрләрдә тасвирланган хатын-кыз геройлар барысы да уңай яктан характерланалар. Аларның батыр, кыю, тырыш, түземле, михербан – шәфкатьле булулары ассызыклана. Ана улын көтә, аның азатлык солдатты булуы белән горурлана. Хатын ирен көтә, балаларын исән-сау үстерергә тырыша.

¹ Әпсәләмов Г. Давыл // Совет әдәбияты, 1945. № 6. Б. 15–19.

² Әпсәләмов Г. Үлемнән көчләрәк // Совет әдәбияты. 1943, № 2–3. Б. 33–35.

³ Закиров Г. Диңгез төбөндә // Совет әдәбияты. 1942. № 5. Б. 44–47.

Кызлар да сугыш кырларында азатлык өчен көрәшә, күпләре тылда ират хезмәтен иңнәренә алып, сугыш авырлыкларына түзеп, сөйгән ярын көтә, аның жиңеп кайтуын тели. Әлегә хатын-кызларның тормышлары авыр, шулай да алар киләчәкне зур өмет белән көтәләр, чын хатын-кыз бәхете белән яшәүгә ышанычларын жуймыйлар.

Бөек Ватан сугышы чорында мәктәп яшәндәге балалар да жиңүгә өлеш кертәләр. Олылар белән беррәттән тылда хезмәт итәләр, кайберләре хәтта сугыш кырына да китеп баралар.

Бу темага Г.Кутуй үзенә «Рөстәм мажаралары» эсәрен (1944) чынбарлыктагы мисалларга таянып, фантастик яссылыктан карап ижат итә. Төп герой Рөстәм, күзгә күренми торган кеше булып, сугышларда катнаша, илне басып алучыларга каршы көрәшә, күп кенә батырлыклар күрсәтә.

Ватанны саклауда үзләренә жаннарын да аямаучы балалар турында сугыш чорында Ф.Хәсни («Урман сукмаклары»), Г.Бакир («Бөек Ватан сугышында балалар»), И.Туктаров («Жир жиләге») һәм башкалар тормыштагы вакыйгаларга нигезләнеп, үзләренә эсәрләрен ижат итәләр. И.Газиның «Жан азыгы» хикәясендә дә сугыш вакыты балаларының ачы язмышы чагылыш тапкан.

1943–1945 елларда сугышчыларның күңелләре берәз күтәренке, чөнки фронтта хәлләр уңай якка таба үзгәрә бара. Жиңүгә булган ышаныч, өмет язучыларның ижатында да үзен сиздерә.

1943 елда А.Расих «Шат күңелле Галләметдин» хикәясен яза башлый. Шулай ук елда М.Әмир «Ватан өчен» дип исемләнгән татар телендә чыга торган фронт газетасында «Чаян фронтта» дигән бүлек ачып, сугышчыларны рухландыру максатында, үткен һәм тапкыр сатираны жанландырып жиңәрә. М.Әмирнең сугыш елларында юмористик характерда язылган хикәяләренә иң уңышлысы «Мөстәкыйм карт йокысы» (1943). Бу еллардагы сатира, юмор турында сүз алып барганда язучы Г.Галиевнең «Чүмәлә Зәки» хикәясе (1945) дә игътибарга лаек.

1942 елда А.Расих, үзенә эсирлектә шәхси күргән-кичергәннәренә нигезләнеп, «Ютазы егет» хикәясен яза. Эсәрнең төп герою Бари Тимергалиевның прототибы булып автор үзе тора. Сугыш елларында бу темага башка язучылар мөрәжәгать итмәсә дә, А.Расих аны читләтеп үтә алмый, чөнки сугыш эсирләрсез булмый. Автор чынбарлыкның үзеннән чыгып ижат итә, шулай итеп, сугыш өчен характерлы эсирлек күренеше татар әдәбиятында урын ала. Сугыш

чорында эфирлеккә төшү илгә хыянәт итү белән тиңләш-терелә, шул сәбәп аркасында язучылар бу теманы читләтеп үтәләр. Сугыш чорында «Ютазы егете» хикәясен язарга алыну авторның ижат кыюлыгы булып тора. А.Расих бу очракта чор идеологиясе кысаларыннан чыгып эш итә.

Сугышчыларның күңел дөньясын, психологиясен сурәтләүдә А.Расих «Ютазы егете» хикәясендә уңышлы адым ясыи.

Сугыш чорында язучылар нәсер жанрына еш мөрәжәгать итәләр. Г.Кутуй жиңүне тизрәк якынайту өчен Берлинга юл алуын «Сагыну» нәсерендә (1944) яза: «Мин ата-баба нигез корган илемдәге изге йорт турында уйлым һәм шунда тизрәк кайтып керер өчен Берлинга ашыгам. Берлинга мин илем белән аерылышу кайгысын моннан соң ничкайчан татымас өчен чиксез ачу белән барам»⁴.

Ил азатлыгы өчен көрәшүче солдатлар үзенең газиз Ватанын, Туган илен һәрвакыт йөрәгендә йөртте. Туган жиргә мэхәббәт һәм аны өзелеп сагыну сугышчыларга түземлек, көч бирде. Г.Кутуйның «Сагыну» нәсерендә бу хис, кичерешләр ачык тасвирланды.

«Без – сталинградчылар» нәсерендә (1944) Г.Кутуй төрле милләт вәкилләренең бер сафка басып Сталинград өчен аяусыз көрәшләр сурәтли. Бу көрәштә үзенең дә катнашуын әйтеп: «Без – сталинградчылар!» – дип горурулана. Язучының бу нәсере сугыш вакытында, немец теленә тәржемә ителеп, дошман гаскәрләре басып алган жирләрдә таратыла⁵.

Г.Закировның «Кайда син, Гөлжиһан?» нәсерендәге герой сөйгәнән мәсхәрәләүләре өчен фашистлардан уч алачагын белдерә. И.Туктаровның «Сакта», «Чакыру килгәч» нәсерләре азатлык өчен көрәшкә чакыру булып яңгырый.

Сугыш чорында нәсер ижат итү югары пафос, тирән патриотик хисләрне халыкка житкерүдә уңышлы адым булып тора.

Сугыш чоры прозасының икенче темасы тыл тормышын сурәтләүгә багышланган. Сугышның башында ук фронт һәм тыл бердәм булып көрәшкәндә генә жиңүне тизрәк якынайтырга мөмкин икәнлегә язучылар ижатында чагылыш тапты. Г.Галиевнең «Сугыш вакытында», Г.Әпсәләмовның «Бердәмлек», Г.Бәшировның «Намус»

⁴ Кутуй Г. Сагыну // Кутуй Г. Сайланма әсәрләр. Казан, 1958. Б. 182.

⁵ Нуруллина Р. Һәрвакыт сафта (Г.Кутуйның публицистик эшчәнлегенә). Казан, 1966. Б. 81.

h.б. хикәя, очеркларда шушы фикер ассызыклана. Сугыштан соңгы елларда Г.Бәшировның «Намус» хикәясе повесть, соңыннан роман дәрәжәсенә житә. Тыл темасына караган әсәрләр идеологик кыса-ларда ижат ителгән, шунлыктан тормыш чынбарлыгы тулысынча чагылыш тапмаган.

Ф.Хөснинең «Түбән оч» хикәясе исә бу кысага керми. Автор үзенең героен берәз каралтса да, чынбарлыктагыча тасвирлай.

Ф.Хөснинең сугыш елларында язылган әсәрләрендә батырлык, патриотизм темалары сугышның үз эпизодларында түгел, ә кешенең кыен шартларда үзен тотышы аша ачыла. Шуңа да геройлар күбрәк психологик планда чагылыш табалар. Гомумән, сугыш чоры про-засында фронттагы батырлык, тылдагы авыр тормышны сурәтләү белән бергә язучыларыбыз шул еллардагы вакыйгалар, күренешләренә кеше күңеле психологиясе ясылыгыннан карап тасвирладылар. Бу сугыш вакыты прозасының өченче зур үзенчәлеге булып тора. Ф.Хөснинең «Йөзек кашы», Ә.Еникинең «Бала», «Ана һәм кыз», «Бер генә сәгатькә», «Ялгыз каз», «Мәк чәчәге», А.Расихның «Як-ташларым», «Язылачак хикәяләр», И.Газиның «Малай белән эт», «Якташ», «Әхмәт бабай» һәм башка күп кенә әсәрләрдә геройларның фәлсәфи уй-фикерләренә, күңел дөньясына, эчке кичерешләренә киң урын бирелгән.

1943–1945 елларда язучылар повесть жанры мөмкинлекләреннән дә оста файдаландылар. Мажаралы, хәрби-детектив, психологик по-вествлар дөнья күрдә. Аларда нигездә сугышчыларыбызның батыр-лыгы гәүдәләнде.

Прозаның жанрлары үсү белән бергә сурәтләү чараларының да үсүе, геройны психологик яктан тасвирлауга игътибар ар-туы күзәтелә. Гомумән, сугыш еллары прозасында иң характерлы үзенчәлек булып аның героик эчтәлеге тора. 1943–1945 елларда ижат ителгән әсәрләрдә психологизм, лиризм көчәя барды. Бу сугыш чоры прозасының үсеше турында ачык сөйли.

Уңышлы яклар белән бергә сугыш чоры прозасында чынбар-лык тулысынча чагылыш тапмады, мәсәлән, сугыш вакытында илдәге тоткыннардан торган «штраф» гаскәрләр турында әсәрләр язылмады, алай гына да түгел, алар турында матбугатта да сүз әйтелмәде. Батырлык үрнәкләре күрсәткән очракларда да аларның кыюлыгы, тәвәккәллеге, туган илләренә бирелгәнлекләре тиешенчә бәяләnmәде.

Сугыш чорында тыл тормышы турында шактый язылса да, үлмәс өчен, басудан бер уч арыш, бодай, берничә бәрәңге алып кайтып ашаганнары өчен төрмәләргә ябылучылар турында язылмады, чөнки идеология таләпләренә нигезләнәп, Совет хакимияте нинди генә эш-гамәл кылмасын, уңай яктан гына күрсәтеләргә тиеш иде.

Сугыш вакытында иҗат ителгән әсәрләрдә дин турында сүз булмады, чөнки XX гасырның кырыгынчы елларында атеизм көчле үсеш алды.

Күп язучылар сугыштан бронь белән калганда, татар язучылары кулларына корал һәм каләм алып ил азатлыгы өчен көрәштеләр. Сугышта батырларча һәлак булган язучылар саны буенча элекке СССР да татарларга тиң милләт юк. Язучыларыбызның азатлык өчен көрәштә катнашулары, үз чиратында, сугыш чынбарлыгын тасвирлауга зур йогынты ясады һәм бу күренеш 1941–1945 ел татар прозасының әһәмиятле үзенчәлеге дә булып тора.

Чикрина В.А.

Чистопольские страницы истории литературы (1941–1943 гг.)

В первый период войны Татария стала не только крупнейшим индустриальным, политическим, но и культурным центром всей страны. Этому способствовала эвакуация в регион деятелей литературы и искусства Москвы, Ленинграда, Украины и Белоруссии, их активное творчество и тесное сотрудничество с местной художественной интеллигенцией.

Эвакуация изначально не преследовала цели только пережить годы войны, а рассматривалась самими деятелями культуры, а также Комитетом по делам искусств при СНК СССР как составная часть кардинальной перестройки организационной, профессиональной, общественно-политической деятельности, способствующей созданию новых актуальных произведений литературы и искусства на военную тему.

Эвакуированных писателей приняли несколько городов Татарии: Казань, Елабуга, Бугульма, Мензелинск, Печищи, но именно Чистополью выпала честь стать своеобразными «литературными Афинами» (Г. Гупперт)¹. Около 200 деятелей культуры принял наш город, «дал кров и хлеб, предоставил возможность работать» ведущим деятелям отечественной литературы 40-х гг. Л.М. Леонову, К.А. Треневу, К.А. Федину, Н.Н. Асееву, Б.Л. Пастернаку, М.В. Исаковскому, дал путевку в литературную жизнь М.С. Петровых, В.Ф. Бокову, Л.И. Ошанину, А.К. Гладкову, радушно принимал приезжавших в короткие отпуска писателей-фронтовиков В.С. Гроссмана, Е.А. Долматовского, П.А. Павленко, Г.А. Санникова, И.Л. Сельвинского, А.А. Суркова и др.

Произведения, написанные за время «чистопольского сидения» (К.А. Федин), представляют все литературные жанры. Созданные в наиболее трудный период Великой Отечественной войны, они внесли свой вклад в историю русской литературы и до сих пор сохраняют свое значение как литературный и исторический факт.

¹ Гупперт Г. Литературные Афины // Чистопольские страницы. Казань, 1987. С. 270.

Примечательно, что это осознавалось и самими писателями в далекие 1941–1942 гг. Литературовед А.Б. Дерман уже тогда предлагал ввести в научный оборот понятие «чистопольский период русской литературы»², а Л.М. Леонов писал: «Наше житье здесь – это для особой повести, которая будет написана лет через тридцать...»³.

На самом деле сбор материала о пребывании писателей в Чистополе начался значительно раньше, еще в 50-е гг. Благодаря энтузиазму молодого учителя литературы чистопольской школы № 1 Р.Н. Пормана была заложена основа литературно-краеведческого исследования жизни писательской колонии. Для самого Рема Николаевича, ставшего впоследствии кандидатом филологических наук, профессором Башкирского государственного педагогического университета, эта тема определила всю научную деятельность.

В изучение проблемы пребывания писателей в Татарии значительный вклад внесли книги и статьи В.А. Климентовского и В.В. Аристова. Событием стал выход в 1987 г. книги «Чистопольские страницы», в которой была предпринята попытка обобщить и систематизировать собранный материал, рассказать читателю, что сделали эвакуированные деятели культуры в городке на Каме. К сожалению, приходится констатировать, что в последующие годы серьезных исследований в этом направлении в нашем регионе не проводилось. Это вовсе не означает, что тема исчерпана или что она перестала быть актуальной. Скорее, наблюдается обратное: усиление и научного, и читательского интереса к истории писательской эвакуации, о чем свидетельствуют выходящие одна за другой книги Н. Громовой, разработка этой темы Культурным центром «Дом-музей Марины Цветаевой» в Москве, т.е. мы наблюдаем, что научный приоритет ее разработки переместился в Москву.

А ведь именно литературно-краеведческий характер проводимых ранее исследований выгодно отличал научные изыскания наших земляков и в то же время придавал региональному изучению всероссийский и даже международный масштаб, так как речь идет об изучении определенного периода жизни и творчества известнейших писателей, творческих историй произведений, сыгравших зна-

² Порман Р.Н. Советские писатели в Татарии в годы Великой Отечественной войны. Казань, 1958. С. 26.

³ Леонов Л.М. Письмо В.П. Ставскому 4 апреля 1942 г. // ЦГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Д. 379.

чительную роль в формировании всей литературы периода Великой Отечественной войны. Несомненно, что представление о литературном процессе периода войны будет еще значительнее, глубже и объемнее, если будет тщательно исследована огромная и разнообразная работа писателей в тылу, их воздействие на духовную и культурную жизнь тыловых городов и общества в целом.

От констатации факта пребывания того или иного писателя в эвакуации, выяснения бытовых подробностей его жизни и созданных в это время произведений необходимо перейти к более широкому рассмотрению проблемы: каково место писателя в литературном процессе того времени и какое воздействие оказал он сам на этот процесс.

Условия военного времени во многом определили направление развития всей литературы и ее характер: требовался оперативный отклик на происходящие события, мобилизация всех сил на отпор врагу, единение народа, укрепление его духа. По большому счету, мы можем наблюдать необычное для советской литературы явление, когда не государственная идеология направляла и определяла литературный процесс, а сама литература формировала общественную идеологию, став весомым и, более того, необходимым фактором Победы.

Особую роль в этом сыграла поэзия. Изучение чистопольского поэтического наследия дает представление об общих тенденциях ее развития. С одной стороны, можно отметить сближение поэзии с публицистикой, некую интеграцию лирических и публицистических, даже газетных, жанров (лирический фельетон, стихотворный лозунг, призыв), с другой – необыкновенный расцвет и востребованность собственно лирики.

Яркое подтверждение этому – творческая деятельность Н.Н. Асеева. Не тихим уголком, а боевой позицией воспринимает он Чистополь. Его оружие – перо, он может и должен внести посильный вклад в общую борьбу своим творчеством, своим участием в жизни города, в воспитании молодежи, а если нужно – и в уборке урожая, и в заготовке дров.

Поражает активная жизненная позиция поэта: он сотрудничает с местной газетой, помогает стенной печати; является неизменным участником литературных вечеров, проводимых в Доме учителя, ставшем своеобразным писательским клубом, и городском театре; встречается с рабочими коллективами, бывает в школах. Перу Н.Н. Асеева принадлежали надписи к плакатам в «Окнах ТАСС», которые были

организованы в городе райкомом партии по типу тех «Окон РОСТА», в которых некогда участвовал Маяковский.

Многие писатели-«чистопольцы» налаживали связь с фронтом через своих друзей-литераторов, которые работали в военных газетах. Н.Н. Асеев часто посылал свои стихи в красноармейскую газету «Разгромим врага», сотрудниками редакции которой были писатели С. Трегуб, М. Мартынов, С. Шевцов. В одном из своих писем на фронт он прямо заявлял: «Я хочу работать для фронтовой газеты – во всю силу моих возможностей, не подделываясь и не наигрывая пафосных интонаций». Когда в ответ С. Трегуб высказал сомнение, что вряд ли Николай Николаевич сможет это сделать, находясь в далеком тыловом городе, ответ Асеева был таков: «Вы пишете, что меня попутал бес, что в такое горячее время нельзя сидеть в Чистополе и писать для потомков... Конечно, писать для потомков – дело темное. Но потомки-то мои на фронте, и вот когда я им присылаю стихи, а не рассуждения, то они, оказывается, одобряют меня и даже в ладоши хлопают. Что ж, значит, столь презируемый Чистополь помогает мне писать? О чем тогда и спорить? Страшнее всего мне сейчас – не писать того, что я чувствую и что должен писать. А где это сделаю – безразлично»⁴.

Асеев был убежден, что война требует слова сильного и выразительного, чтобы через него событие было видно с деталями, удостоверяющими, что это происходит сегодня и рассказано современником. Во многих военных стихотворениях Асеева поэзия сливается с журналистикой, приобретает газетную злободневность и оказывается необходима, как и газетное сообщение, не завтра, не на века, а именно сейчас как пламенный отклик на произошедшее, взволновавшее всех.

Так, например, 18 декабря 1941 г. московское радио сообщило об осквернении фашистами Ясной Поляны, в этот же день в студию чистопольского радиовещания пришли К. Тренев, К. Федин, Н. Асеев, выступившие с гневными словами против злодеяний захватчиков. Николай Николаевич прочитал только что написанное в жанре лирического фельетона стихотворение «Шакалы в Львиной обители»⁵.

⁴ Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980. С. 303.

⁵ Чертова Н. Город Чистополь на Каме // Чистопольские страницы. Казань, 1987. С. 244.

Такая же оперативность отличает многие поэтические отклики Асеева на события военной жизни. Наверное, от этого страдала форма, скорее всего, этим стихам не хватало художественной завершенности, отделки, лиричности, в чем и упрекали автора литературные критики, но их достоинство было в другом – в своевременности, некоторой «репортажности», «протокольности». Поэт стремился к поэтическому отражению происходящих важных событий, их фиксации и осмыслению, поэтому во многих его военных стихах прослеживается установка на документальность, на репортерскую точность в деталях. Они в первую очередь адресованы самим участникам описываемых событий и тем, кто с тревогой следил за сообщениями с фронта.

Схожие черты несут стихотворения И.Л. Сельвинского («Я это видел», присланное в Чистополь с фронта), А. Суркова («Связист», «Я пою мечь», опубликованные в газете «Красная Татария» в 1942 г.), Л. Ошанина («Кровь за кровь», «Бойцам Калининского фронта», «Ненависть», газета «Красная Татария», 1941–1942 гг.).

В то же время мы обратили внимание на такой факт: некоторые стихи Асеева, написанные в Чистополе в 1941–1942 гг., были опубликованы автором лишь в 1962 г., в последнем прижизненном сборнике – маленькой книжечке из библиотечки «Огонька», названной «Самые мои стихи». Парадоксально, но лучшие свои стихи военной поры (неслучайно же «самые мои»!) поэт решает напечатать только накануне смерти. Среди них – лирический цикл «Письма к жене, которые не были посланы». К.М. Синякова раньше мужа отправилась в эвакуацию, и следом ей пишутся стихи. Стихи – воспоминание о прожитом; стихи тревожные, выдающие человека, который вдруг оказался среди множества людей, поднятых войной, и ощутил одиночество.

Литературный критик А. Михайлов дает высокую оценку этому произведению: «По напряженности переживания разлуки с женой-любимой этот цикл стоит в ряду с такими шедеврами фронтовой лирики, как «В землянке» А. Суркова, «Жди меня» К. Симонова»⁶.

Да, именно лирическим стихотворениям суждено было стать шедеврами фронтовой поэзии, пройти проверку временем и доне-

⁶ Шайтанов И.О. В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева. М., 1985. С. 362.

сти уже до современного читателя реальную историю человека на войне.

Лирика широко представлена в литературе чистопольского периода произведениями М. Исаковского, С. Щипачева, А. Суркова, Е. Долматовского, М. Петровых. Преобладающая часть этих стихотворений написана не столько о войне, сколько войною. С тематической точки зрения это стихотворения о доме, о семье, о любви, о родной природе. Часто это стихотворные послания, адресованные любимым, присланные с фронта.

Таковы стихи С. Щипачева, адресованные в Чистополь жене Елене Викторовне Златовой. Несколько стихотворений, каждая строка которых дышит любовью, тоской по дому, ожиданием встречи, он объединил в цикл «Из фронтовой почты».

Опять весна над русскими полями.
Ты писем ждешь, недели торопя.
Их много, с фронтовыми штемпелями,
Скопилось за два года у тебя.
Пуškai у писем далека дорога
От обжитых землянок фронтовых,
Но эти письма я руками трогал,
И ты, читая, будешь трогать их.

Стихи А. Суркова «Письма в далекое», адресованные жене С. Кревс и связанные с Чистополем, были опубликованы в журнале «Новый мир» в 1942 г.

Впечатления от поездки в Чистополь и посещения семьи своего знакомого легли в основу стихотворения Е. Долматовского «О твоей семье». На вопрос краеведов, как создавалось это стихотворение, поэт ответил: «Стихотворение написано по фронтовой необходимости рассказать воюющим людям, что их семьи вне опасности»⁷.

Вероятно, и самая лирическая глава «Василия Теркина» «О любви» вряд ли была бы написана А.Т. Твардовским, если бы не постоянные мысли и тревога о семье, брошенной войной в незнакомый город. О многом говорит и выбор автора этой главы из поэмы для чтения по чистопольскому радио: Твардовский был убежден, что именно разговор о любви необходим его слушателям.

⁷ Долматовский Е.А. Письмо учащимся школы № 1 г. Чистополя от 27 апреля 1969 г. // Личный архив Н.С. Харитоновой.

Говоря о чистопольских страницах поэзии, невозможно не упомянуть имя Марии Сергеевны Петровых, для которой Чистополь стал местом второго рождения – рождения поэта. Из письма К. Федина: «Большое событие здесь – стихи Петровых: она всех покорила и изумила зрелостью, чистотой голоса. Между прочим, мы провели ее в ССП»⁸.

Несозвучная, по определению некоторых критиков, эпохе Мария Петровых оказалась востребована тогда, когда, казалось бы, женской лирике вообще не было места.

Стихотворения Петровых, появившиеся в журнале «Знамя» в военную пору, обращали на себя внимание многих, запоминались. «Это были короткие, но очень емкие лирические записи о войне, о пережитом всеми нами. Очень современные, почти сиюминутные, а ощущение возникало такое, что это написано не на один день, не на один год...»⁹. Автор этих строк военный корреспондент Я. Хелемский сумел заметить то главное, что отличает поэзию Петровых до сих пор, – умение видеть в текущей жизни ее вневременное содержание, гармонично соединять сиюминутное и непреходящее.

В начале войны, живя в Чистополе, М. Петровых писала:

Я думала, что ненависть – огонь,
Сухое, быстродышащее пламя,
И что промчит меня безумный конь
Почти летя, почти под облаками...
Но ненависть – пустыня. В душной, в ней
Иду, иду, и ни конца, ни краю,
Ни ветра, ни воды, но столько дней
Одни пески, и я трудней, трудней
Иду, иду, и, может быть, вторая
Иль третья жизнь сменилась на ходу.
Конца не видно. Может быть, иду
Уже не я. Иду, не умирая...

Стихотворение производит сильное впечатление даже сейчас, через 65 лет после окончания той страшной войны. Оно убедитель-

⁸ Федин К.А. Письма // Федин К.А. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 11. М., 1986. С. 216.

⁹ Петровых М.С. Черта горизонта: стихи и переводы. Воспоминания о Марии Петровых. Ереван, 1986. С. 223.

нее каких-либо фактов и цифр показывает ужас пережитого нашим народом, когда женщина-поэт находит необходимым писать не о любви, а о ненависти.

Но были и другие стихи. Стихи о том, что сохраняло в человеке человеческое, несмотря на ужас переживаемого, – стихи о любви.

Не взыщи, мои признанья грубы,

Ведь они под стать моей судьбе.

У меня пересыхают губы

От одной лишь мысли о тебе.

Воздаю тебе посильной данью –

Жизнью, воплощенной в мольбе,

У меня заходится дыханье

От одной лишь мысли о тебе.

Неважно, к кому обращены эти строки. Важно другое – как необходимо было такое признание женщины каждому солдату, разлученному войной с семьей, с любимой.

Особая страница чистопольского периода и всей литературы военной поры в целом – песенное воплощение поэзии. Повседневную жизнь в 1941–1945 гг. невозможно представить себе без постоянно звучащих из тогдашних радиотарелок и поющих миллионы людей лирических песен о войне.

Песня стала во время войны всеобщим достоянием, так как именно она концентрированно и заостренно смогла выразить народное самосознание. Нельзя не отметить, что целый ряд этих песен сохраняет свое значение и сегодня, находит своих исполнителей и слушателей.

В статье «Поэзия 1941–1945 гг. Современное прочтение» В. Кожинев называет десять песен, наиболее популярных в военные годы и продолжающих свою жизнь сейчас: «В прифронтовом лесу», «Огонек» и «Враги сожгли родную хату» Михаила Исаковского, «Соловьи», «На солнечной поляночке», «Давно мы дома не были» А. Фатьянова, «В землянке» А. Суркова, «Дороги» Л. Ошанина, «Случайный вальс» Е. Долматовского, «Темная ночь» В. Агапова¹⁰. Попробуем соотнести этот перечень с поэзией рассматриваемым нами «чистопольского периода».

¹⁰ Кожинев В. Поэзия 1941–1945 годов. Современное прочтение // Литература в школе. 2000. № 3. С. 50.

Из записной книжки М.В. Исаковского: «...для меня «чистопольский период» в творческом отношении не пропал даром. Я жил теми же интересами, теми же стремлениями, какими жила вся наша страна, и работал весьма интенсивно – пожалуй, больше, чем когда бы то ни было раньше. Я написал довольно большое количество произведений и среди них такие, которые получили потом весьма широкое распространение как на фронте, так и в тылу». Первые среди названных затем автором произведений – «В прифронтовом лесу» и «Огонек»¹¹.

Ставшая своеобразным лирическим символом Великой Отечественной войны песня «В землянке» родилась из шестнадцати очень личных стихотворных строк, присланных жене в Чистополь А. Сурковым после боя под Истрой.

Еще два автора названных В. Кожинным песен также имеют непосредственное отношение к Чистополью. Осенью 1941 г. чистопольским отделением ССП был принят в его члены Л. Ошанин. Он же стал автором одного из первых стихотворений, посвященных нашему городу:

На сильной и ветреной Каме,
Вдали от железных дорог,
Мы стали с тобой земляками,
Далекий речной городок...

В Чистополе жили жена, дочь и мать Е. Долматовского. Здесь они получили сообщение о том, что он пропал без вести, сюда после выхода из окружения он приезжал весной 1942 г.

Слова этих песен, конечно же, рождены войной, но на первом плане в них – не война, а тот мир, ради спасения которого и шли в бой солдаты.

Еще о многом могут рассказать чистопольские страницы истории русской литературы, которые ждут своего исследователя.

¹¹ Чистопольские страницы. Казань, 1987. С. 35.

Секция «Кинематография»

С С

*Алексеева Е.П.***Кинематограф в Казани во время
Великой Отечественной войны**

Возведение нового здания Казанской студии кинохроники, которое началось в 1939–1940 гг., было прервано начавшейся в 1941 г. Великой Отечественной войной. Казанское отделение «Союзкинохроники» в 1942 г. было реорганизовано в корреспондентский пункт Куйбышевской студии документальных фильмов.

В годы войны документалисты Татарии создали десятки кинофильмов и сотни киносюжетов, рассказывающих о героическом и самоотверженном труде рабочих и служащих предприятий, колхозников, учёных, об их помощи фронту.

Казанская студия кинохроники в 1941 г. регулярно снимает киножурналы «Советский Татарстан» и «Дружба народов» – межреспубликанский киножурнал, освещающий жизнь Татарской, Удмуртской, Марийской, Чувашской и Мордовской республик. Сохранившиеся до наших дней киножурналы дают нам представление о содержании киносюжетов, снимающихся Казанской студией кинохроники в 1941 г.

Киножурнал № 3 за 1941 г. показывает выступление председателя Совнаркома Абрамова о подготовке Марийской республики к XVIII областной партконференции (оператор Амиров); Удмуртия представлена Дубильно-экстрактным заводом в г. Можга; Марийская республика представлена сюжетом «Женщина – государственный деятель» – о заместителе председателя Верховного Совета учительнице Мосоловой; Татарская республика представлена в этом киножурнале сюжетом о первой женщине – докторе ветеринарных наук Толстовой-Парийской.

Следующий киножурнал Казанской студии кинохроники показывает Нурлатский район ТАССР, колхоз Кутлы-Ирек в сюжете опе-

ратора Амирова «За Сталинский урожай»; Удмуртская АССР представлена кинооператором Мотковым в сюжете «Интересный урок», рассказывающем об учителе биологии г. Ижевска – Макарове. О первой конференции по нефти и выступлении профессора И.П. Герасимова рассказывает киносюжет кинооператора Барбутлы.

Названия сюжетов киножурнала «Дружба народов» в 1941 г. сами говорят об их содержании: «Призыв вождя» (операторы Мотков и Батбутлы), «Сарапульская швейная фабрика» (оператор Амиров), «Сэкономил нефть для фронта» (оператор Барбутлы), «Дети фронтовиков» (оператор Мотков).

Июньский № 23 «Дружбы народов» Казанской студии кинохроники режиссера Долинского рассказывает о главе администрации ТАССР Динмухаметове; ижевских молодых металлургах; марийской «Школе в лесу»; о передовом кинотеатре города Казани и спектакле «Эдигей», подготовленном к декаде татарского искусства.

Киножурнал «Дружба народов» за январь 1942 г. режиссера Будиловича Чувашскую республику представил сюжетом «Навстречу большевистской весне», Удмуртскую республику – «Они будут водолазами», об ижевском ОСВОДе; «Имени капитана Гастелло» – Марийскую республику и «Льжная эстафета» – Татарскую республику.

Киножурнал «Дружба народов» № 15 за февраль 1942 г. кинорежиссера Будиловича рассказывает о награждении завода № 74 орденом Ленина за производство вооружения (оператор Барбутлы), чувашский колхоз имени Кирова показан в киноочерке оператора Фрида «Близится сев»; удмуртский киносюжет «На отдыхе» показывает выступления артистов – фронтовикам (оператор Барбутлы); оператор Амиров в своем сюжете показал «Кросс имени XXIV годовщины РККА» в Балтасинском районе.

Киножурнал за март 1942 г. рассказывает о литейнице Мыльниковой из Марийской АССР (оператор Мотков); оператор Фрид снял колхоз им. Куйбышева в киносюжете «Крепим помощь фронту»; в сюжете «Комсомол фронту» показана работа военного завода Удмуртии (оператор Барбутлы); «Братскую помощь колхоза «Брэк» Балтасинского района показал оператор Амиров; «Снайперов» Волжского района МАССР снял кинооператор Китас.

И, наконец, «Дружба народов» № 8 1942 г. режиссера Будиловича состоит из трех сюжетов: оператора Моткова «Готов к севу»,

оператора Фрида «Навстречу большевистской весне» и оператора Барбутлы «Братская помощь».

Все перечисленные киножурналы описаны так подробно благодаря тому, что они сохранились до сегодняшнего времени и находятся в Фондах Национального музея РТ. Содержание киносюжетов, как правило, повторяется, имеет явный пропагандистский характер, но в то трудное для всей страны время иного и быть не могло. Эти киножурналы рассказывали достаточно подробно о жизни тыла и его самоотверженной помощи фронту.

В период Великой Отечественной войны почти все периферийные киностудии были закрыты. Казанская студия хроникально-документальных фильмов была закрыта в 1942 г. Но казанские кинодокументалисты продолжали свою работу теперь уже от имени Казанского корреспондентского пункта Куйбышевской студии документальных фильмов.

Корпунктом велись съемки для выпусков хроникально-документального киножурнала «Поволжье»: «Подарки партизанам», «Хлеб – оружие победы», «Боевые друзья» и многие другие...

Казанские кинематографисты принимали участие в съемках документальных фильмов «Дорогой гость» (1943), «Орденосная Чувашия» (1945) и др.

В послевоенные годы Казанским корреспондентским пунктом для киножурнала «Поволжье» создаются выпуски на киноматериале военных лет: 1946 г. – «Они вернулись», 1958 г. – «По местам боев»; на материалах, отразивших текущую трудовую жизнь: 1947 г. – «Ночная молотьба»; 1949 г. – «В лаборатории ученого», 1952 г. – «Соболиная ферма», 1956 г. – «Нефтепровод через Волгу», 1959 г. – «Ракета на Луне», 1960 г. – «Оружием смеха» и многие др. Создаются специальные выпуски киножурнала «Поволжье».

В годы войны в Казани работают все городские кинотеатры: «Электро», «Унион», «Пионер», «Чаткы», «Красная Звезда». На протяжении всех военных лет главное место в их репертуаре занимают хроникально-документальные фильмы и специальные выпуски кинохроники. Так, в главном кинотеатре Казани – «Электро» – отдельным сеансом демонстрировалась «Речь товарища Сталина на параде войск в честь двадцать четвертой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции».

И вскоре газета «Красная Татария»¹ печатает большой материал, посвященный фильму «Парад наших войск на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 г.», под названием «Фильм, зовущий к борьбе и победе»: «Фильм о параде 7 ноября 1941 года войдет в века, как яркий документ нашей эпохи – таково единодушное мнение всех, кто видел картину».

Хроникально-документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» режиссера Л. Варламова за неделю в кинотеатрах «Электро» и «Унион» просмотрело свыше пятидесяти тысяч зрителей².

Партия и правительство относилось к искусству и к киноискусству, в частности, как к «мощному оружию политического воспитания и просвещения масс». В тяжелейшие дни войны, в апреле 1942 г. публикуется Постановление Совета Народных Комиссаров Союза СССР о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1941 г. за подписью Председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР И. Сталина. В области художественной кинематографии премии первой степени в размере 100 000 рублей получили создатели кинокартин «Богдан Хмельницкий» и «Оборона Царицына». Премии второй степени в размере 50 000 рублей получили создатели фильмов «Фронтовые подруги» и «Свинарка и пастух». В разделе хроникально-документальной кинематографии премии первой степени получили создатели фильмов «Разгром немецких войск под Москвой» и «День нового мира», премию второй степени получила киногруппа картины «Наша Москва».

К открытию летнего сезона 1942 г. в Казани начинает работать летний кинотеатр «КИМ», а во время посевной в колхозы и совхозы республики направляют дополнительную кинотехнику. Так, во время весеннего сева в колхозах и совхозах Мамадышского района, помимо существующих стационарных кинотеатров, работают пять кинопередвижек, из них три – с звуковые аппараты. В деревнях, на полевых станах демонстрировались кинокартины «Разгром немецких войск под Москвой», «Оборона Царицына», «Боевые киноборники», «Окружение 16-й немецкой армии в районе Старой Руссы» и др.

¹ Красная Татария. 1942. 14 января.

² Красная Татария. 21 февраля.

С июня 1942 г. в кинотеатре «Электро» ежедневно даются Специальные сеансы новейшей кинохроники, начинающиеся ровно в шесть вечера. Продолжительность сеанса – 40 минут, стоимость одного билета – 1 рубль. Самая первая программа состояла из выпусков киножурнала «Союзкинохроника», фильмов «Великобритания в дни войны» и «Германский миномет».

В новогодние каникулы 1943 г. свыше 65 тысяч казанских пионеров и школьников посетили кинотеатры. В кинотеатре «Пионер» у новогодней елки Герой Советского Союза Просандеев и орденоносец Королев рассказывали детям о подвигах советских воинов.

В кинотеатрах города демонстрируются как новые кинокартины, так и давно любимые зрителям: «Секретарь райкома», «Антон Иванович сердится», «Друзья», «Учитель», «Как закалялась сталь», «Заклужённые», «Котовский», «Три мушкетёра», американский фильм «Очарован тобой» и др.

В марте 1943 г. в Казань на встречу со зрителями приезжают известные киноактрисы страны: лауреат Сталинской премии орденосеца Тамара Макарова, снимавшаяся в главных ролях ряда популярных фильмов («Непобедимые», «Маскарад», «Учитель»), и артистка М. Барабанова, принимавшая участие в фильмах «Принц и нищий», «Учитель», «Доктор Калужный». Эти встречи проходили в кинотеатрах «Электро» и «Пионер».

В газете «Красная Татария» помещается информация о том, как в зарубежных странах используется кинематограф в военное время. Так, в США уделялось большое внимание производству военно-инструктивных кинофильмов, которые использовались для обучения в армии. Еще до войны многие офицеры сигнального корпуса были командированы в Голливуд для изучения кинотехники. Тогда же одна из крупнейших киностудий была передана в распоряжение армии, которая стала производить только военно-инструктажные фильмы. Эта студия обладала современным кинооборудованием, которое позволяло детально показать на экране технику современной войны. В дальнейшем намечался обмен такими фильмами между США и Англией.

А в Лондоне состоялся просмотр советских киножурналов, посвященных победе Красной Армии под Сталинградом, и фильма «Русские партизаны». На просмотре присутствовал высший командный состав всех родов английских войск и много американских, чехословацких, югославских и норвежских офицеров.

Кинематограф сражается на войне, кинематограф нужен в городе и деревне, кинематограф нужен в освобожденных от немецких захватчиков городах. Так, Управление кинофикации при Совнаркомом ТАССР отправляет в Сталинград полный комплект оборудования для одного из разрушенных городских кинотеатров. А для сельских районов Сталинградской области отправлено две звуковых и две немых кинопередвижки, четыре узкоплёночных киноаппарата, одна передвижная электростанция и другая аппаратура и оборудование³.

О предстоящих премьерах фильмов сообщается подробно и заранее. Так, сообщается, что в ближайшие дни в кинотеатрах Казани будет демонстрироваться новый документальный фильм «Сталинград». Картину снимала группа операторов кинохроники на Сталинградском и Донском фронтах. Также выпускается на экраны художественный фильм «Партизаны в степях Украины» по одноимённой пьесе лауреата Сталинской премии А. Корнейчука. В главных ролях лауреаты Сталинских премий Н. Боголюбов и Б. Чирков⁴.

Из Пестрецов сообщают, что киноустановки в клубе райцентра обслужили около двадцати тысяч человек. Столько же зрителей обслужили передвижные киноустановки в сёлах и колхозах. Сорок тысяч зрителей в Пестречинском районе просмотрели лучшие советские фильмы: «Она защищает Родину», «Секретарь райкома», «Орловская битва» и другие.

Правда, не везде было все так гладко. Из рубрики газеты «Из писем в редакцию», куда написала киномеханик кинопередвижки Столбищенского района Филимонова, узнаём, что она одна обслуживает свыше пятидесяти селений. «Но ни РОНО, ни райисполком передвижкой не интересуются. Часто киносеансы срываются. В селе Чемерцы (председатель колхоза т. Ковалев), куда недавно я приезжала с передвижкой, не было подготовлено помещение. Такие же случаи были в селе Тарлаши и Ковали. Колхозников даже не оповещают о том, что прибыла передвижка, какая картина идет, и поэтому часто фильм демонстрируется в полупустом зале. До каких же пор в Столбищенском районе будут пренебрегать культурно-просветительской работой среди населения?». Такая информация – из ряда вон выходящая, так как официальная оценка происходящего в кинематографе и около него – только положительная.

³ Красная Татария. 1943. 30 марта.

⁴ Красная Татария. 1943. 19 марта.

С закрытием Казанской студии кинохроники в 1942 г. не было никакой информации о работе казанских документалистов. И вот, через два года после закрытия студии, даётся информация о съёмках киножурнала «Поволжье». О том, что кинооператоры Казанского корреспондентского пункта Куйбышевской студии кинохроники Фрид, Мотков и Амиров работают над съёмкой сюжетов для хроникального киножурнала «Поволжье». Оператор Мотков запечатлел момент передачи колхозником Сафой Ибрагимовым из Высокогорского района 210 пудов семян в фонд победы. Сейчас оператор занят подготовкой к съёмке сюжета о девушках-лётчицах.

Кинооператор Амиров выехал на съёмку хроникального материала из жизни оборонных предприятий. А также им уже сняты кинокадры вручения Казанскому меховому комбинату Ордена Ленина и орденов и медалей СССР работникам легкой промышленности ТАССР⁵.

Перед казанской премьерой художественного фильма всегда даётся информация из Москвы. Так, рассказывается о том, что в тринадцати кинотеатрах столицы с большим успехом демонстрировался новый художественно-исторический фильм «Кутузов» и за три дня проката его посмотрело около 200 000 тысяч зрителей. На копировальной фабрике Комитета по делам кинематографии изготавливаются копии фильма для отправки их в действующую армию, в крупные промышленные центры страны и столицы союзных республик. И уже через несколько дней казанские зрители смогли посмотреть этот фильм в кинотеатре «Электро».

Интересная и отрадная для работников культуры ТАССР информация приходит из Москвы в марте 1944 г. Всесоюзный комитет по делам искусств решил создать хореографическую студию при Казанском театре оперы и балета. Вокалистов для этого театра будет готовить татарская студия, открываемая осенью этого года при Московской консерватории. При Московском институте театрального искусства имени Луначарского (ГИТИС) организуется студия для обучения кадров для татарских драматических театров – передавало телеграфное агентство Советского Союза.

А колхозники в это время культурно обслуживаются работниками искусств. В Рыбно-Слободской район выезжали две художественные бригады для обслуживания колхозников на селе. Бригады

⁵ Красная Татария. 1944. 18 марта.

снабжены передвижными библиотечками, музыкальными инструментами и киноаппаратами для демонстрации кинофильмов.

Большая группа артистов Казанского Большого драматического театра выехала на фронт для культурного обслуживания частей Красной Армии. Бригада показывала отдельные номера – скетчи, сцены и целый спектакль по пьесе Героя Советского Союза М.В. Водопьянова и Ю. Лаптева «Вынужденная посадка». В составе бригады артисты Злобин, Жданова, Ципоркин, Шейнин, Лисецкая и др.⁶

В это же время работники Татарского Государственного Академического театра имени Галиаскара Камала решили провести ряд вечеров в фонд победы Красной Армии. На первом таком вечере было собрано 120 000 рублей. Коллектив театра обратился ко всем работникам искусств с призывом последовать их примеру и организовать вечера-спектакли, средства от которых пойдут на дальнейшее укрепление обороны нашей Родины⁷.

18 июня 1944 г. газета «Красная Татария» печатает письмо товарищу Сталину: «Дорогой Иосиф Виссарионович!

Коллектив работников Татарского государственного театра оперы и балета, кроме ранее внесенных в фонд обороны 100 000 рублей, внес еще 130 000 рублей в фонд победы Красной Армии.

Наш театр просит Вас, дорогой Иосиф Виссарионович, удовлетворить его желание – построить боевой самолёт «Татарский театр оперы и балета», который примет участие в окончательном разгроме фашистских разбойников...».

И тут же опубликован ответ Сталина:

«...Прошу передать сотрудикам Татарского государственного театра оперы и балета, собравшим 130 000 рублей на строительство боевого самолёта «Татарский театр оперы и балета», мой братский привет и благодарность Красной Армии.

И. Сталин».

Это действительно знаменательный факт из истории культуры ТАССР, мимо которого пройти невозможно!

Летом 1944 г. в Казани кинофильмы стали демонстрировать в Парке культуры и отдыха имени Горького и в кинотеатре «Комсомолец».

⁶ Красная Татария. 1944. 16 апреля.

⁷ Красная Татария. 1944. 27 мая.

Январь 1945 г. для истории культуры Татарстана важен тем, что тогда в Казани открылось Татарское театральное училище, начавшее готовить квалифицированные актерские кадры для театров республики.

В это же время Президиум Верховного Совета Народных Комиссаров Татарской АССР и Областной Комитет Всесоюзной Коммунистической партии печатает Обращение ко всем трудящимся Татарской Автономной Советской Социалистической Республики в связи с исполняющимся в июне 1945 г. двадцатипятилетием со дня образования ТАССР:

«...Товарищи врачи и учителя, работники культурно-просветительских учреждений! Родина вверила вам особо ответственный участок работы. Больше заботы о культурном росте, об охране здоровья трудящихся! Окружите особым вниманием матерей и детей. Добейтесь отличной работы школ, изб-читален, клубов, родильных домов, детских садов, больниц. Умело используйте мощное оружие политического воспитания и просвещения масс – радио и кино!»⁸.

Все кинотеатры Казани: «Электро», «Унион», «Пионер», «Чаткы», «Красная Звезда» – работают ежедневно, с мая 1945 г. к ним присоединяется кинотеатр ЦПКО им. Горького.

9 мая 1945 г., в день Великой победы советского народа, появляется статья под названием «Благородная цель», где обозначены задачи искусства на многие десятилетия: «Запечатлеть величие исторического подвига, показать образы воинов Красной Армии, освободителей Европы от фашистского мракобесия... Заманчива творческая задача – показать, как ковали наши блистательные военные победы люди тыла, самоотверженно трудившиеся для фронта. Эти образы явятся источником новых моральных сил для советских людей, для подрастающего поколения».

⁸ Красная Татария. 1945. 16 февраля.

Бажанова Р.К.

Тема войны и проблема актерского мастерства в кинематографе: судьба и роли Олега Даля

Тема боевых сражений и военных побед является вечной для мировой художественной культуры. С далекой древности барельефы, обелиски, скульптура, памятники, триумфальные арки прославляли немногих героев битв и сражений: царей, полководцев, императоров. Постепенно искусство стало более открытым и для отображения подвигов обычных людей на войне, таких, как командиры и рядовые солдаты, горожане, обороняющие свои города, бойцы-партизаны, ополченцы. Великая Отечественная война была для советского народа не только тяжелейшим испытанием, но и звёздным часом, когда проявились лучшие качества простого человека, далекого от ратного дела, но отважно защищающего свою Родину. Вероятно, только война смогла раскрыть способность «маленьких людей» к беспрецедентному героизму, выявить храбрость, а также ту духовную силу, что позволила остаться человеком и в жестоких военных условиях, сохранив сострадание, доброту, милосердие, оптимизм.

Отечественный кинематограф занял особое место в мировом кино благодаря созданию выдающихся батальных, драматических, остросюжетных лент о войне. Это фильмы «Освобождение» режиссёра Ю.Озерова, «Баллада о солдате» П.Чухрая, «Летят журавли» М.Калатозова, «В бой идут одни «старики» Л.Быкова и многие другие. Наряду с глубоко драматическими произведениями, где снимались актеры героического, монументального дарования, такие, как Н.Крючков, М.Ульянов, В. Самойлов, В.Давыдов, В.Лановой, Г.Юматов, Р.Маркова, Н.Мордюкова, В.Тихонов, В.Марецкая, И.Макарова, Л.Касаткина, появились и особые ленты. В них выделилась плеяда российских киноактеров, которые смогли тонко и органично отобразить становление, взросление юного характера в суровых условиях войны без утраты лучших качеств человека: оптимизма и веры, юмора и иронии, души, открытой дружбе, рыцарству, справедливости. Здесь можно назвать таких вечно молодых в нашей памяти актеров, как В.Ивашов, А.Баталов, Т.Самойлова, А.Збруев, В.Конкин и, конечно, О.Даль.

В советское кино Олег Зиновьевич Даль (25 мая 1941 г. – 3 марта 1981 г.) пришел благодаря своей известности театрального актера, работавшего в знаменитом коллективе О.Ефремова «Современник». Но карьера здесь у актера не задалась. В конце 1960-х годов после нескольких лет неудач, маленьких ролей, конфликтов с режиссером, неурядиц в личной жизни его заметили первоклассные режиссеры кино, сначала Надежда Кошеверова, известная своими фильмами-сказками, а потом Г.Козинцев. В 1968 г. Н.Кошеверова собиралась пригласить Олега в свой фильм «Каин 18», но студента 2 курса театрального училища не отпустили на съемки. Тогда театральным студентам запрещали участвовать в кино. На студии режиссер увидела очень смешного молодого человека, который прелестно делал кино-пробу, как она сама рассказывала потом в мемуарах¹.

Позже Н.Кошеверова встретила с ним еще раз, на съемках кинофильма «Старая, старая сказка». «Несмотря на все мои предположения, – вспоминала она, – я была удивлена: передо мной был актер яркой индивидуальности. Он с интересом думал, фантазировал, иногда совершенно с неожиданной стороны раскрывал темы, заложенные в сценарии. Своеобразная, ни на кого не похожая манера двигаться, говорить, смотреть. Необычайно живой, подвижный!». Позже О.Даль в роли Шута с успехом снял в ленте «Король Лир» выдающийся интерпретатор У.Шекспира Григорий Козинцев.

Замечательные учителя Олега – Н.Анненский, Б.Бабочкин внушили юноше заповеди русской театральной школы переживания: «Актер не играет роль – он в ней живет». Эти слова часто повторял потом и О.Даль, став зрелым мастером, когда ему приходилось сталкиваться с актерской халтурой на сцене.

На экране актер выглядел очень органично. Многие друзья отмечали наличие высокой породы во всем облике и поведении актера. Существует предположение, что он был потомком великого русского фольклориста, ученого В.И.Даля. Может быть, отсюда проистекали такие не свойственные актерской массе качества, как прекрасная и фантастическая болезнь – мания совершенства, безумный темперамент, игра на грани жизни и смерти, неповторимость манеры смотреть, говорить, простодушие и высокомерие, воля и надлом. Недаром его любимым поэтом был М.Ю. Лермонтов, а любимым героем – Пе-

¹ Олег Даль. Этапы творческого пути. <http://oleg-dal.ru>.

чорин. Когда Олег Даль играл в театре на Малой Бронной у А.Эфроса Лунина, то осветители, увлеченные неистовостью актера, забывали светить. Даль требовал полной отдачи от своих партнеров, режиссеров и костюмеров, что оборачивалось конфликтами, непониманием, а значит многими уходами из постановок, театров, кинофильмов.

Он мог играть роли широкого диапазона: от комедии до трагедии, от классических ролей в произведениях Шекспира и А.Чехова до киносказок и военных драм. В его игре всегда были драматизм и достоверность, современность и движение к далекому идеалу. Валентин Гафт отмечал, что О.Даль воплотил настоящий русский характер с его простоватостью, как это удалось сделать О.Ефремову и В.Высоцкому, актерам с сильной природой. Но Олег передал сочетание простоты с работой сознания, тонкого, ироничного интеллекта. В.Аксёнов в статье «В дальнейшем – Даль» писал: «Олег Даль в фильме «Женя, Женечка и Катюша» пластично и естественно играет снова современного юношу – интеллигентного, полуинтеллигентного, четверть-интеллигентного, чудаковатого, милого, внешне вроде бы слабохарактерного, а на самом деле с крепкой внутренней жилой. Очень благородный образ лепит в фильме «Хроника пикирующего бомбардировщика»².

Самыми заметными ролями стали военные фильмы О.Даля. Это «Хроника пикирующего бомбардировщика» (режиссер Е.Бирман), «Женя, Женечка и Катюша» (режиссер В.Мотыль) и «Вариант Омега» (режиссер А.Воязос). В «Хронике...» Олег Даль создал образ умного, обаятельного парня, который придумывает потрясающий ликер «шасси» во время вынужденного бездействия летного экипажа, как настоящий рыцарь вступает за честь прекрасной дамы, девушки-официантки в столовой, и как настоящий мужчина гибнет с товарищами в бою, до конца выполнив свой долг. Проявляя особую настойчивость, экипаж, несмотря на туман, обнаруживает секретный аэродром фашистов. Но наш бомбардировщик гибнет, окруженный немецкими истребителями, спикировав на вражеские позиции. Надо отметить, что косвенно этот фильм имеет отношение и к нашему городу, так как именно в Казани был налажен выпуск пикирующих бомбардировщиков «Пе-2» конструктора В.Петлякова, которые были особенно эффективны в боях, когда пикировали на цель под углом 60–65 градусов. Эти боевые машины буквально на второй день после выпуска и первых полетов отправлялись на фронт.

² Аксёнов В. В дальнейшем – Даль. <http://ruskino.ru>.

В другой картине «Женя, Женечка и Катюша» О.Даль сыграл роль солдата Жени Колышкина. У фильма была трудная судьба, её долго не пускали в широкий прокат, но, тем не менее, она дошла до зрителей и стала очень любимой. Здесь актер с легкой иронией, детскостью передал очарование вечного юноши, который на войне не потерял мирные человеческие качества. Олег прекрасно исполнил свою роль, воодушевив коллектив на создание особой импровизационной, игровой атмосферы, в которой прорывалась нота безумия войны, её абсурдности. Но война проверяла не только способность совершать подвиги, быть сильным, суровым бойцом, но открывала другую сторону, связанную с неожиданностью ситуаций, с необходимостью неадекватно реагировать на многие дикие моменты войны, противопоставляя опасности смерти невозмутимость, иронию и достоинство.

Наконец, в телевизионном фильме «Вариант Омега», который вышел вскоре после эпопеи о Штирлице, как бы в подражание этой нашедшей картину, О.Даль сыграл роль советского разведчика Сергея Скорина. В первых двух сериях был очень хорош динамичный поединок с персонажем А.Васильева, фашистским асом-разведчиком фон Шлоссером. Хотя Далю было сложно справиться с незатейливым сценарием, но он прекрасно сыграл обыденность таких скрытых подвигов, был выразителен в молчании, а также смог великолепно провести ряд напряженных, драматических сцен, показывавших испытания в застенках гестапо. Во время съёмок он дал журналисту Б.Туху одно из немногих интервью, в котором сказал: «Я поставил себе задачей сыграть себя, Олега Даля в 1942 г., в таких обстоятельствах, в каких очутился Скорин. Здесь все поступки – мои, слова – мои, мысли – мои... Скорин мне интересен своей парадоксальностью. Он не супермен. Просто человек, отстаивающий свои убеждения. В моём Скорине есть та самая прелестная странника, которая так привлекает меня в людях»³.

Наверное, этот замечательный актер не будет забыт нами. Ведь он жил мгновенной судьбой многих безымянных юных солдат Великой Отечественной, таких молодых, неискушенных, бесхитростных, но стойких в беде, верных высоким принципам товарищества и дружбы, ранимых и отчаянных, недоверчивых к миру, но веривших мечте, любивших жизнь.

³ Олег Даль. Этапы творческого пути. <http://oleg-dal.ru>.

Сорокина Т.В.

**Тема Великой Отечественной войны
в литературе и кинематографе**

Тема Великой Отечественной войны по праву считалась одной из магистральных тем как отечественной литературы, так и кинематографа, начиная с 40-х и заканчивая 80–90-ми гг. XX столетия. Безусловно, в своем развитии данная тема претерпела определенную эволюцию, отразившую и специфику времени, и восприятие обществом произошедших событий.

Буквально с первых дней войны все сферы культуры были подчинены лозунгу: «Все для фронта, все для победы». Его реализация велась в нескольких направлениях: с одной стороны, деятели литературы, искусства, науки и культуры участвовали в боевых действиях на фронтах Великой Отечественной войны, многие из них прошли всю войну, некоторые отдали свои жизни за Родину. С другой стороны, даже оставаясь в тылу, и художники слова, и кинематографисты направили свою творческую деятельность на интересы фронта. В начале войны и литература, и кинематограф были подчинены важной задаче – агитационной, мобилизационной. Необходимо было любыми путями укрепить боевой дух русского народа, не допустить панических настроений. Так, в частности уже 23 июня 1941 г. состоялся пленум ЦК профсоюза работников искусств, итогом которого стало обращение к творческой интеллигенции с призывом включить в репертуар произведения, призванные сыграть агитационный и мобилизующий характер. Композитор Д. Шостакович позже писал: «Ни в одной национальной культуре война не рождала столь колоссального взлета творчества <...> искусство напрямую участвовало в борьбе народа с врагом. Оно не избегало страшной правды войны, однако даже в самые тяжелые дни в нем звучали героика, призыв, вера в грядущую победу. Наше искусство было напоено беспредельной любовью к Родине, это был его главный, определяющий тон».

Неудивительно, что первоначально в решении военной темы преобладал героический пафос, доминировали проблемы героизма, героического характера. При этом, как это ни парадоксально звучит, деятели культуры впервые за многие годы сталинского террора

ощутили настоящую свободу. Позволим себе процитировать строки из романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: «Война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом <...> Люди <...> вздохнули свободнее, всю грудью и упоенно, с чувством истинного счастья бросились в горнило грозной борьбы, смертельной и спасительной».

С первых дней войны в «Правде» стали печататься публицистические очерки (А. Толстой «Что мы защищаем?», И. Эренбург «Что несут фашисты?»), появились многочисленные художественные произведения, в основу которых были положены подлинные события (М. Алигер «Зоя», В. Гроссман «Народ бессмертен»), пьесы (Л. Леонов «Нашествие», К. Симонов «Русские люди», В. Вишневский «У стен Ленинграда», Б. Лавренев «Песнь о черноморцах», Ю. Чепурин «Сталинградцы»). Своего рода «энциклопедией войны» стала поэма-эпопея А.Т. Твардовского «Василий Теркин», создававшаяся с 1942 по 1945 гг. и охватившая все сферы военной действительности. В этом произведении в соответствии со спецификой времени доминирует героический аспект, а тема войны осмыслена в эпическом масштабе. Твардовский воплотил в образе центрального персонажа Василия Теркина представление о непобедимом герое-народе, истоки которого уходят в русский сказочно-былинный эпос.

Мысль о неизбежном скором поражении фашизма усиленно внедрял в сознание советских людей и кинематограф. В Алма-Ате эвакуированные киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм» объединили свои усилия, создав Центральную объединенную киностудию, работу которой осуществляли такие выдающиеся режиссеры, как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, братья Васильевы, Ф. Эрмлер, И. Пырьев, Г. Рошаль и другие. Наряду с документальными кинолентами (фильм «Разгром немецких войск под Москвой», получивший в 1943 г. от Американской киноакадемии престижную премию «Оскар»), снимались фильмы, призванные создать образы простых русских людей, способных и с оружием до последней капли крови сражаться за Родину, и не утратить таких важных человеческих качеств, как способность любить, дружить, верить в добро. Это замечательные фильмы «Два бойца», «Непобедимые», «Жди меня», «Воздушный извозчик», «В шесть часов вечера после войны», «Небесный тихоход» и многие другие. Многие из названных фильмов помогали измученным войной людям хоть ненадолго забыть о страшных военных буднях.

В первое послевоенное десятилетие характер общественно-политической ситуации кардинально меняется: надежды на либерализацию духовной сферы не оправдались, поскольку в действие вновь, как и в 1930-е годы, вступил механизм «закручивания гаек», коснувшийся прежде всего литературы и искусства. Разгромные постановления ЦК ВКП(б) («О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О кинофильме «Большая жизнь» и многие другие), травля творческой интеллигенции, тотальный контроль, осуществлявшийся партийным еженедельником «Культура и жизнь», на соответствие всех средств массовой информации единой партийной установке – воспевать «пафос восстановления», подчеркивать исключительно позитивные явления общественного развития. Безусловно, политика гонений и репрессий не прошла бесследно, неудивительно, что отдельные критики позднее назвали это время «мертвым» сезоном в литературе и искусстве. Однако это, на наш взгляд, слишком категоричное утверждение, поскольку и в этот период было создано множество прекрасных произведений о войне. При этом наряду с глубоко драматическими, наметились и лирические ноты. Так, к примеру, послевоенная поэзия А.Т. Твардовского, С. Орлова, Н. Тихонова и др., в которой настойчиво звучали мотивы жестокой памяти о тех, кто отдал свою жизнь Родине, сосуществовала с творчеством целой плеяды молодых поэтов (Б. Окуджава, Д. Самойлов, С. Гудзенко, С. Наровчатов, Ю. Друнина), юность которых совпала с войной; их произведения – это лирический рассказ о себе, в котором слышна ностальгия о первом настоящем чувстве, пережитом на войне, о фронтовой дружбе.

Примечательно, что сходные процессы наметились и в кинематографе. Наряду с такими драматичными по сюжету фильмами, как «Подвиг разведчика», «Молодая гвардия», «Падение Берлина», появились глубоко лирические, поэтические картины – «Летят журавли» (фильм, получивший в 1958 году «Золотую пальмовую ветвь»), «Баллада о солдате» и другие.

Безусловно, несмотря на запреты, в послевоенные годы возникало вполне оправданное стремление осмыслить масштаб войны в эпическом ключе, показать, как это было. В 1963 г. режиссер А. Столпер начал работу над экранизацией романа К. Симонова «Живые и мертвые», а само произведение, точнее трилогия «Солдатами не рождаются», «Живые и мертвые», «Последнее лето», создавалось в период

с 1959 по 1970 гг. и стало одной из первых попыток представить максимально полную и достоверную картину военных лет. Уже в этой эпопее, несмотря на масштабность изображенных событий, намечена тенденция, которая в дальнейшем станет определяющей в решении военной темы, – внимание к поведению человека на войне. Причем это касается и произведений, в основе которых лежит судьба отдельной личности (В. Некрасов «В окопах Сталинграда», В. Панова «Кружилиха», «Спутники», Э. Казакевич «Звезда» и др.). Постепенно усложняется и само понимание категории «героического», теперь оно вовсе не предполагает какого-то конкретного поступка, напротив, герой тот, кто сумел в этой кровавой мясорубке сохранить в себе человечность, порядочность, гуманность, способность любить и верить.

Однако настоящим переломом в трактовке темы войны становится рассказ-эпопея М.Шолохова «Судьба человека», уже в названии которого выражена ключевая тенденция оттепельного периода – человек изображен крупным планом, то есть фокус с изображения событий перемещается на изображение характера. В этом небольшом по объему произведении Шолохову удалось передать трагедию целого поколения, искалеченного войной. В дальнейшем основным пафосом в решении военной темы станет трагический, и чем дальше будет отходить в прошлое война, тем более трагические вещи будет открывать для себя литература. Следует сказать, что уже через пару лет после написания «Судьбы человека», в 1959 г. появилась экранизация этого рассказа, и по сей день этот фильм является одной из самых пронзительных картин о войне. Вместе с ним на смену героике, патетике пришло изображение ратного подвига солдата как тяжелой необходимой работы.

Важным этапом эволюции военной темы является возникновение феномена «лейтенантской прозы», его появлению обязаны писатели, сами еще совсем юными прошедшими войну и оставившими свои впечатления о ней. В первую очередь хотелось бы назвать произведения Г.Бакланова («Пядь земли», «Мертвые сраму не имут»), Ю.Бондарева («Юность командиров», «Батальоны просят огня», «Горячий снег»), В.Богомолова («Иван», «В августе 44-го»), В.Быкова («Третья ракета», «Альпийская баллада», «Мертвым не больно», «Сотников», «Знак беды»). Заслугой представителей так называемой «лейтенантской прозы» стало не только то, что своими произведениями они стремились показать, как это было на самом

деле, рассказать собственную правду о войне, но в большей мере заострить нравственно-психологические проблемы. Писатели нередко намеренно «сгущали» сюжетную коллизию, чтобы показать возможности человека, оказавшегося на краю гибели. Только теперь истинный смысл этой проверки не столько в том, чтобы выжить любой ценой, но быть или не быть человеком. Следует отметить, что большинство произведений, созданных представителями «лейтенантской» прозы, было экранизировано, что свидетельствует о силе их нравственного, морального воздействия. Также хотелось бы особо отметить трехсерийную киноленту «Долгие версты войны», снятую А.Карповым уже в 1975 г. по мотивам произведений В.Быкова. Эту картину многие кинокритики совершенно справедливо считают лучшим фильмом о войне.

В литературе о войне, наряду с так называемой «лейтенантской» прозой, обозначилась еще одна линия, получившая в критике название «солдатской». Она создавалась в полемике с официозной, помпезной литературой, воспевающей величие и мудрость руководства победоносной советской армией, но абсолютно игнорировавшей трагическую сторону войны. Одним из ярких создателей «солдатской» прозы является В.Астафьев, автор произведений «Ясным ли днем», «Пастух и пастушка», «Прокляты и убиты», «Веселый солдат» и др. В них писатель размышляет о подлинном героизме и дегероизации, изображает самые неприглядные стороны войны, развенчивает стереотипные образы.

Постепенно осмысление темы войны и в литературе, и в кинематографе приобретает все более аналитический характер. В произведениях затрагиваются вопросы, прежде находящиеся за гранью допустимого, и прежде всего предпринимаются попытки объяснить причины произошедшего. В конце 1980-х гг. возвращаются запрещенные имена, читатель наконец-то смог познакомиться с романами В.Гроссмана «Жизнь и судьба», Г.Владимова «Генерал и его армия», с повестями К.Воробьева «Убиты под Москвой» и В.Некрасова «В окопах Сталинграда», на которые долгое время был наложен запрет.

В 1996 г. в статье «Другая война» Ю.Н.Афанасьев писал: «...Еще совсем недавно казалось, что тема Великой Отечественной войны – твердыня, что к ней, как к источнику, всегда можно припадать для обретения уверенности, гордости, величия. Отечественная война, Великая Победа. Заглавные буквы, Вечные огни, ритуалы, шествия –

все было подчинено тому, чтобы увековечить сакральность этого события, его неподверженность каким бы то ни было сомнениям <...> Любые негативные интерпретации связанных с этим событий – даже самые аргументированные – могут задеть и задевают сугубо личное, память индивидуальную и историческую. Однако мы не можем, не должны и просто не имеем права оставаться в плену обыденного сознания, незаинтересованного в поиске исторической истины».

Вероятно, этим стремлением обусловлены и многочисленные поиски современного кинематографа, который открывает все новые грани военной темы. Среди многочисленных фильмов о войне, появившихся в последние десятилетия, можно назвать «Иди и смотри», «Звезда», «На безымянной высоте», «Свои», «В августе 44-го», «Ди-версант», «Штрафбат» и др. Что касается литературы конца XX – начала XXI в., то тема войны практически не попадает в зону внимания современных писателей.

Итак, мы проследили наиболее важные этапы эволюции военной темы в литературе и кинематографе. Безусловно, эта тема довольно многогранна, а потому имеет огромные перспективы исследования. В целом же, подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что в литературе и кинематографе второй половины XX века темы войны по праву считается одной из ведущих.

Латыпов Т.К.

Фальсификация материалов начального этапа войны и ее отражение в литературе и кинематографе

Восстановлению правды, объективности и достоверности в изложении событий, связанных с историей нашего государства, посвящен целый ряд публикаций на страницах «Военно-промышленного курьера». Например, в статье «Не дать перечеркнуть свое прошлое»¹. Николай Петров говорит о том, что как советское, так и современное российское общество является объектом информационно-идеологического воздействия. При этом заинтересованное лицо подает факты в свете тенденциозно подобранной достоверной информации, замалчивая одни события и раздувая другие. У населения стараются пробудить чувства беспокойства, неуверенности в завтрашнем дне, презрения к собственной истории, недоверия к руководству страны.

Применение специальных идеологических воздействий на российское общество – не проявление демократии, плюрализма мнений, а стремление главного участника этих воздействий – США и руководимого им НАТО – распространить модель мирового порядка вопреки стремлению строить демократическое общество с учетом российской, а не зарубежной национальной специфики.

Попытки объективно осветить историю Великой Отечественной войны подвергаются активным нападкам со стороны новоявленных историков, которые сенсационными заголовками, шокирующими выводами привлекают внимание читателей. К сожалению, в этих работах нет научной объективности. Мнение наших участников событий, ветеранов войны, советских историков отменяется как лживые, самоблаженные, либо как прошедшие советскую цензуру. Зато на страницах своих книг – пиршество мнений и полет фантазий. Псевдоисторики «вешают лапшу на уши» почище гоголевского Хлестакова. Вот только заголовки: «Танковый погром 1941», «Разгром в воздухе».

Появилась и хитроумная тактика. Читателю предлагаются повествования про многочисленные подвиги немецких летчиков, тан-

¹ Военно-промышленный курьер. 2008. № 22.

кистов и так далее. Приводимые цифры поражают. Где тут нашим скромным Покрышкину и Кожедубу! В итоге у читателя формируется мнение, что малочисленные, но хорошо оснащенные и обученные немецкие войска умело громили советско-азиатские орды, причем тысячами, без особых потерь. А войну доблестный вермахт проиграл просто потому, что «рука бойцов колоть устала».

Эти сенсационные материалы не только искажают достоверность событий, но и уничтожают действия Красной Армии в ходе боевых действий – как солдат, так и офицеров и генералов.

Можно было бы оставить их без внимания, но вот ко мне обратился товарищ, образованный, эрудированный офицер с вопросом: «А правда ли то, что в Курской битве потери немецких войск составили всего 4 танка?». Такую информацию он услышал в одной из сенсационных телепередач с новомодным автором, который рушит стереотипы и идеалы, выдает свои собственные рассуждения за истину в высшей инстанции.

В двух номерах популярной газеты «Комсомольская правда» за 23 и 24 июня 2008 г. опубликованы выдержки из сенсационной книги Марка Солонина «22 июня», книги о «массовом предательстве и диком непрофессионализме советского руководства». «Комсомольская правда» пишет: «Таких шокирующих фактов не выкладывал никто». Автор, между тем, представленный как «российский историк, российский исследователь», либо в угоду собственным амбициям, либо выполняя заказ, делает самые решительные выводы. Он смело воздействует именно на образованную часть населения, которой свойственно изучать вопрос, брать под сомнение сложившиеся стереотипы. Однако, по-моему, книга страдает ненаучностью и сенсационностью.

Для всестороннего, объективного и полного исследования вопроса необходимо глубже рассматривать факты и обоснования другого, противоположного мнения. Мне бы хотелось, чтобы пытливым читатель проанализировал всю имеющуюся информацию и на ее основе делал свои выводы. В моей статье сделан акцент именно на сведениях, приводимых либо зарубежными, либо немецкими авторами, так сказать, взгляд с нейтральной и с противоположной стороны. Они без запретов и идеологии помогут создать объективную картину происходящего.

Подзаголовок статьи в «Комсомольской правде» от 24 июня 2008 г. выглядел броско: «Красная Армия отступала, имея в 3 раза больше солдат, чем у Гитлера». «КП» опубликовала выдержки из книги М. Солонина «22 июня» и предложила читателям присоединиться к обсуждению. «Никакого «технического превосходства вермахта» не было и в помине. Пушку образца Первой мировой войны тащила шестерка лошадей, главным средством передвижения пехоты вермахта была пара ног на каждого солдата, и вооружен этот солдат был самой обыкновенной винтовкой (по штатному расписанию даже в элитных дивизиях «первой волны» было 11500 винтовок и всего 486 автоматов)»².

Надо сказать, что новоиспеченные «исследователи» легко оперируют не только цифрами и фактами, но и бравируют яркими названиями. Понятия «элитная дивизия «первой волны» нет в мемуарах, например, командира 52-й пехотной дивизии Лотара Рендулича. Эта дивизия в составе группы армий «Центр» в июле 1941 г. наступала на Могилевском направлении. Действительно, для передвижения ее использовалось 823 конские повозки, но при этом было 509 грузовых автомобилей (включая взводные машины!), 497 (!) мотоциклов.

Вооружение включало: легких пулеметов – 345, тяжелых пулеметов – 114, противотанковых ружей – 90, 37-мм полевых орудий РАК – 75, 75-мм полевых орудий – 26, 105-мм полевых гаубиц – 36, тяжелых 150-мм гаубиц – 12, огнеметов – 9, 20-мм зенитных орудий на механической тяге – 12.

Это к «самым обыкновенным винтовкам» солидная прибавка. Таким образом, только пулеметов было около полутысячи. Она распределялась по ротам – в каждой по 9 ручных пулеметов, то есть в каждом отделении из 10 человек – 1 пулемет. Кроме того, в каждом батальоне – пулеметная рота с 12 станковыми пулеметами. Сверх того, перед началом войны с СССР пехотные роты вермахта получили по 3 легких миномета, пулеметная рота – 6 средних минометов, рота пехотных орудий вместо двух легких орудий получила два тяжелых.

В составе танковой группы Германа Гота на северном фланге группы армий «Центр» действовала 19-я танковая дивизия. Она включала танки: Т-4 – 42, Т-3 – 102, Т-3 (командирские) – 9, Т-2 – 20.

² Здесь и далее М. Солонин цитируется по: Комсомольская правда. 23, 24 июня 2008 г.

Всего, таким образом, 173 танка. За исключением легких танков Т-2, остальные были производства не позднее 1938 г., то есть на начало войны это были свежие машины 1–3 годичной давности. Любой автомобилист поймет эту характерную деталь.

Кроме того, в составе стандартной танковой дивизии были разведывательный батальон, мотоциклетный батальон, артиллерийский полк на механической тяге, противотанковый дивизион самоходных орудий, саперный батальон, батальон связи. Два пехотных полка по два батальона в каждом перевозились первоначально на автомашинах, а с 1939 г. на бронетранспортерах I типа В (Sd Kfz 251) – прообразе современных боевых машин пехоты. В 1942 г. эти подразделения переименованы в панцергренадеров.

Неслучайно командующий 3-й танковой группы генерал-полковник Герман Гот в книге «Танковые операции» пишет, что «германская армия начинала свой тяжелый поход на восток, сознавая свое качественное превосходство».

М.Солонин «22 июня». «Уничтожить одним внезапным ударом Красную Армию, насчитывавшую к началу войны 198 стрелковых, 13 кавалерийских, 61 танковую, 31 моторизованную дивизии, 16 воздушно-десантных и 10 противотанковых бригад, в доядерную эпоху было абсолютно невозможно».

Понятно, что таким способом автор стремится принизить значение упорного, отчаянного сопротивления Красной Армии в первые дни войны. Картина, которую он рисует, живописна и масштабна: огромная, хорошо вооруженная группировка советских войск бежала от немецких солдат с ружьями и пушками времен Первой мировой. Причины понятны: солдаты – тупые скоты, типа рядового Чонкина, командиры – самодуры, заставляющие летом действовать в белых маскхалатах.

М.Солонин «22 июня». «Оперативная сводка №01 штаба 4-й Армии от 24 июня 1941 г.: ...Пехота деморализована и упорства в обороне не проявляет. Отходящие беспорядочно подразделения и части приходится останавливать командирам всех соединений, хотя эти меры, несмотря даже на применение оружия, должного эффекта не дали».

Приказ командующего 27-армией генерал-майора Берзарина б/н от 7 июля 1941 г.: «... 101-я стрелковая дивизия в ночь на 6 июля без особой на то причины, почти при отсутствии противника, не руко-

водимая командирами, оставила фронт обороны и в панике отошла на восточный берег р.Великая. Сбор разбежавшихся частей продолжался двое суток, но полностью дивизия не собрана».

Автор смело цитирует тексты приказов, но ни одной сноски на то, какая страница, какого издания, где опубликовано – нет. Естественно, вызывает сомнение их достоверность, это наши читатели заметили сразу. Безусловно, какие-то части были разбиты и отступали, возможно, и неорганизованно. Была уничтожена авиация, что дало противнику подавляющее господство в воздухе и даже наши Т-34 были бессильны перед налетами пикирующих бомбардировщиков. Все танковые дивизии вермахта формирования 1935–1940 гг. имели практический опыт действий в боевой обстановке. Кто хоть чуть-чуть разбирается в военном деле или хотя бы увлекался компьютерными играми серии «стратегия» (современное воплощение миниатюрного командирского полигона) понимает, что это значит. Для получения объективной картины первых дней войны у широкого круга читателей надо бы привести примеры упорных, ожесточенных контрударов, которые наносились Красной Армией. Эти примеры не менее красочны, чем оборона Брестской крепости и бои пограничников.

Пр процитирую воспоминания бывшего генерал-полковника вермахта Лотара Рендулича. Он принимал активнейшее участие в военных действиях во Франции, СССР, Югославии и Финляндии, продолжал сопротивление даже после капитуляции Германии в 1945 г. Книга написана в 1967 г., в разгар холодной войны, автора трудно заподозрить в симпатии к Советскому Союзу. Называется она «Фатальные ошибки вермахта».

Итак, трагический июль 1941 г. Лотар Рендулич, в то время командир 52-й пехотной дивизии: «Отклонение от приказа. Фланговый удар 52-й пехотной дивизии под Рогачевым 16 и 17 июля 1941 г.

В то время как 53-й армейский корпус двумя дивизиями переправился 14 июля 1941 г. через Десну в районе Бобруйска и продолжал марш в направлении Рогачева, входившая в состав корпуса 52-я пехотная дивизия получила задачу перейти Десну и двигаться по шоссе в направлении Могилева.

Вечером 14 июля дивизия закончила переправу через реку и утром продолжала марш. Направленная на юг разведгруппа сообщила, что наши войска ведут тяжелые бои примерно в 10 км западнее

Друти и Днепра, что северные фланги – наш и противника – открыты, и что туда уже прибыли подразделения нашего полка:

В первой половине дня из дивизии, которая вела бои на фланге, прибыл офицер и, сообщив, что дивизия не в состоянии сдержать натиск русских, попросил срочно оказать ей помощь. Около полудни я отдал приказ о подготовке к наступлению и порядке ведения его:

Через час после начала артиллерийского огня в бой вступила пехота. Она очень быстро сблизилась с противником. Вскоре выяснилось, что захват роши на пологом скате высоты и расположенной рядом с ней небольшой деревней должен оказать решающее влияние на успех наступления. В этом направлении и был сосредоточен огонь дивизионной артиллерии и находившихся в этом районе орудий поддержки пехоты и минометов. Овладеть деревней после первой атаки не удалось. Лишь после нескольких огневых налетов и повторной атаки деревня и роша были взяты.

Противник немного отошел. Как и ожидалось, по нашим наступающим войскам с восточного берега реки открыт фланговый огонь, в том числе и тяжелой артиллерии, подавить который не представлялось возможным, и поэтому нам пришлось держать свой левый фланг на удалении 3–4 км от реки. Наступление продолжалось. Однако к исходу дня войска снова натолкнулись на сильную оборону противника:

Я побывал у командиров полков и батальонов, которым предстояло на следующий день действовать на направлении главного удара. Личный состав практически не имел возможности передохнуть. Но солдат к этому привык. Где бы он ни находился, если у него не было каких-либо важных задач, он всегда старался выспаться... Иначе они не смогли бы выдержать напряжение боев, длившихся многие дни и ночи. Непосредственно перед этим контрударом дивизия в течение двух недель вела тяжелые оборонительные бои».

А вот что пишет об этих событиях в книге «Воспоминания и размышления» маршал Г.К. Жуков: «В то время, когда противник вел наступление к востоку от Днепра, части 21 армии форсировали 13 июля Днепр, освободили Рогачев и Жлобин и с боями двинулись в северо-западном направлении на Бобруйск. Главный удар осуществлял 63-й стрелковый корпус, которым командовал генерал Л.Г. Петровский... Петровского я хорошо знал как одного из талантливейших и образованных военачальников и, если бы не преждев-

ременная гибель, думаю, что он стал бы командиром крупного масштаба. Этим контрударом войска 21-й армии сковали 8 немецких дивизий. В то время это имело очень большое значение».

Очевидно, что приукрашиваний наш легендарный полководец не допускал. Теперь можете сравнить достоверность одного из эпизодов.

Во втором номере газеты автор статьи господин Аниськин берет интервью у самого автора, Марка Солонина. В предисловии он, видимо, разделяя мнение Солонина, пишет: «Вчера «КП» напечатала отрывки из скандальной книги российского историка Марка Солонина «22 июня». В ней приводятся шокирующие цифры и факты из архивов о том, что Красная Армия в первые дни Великой Отечественной войны и практически вплоть до 1943 года в панике отступала и бросала боевую технику, несмотря на численное превосходство над своим врагом. Многие беды шли от страшного непрофессионализма советского командования и неопытности, неорганизованности самих красноармейцев».

Во-первых, начнем с красноармейцев. Вот что говорит генерал Макс Симон, бывший командир дивизии СС «Мертвая голова»: «Русский пехотинец всегда сражается до последнего вздоха. Экипажи горящих танков продолжают вести огонь, пока в их телах теплится жизнь. Раненые и контуженные хватаются за оружие, лишь только приходят в себя».

Герман Гот: «Чрезвычайно неприятный, привычный к большим нагрузкам русский солдат был дисциплинирован и хорошо обучен. Он мастерски умел приспосабливаться к местности, прежде всего в обороне. В германской армии, в отличие от партийных инстанций, не было никаких иллюзий относительно стремления русского солдата бежать от большевистского режима».

Газета «Фелькише беобахтер» за 29 июня 1941 г.: «Русский солдат превосходит нашего противника на Западе своим презрением к смерти. Выдержка и фатализм заставляют его держаться до тех пор, пока он не убит в окопе или не падает мертвым в рукопашной схватке».

Во-вторых, вот что думали немцы о нашем командовании. Генерал Курт Типпельскирх, начальник главного разведывательного управления генерального штаба сухопутных войск пишет в своей книге «История Второй мировой войны», изданной в 1954 г.: «Русско-финская война вскрыла недостаточную тактическую под-

готовку среднего и младшего командного звена. Стало известно, что русский министр обороны Тимошенко, учитывая опыт этой войны, решил улучшить одиночную подготовку бойцов, приучать командиров к большей самостоятельности, отказу от всяких шаблонов и улучшения взаимодействия родов войск: Командование и войска (немецкие) оказались на высоте требований, которые предъявил к ним необычный, значительно более трудный, чем предыдущие, театр военных действий. Убедительным было упорство противника; поражало количество танков, участвовавших в контратаках. Это был противник со стальной волей, который безжалостно, но и не без знания оперативного искусства бросал свои войска в бой. Для серьезных опасений не было никаких оснований, однако уже было ясно одно: здесь не могло быть и речи о том, чтобы быстрыми ударами «разрушить картонный домик». И далее «противник показал совершенно невероятную способность к сопротивлению».

«Комсомольская правда» задает вопрос автору книги: – «Откуда такие колоссальные потери?» «Великий» исследователь без тени смущения отвечает: «Причины были одни и те же – что в первые недели, что в первые месяцы, что в первый год войны. Армия состояла из людей, которые в равной степени и не хотели, и не умели воевать. Их командиры не умели организовать действия своих подчиненных и были парализованы страхом перед вышестоящим начальством. ...Красная Армия стремительно превращалась в огромную толпу будущих военнопленных». А немецкий генерал Рендулович пишет: «Противник атаковал в течение нескольких дней по всему фронту, не сосредотачивая силы на каком-либо направлении. После небольшой передышки однажды в полдень против правого фланга дивизии был сосредоточен огонь всех батарей противника, продолжавшийся несколько часов... В полдень огонь был внезапно перенесен на левый фланг дивизии; когда он достиг предела, за ним последовала атака этого фланга».

Так где толпы русских солдат, которые, как стадо баранов, бегут перед немцами?

Выдержки из служебного дневника начальника генерального штаба германских войск генерал-полковника Гальдера (26 июня, 5-й день войны): «Вечерние итоговые сводки за 25 июня и утренние сводки за 26 июня сообщают: Группа армий «Юг» медленно продвигается вперед, к сожалению, неся значительные потери. На стороне противника, действующего против группы армий «Юг», отмечается

твердое и энергичное руководство. Противник все время подтягивает силы против нашего танкового клина. Резервы подтягиваются как перед центральным участком фронта, что наблюдалось и прежде, так и против южного фланга группы армий: 29 июня 1941 г. (8-й день войны). «Сведения с фронта подтверждают, что русские всюду сражаются до последнего человека; лишь местами сдаются в плен... Бросается в глаза, что при захваченных батареях большей частью взяты плен лишь отдельные люди. Часть русских сражается, пока их не убьют, другие, переодевшись, пытаются выйти из окружения под видом крестьян».

Невольно напрашивается сравнения с далеким 1812 г. По воспоминаниям французов, русские артиллеристы в плен не сдаются, а, расстреляв все заряды, предпочитают быть порубленными кирасирами, обнимая стволы орудий. Известен исторический эпизод, когда Наполеону доложили о том, что русских солдат мало убить, их надо еще и повалить. И в те годы это вызывало удивление и уважение неприятеля.

Потери немецких войск к концу летне-осенней кампании составили на советско-германском фронте 800 тысяч человек из отборных, лучших частей и соединений. Примечательно, что советские войска в общей сложности уничтожили практически немецкую армию, по численности превышавшую армию Наполеона. Вместе с тем, захватчики продвинулись в глубь нашей страны на такое же расстояние, как в 1812 г. Несмотря на то, что технический прогресс шагнул далеко вперед, скорость движения танков и самолетов в десятки раз выше скорости пехотинца, итог был один. Дальше Москвы враг не прошел ни осенью 1812, ни осенью 1941 г. Сражение под Бородино произошло 5–7 сентября 1812 г. Немцы только в октябре продвинулись до этой черты. Сражение на знаменитом Бородинском поле повторилось 12–17 октября 1941. Общий темп немецкого наступления в XX веке не превысил скорости движения пехотинца в XIX веке. Немцы и их союзники из Европы, как и объединенная франко-европейская армия Наполеона, шли вперед медленным шагом, отбивая контратаки наших войск, неся кровопролитные потери.

Бородинская битва предопределила разгром армии Наполеона. «Сей день пребудет вечным памятником мужества и отличной храбрости российских воинов, где пехота, кавалерия и артиллерия дрались отчаянно. Желание всякого было умереть на месте и не усту-

пить неприятелю. Французская армия... будучи в превосходнейших силах, не превозмогла твердость духа российского солдата», – писал Кутузов.

Так и кровопролитные ожесточенные бои лета 1941 г. предопределили разгром немецкой армии. Неслучайно среди мыслящих немецких офицеров популярными стали дневники 1812 г. генерала Коленкура и графа де Сегюра. В них они уже видели трагические совпадения ожидавшегося краха военного вторжения в Россию. Отдадим должное германским военным, которые бесстрастно анализируют прошедшие бои, не в угоду тщеславию или политической ситуации, а с целью сделать правильные практически выводы. Они подтверждают драматический подвиг бойцов, командиров и генералов Красной Армии лета 1941 г.

Можно было не уделять внимания этому очередному «историку и исследователю», если бы не два момента. Во-первых, на Интернет-странице «КП» развернулось активное обсуждение этой статьи. Отрадно, что большинство посетителей, а это люди определенной категории, молодые, владеющие «компом», имеющие выход в Интернет, сразу заметили фальшь. Это касалось фотографий в «КП», иллюстрировавших события 1941 года. На них немецкие солдаты с фаустпатронами (а их тогда еще не было). Это и выдержки текстов приказов Красной Армии с двойными грифами «Совершенно секретно. Особой важности». Как известно, гриф присваивается либо один, либо другой. Эти накладки вызывают сомнения в достоверности приводимых цитат.

Авторов книги и статьи нет смысла переубеждать, они либо выполняют заказ, либо свято убеждены в своей миссии «разрушителей легенд».

И тут не все так просто. На страницах «ВПК» в своей статье специалист по безопасности, гендиректор информационно-аналитического агентства «НАМАКОН» генерал-майор Юрий Дроздов пишет, что американцы проводят мероприятия по постепенному воздействию на политико-моральное состояние противника с целью сделать его податливым и неспособным к сопротивлению, внести сомнение во все его взгляды. Это самое главное, поскольку дает возможность подчинить своим взглядам армию, привести руководителей армии к неудачам в работе, и тем самым достигнуть победы. Интересно смот-

рятся выводы «22 июня» в этом ракурсе, не правда ли? А автор статьи Аниськин не придумал ничего лучшего, чем брать интервью и рекламировать подобную книгу в канун начала войны. К тому же, что днем раньше наша сборная одержала блестящую победу в футбольном матче над Голландией, что вызвало небывалый патриотический подъем. Болельщики на трибунах пели легендарную «Катюшу»! Сам наблюдал на улицах Казани массу машин с российскими флагами, а молодые люди, объединяясь группами, пели гимн России.

Г.К. Жуков пишет, что «наша историческая литература как-то мимоходом касается этого величайшего приграничного сражения начального периода войны с фашистской Германией... Ведь в результате именно этих действий наших войск на Украине был сорван в самом начале вражеский план стремительного прорыва к Киеву. Противник понес тяжелые потери и убедился в стойкости советских воинов, готовых драться до последней капли крови».

Мой отец, участник войны последнего призыва 1944 г., рассказывая о фронтовиках, сказал, что они просили никогда не забывать о тяжелых боях и сражениях войны, какой ценой была достигнута победа.

Еще в 1812 г. М.И. Кутузов говорил об укреплениях Бородинского поля: «Пускай и в позднее время будут они для россиян священными памятниками их мужества; пускай наши потомки, смотря на них, будут воспаляться огнем соревнования и с восхищением говорить: вот место, на котором гордость хищников пала перед неустрашимостью сынов Отечества».

Трагические события в Южной Осетии показали, что, несмотря ни на какие происки идеологических провокаторов, наша армия и ее руководство сохранили высокий боевой победоносный потенциал. Она нанесла быстрый и сокрушительный удар по натовским «ученикам». Она продемонстрировала высокую выучку, боевой дух и умелое руководство. На это ее вдохновляли и будут вдохновлять подвиги российских солдат и офицеров 1812 г. и красных бойцов и командиров 1941 г.

Статьи участников заочной секции

с С

Васильев В.А.

**Жизнь и творчество А.А. Кокеля
в годы Великой Отечественной войны***

Величие русской художественной школы начала XX столетия создавали и великие мастера земли волжской – Н.И. Фешин, С.Д. Эрьзя и А.А. Кокель.

Алексей Афанасьевич (Афанасьев) Кокель, выдающийся живописец, виртуозный рисовальщик, замечательный педагог, является одним из видных представителей русской художественной школы конца XIX – начала XX в. Родился он 13 марта (1 марта по ст. ст.) 1880 г. в с. Тарханы Буинского уезда Симбирской губернии (ныне Батыревский район Чувашской Республики) в семье чувашского крестьянина. Умер 4 февраля 1956 г. в г. Харькове.

Значителен вклад А.А. Кокеля в культуру Украины. Он является основоположником харьковской школы академического рисунка, основателем украинской станковой живописи, одним из организаторов, создателей высшего художественного образования Украины и Союза художников Украины.

Председатель Верховной Рады Украины, вице-президент Национальной академии наук Украины В.М. Литвин отмечает, что он, чуваш по национальности, явился одним из ключевых фигур в возрождении украинской национальной культуры.

Недавние наши исследования выявили еще одну неизвестную страницу из истории русского авангарда – А.А. Кокель находился у его истоков. Стало известно, что и начало украинского авангарда также немыслимо без его творчества. Мы гордимся, что с именем

* Работа поддержана Грантом РГНФ 10-04-22409а/В.

большого мастера связано и зарождение чувашского профессионального изобразительного искусства.

Представляют значительный интерес его творческие взаимосвязи с татарским изобразительным искусством, которые, на наш взгляд, должны стать важным направлением исследования татарских и чувашских искусствоведов. Известно, что великий мастер Н.И. Фешин оказал значительное влияние на становление национальной темы в творчестве Кокеля. Народный художник Татарстана М. Хаертдинов и татарский украинец – выдающийся художник, заслуженный деятель искусств Украины А.Г. Сафаргалин были одними из талантливых учеников А.А. Кокеля.

К великому сожалению, имя его, как и имена некоторых талантливых художников, которыми была богата и по праву гордилась русская земля, было в забвении.

В этом контексте представляют значительный научный и практический интерес жизнь и творчество А.А. Кокеля в годы Великой Отечественной войны.

Страшная весть о ее начале настигла семью А.А. Кокеля в трудный период. Жена его Анна Афанасьевна уже почти год не вставала с постели. Сын Роман, 17 лет, заболел воспалением легких. Главе семьи сделали операцию глаз, после которой А.А. Кокелю были запрещены всякие физические нагрузки.

Однако, преодолевая болезнь, художник буквально с первых дней войны активно включается в широко входящие в жизнь страны агитационные формы изобразительного искусства плаката. Его плакаты, листовки раскрывали звериный облик врага, призывали к его уничтожению и к защите Родины.

«В первые недели войны, пока я не уехал на фронт, – вспоминает заслуженный деятель искусств Украинской ССР В.Ф. Яценко, – <...> мы работали вместе с А.А. Кокелем в мастерской плаката. Вспоминали, как в годы гражданской войны он делал плакаты и панно, росписи агитвагонов. Это были интересные произведения, выполнялись быстро, оперативно, всегда на таком материале, который интересовал всех советских людей и был особенно близок и понятен харьковчанам в конкретных военных условиях. Алексей Афанасьевич, как крупный художник и педагог, быстро улавливал состояние массовой аудитории, тонко разбирался в психологии публики и умел мобилизовать ее силы, направить к определенной цели».

Враг все ближе и ближе подступал к Харькову. В городе началась эвакуация на Восток страны крупных предприятий промышленности, научно-исследовательских институтов, учреждений культуры, высших учебных заведений.

20 сентября Харьковский облисполком выдает творческим работникам Союза художников Украины, в том числе и художнику А.А. Кокелю с женой и сыном, справки о выезде в г. Красноярск. Алексей Афанасьевич, несмотря на трагические судьбы старшего и младшего братьев, все же решает уехать к себе на родину – в Чувашию. Сохранилось командировочное удостоверение, выданное Союзом художников Украины, согласно которому А.А. Кокель с семьей должен был переехать в Чебоксары. Удостоверение помечено 22 сентября 1941 г. Через день, 23 сентября, Харьковский художественный институт за подписью его проректора В.И. Касяна оформляет документ о направлении профессора А.А. Кокеля с семьей в Казахскую ССР, куда, по распоряжению Управления по делам СНК УССР предполагалось перевести институт на период войны. Однако институт с Киевским художественным институтом эвакуируется в Сталинград, затем в Саратов и окончательно в ноябре 1941-го – в Самарканд, где с прибытием Московского художественного института создается Объединенный художественный институт.

В тот же день в связи с эвакуацией вуза ему выдается трудовая книжка и в Харьковском инженерно-строительном институте. Однако Анна Афанасьевна и Роман все еще не излечились от болезни, да и сам Алексей Афанасьевич чувствовал себя также плохо, поэтому они так и не сумели уехать из города. 24 октября Харьков захватывается немецко-фашистскими войсками, и семья А.А. Кокеля оказывается во вражеской оккупации.

Фамилия выдающегося советского художника и педагога была внесена фашистами в список видных коммунистических деятелей города. Тем не менее, администрация «нового порядка», зная о высоком авторитете А.А. Кокеля, предложила ему возглавить кафедру в возобновляющем занятия художественном институте. Работа у немцев в качестве профессора живописи и руководителя кафедры давала возможность иметь мастерскую, неплохое материальное обеспечение, в том числе получать дрова и уголь для отопления и приготовления еды. Для сотрудничества с «новым порядком», казалось бы, имелись веские причины – личная обида на Советскую

власть за арест и расстрел братьев органами НКВД. Однако, горячо любящий свою Родину, он не мог променять ее ни на какие личные блага и, хотя это было опасно для жизни, отказался от сотрудничества с поработителями. Жить стало не на что. Осенью и зимой, с наступлением холодов, положение усугублялось отсутствием дров. «Покупать дрова и поставить печку можно было лишь с разрешения немецких властей. Алексей Афанасьевич их не признавал и ни по одному вопросу к ним не обращался». Спасением для семьи являлся небольшой участок земли, на которой выращивался скудный урожай картошки и овощей.

«В период оккупации города немцами находился в Харькове; нигде не работал; занимался огородничеством», – запишет 27 июня 1947 г. об этом времени Кокель в свой блокнот.

От постоянного голода у А.А. Кокеля возобновился костный туберкулез. Болезнь спасла его от угона в Германию.

Война нанесла невосполнимый урон не только здоровью, но и творческому наследию художника. Когда стало окончательно ясно, что в город вот-вот ворвутся немецкие захватчики, А.А. Кокель решил укрыть картины, изображающие жизнь Советского государства. В мастерской на мольберте была закреплена готовая на 50 процентов картина об основателе первого в мире социалистического государства В.И. Ленине. Здесь хранилось также множество этюдов, эскизов, фоторепродукций картин и плакатов, написанных в годы гражданской войны. Дома имелась обширная переписка с И.Е. Репиным, П.П. Чистяковым, В.Е. и А.В. Маковскими, Д.Н. Кардовским, А.М. Горьким, А.В. Луначарским, Ф.И. Шаляпиным, К.Е. Ворошиловым, которая также означала только одно – смерть. Поэтому А.А. Кокель, чтобы сохранить произведения и архив, закопал часть картин и переписку во дворе своего дома. Однако во время одного из массированных налетов фашистской авиации на город одна из бомб угодила и в этот двор. Дом был частично разрушен, стекла полностью выбиты. Не пощадила она и бесценные творения художника, которые, как отмечает художник в 1944 г., погибли. Погибли, как солдаты в неравном бою. Немые свидетели ужасной картины – стены дома, и сегодня хранящие на себе рубцы от осколков той страшной бомбы, показаны в телефильме «Возвращение. А.А. Кокель», снятого нами по заказу ГТРК «Чувашия».

Безвозвратным ущербом для страны явились картины, изъятые новыми хозяевами. «Ряд работ просто был забран немцами на дому», – отмечает А.А. Кокель 8 января 1944 г.

Супруга художника вспоминала, как 20 апреля 1943 г. в очередной раз гитлеровцы ворвались в квартиру и забрали картины. Это, мол, подарок фюрера в свой день рождения своим доблестным воинам. Возможно, эти шедевры и сегодня украшают коллекции потомков завоевателей.

Постоянно голодая, мастер вынужден был распродавать на рынке многие картины, которые тоже навсегда утеряны.

16 февраля 1943 г. – счастливый, радостный день: освобождается Харьков. Однако 4 марта враг переходит в контрнаступление. 5 марта 1943 г. Роман Кокель записывается добровольцем в Красную Армию. В начале войны он учился в 10 классе 131 школы г. Харькова. Юноша зачисляется в 73 гвардейский полк 25 гвардейской дивизии, а уже через день, словно повторяя судьбу отца, также отступавшего в грозном девятнадцатом, уходит с последними частями отходящей Красной Армии. Художник запечатлел этот горький эпизод в рисунке. Возможно, среди отступающих солдат есть и его сын. В тот же день 7 марта на самом высоком здании Харькова – Госпроме взвивается фашистский стяг. В городе вновь устанавливается оккупационный режим.

Трагические дни Харькова, трагичные дни в семье Кокеля: в середине апреля под городом Чугуев, в сорока километрах от дома, погибает единственный сын Роман. Есть, наверное, знамение судьбы в том, что сын чувашского крестьянина (Роман – чуваш по отцу) стал бойцом гвардейской дивизии, носящей имя легендарного начдива гражданской войны, славного сына чувашского народа В.И. Чапаева.

А.А. Кокель, не сумевший выехать из Харькова, прожил в оккупации тяжелую жизнь, но показал себя честным советским человеком, остался настоящим художником до последних дней своей жизни. Нам известны всего две живописные работы, написанные им в оккупированном городе: «Зимний пейзаж» и «Зима. Пейзаж», но сохранилось много графических работ.

И вот, наконец, этот долгожданный, радостный, «со слезами на глазах» день – 23 августа 1943 г. День освобождения Харькова от фашистских поработителей. Алексей Афанасьевич, глубоко истос-

ковавшийся по любимой работе, еле дождавшись утра, сразу пошел в институт. Город еще дымился кое-где от пожарищ, но красивое двухэтажное здание института, построенное в начале XX в. в стиле украинского классицизма, не пострадало и предстало в ярком солнечном свете во всем своем великолепии. Открыв массивную дубовую дверь, по широкой лестнице не спеша поднялся на второй этаж и, не заглядывая даже на кафедру, направился в свою двадцать седьмую мастерскую. Здесь А.А. Кокель не был почти два года. За это время кто-то сторонний проводил в ней занятия, поэтому в помещении веяло чужим холодным и отталкивающим духом. Он подошел к окнам во всю стену и распахнул одно из них. Свежий, чистый ветер ворвался в мастерскую. Однако приступить к работе он не успел: институт находился ещё в эвакуации, поэтому в хорошо сохранившемся корпусе был развёрнут эвакогоспиталь. Виселицы, расстрелы людей в Лесопарке и Дробицком Яру, облавы и обыски, вывоз населения на каторжные работы в Германию, издевательства, голод и мрак принёс враг в Харьков. Под тяжким впечатлением прожитых в оккупации лет А.А. Кокель переписет в свой блокнот отрывки из книги Юрия Смолича «Они не прошли»: «Харьковское гестапо. Справа от Гитлера на крюке для картины, на тонком шнуре висело противоестественное тело женщины. Голова свесилась набок, руки связаны за спиной, ступни вытянуты, словно немцы тянулись к ним, но так и не дотянулись». Последствия оккупации были ужасны. Был разрушен центр города, лежали в руинах кварталы жилых домов, общественные здания, фабрики и заводы, нанесен невосполнимый урон художественному достоянию Харькова, страны и мира. Из почти 75 тысяч произведений искусства, хранившихся в Харьковском художественном музее, удалось эвакуировать около 4700 экспонатов. Оставшаяся в оккупированном Харькове коллекция подверглась грабежам, которые методично осуществлял на оккупированной территории штаб Розенберга. В августе 1943 г., в канун дня освобождения Харькова, фашисты сожгли здание музея вместе с остатками коллекции и архивами. Довоенные инвентарные книги музея сохранились не полностью – перечень двадцати с лишним тысяч экспонатов по сей день не подлежит составлению. В скорбном списке утрат есть и одна работа А.А. Кокеля – «Мужской портрет». Можно предположить, что их было значительно больше.

Их было значительно больше. Намного больше. Убедительное подтверждение тому слова ученика А.А. Кокеля В.Ф. Яценко: «Я знаю, как много прекрасных его творений погибло в прошлую войну». Кому как не ему, кроме самого художника, не знать об истинных трагических потерях? 25 марта 1944 г. по решению правительства Украины на базе варварски сожженной гитлеровцами Государственной галереи был организован Государственный музей украинского искусства в Харькове. Его директором был назначен 27-летний художник-живописец, окончивший Харьковский художественный институт, Владимир Федосеевич Яценко, который проработал до весны 1952 г., а впоследствии стал заслуженным деятелем Украинской ССР, заместителем министра культуры Украинской ССР, начальником Государственного комитета по изобразительному искусству. В конце 1943 г., сразу после возвращения художественного института из Самарканда, в нем и в художественном училище начинается учебный процесс. В послевоенном полуразрушенном, голодном городе это был один из первых институтов, возобновивших работу. Однако вуз из-за занятости собственного здания под эвакуогоспиталь был вынужден «обжить» бывшую Галерею Т.Г. Шевченко, размещавшуюся в двухэтажном особняке на Совнаркомовской улице, 11. Уже через день после освобождения города от оккупантов, 25 августа, в трудовой книжке А.А. Кокеля появляется довоенная запись: «Профессор рисунка и живописи. Заведующий кафедрой рисунка Харьковского художественного института», которая станет первой и последней записью в ней.

Лишенный возможности создавать живописные произведения, он много работает в области графики. Только в блокнотах, с которыми А.А. Кокель не расстается буквально нигде, художник делает сотни рисунков. К огромному сожалению, отметим, что если небольшая часть живописных картин мастера известна зрителям Харькова, Киева и Чебоксар, то произведения графики не известны даже искусствоведам.

Захарова Е.А.

Семантическая трансформация субстантивной лексики в поэзии Р. Рождественского, посвященной Великой Отечественной войне

В литературоведении, посвященном поэзии Р. Рождественского, не раз подчеркивалась значимость темы Великой Отечественной войны для его творчества¹. На наш взгляд, ее можно считать одной из основных граней в его поэтической концепции видения мира и себя в нем. Современное прочтение этих стихотворений позволяет нам не только увидеть важные для нынешнего поколения особенности освещения этой темы поэтом, но и выделить характерные приемы работы с лексической системой, актуализирующей потенциальные возможности русского языка.

Семантическая трансформация лексем является одним из наиболее активных способов пополнения словарного запаса языка и средством обновления языковой образности художественного и особенно поэтического текста. Это становится возможным прежде всего благодаря ее емкости и экспрессивной выразительности, понимаемой нами как «целенаправленное отступление от нейтрально-нормативного способа выражения содержания, от стандарта» с целью создания яркого художественного образа². Именно поэтому предметом нашего рассмотрения стали стихотворения, дающие наиболее яркую нюансировку военной темы средствами прежде всего семантически трансформированных лексем.

Яркие примеры таких семантических потенциалов языка мы рассмотрим на примере существительных. Характерной особенностью семантического словопроизводства в поэзии Р. Рождественского является постепенное наращение, обрастание лексемы контекстуальными ассоциациями в пределах одного стихотворения, что приводит к возникновению новообразования окказионального характера. Как

¹ Бочаров А. Предисловие // Рождественский Р.И. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Песни. 1951–1964. М., 1985. С. 10.

² Николаева Т.М. Очерки по исторической стилистике и словообразованию. Казань, 2000. С. 123.

правило, это происходит в ходе языковой игры с узуально закрепленными значениями данного слова, толкуемыми словарями как переносные.

Образ *войны* с ее тяготами, лишениями, смертями, голодом в поэзии Р. Рождественского семантически очень тесно связан с лексемами *зимы* и *снега*. В целом ряде стихотворений они выступают как индивидуально-авторские синонимы. Особенно интересно развитие двухплановой окказиональной оппозиции *зима* – *война*, которую мы можем наблюдать в стихотворении «Та зима была, будто война, – лютой»³. В нем *война* из номинации «состояния вооруженной борьбы между государствами или народами» вырастает до выражения почти космического, природного явления, сопоставимого со временем года: «...потому что остались на всем свете лишь *зима* и *война* – из времен года!» И одновременно *зима*, благодаря сравнениям с *войной* («Та зима была, будто война, – лютой», «...продышины в окнах цвели кругло, будто в каждое кто-то всадил пулю») и нанизыванию серии олицетворяющих метафор и метонимических смещений («Снег лежал, *навалясь на январь грудой*», «... *кряхтели дома* под его весом», «*голосит ветер*», «... *дрожала река в ледяном гуле*», «... *надела соседка платок вдовий*»), обрастает целым рядом дополнительных коннотативных значений и из нейтральной номинации «самого холодного времени года» превращается в характеристику нравственной, духовной жизни лирического героя и его человеческого окружения: «Та *зима* была, будто *война*, – долгой. Вспоминаю и даже сейчас *мерзну*».

Особой экспрессивностью и семантической наполненностью отличается образ войны в другом стихотворении Р. Рождественского – «Почем фунт лиха?»⁴. Творчески переосмысляя устойчивое выражение, вынесенное в заглавие, автор создает для устаревшей и просторечной по своей окраске лексемы *лихо* свою собственную, поэтическую этимологию: являясь нравственной характеристикой абстрактной номинации «всяческой беды, несчастья, неприятности,

³ Рождественский Р.И. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 3. Стихотворения; Поэмы; Песни. 1970–1985. М., 1985. С. 223.

⁴ Рождественский Р.И. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Песни. 1951–1964. М., 1985. С. 239.

чего-то дурного и вредного», она переживает целый ряд семантических трансформаций:

– конкретизируется и превращается в обозначение так называемых материальных благ военного времени: жмыха, сырых отрубей («А на базаре шла *торговля лихом*. Оно в те годы называлось *жмыхом*. Сырыми *отрубями* называлось...»);

– олицетворяется и метафорически преобразуется в некое живое существо, способное то «очередью длинной» извиваться, то торговать на рынке;

– абстрагируется до символического понимания *войны* как неизбежной *беды* всех людей: («Оно шагами мерило дорогу. В дома входило, улиц не покинув, то строчкою: «Оставлен город Киев...». То слишком ясной, слишком непдробной казенною бумагой похоронной»). Вершиной такого символического восприятия лексемы *лихо* становится строчка из вдовьих песен: «Ой, *горюшко!*.. Ой, *лишенько!*.. Ой, *лихо!*..» Именно в ней, благодаря однородному соположению слов *горе* и *лихо* и включению суффиксальных образований по типу народной песни происходит глубинного осознание сущности войны всеми, в чьей памяти, подобно авторской, это не только «дверь в детство, открывающаяся со скрипом», но и нравственный критерий проверки на подлинность человеческих качеств личности: *память* «в ночи плывет над головами и говорит неслышными словами о времени суровом и великом. Я помню все. Я не *торгую лихом*».

Таким образом, темы войны и памяти прочно связаны в поэзии Р. Рождественского. Война постоянно присутствует в жизни поэта даже на физическом уровне. В стихотворении «Шум в сердце»⁵ автор снова использует один из своих любимых приемов, семантически трансформируя устойчивое выражение *шумы в сердце*, используемое в медицине, наполняя его новым содержанием. Прежде всего следует отметить, что это специализированное название проблем, возникающих с сердечной мышцей, с характерным использованием слова *шум* во множественном числе, сознательно переводится автором в единственное число для подчеркивания собирательного значения нового наполнения лексемы. Для нас особенно интересным представляется энантиосемичность,okkaзионально возникающая

⁵ Рождественский Р.И. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 3. Стихотворения; Поэмы; Песни. 1970–1985. М., 1985. С. 68.

между логичным выводом о сокращенности возможных сроков жизни: «Увы, пора кончать базар...» и постепенно разворачивающимися абстрактными вариативными семантическими новообразованиями со значениями: *госпитальный стон* с его очевидно эмоционально негативной окраской и *шум толпы*, коннотативно принявшей на себя сему радости: «Хмельной. Встающей на дыбы. За мертвых и живых пьяны, – солдаты ехали с войны. Солдаты победили смерть!...». И последняя семантическая трансформация, понимаемая как проявление памяти о войне, абсолютно снимающая все негативное проявление исходного устойчивого выражения, становится для автора принятием этого диагноза: «А где же им еще *шуметь?*».

Иной ракурс войны перед нами предстает в стихотворении «Война откатилась за годы и гуды...»⁶. Сквозь призму времени поэт видит *войну* как какой-то катаклизм, некую природную стихию, унесшую множество жизней («*Война откатилась за годы и гуды, и горечь и славу до дна перебрав*»). Однако до сих пор ее власть над людьми ощущается поэтом как смертельная и неизбывная. Концептуально это выражается через возникновение окказионально энантиосемичных значений лексемы *пуля*, являющейся одновременно не только «заклоченным в патрон небольшим снарядом для стрельбы из оружия», но и той силой, что неминуемо наносит смертельный урон, унося человеческие жизни, защитить которые не способна никакая броня: «*А пули еще прилетают оттуда – из тех февралей. Из-за тех переправ. А пули летят из немислимой дали... уже потускневшие капли свинца пронзают броню легендарных медалей, кромсая на части живые сердца*». Особую пронзительность и неумолимость времени поэт создает благодаря контекстуальному столкновению лексем, подчеркивающих логическую противоречивость, почти невозможность такого исхода, связанную с отнесенностью в разные временные пласты: «*Ведь это оттуда, из позавчера, из бывших окопов по старым солдатам чужие истлевшие бьют снайпера... Все меньше и меньше к большому театру приходит участников прошлой войны*».

Перекликается с предыдущими стихотворениями и вступает в синонимические отношения семантическая трансформация лексемы

⁶ Рождественский Р.И. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 3. Стихотворения; Поэмы; Песни. 1970–1985. М., 1985. С. 221.

война в стихотворении «Когда война кончилась...»⁷, в котором она приобретает окказиональное значение болезни, смертельного вируса, рано или поздно забирающего к себе всех, кто войну пережил или победил в ней: («...по-прежнему умирали солдаты в армейских госпиталях. *От войны* умирали. Хоть и не было больше войны...»).

Особенную экспрессию получают стихотворения, в которых семантическая трансформация поддерживается расширенной метафорой, создающей особый образ, новый, яркий угол зрения. Примером такого словообразования можно считать стихотворение «Женщина из девятого мая»⁸. Оно, безусловно, перекликается в своей искренности и надрывном звучании с целым рядом стихотворений, в которых война представлена сквозь призму женского, детского, «тылового» взгляда. Внимание привлекает поэтическое преобразование выражения *исходить криком*. Это не типичная сочетаемость для данного глагола («Здесь, на празднике великом, в этот день особенный, *плача, исходила криком, словно кровью собственной*»), однако автор через сравнение и метафорическое переосмысление лексемы *крик* создает образ счастья и боли, радости и страдания, в котором антонимия эмоциональной оценки победы в войне в устах женщины приобретает значение обобщающее для всех, кто войну пережил («Победили, господи!..», «*В крике* над землей летела – маленькая, сторбленная... *Горе выкричать* хотела за войну накопленное»).

Таким образом, семантические трансформации имен существительных в стихотворениях, посвященных Великой Отечественной войне, обладают большой образной силой, создают особый узнаваемый почерк поэта и точно обозначают знаковые для его творчества понятия.

⁷ Рождественский Р.И. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 3. Стихотворения; Поэмы; Песни. 1970–1985. М., 1985. С. 429.

⁸ Там же. С. 430.

Кувшинская Л.А.

**Михаил Чудаков. Художник.
Директор музея. Солдат (1903–1942)**

Козьмодемьянск, старинный город Среднего Поволжья, на рубеже XIX–XX вв. был в составе Казанской губернии, и казанские выпускники университета и училищ составляли цвет интеллигенции, которая участвовала в создании нового культурного ландшафта провинции. Именно с Козьмодемьянска началась и музейная история Марийской республики. Организационная работа по созданию музея как самостоятельной институции начиналась в 1918 г. В сентябре 1919 г. Козьмодемьянский художественно-исторический музей получил подтверждение городской власти и 7 сентября был официально открыт для посетителей.

Документальные свидетельства принципиальных преобразований в 1919–1921 гг. – три музейных экспоната (сохранились единично): 1) афиша художественной выставки 1920 г., инициированной А.В. Григорьевым; 2) каталог Первой Козьмодемьянской художественной выставки, автор текста и куратор выставки А.В. Григорьев; 3) «Систематический каталог экспонатов Историко-археологического отдела Козьмодемьянского музея имени тов. Григорьева», автор и составитель Г.Г. Алексеев, член музейной комиссии.

Да, быть может, нескромно, но в 1921 г. Музей носил имя своего директора – земляка – горномарийца А.В. Григорьева, выпускника Казанской художественной школы 1914 г. Профессиональный художник принципиально изменил формат комплектования музейного фонда и направления его просветительской деятельности. С этого момента одной из приоритетных особенностей музея стало активное сотрудничество с художниками. Так что не случайно основу фонда живописи и графики составили произведения казанских художников, основоположников Казанской художественной школы. Живописные пейзажи и жанровые сюжеты самобытной горно-марийской культуры также вдохновляли казанских коллег по искусству, раздвигая тематические горизонты многожанровых сюжетов. Более того, именно персональная выставка 1918 г. казанского живописца и преподавателя П.А. Радимова в Козьмодемьянске открыла неиссякаемый поныне

экспозиционно-выставочный ресурс музейной практики. Инициатору именно художественной коллекции А.В. Григорьеву удалось скомплектовать объемный формат российской реалистической живописи, к которому вскоре присоединилась коллекция авангардной графики от В.В. Кандинского до супрематизма И.В. Клыона, друга К.С. Малевича. Фонд живописи насыщался работами казанских художников от Н.И. Фешина до художников АХРРА. Один из ахрровцев, Тимофеев Василий Кириллович, в разные годы написал на натурном материале немало картин горномарийской и козьмодемьянской тематики. Неожиданен один из музейных документов 1928 г.: «Требовательная ведомость на получение жалования служащими музея за 1927–28 гг.». Здесь фамилия Тимофеева В.К. встречается в связи с его статусной принадлежностью к музею как «библиотекаря с совместительством секретаря музея»¹.

Известно, что история рождения первой художественной школы именно в Козьмодемьянске также коррелируется с первыми культурно-просветительскими проектами Марийского края нач. 20-х гг. XX века². И первые шаги Художественной школы, и время становления музейно-художественного образа 1-й трети XX века с участием творческой интеллигенции Козьмодемьянска получают осмысление в связи с конкретными именами художников: Захаров Федор Иванович и Григорьев Александр Владимирович (выпускники КХУ); Пландин Иван Михайлович, Лоцманов Валерий Петрович, Великанов Кирилл Алексеевич, Моляров Федор Никифорович (в 30-е гг. преподаватель Козьмодемьянского Педтехникума); Перчаткин Александр; Сурьянинов Василий Васильевич (учащийся Козьмодемьянских ГСХМ, 1921 г.), Н.К.Евлампиев (ум. в 1937 г.). За исключением одной – двух фамилий, ныне полузабытые художники в разные годы состояли в музейном штате.

Художники входили и в состав Коллегии музея, на уровне экспертов включались в комплектование коллекции и экспозиционное решение выставок. Музейным архивным документом от 4.12.1928 г. конкретно зафиксированы фамилии Ф.И. Захарова и В.П. Федорова

¹ Документальный фонд Козьмодемьянского художественно-исторического музея им. А.В. Григорьева (далее – КХИМ им. А.В. Григорьева).

² Кувшинская Л.А. Из истории создания музея в г. Козьмодемьянске // Финно-угроведение. 2009. № 2.

как экспертов-художников. И.М. Пландин и В.П. Лоцманов представляли музей в заседаниях Бюро краеведения, решением которого музейная коллегия была реорганизована в музейный совет.

Обильный документальный фонд КХИМ им. А.В. Григорьева раскрывает объемы и основные направления жизнедеятельности музея с момента его открытия. Время энергичного музейного строительства в Советской России – 1920–30-е гг. – предполагало реализацию идеи создания новой культуры. Системно в Поволжье собирались музейные конференции: к примеру, в Ярославле (1926 г.) – Конференция музейных работников; 15–20 апреля 1928 г. в Чебоксарах проходил Съезд Краеведения; в сентябре 1928 г. Нижегородский Государственный областной музей приглашал на III-ю областную музейную конференцию³. По состоянию на 19.12.1927 г. музей в Козьмодемьянске имел измененное название: «Марийский национальный музей, г. Козьмодемьянск, Маробласть»⁴.

В разные годы музеем заведовали первый директор – Сергей Федорович Пузырников; затем, Григорьев Александр Владимирович; в музейных документах мелькнуло имя «Заведующий музеем Дмитрий Иванович Хмельницкий» и др. Полузабытый мартиролог советского времени едва не потерял имя земляка – горномарийца, талантливого организатора и художника Михаила Николаевича Чудакова.

Приняв руководство музеем в конце 1937 г., Михаил Николаевич Чудаков, имеющий опыт руководителя, самобытный талантливый художник, возродил традицию приоритетного отношения к изобразительному искусству, заложенную А.В.Григорьевым. Более того, он укомплектовал музейный состав исключительно художниками, о чем свидетельствуют документы музейного архива, и среди них «Сроки отпусков сотрудников музея на 1940 год»⁵. Близкие по искусству козьмодемьянские художники Пландин Иван Михайлович и Великанов Кирилл Алексеевич пользовались правом на отпуск в летний период, когда любимая Волга особо привлекательна для живописцев, здесь родившихся.

³ Вх. № 48 от 16.7.1928. Получил Мендиаров Л.Я // Документальный фонд КХИМ им. А.В.Григорьева. Вх. № 48 от 16.7.1928. Получил Мендиаров Л.Я.

⁴ Документальный фонд КХИМ им. А.В.Григорьева.

⁵ Документальный фонд КХИМ им. А.В.Григорьева.

«Перед войной отец с музейным сотрудником Кириллом Великановым вывозили на лодке иконы из Покровской церкви. Им помогал еще один музейный сотрудник – Фомин Николай Васильевич. Невысокого роста, голубоглазый, он ходил в лыжном сером костюме. На фронт пошел без ботинок, нашли в музейных фондах какие-то тапочки, в них и пошел на фронт... Иконы и церковные книги, старинные рукописи вывозили несколько дней, лодка всегда была перегружена. Потом из музея все иконы и многие книги, вывезенные из закрытой Покровской церкви, пропали...!», – вспоминает дочь М.Н. Чудакова Роза Михайловна Кабанова, также принявшая музейную профессию⁶.

«Отец участвовал в спасении документов и икон из повсеместно закрываемых в 30-е гг. церквей, в т.ч., из сельской Еласовской церкви, намереваясь сохранить иконы в музейном фонде»⁷.

Михаил Николаевич Чудаков был в дружбе с Татьяной Александровной Крюковой, со временем ставшей известным российским этнографом. Их знакомство состоялось в начале 30-х гг., когда Т.А. Крюкова была выслана из Ленинграда под родительский надзор в Козьмодемьянск и по ходатайству А.В. Григорьева принята в Музей, осуществив первое в марийской истории аналитическое исследование музейного опыта за минувшее десятилетие. Этот поистине подвижнический труд известен как «Обследование Козьмодемьянского марийского национального музея им. А.В. Григорьева. Его недостатки, ближайшие задачи и перспективы. 1929 г. Мимеографированное издание». Общение с М.Н. Чудаковым началось с Козьмодемьянской изостудии, после чего Татьяна Александровна Крюкова нередко бывала в гостеприимном доме Чудаковых. По возвращении в Ленинград из козьмодемьянской ссылки, уже работая в Музее этнографии и комплектуя Отдел Поволжья, она консультировала работу М.Н. Чудакова над авторской коллекцией уникальных горномарийских орнаментов женских головных уборов – шарпанов XVIII–XIX вв., которые директор-художник объединил в своем альбоме рисунков. Каждый лист сопровождается авторским комментарием⁸.

⁶ До прихода в музей в 1938 г. К.А. Великанов был директором Горно-Марийского Колхозного театра.

⁷ Интервью с Р.М. Кабановой, дочерью М.Н. Чудакова от 18.03.2010 г.

⁸ Находится в семейном архиве дочери Р.М. Кабановой.

1940 г. так же насыщен лонгированием контактов с различными официальными учреждениями: «В контору связи Горно-Марийского района о проведении телефона в музей»; «Научному институту краеведческой и музейной работы» о приобретении Каталога фото-репродукций с исторических картин.»; «В Музей Революции СССР о материалах «О движении Степана Разина и Емельяна Пугачева»⁹. Небезынтересен и документ, отразивший характерный образ предвоенного времени: «В буфет при базе Марисоюза. Замечено несколько случаев, что за работников музея кто-то получает хлеб совершенно посторонний и неизвестный. Коллектив работников музея просит отпуск хлеба установить»¹⁰. Эти, казалось бы, будничные документы уточняют образ предвоенного времени и социально-этический фон реальной жизни. Михаил Николаевич Чудаков во всем любил ясность: во взаимоотношениях, в работе, в творчестве. Как художник, он участвовал в выставках. Так, в декабре 1938 г., на Республиканской Олимпиаде в Йошкар-Оле, получил Диплом. На сохранившемся обрывке документа его рукой записана информация: «На данную выставку, состоявшуюся в г. Йошкар-Ола в течение 6–7 и 8 декабря 1938 г., послал лишь двенадцать малюсеньких этюдов, за что получил данную грамоту и 150 руб. деньгами. На эти деньги в память этой премии купил мандолину. 18/1.1940 г.».

6 июля 1940 г. Михаил Чудаков получил телеграмму из Йошкар-Олы: «Срочно высылайте картину. Осипов». Борис Иванович Осипов, художник, выпускник КГХТИ, 1925 г.¹¹, руководил Марийским отделением Союза Советских художников¹². Еще более кратким был ответ: «Картина сыра. Чудаков»¹³.

Вряд ли приведется узнать, о какой картине конкретно шла речь, но сохранившаяся часть творческого наследия М.Н. Чудакова свидетельствует о том, что его живопись в 1930-е гг. обрела убедительную уверенность и отличалась профессиональным пониманием организации пространства холста или этюдного картона, фактурными,

⁹ Документальный фонд КХИМХ им. А.В. Григорьева.

¹⁰ Документальный фонд КХИМХ им. А.В. Григорьева.

¹¹ КГХТИ – Казанский государственный художественно-технический институт (Высшие художественно-технические мастерские).

¹² Союз Советских художников – ССХ, Инициатор и первый руководитель ССХ Александр Владимирович Григорьев.

¹³ Документальный фонд КХИМХ им. А.В. Григорьева.

колористическими и линейными характеристиками. Ритмика пронизывает изобразительную фактуру козьмодемьянских этюдов как зрительная характеристика художественной формы. Его серебристая валерная живопись превосходно воссоздает влажность волжского воздуха, движение ветра и сочность зелени.

Датированные автором два сохранившихся 1937 и 1940 гг. «Автопортрета» убеждают в состоявшемся профессиональном опыте. Оба портрета транслируют не только индивидуальную характеристику личного мировосприятия художника, но и стиль мышления, форму сопереживания, характерные для сталинской эпохи, и, прежде всего, духовную составляющую. Специфическая форма эмоционально-художественного анализа художником самого себя в автопортретном жанре расширила контекст психологического напряжения предвоенного времени.

Пользуясь в портретной живописи световой аранжировкой, М.Н. Чудаков акцентировал внимание на личностных особенностях изображаемого, активизируя собственную рефлексию. Он не сдерживал собственного потока эмоций, хотя и не гнался за эффектами. Много рисовал и писал с натуры, в пленэрных пейзажах не мог устоять перед эмоциональным искушением. Мотивами его живописных композиций были и камерные сюжеты, не скрывающие нежности к своим близким, как «Роза в цветущем саду». Роза – его любимая дочь. Еще сохранилась очень печальная композиция, посвященная смерти во младенчестве второй дочери. Сдерживая эмоции, художник-отец наполнил траурный сюжет прощальными цветами и записал на холсте точно время исхода.

Широкая, пастозная манера отличает его натурные пейзажи, будь то знакомый дом рядом с музеем или утопающий в цветах сад. Наблюдая с середины Волги подвижную динамику пейзажного сюжета, Михаил Чудаков смело подчеркивал и характерный рельеф крутого берега у пристани Козьмодемьянска, и восхитившее движение цвета, его метафизику, интуитивно ассоциируя активные краски со светом, а инертные – с завораживающей темнотой волжской глубины. Формальная доминанта отдельных живописных этюдов Волги представлена нисходящими диагоналями, пробуждая ощущение скрытой тревоги.

Так же плотно, одним движением полусухой кисти в этюде «Дом Толстого» он зафиксировал эмоциональную память в изображении двухэтажного бревенчатого дома, что поныне стоит напротив церковного здания, в котором долгое время размещался музей. Движение его кисти открыто и просто до гениальности в сопоставлении горизонталей бревенчатой стены с вертикалями забора, защищающего дом от возможных нескромных рассматриваний.

Стилистически близок этюд, написанный на крыльце музейного здания. И в этой композиции активную зону занимает изображение забора. Неужели настолько тесным становилось для него знакомое пространство провинциального городка, что взгляд художника цеплялся за геометрию закрытых плоскостей!?

«Отец очень любил писать дождь», подписала на обратной стороне эмоционально динамичного этюда дочь художника Роза Михайловна Кабанова, преданная музейному делу так же, как отец.

Словно одним движением полусухой кисти он сохранял в этюдах ясность эмоциональной памяти. Чудаков-художник ценил эмоцию мгновения.

Пейзажные композиции Михаил Чудаков писал, скорее, для себя, для самовыражения, таким образом освобождаясь от администраторской необходимости. Хотя на областные выставки он представлял и пейзажные этюды. Свообразна техника его работы щетинной кистью, используемой подобно мастихину, но сохраняющей живописность и пластичность характерного штриха, воспроизводящего, в частности, образ упругого сильного дождя или потока солнечного луча.

Портретные образы близких ему людей исполнены такой нежностью, что и в портрете деда, написанного, скорее, по памяти, нежели с натуры, зафиксировалось возрождение поколенческой памяти, не стираемой временем. Сохранились графический рисунок портрета жены и сюжетная композиция «Елка» с фигуркой маленькой дочери в новогоднем костюме.

Художническая энергия М.Н. Чудакова диалогово активна в «Портрете священника Василия». Богатый внутренний мир духовно близкого человека художник открывает анфасно, «глаза в глаза», не скрывая истинно доверительного отношения. Для бывшего сельского служителя Еласовской церкви странной была фамилия – Керн. Васи-

лий Керн. «Он был провидцем. Читал будущее, всматриваясь в лицо каким-то особым взглядом. За год до начала войны, в общении с отцом, когда тот поинтересовался своим будущим, Керн вдруг сам изменился в лице, отказываясь произнести вслух тайну, им увиденную...».

В июне 1941 г. коллектив «Марихудожника» и студийная молодежь вдохновенно готовились к открытию в Йошкар-Оле Юбилейной выставки Народного хозяйства. Национальная стилистика оформления художественной части экспозиции должна была соответствовать идеологической платформе времени. Всепроникающий партийный контроль оценивал творческую работу идеологической шкалой. План работ по изобразительному искусству утверждался по согласованию с партийным аппаратом Республики. Юбилейная тематика требовала особой сосредоточенности и суперповышенной ответственности. Еще бы, у выставки был лозунг: «Под солнцем Сталинской Конституции!» «Марихудожник» принимал благодарность правительства Республики. Из Москвы приехали известные советские художники П.А.Радимов и В.Н. Яковлев, члены оргкомитета ССХ СССР, который, напомним, в 30-е г.г. был инициирован и руководим А.В.Григорьевым. Но наш земляк, скорее всего, и не догадывался об этом событии в художественной жизни Марийской Республики, ибо в эти годы он продолжал находиться в Карлаге.

Делегацию в марийскую республику возглавлял его прежний сотоварищ по АХРРУ и ССХ, успешный статусный художник Яковлев Василий Николаевич, на то время один из ведущих столичных живописцев. Вместе с ним приехал и Павел Александрович Радимов, для которого Йошкар-Ола и Козьмодемьянск всегда оставались открытыми городами. Марийская тема в его живописи 20–30-х гг. оставалась актуальной: произведения из национальных музейных коллекций сохранили щедрый восторг художника национальной характерностью природы и образностью марийской природы.

Будучи известными деятелями искусства, оба живописца поддерживали наших художников и в столице. По результатам праздничной выставки выставкомом были рекомендованы к приему в Союз Советских Художников СССР в члены ССХ – Китаев, Шашков, Яковлев и Пландин из Козьмодемьянска; в кандидаты приняты йошкаротинцы Осокин, Павлов, Туголуков, Паткиевич, Сафронов, Чебасов. Все, за единичным исключением, стали участниками Великой Отечественной войны.

Презентация марийского изобразительного искусства проходила в рамках областной Юбилейной выставки Народного хозяйства, на театральной площадке. В художественной выставке участвовали практически все авторы. Здесь же была развернута и персональная экспозиция казанского живописца Василия Кирилловича Тимофеева. К выставке в Йошкар-Оле В.К.Тимофеев, в то время заслуженный деятель искусств Татарской АССР, закончил пафосную картину «Вручение Акта на вечное пользование землей в колхозе «Чирки». Борис Иванович Осипов, руководитель «Марихудожника», завершил панно «Праздник марийского народа». Участниками выставки были и козьмодемьянские художники Иван Михайлович Пландин и Михаил Николаевич Чудаков. Юбилейной выставке суждено было открыться в начале июня, когда воздух был напитан грозовыми токами предстоящей Великой Отечественной войны, буквально за несколько дней до объявления войны. Выставка продолжала работать, когда один из ее участников, Михаил Николаевич Чудаков, 8 сентября 1941 г. был отправлен на фронт.

Война поглотила жизнь социально активного человека, талантливого художника, горномарийца Михаила Николаевича Чудакова (1903–1941 или 1942 г.). Его имя практически неизвестно в истории марийской живописи. Если бы не сохранившиеся его произведения в семье дочери, унаследовавшей от отца музейную профессию, Розы Михайловны Кабановой, в девичестве Чудаковой. «...Отец ушел на войну, от него осталось 7 писем, все потерялись в школьном музее. Писал он на оберточной бумаге, чернильным карандашом. Маме перед отправкой на фронт сказал: «Когда мне будет совсем плохо, буду подписывать «Пешхудов». По марийски слово «пешхудо» значит «очень плохо!!!». Последняя открытка с фронта была, когда шел бой за деревню Черемышево: «Завтра уходим в бой. Если что случится, не поминайте лихом. Пешхудов всегда со мной!». А отец родился в дер. Черемышево!...»¹⁴.

Хотя Михаил Николаевич Чудаков не оставил ни ссылок, ни конкретной информации о времени и форме обучения живописи, его работы отображают признаки московской школы живописи рубежа 1920–30-х гг., когда он учился в школе офицеров. Его любовь к живописи реализовалась не в духе модных помпезных композиций

¹⁴ Интервью с дочерью художника Р.М. Кабановой от 18 марта 2010 г.

поздних АХРовских аксакалов, а в скромной фиксации круга людей, близких ему, и как бы «для себя». Он увлеченно писал жанровые и интерьерные композиции, сохранявшие национальный самобытный колорит. Ему был близок и портретный жанр: живописные портреты молодых девушек и стариков в национальных шляпах исполнены внутреннего достоинства и отличительного – независимого горномарийского характера. Гибель на фронте. Практически полная неизвестность... Однако есть надежда, что для Михаила Николаевича Чудакова найдется место в истории национального искусства.

Наша личная и культурная память – это «ключ к пониманию того, что такое личная и семейная история, семейная память, память поколений. Ведь тот посттравматический опыт, который остался буквально в каждой семье бывшего Советского Союза, так просто не исчез и не рассосался, он до сих пор передается»¹⁵.

¹⁵ http://www.memo.ru/2006/12/21/oral_history.HTML.

Кулижникова Н.П.

**О Великой Отечественной войне
в творчестве художника-любителя**

Творчество во все времена истории человечества являлось самым откровенным способом выражения народных эмоций. Народные поэты, музыканты, художники увековечивали в своих произведениях события и людей, имеющих для их современников или соотечественников особое и даже сакральное значение. Каждое из таких оставшихся в людской памяти народных произведений является не только результатом творчества, но и документом истории. Самые значимые из творений оставались и остаются в народной культуре, теряя авторство, проходят через века, чтобы донести до следующих поколений чаяния и надежды бывших времен.

Одним из самых открытых и выразительных средств народного творчества, наряду с литературным, было и остается изобразительное творчество. В искусстве самый распространенный тип изобразительного народного творчества обозначен термином «наивное» искусство, который отражает непосредственность, сравнимую с детской при трактовке сюжета картины. Термин «наивное» искусство появился в России в начале XIX века от французского «naïf», которое образовалось от латинского «nativus» – природный, естественный. Шиллер в своем сочинении «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) определяет «наив» как естественное состояние природы, которое противостоит цивилизации. Шиллер обозначил искренность «наива» и его подлинность.

В XX веке «наивное» народное изобразительное творчество получило активное развитие и признание его значимости, определение самодеятельного «наивного» как одной из сферы искусства, в некоторой степени питающего искусство профессиональное.

Выпестованное двадцатым веком и признанное ценным явление «наивного» искусства представило активную позицию народа, выраженную в образах и сюжетах. Произведения «наивных» авторов стали зеркалом окружающего мира, его культурных преобразований, политических событий. В них выражалось народное мировоззрение, откровенный, открытый взгляд на события действительности. Твор-

чеством народное сознание откликалось на самые волнующие людей события. Изобразительное искусство от народа не обошло вниманием и самые скорбные, волнительные страницы истории XX в. – годы Великой Отечественной войны.

Всё и всех затронувшая трагедия военного времени стала темой для народного творчества. Народные художники-самоучки писали о самом сокровенном, о том, чему свидетелями они были и что пережили сами. Их картины – крик души о боли потерь, радости побед и о других простых человеческих чувствах, которые они, как натуры творческие, не в силах скрывать от окружающего мира. Именно на этом – на невозможности не выразить, не поделиться тем, что волнуется, тревожит или радует, и основана мотивация любительского творчества вообще и изобразительного творчества в частности.

Художник-любитель Константин Сергеевич Гулин из города Череповца Вологодской области создал серию работ, посвященных своим детским впечатлениям о военных годах. Он не принимал участия в боевых действиях в силу своего возраста. В 1941 г. ему исполнилось тринадцать лет. Но, возможно, именно непосредственность детского восприятия действительности, аполитичность суждений сохранило в памяти Гулина откровенные данные о происходящем в годы войны, такие, которые человек взрослый, подверженный давлению политической системы, не мог позволить себе увидеть и тем более афишировать.

Создавать свои картины художник стал гораздо позже военного времени. Как и многие самодеятельные авторы XX столетия, Гулин начал рисовать только после выхода на пенсию, когда появилось свободное время для самовыражения. Творческая активность автора пришлась на девяностые годы прошедшего века, когда автору было за шестьдесят. Но, несмотря на то, что человеческая память выборочна, ощущения, оставшиеся со времен войны, были настолько яркими, что художник восстановил их на своих работах спустя десятилетия.

Особенностью творчества этого художника является еще и то, что он, следуя традициям народной картинки, сопровождал изображения текстом. Текст представлял собой рассказ о происходящем. Это было следствием недостаточности в арсенале художника выразительных средств для того, чтобы как можно полнее передать то, что поражало самого автора, волновало его, то, чем художник хотел

поделиться если не со зрителем, то с бумагой, то, что художник хотел извлечь из своего сознания, чтобы освободиться от переполняющих эмоций.

В своем произведении «На войну» художник изображает сцену проводов на войну: мать провожает отца на железнодорожный вокзал. Эшелон с вагонами, в чёрных проёмах дверей которых стоят люди, ждет их, перекрывая собой горизонт, закрывая путь дальше, вперед. Провожаящие машут руками. Их лиц не видно. Да лица и не важны для художника. Важно только то, что отец уходит от них, уходит на фронт.

К этой картине автор пишет рассказ на оборотной стороне листа: «Война началась 22 июня 1941 г. Я был в деревне. Приехал с каникул в Котлас и увидел толпы людей, идущих в военкомат, эшелоны призванных в армию. Дом наш на Большаке около линии ЖД, поэтому все было на глазах. Буквально через 1–2 часа шли эшелоны на Запад, груженные солдатами (одетых в гражданскую форму переобмундировали в частях). В конце августа взяли отца. Мать сшила ему вещмешок коричневого цвета. Отец надел бродовые сапоги. Простился со мной и пошел с матерью в военкомат. Я переживал, смотрел из окна, как они удалялись. Вечером их эшелон проходил мимо нашего дома. Отец из окна теплушки мне помахал, а я из-за патологической стыдливости не выбежал из комнаты на улицу. Смотрел из окна. Потом пришла мать и рассказывала о всех подробностях отправки. Доставили отца в Волховстрой, где началась его служба. Потом Ленинградский фронт. Август 1941 г. запомнил на всю жизнь».

Рассказами автор сопровождает почти все свои картины.

Картина Гулина «Охота на зимнюю картошку» сопровождается текстом о том, как он со своим товарищем ходил на картофельное поле, которое, засеянное по весне, осталось необраным до следующего года, и это стало подспорьем для голодных мальчишек. После первой трудной военной зимы дети бегали на это старое заброшенное поле и выкапывали из земли перемерзшие картофельные клубни, которые для них были самым вкусным лакомством в то голодное для тыла время.

Изобразительный состав картины немногословен. Художник рисует небольшой участок земли с изгородью, где, присев на колени, двое мальчишек разрывают небольшими палками землю. Свою добычу один из подростков складывает в наплечную сумку. Явны в

картине признаки времени года – весны: художник изображает небольшие участки подтаявшего снега на земле и деревья без листвы. Содержание картины говорит о самом действии, но не указывает на причину его совершения. Текст к картине является подробным к ней пояснением, так как изображение не может донести до зрителя всей информации.

Этой же теме голодного военного детства посвящены еще несколько работ художника. В еще одной картине с рассказом «Пачка соли» автор повествует об истории, которая произошла с ним в 1942 г., когда он, изнывая от голода, нашел у матери на кухне пачку с солью и ел её, пытаясь заглушить свой голод. Изображение этой работы немногословно: в центре деревянной избы стоит стол и стул, на котором сидит мальчик, перед ним открытая пачка соли. Ничего лишнего. Только констатация факта. Но, несмотря на скудность изобразительных деталей, содержание наполнено пронзительным чувством отчаяния. Пустота интерьера сыграла роль выразительного средства, и художник достиг возможности передать свои чувства. Всё, что не удалось изобразить, автор снова «договаривает» в рассказе к своей картине.

Гулин в своих произведениях описывал не только то, что происходило с ним. Его позиция наблюдателя дала возможность выразить свое, но откровенное, опять же по-детски открытое и независимое впечатление о жизни людей, его окружавших.

Он рисует рынок во время войны, выхватывая кусок жизни тяжелой, суровой, обездоленной. Свой автопортрет художник изображает среди мальчишек, прибежавших к этому действию, отдаленно напоминающему о мирной жизни. Но персонажи этой торговли возвращают во время военное: слепой в военной форме, раненый военнослужащий с костылем подмышкой, женщина с письмом в руке, мальчишка-нищий, которому женщина протягивает крохотный кусочек хлеба. В тексте к картине он подробно описывает персонажей картины и их дальнейшую судьбу.

Он рисует военных, не участвующих в военных действиях по причинам ранений, которые находились в их деревне. Картина «Нестроевые. 1942» рассказывает о том, как в холодную северную зиму с трудом находили себе пропитание и те военные, которых списали с военных пайков.

Тема голода во время войны в творчестве Гулина не превалирует, но является одной из активных. Для мальчика в подростковом возрасте голод явился самым резким ощущением, что впоследствии, в более старшем возрасте художника, вылилось в то, что чувство голода стало яркой характеристикой военного времени. Эти ощущения стали у Гулина в один ряд со смертью и потерей родных, разрушением окружающего мира.

Но, несмотря на трагизм военного времени, несмотря на тяготы и лишения, выпавшие на долю подростка, в его жизни, как и в жизни любого человека, всегда оставалась вера в жизнь, оптимизм, умение отмечать в окружающем мире положительные моменты, а потому и возможность оптимистичного взгляда в будущее.

Гулин, вспоминая о своих детских впечатлениях в годы Великой Отечественной войны, создает и такие произведения, как «Счастливые». В ней он изображает идущих под руку по железнодорожному полотну молодую женщину и мужчину в военной форме, на костылях, с ампутированной ногой. Художник-любитель не обладал возможностями изобразить мимику счастливой улыбки на лицах своих персонажей. Но повернутые друг к другу лица пары, единый ритм шага объединяют эти две фигуры в эмоциональном порыве. Художник расположил фигуры «счастливых» в центре композиции и не усложнил окружающий мир деталями, определив главенство взаимосвязи этих двоих, главенство их счастья над войной, над миром.

Тема победы в войне была отражена художником в нескольких работах. В них есть и счастливое возвращение на родину военных, и встреча в тылу вести о победе. Одна из его работ, которая так и называется «Победа», с автопортретом. Гулин изображает себя, мальчишку, выглядывающего в окно, за которым идут люди. О том, что мальчик выглядывает в окно неспроста, можно догадаться по существенной детали в картине – большому черному громкоговорителю-радио. Изображение «тарелки» радио акцентировано художником темным цветом на светлой стене, что подчеркивает значение этого предмета в описании событий.

Особенностью «наивного» искусства является то, что недостаток умения рисовать и добиваться реалистичности изображения автор компенсирует подробностями, характеризующими изображаемую ситуацию. Сюжет картины раскрывается повествовательностью всех элементов произведения. В народном изобразительном

искусстве не существует поверхностного взгляда на подробности. Если художник «говорит» о детали в картине, то она имеет такое же значение для характеристики сюжета, как и главные персонажи. При детализации повествовательность произведения усиливается, а это и является целью народного художника.

И снова изображение автор сопровождает текстом, так как рассказать все изобразительным рядом у художника нет возможности: слишком много эмоций и деталей, которые, по его мнению, имеют значение в описании ситуации.

«9 мая 1945 г. На улице время около 6 часов. Проснулся от песен и гармошки. Оделся. Одел 61-й раз американские кожаные ботинки на высоком каблуке. Кожа очень толстая, внешне красивые, но тяжелые, а потом оказалось, что и кожа-то плохая (пропускали воду). Смотрю из окна – идут люди с песнями. Старик (машинист паровоза) Тюковин наигрывает на гармошке с колокольчиками. Идут люди по линии Ж.Д., по тротуарам, В чем дело, понять не могу. Включил радио и слышу голос Левитана (Знаменитый диктор. Гитлер говорил, что разобьем СССР – Левитана повешу): «Сегодня, 9 мая, фашистская Германия капитулировала, враг разбит в собственной берлоге» и т.д. Радости нет конца. Народ ликует. Оделся я, пошел раньше в школу в Котлас (5 километров от Болтинки). Почти на всем пути в школу я наблюдал ликующих людей. В школе состоялся митинг. Уроков не было, все ликовали. У всех гордость за наш народ, за нашу Армию. Подъем патриотизма огромный. Этот долгожданный день ждали почти пять лет. Пять лет тяжелых испытаний – и вот он пришел. До самой смерти в моей душе этот день, день Победы, остался самым лучшим, самым весенним, радостным. Чтобы пережить эти чувства, надо испытать самому. Мир на земле – это праздник.

P.S. Ботинки и брюки американские (цвета хаки) давали семьям фронтовиков – подарки. Ботинки коричневые, тяжелые, солдатские».

Изобразительный язык автора картин не менее прост, чем его литературные рассказы. Фигуры персонажей его картин не обладают правильными пропорциями и точным анатомическим строением. Цвета в картинах локальны, хотя художник и делает попытку объемного изображения, определяя на предметах тень и свет. Автор не продумывает композиционное построение картин, проблему пространственности изображения. «Наивный» художник в своих картинах мыслит по-природному просто, а потому и картины его, несмотря на

отсутствие в в них соблюдения классических законов изобразительного искусства, обладают естественной природной гармонией.

Гулин делится своими воспоминаниями о военном детстве, не стараясь достигнуть натурализма изображений. Перед своими произведениями, перед собой, как автором, он ставит другую задачу – передать информацию. Именно этот мотив и стоит во главе любого народного изобразительного творчества. Информация – то ценное, что может передаваться от человека к человеку, то, что несет знания и опыт других людей, поколений. Потому нет для художника Гулина и других авторов, проповедующих осознано или подсознательно народные традиции изобразительного творчества, причины добиваться реалистичности изображения в своих произведениях. «Наивный» изобразительный стиль, традиционный во многих поколениях и столетиях, отвечает потребностям и желаниям художников из народа рассказать о том, что имеет ценность для человека и человечества.

Мальцева Е.А.

**Великая Отечественная война
в творчестве художников «сурового стиля»**

«А музы не молчали...» – эта известная фраза очень точно характеризует жизнь и творчество мастеров искусства во время Великой Отечественной войны. Уже в первые дни войны родились сильные, яркие образы в музыке, литературе, живописи... Многие созданные в военные годы произведения стали классикой отечественного искусства. Но тема войны продолжала волновать художников и в последующие десятилетия. Каждое новое поколение по-своему осмысливало военное прошлое страны. Свой особый взгляд на историю дали живописцы «сурового стиля».

В отечественном искусстве XX века конец 1950-х – 1960-е гг. стали периодом коренных преобразований, временем, когда, по выражению А.А.Каменского, «прошлое и будущее искали друг друга»¹. На данном этапе произошёл возврат к традициям, заложенным в процессе всего развития мировой и отечественной культуры и прерванным в 1930-е гг. При этом, благодаря политическим и общественным изменениям, произошедшим в нашей стране, широкая зрительская аудитория получила возможность познакомиться с многочисленными стилями современного западного искусства. Отечественные живописцы осознали возможность одновременного существования разных стилей, отличных от того, который главенствовал в российском искусстве предыдущих лет. В этих условиях закономерными стали попытки модернизации метода социалистического реализма. Основной формой такой модернизации стал «суровый стиль».

Появление «сурового стиля» во многом было связано с переоценкой ценностей в обществе, новым пониманием художником действительности как предмета искусства, новым отношением к изображаемому событиям и героям. Искусство молодых живописцев несло свой особый морально-этический идеал – признание значимости так называемого «простого» человека, уважение и внимание к нему.

¹ Каменский А.А. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание '82. Вып. 1. М., 1983. С. 185.

Стремление художников сказать самое важное о человеке и времени рождало новаторское искусство. При этом, как отмечала Г.В.Плетнёва, речь шла «не о появлении каких-то отдельных стилистических особенностей, характеризующих работы современных художников, а о создании новой поэтической образности искусства, наиболее широко и многогранно охватывающей явления нашей действительности»².

Новые идеи, принципы потребовали обновления системы выразительных средств, новых решений в живописи, в области художественной формы. Отныне художник все в произведении подчинял своей воле. Он больше не «впускал» окружающий мир в картину, не стремился к правдоподобию – мастер сам отбирал материал, наиболее точно и ярко утверждающий идею произведения. Кроме того, живописец «сурового стиля» гораздо свободнее обращался со средствами изображения природы. Он нарушал академические законы линейной перспективы, отказывался от пленэрного смягчения очертаний, от натурально-естественной цветовой гаммы, от тонкой колористической разработки.

Характерной чертой «сурового стиля» стала условность – условность цвета, света, движения. Художники применяют четкий контур в абрисе фигур, локальные цветовые пятна, находят новые – острые, непривычные композиционные решения. Другой особенностью стиля стал лаконизм. Не зря в 1960-е гг. наряду с «суровым» существовало и другое название – «лаконичный стиль». Стремление говорить о главном просто и ясно делало художников немногословными. Ничто в картине не должно было отвлекать от сути.

Основными особенностями живописи данного круга художников стали плакатная обобщенность рисунка, декоративная звучность цвета, большое значение ритма (ритма формы, цвета, силуэтов), грубоватая фактура, значительность и монументальность образов. Они стали устойчивыми признаками «сурового стиля».

Становление «сурового стиля» произошло в Москве, в творчестве молодых живописцев, чутко воспринявших новые тенденции времени и решительно отказавшихся следовать старым канонам. Художники избрали путь поисков стиля, предельно ёмко выражающего идеи своего времени. Достаточно быстро новая стилевая система

² Плетнева Г.В. Современная советская живопись. М., 1970. С. 16.

стала достоянием широкого круга мастеров всей страны. Анализ каталогов зональных выставок, публикаций в периодической печати 1960-х гг. показывает, что произведения «сурового стиля» появились на выставках зон «Большая Волга», «Советский Север», «Советский Дальний Восток», «Урал социалистический», «Край чернозёмный» и других уже в начале 1960-х гг. Новое искусство буквально ворвалось в художественную жизнь страны. На выставках, прежде камерных, стали появляться большие сюжетно-тематические полотна, крупноплановые портреты современников, индустриальные пейзажи, передающие пафос созидания.

Особо важной для художников нового поколения стала тема Великой Отечественной войны. В пятичастном цикле Г.Коржева «Опалённые огнём войны» (1962–1964) трагический пафос в передаче воспоминаний о войне достиг наивысшего напряжения. Как отмечал П.А.Павлов, «это откровенная, лобовая публицистика, оставляющая себе лишь самый минимум художественных средств, нужных для выражения идеи»³. Однако этот минимум, эти немногие средства (размеры полотен, крупным планом изображённые герои, натурализм в изображении деталей) художник использовал с максимальной точностью, заставив их «работать» на содержание, на идею произведений. Судьба целого поколения, выстоявшего и победившего в страшной войне, раскрывается в композиции Коржева. При этом обобщённый образ создаётся через изображение очень конкретных, очень живых лиц, словно выхваченных из жизни кинокамерой (художник использует приём увеличенного кинокадра). Это солдат, прощающийся со своей невестой в полотне «Проводы», инвалид войны с израненным, обожжённым лицом с картины «Следы войны», и, наконец, сидящая женщина, закрывшая лицо натруженной рукой, – солдатская мать, символизирующая Родину-Мать, скорбящую о своих сыновьях.

Неожиданной, и в то же время убедительной трактовкой темы Великой Отечественной войны отличаются работы А.Никича «Военные корреспонденты» (1965) и «Кованая медь» (1967). В «Военных корреспондентах» автор помещает своих героев на бетонный остов разрушенного здания, как на высокий пьедестал. Кинооператор снимает бой, не имея права остановиться, а рядом оседает на

³ Павлов П.А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950-х – 1970-е гг. М., 1989. С. 204.

землю его смертельно раненый товарищ. Этот трагический сюжет решён автором сурово, без надрыва.

В работе «Кованая медь» тема войны решается метафорически. Борьба материалов, активное завоевание пространства сменяются неожиданным внешним спокойствием, выраженным в пластике мужской фигуры. В работе совмещены два, как будто, взаимоисключающих начала – масштабность, обобщённость и внимание к отдельным деталям, их подробная проработка, что придаёт картинному пространству динамизм и экспрессию.

Послевоенная судьба стала сюжетом картины В.Иванова «Семья. 1945 год» (1958–1964). Простой, незамысловатый сюжет – изображение скромного обеда семьи вернувшегося с войны солдата производит очень сильное эмоциональное воздействие на зрителя. Тревожно звучит доминирующий в картине красный цвет, создавая драматическое напряжение. Внутреннюю монолитность, значительность образам придаёт пространственное построение полотна. Действие в картине разворачивается по горизонтали, одновременно располагаясь на небольшой глубине. Героям, данным крупным планом, тесно в заданных пространственных границах, тем самым увеличивается значимость каждого персонажа, каждой детали.

Глубоко драматические, а порой, и трагические произведения были созданы на тему Великой Отечественной войны сибирскими живописцами «сурового стиля». Осмысливая историю, каждый художник искал близкий своему темпераменту сюжет, подход к его решению: проблемы героической личности в исключительных обстоятельствах; «простого» человека, действующего в поворотное время; острых противоречий переломных эпох, – в исторической картине возможны разные подходы, концепции, толкования.

Новосибирец П.П.Давыдов, сам участник войны, в своих произведениях обращается к этой теме. Почти пять лет напряжённой творческой работы, поисков, сомнений, находок привели к рождению картины «Солдаты» (соавтор П.Л.Поротников). Перед художниками стояла задача: сохраняя характерные для той эпохи частности и детали, обобщить всю композицию пластически, достигнуть эпического, монументального звучания образов. Художники справились с этой задачей. В фондах НГК хранится небольшой по размерам этюд к картине. В нём заложено то зерно, из которого выросло законченное произведение. На холсте представлено погрудное изображение

солдата в шапке и шинели. Сжатые губы, напряжённый взгляд, резко очерченные скулы создают уверенный и суровый образ. Художник не стремится к глубокой психологической характеристике своего героя, для него важнее передать типическое – внутреннюю сосредоточенность, духовную силу и готовность защищать свою Родину.

Тему войны Давыдов продолжает в работе «Воспоминание о сыне». Эта незамысловатая по сюжету картина наполнена глубоким внутренним содержанием. Пожилые родители перебирают письма и фотографии погибшего на войне сына. В картине нет рыданий, эффектных жестов – всё сдержанно и сурово; герои застыли в скорбном молчании. Эта острая, напряжённая тишина на полотне ярче и глубже передаёт драматизм ситуации. Холодный, тоскливо серо-голубой колорит работы определяет общее настроение безысходной печали. Все тона очень сближены, белая рубашка мужчины, белый платок и серая кофта женщины выступают из сумерек. Художник лишь намечает фон – интерьер комнаты, сосредоточив всё внимание на первом плане. Наш взгляд задерживается на тусклых, слезящихся глазах, на неярких, словно стёртых временем, лицах, и вновь возвращается к столу, где разложены потрёпанные треугольники писем – память о не вернувшемся сыне.

С большой психологической остротой раскрывается героика войны в работе Ю.П.Якубовского «Берегите мир» (1964). Исследователь Г.Гусятникова отмечает в ней «стремление автора философски осмыслить сущность войны и показать её как явление, противоречащее не только гуманности и человечности, но и самой природе жизни»⁴. Автору не удалось избежать некоторых просчётов в решении полотна, однако, его несомненное достоинство – выразительность и гражданственность звучания.

Реквиемом на темы истории назвали работу омского живописца Н.М.Брюханова «Славянский марш» (1967). Пронизанное глубокими размышлениями об исторической судьбе Родины полотно было выстрадано художником, в нём – боль, принесённая войной. Художник изобразил родных, близких, своих односельчан, но эти образы перестают быть изображениями конкретных людей, подни-

⁴ Выставка произведений художников Ю.Якубовского, В.Сергина, В.Левашова, А.Москвитина / сост. и вст. ст. Г.Гусятникова. Красноярск, 1965. С. 4.

маясь до образов-символов. Обобщённые образы, монументальная композиция, сурово-аскетичный цвет (чёрно-коричневые тона с редким вкраплением белил), рельефно вылепленные объёмы определяют принадлежность данного произведения к «суровому стилю». Н.П.Мороченко отмечает присущую композиции чёткую ритмичность, «звуковое ощущение марша, поступи» – «динамика достигается не только приёмами встречного движения групп слева и справа, характером мазка и мощной живописной пластикой, но и сильной, буквально пружинящей линией, идущей из глубины картины в виде овала»⁵.

Показать ближе, точнее участников сражений позволил жанр портрета. Наивысшей точкой развития портретного жанра в творчестве Г.Борунова стал «Портрет Нестора Козина» (1969). Восхищение и гордость за этого человека – участника Великой Отечественной войны, Героя Советского Союза, кавалера многих орденов, определяют эмоциональное содержание полотна.

Нестор Козин представлен сидящим у стола. Широко расставлены ноги, руки упруго упёрты в колени, высоко поднята голова, взгляд прямо направлен на зрителя. В характеристике генерала нет никаких колебаний, сомнений – всё очень весомо, основательно. Монументальная фигура занимает собой всё полотно. Скупы, но конкретны детали окружающей обстановки – чёрная доска, испещрённая названиями освобождённых в Великую Отечественную городов, угол стола перед генералом и лежащая на столе указка. Цветовой доминантой произведения является напряжённо звучащий синий цвет кителя. Торжественно блестит золото погон и орденов, но оно не отвлекает внимание зрителя, а наоборот, подчёркивает значительность образа.

Плотным, густым мазком Борунов пишет голову, передавая крупные черты лица, заостряя внимание на плотно сжатых губах, чуть выдвинутой вперёд нижней челюсти, высоком и каком-то бугристом лбе. С большой тщательностью художник прорабатывает руки своего героя. Это руки крестьянина, труженика – большие, сильные, это руки настоящего мужчины.

Значительности, монументальности решения данного образа близок портрет, написанный красноярцем Ю.Баландиным. «Портрет

⁵ Третьи омские искусствоведческие чтения «Н. Брюханов и его время»: Сб. материалов. Омск, 1999. С. 121.

партизана», выполненный в 1971 г., представляет собой изображение человека, прошедшего тяжёлую дорогу войны. Устойчивая фигура, занимающая почти всю плоскость полотна, сильные руки, упёртые в колени, суровый взгляд, направленный на зрителя, определяют мощное эмоциональное воздействие данной картины. Автор применяет широко используемый художниками «сурового стиля» приём монтажа. Он изображает за спиной партизана силуэты трёх боевых коней. Однако это не воссоздание фона, действительно находящегося за спиной ветерана, а некий иной пласт реальности, совмещённый с основным изображением – как воспоминание о ратных походах, о горячих боях. Такому решению портрета соответствует большая мера условности, применённая художником, – прежде всего условность цвета второго плана.

Столь же символичен красный фон картины Н.Брюханова «Портрет Мясникова» (1965), на которой изображен другой старый воин. Художника много ругали за эту работу, упрекая в формализме, в небрежности. Это, действительно, не парадный портрет ветерана войны, скорее, это портрет – раздумье о судьбе, о жестокой войне, о людях, выстоявших и продолжающих жить. Данная работа жёсткая, экспрессивная, по трагичности звучания её можно поставить в один ряд с работами Г.Коржева из цикла «Опалённые огнём войны», но в ней ярко передана неповторимость и истинная красота человеческой души.

Личной заинтересованностью, взволнованностью наполнены работы, посвящённые драматической истории Отечества. «Воспитание всего нашего поколения шло как бы через историю и связь с современностью, с гигантской борьбой советского народа на фронтах Отечественной войны. И мы не могли, не имели права не быть гражданами, патриотами своей страны. Поэтому всё моё поколение в творчестве всегда выражает идеи патриотизма, идеи гражданственности»⁶, – говорил в одном из своих интервью П.Оссовский. Эти идеи в полной мере отразились в произведениях художников «сурового стиля».

⁶ Бестужева С.П. Оссовский. М., 1987. С. 24

Авторская позиция в книге Б. Сруоги «Лес богов»

Литовский писатель Балис Сруога (1896–1947) к тому моменту, когда в 1943 г. немцы заключили его в лагерь смерти «Штутгоф», вполне состоялся и как литератор (поэт, драматург, публицист, литературовед, театровед, литературный критик, переводчик), и как ученый и преподаватель (получил докторскую степень по философии в 1924 г.). С Россией его связывали годы учебы в Лесном институте в Петрограде, а затем на историко-филологическом факультете Петроградского и Московского университетов. Он был знаком со многими выдающимися современниками, в частности, с Юргисом Балтрушайтисом, Константином Бальмонтом, Вячеславом Ивановым, Максимом Горьким. Курсы русской литературы и русского фольклора читал он в Литовском университете, переименованном в 1930 г. в Университет Витаутаса Великого, в Каунасе и в Вильнюсском университете. Ему принадлежит первый перевод «Слова о Полку Игореве» на литовский язык.

В 1921–1924 гг. Балис Сруога учился в Германии, в Мюнхенском университете. Он был разносторонне одаренной личностью, европейски образованным человеком, принадлежал к когорте «старой профессуры».

Отношение его к Советской России было в целом отрицательным, что касается его мировоззрения, то оно вбирало в себя сложный комплекс идей – от христианской этики до буржуазных ценностей и национализма в его культурном проявлении.

Балис Сруога создавал автобиографическое повествование о пребывании в концлагере Штутгоф «по горячим следам». Ему важно было успеть... Вскоре после написания «Леса богов» писатель умер.

Балис Сруога создал большую книгу, своего рода энциклопедию лагерной жизни. Жанр «Леса богов» установить непросто, диапазон определений – от «мемуарной книги» до «черной» комедии – предельно широк; в любом случае перед нами документальная проза, в которой «образ автора», авторская позиция играют главную роль.

Повествование в книге Балиса Сруоги характеризуется наличием двух типов рассказчика, наделенных соответственно функциями исследователя и очевидца, нескольких «речевых потоков» – «авто-

ра», автобиографического героя, второстепенных героев; использованием приема беседы повествователя и читателя. Таким образом, «Лес богов» представляет собой сложную, эстетически многообразно организованную систему. Но главная особенность этой книги в авторской интонации, проявляющейся в тотальной иронии по отношению ко всему описываемому.

Авторское повествование ведется от 1-го лица, автобиографический герой носит имя автора, первый повествовательный план – ретроспективный, поэтому, на первый взгляд, книга действительно может восприниматься как мемуары. Но это только на первый взгляд. Помимо ретроспективного в книге присутствует иное во временном плане повествование, соответствующее точке зрения очевидца: читатель становится зрителем картины, непосредственно разворачивающейся на его глазах. Кроме того, задача автора заметно отличается от целей обычного мемуариста, он стремится не просто рассказать об увиденном и пережитом, но максимально полно исследовать предмет изображения, установить диагноз и вынести приговор.

Именно поэтому непосредственному описанию событий предшествует «авторское» введение: «Окрестности Гданьска вообще богаты древними поверьями и легендами, в которых совершают удивительные подвиги герои, нареченные литовскими именами, герои литовского происхождения. Перкунас. Юрате, Лауме, Патримпас – постоянные обитатели побережья у Гданьска, тамошних лесов и озер, хотя легенды о них рассказывают прусские жители, называющие себя немцами.

До 1939 г. под сенью леса, отмеченного богами, по будням бродили и собирали грибы женщины, скучные пенсионеры да изредка плутал незадачливый охотник. Вообще же кругом было пустынно и дико. Грустно шумели стройные сосенки, словно бы скорбя и вздыхая о временах минувших, когда веселые боги устраивали здесь пышные вакханалии.

В 1939 году Лес Богов неожиданно проснулся, ожил, зашевелился, будто вернулись его стародавние владыки... Но нет – не боги вернулись... Лес заселили люди, весьма похожие на чертей»¹.

И далее, опять-таки до непосредственного разворачивания действия с участием автобиографического героя, идет обстоятельная

¹ Сруога Б. Лес богов: мемуарная книга / пер. с лит. Г. Кановича и Ф. Шуравина. Вильнюс, 1981. С. 6.

вводная глава «Барачная культура», в которой с дотошностью патологоанатома излагается описание истории о том, как «славившаяся некогда утонченным, нарядным барокко» «гитлеровская Германия стала классической страной лагерей». Теперь она могла «гордиться своими бараками. Все лагеря состояли сплошь из бараков»².

И вот, наконец, начинается действие. Автор повествования с первых строк начинает выстраивать идейную «систему координат», в которой и идет осмысление уникального исторического опыта, изученного на «собственной шкуре».

С точки зрения нормального человека все происходящее – абсурд.

Внезапный арест литовского профессора, ночь в подвале гестапо. «На следующее утро багровый гестаповец, низко склоняясь, выпускает в подвал немца, усеянного сверкающими пуговицами.

– Кто тут из вас профессор? – вопрошает гость.

– Я как раз и есть профессор, – отвечаю и направляюсь к нему. «Ого, – думаю, – от тебя отличным коньяком несет. Всю ночь, должно быть, с пробками воевал».

– Известно ли тебе, господин профессор, что произошло за последние две недели?

– Хм... – отвечаю, – что бы могло произойти? Не помню, нет. Ничего хорошего не припоминаю. Где? Как?

– Что произошло в Литве за последние две недели?

– Ума не приложу. Я, видите ли, последнее время с головой ушел в работу. Переводил для театра стихотворную пьесу. Ямб, знаете ли, такой шекспировский!.. Писал исследование о флорентийском ренессансе... Газет в руки не брал...

– Ты заметил, что на лекциях в университете студентов становится все меньше и меньше? А теперь их вовсе нет. Куда они делись?

– Я, сударь, ничего не знаю. И ничего не заметил. Я получил в университете отпуск для литературной работы и занятий не посещал. Только третьего дня приступил к чтению лекций о раннем немецком романтизме... На мой взгляд, студентов было вполне достаточно...

Наша дискуссия оборвалась. Началась проповедь. Читал ее украшенный сверкающими пуговицами начальник вильнюсского гестапо, проведший ночь в сладостном обществе коньяка. Он изрекал величайшие истины о немецкой нравственности, о мудрости национал-социалистов.

² Там же. С. 8.

– Вы лишены свободы надолго, до конца войны. Эвентуально – до конца жизни. – Свои умозаключения он подкреплял взмахами кулака»³.

Так началось «сошествие во ад» мирного гражданина, профессора, погруженного в свой мир культуры и не помышлявшего о вооруженной борьбе с невесть откуда взявшимися новыми немецкими «господами». Выяснилось, что «слона» нельзя было не заметить и что тихого саботажа в этой жизни оказалось мало.

Этапирование из Вильнюсского гестапо в Каунасское давало возможность бежать, но... Герой, поразмыслив, отказывается от идеи побега: «Закрытые грузовики. Мы сидим на удобных скамьях. Охрана слабенькая – два-три гестаповца. Да и те, поставив автоматы в угол, посасывают трубки... дремлют.

Не выпрыгнуть ли? Выпрыгнуть совсем нетрудно. Особенно в лесу. Пока остановят машину, пока откроют огонь, можно убежать далеко.. Удастся побег или не удастся, но положение оставшихся ухудшится. Им будут мстить. В конце концов, мы, должно быть, не ахти какие преступники, если нас так небрежно охраняют. Ничего страшного не случится...»⁴.

Так покорно-выжидательно принимает свою участь мирный литовский гражданин. Очевидно, что для литовца немец, даже фашист, не так далек и *иномирен*, как для русского. Он – ближайший сосед, сосед, которого привыкли считать «культурным». Поэтому поначалу в герое еще теплится простое человеческое любопытство, он до конца не верит, что попал в когтистые лапы смерти, что попал к *настоящему* врагу. «Авторское» повествование мастерски показывает процесс «раскрытия» глаз: событие за событием выстраивается в нескончаемый ряд цепочка «открытий» – невозможное, невероятное, несправедливое, чудовищное становится возможным.

Оказавшись в Штутгофе, герой начинает понемногу осваиваться в новой действительности. Немецкий концлагерь, предназначенный для «перевоспитания» и уничтожения поляков, литовцев, евреев, украинцев, русских (к русским относили всех советских людей) и, наконец, проштрафившихся немцев, предстает отдельным государством со своими законами, порядками и обычаями.

³ Там же. С. 14–15.

⁴ Там же. С. 17.

Одна за другой перед читателем проходят картины лагерной жизни, распределенные «автором» по главам, каждая из которых посвящена отдельному явлению или непременно составляющей описываемого мира. Взгляд на Штутгоф изнутри обнаруживает пеструю действительность со своим разнопланнным «бытом» внутри пространства, обнесенного колючей проволокой.

Мир лагеря предстает взору Балиса Сруоги строго иерархичным: верховное командование лагерем осуществляют немцы, чем ниже ступеньки «управленческой» лестницы, тем больше встречаются на них головорезы из числа самих заключенных разных национальностей. Есть в лагере и свои «теплые места», и «доходные» должности... Выжить удастся немногим, большинство же, как и везде в фашистских лагерях – русское большинство, обречено на верную смерть. И русские бегут. На их побеги, в подавляющем большинстве неудачные, литовский профессор смотрит несколько отстраненно, почти убежденный в их бессмысленности. «Для русских беглецов все их попытки вырваться на волю кончались трагически. Зачастую они совершали побег без тщательной подготовки, не знали ни местности, ни языка, не имели связей... Один русский, например, бежал, взяв в дорогу из всех необходимых вещей только деревянную ложку. Может, он думал ею Вислу вычерпать? Бог его знает. Некоторые русские в стремлении к свободе проявляли необыкновенное упорство и выдержку. Один, например, проплыл около двух километров по канализационным трубам, полным гнили и отбросов. Другой двенадцать часов просидел, погрузившись по уши в уборную. Но все было напрасно: и того, и другого окровавленных, истерзанных собаками, вернули в лагерь»⁵. Вообще в целом отношение героя к русским сдержанное, он отдает дань их стойкости и мужеству (русские «больше всех голодали и мужественнее других переносили наказания. В этом отношении с ними никто не мог сравниться»), а также какой-то невероятной для него живучести и находчивости. В книге есть такой эпизод: «Удрал как-то из лагеря один русский. Его поймали. Приволокли обратно. Поколотили. – Как же ты, псина, через забор перебрался? – спросил у него Майер. – Обыкновенно. Перелез у сторожевой будки – и все... – Перелез через забор, заряженный электричеством? Брешешь голодранец! – Не вру. Вот тут и перелез, у самой вышки. – Ну-ка покажи, червивое отродье, как ты перелез под

⁵ Там же. С. 230.

носом у часового. Не покажешь – пеняй на себя. Русский показал. Он надел галоши, ловко перекатился, как кот, через забор и благополучно вернулся назад. Электричество на него никакого действия не оказало. Начальство долго проклинали беглеца и забор. Потом оно отвело душу – поставило еще два-три ряда колючей проволоки»⁶.

Мир Штутгофа так же похож на Преисподнюю, как и мир лагерей для военнопленных, но есть и отличия в виде присутствия какого-то подобия «удобств» – почты, посылок, мастерских и т.п. Правда, и здесь русским доставалось первое почетное место лишь в очереди за смертью.

Автобиографический герой Балиса Сруоги, оказавшись в концлагере, принимает навязанные ему «правила игры» и инстинктивно пытается выжить, больше полагаясь на судьбу или случай. Сохранить при этом честь и достоинство при всем старании очень трудно, герой Балиса Сруоги не стремится стать героем, он не видит больше смысла в каком-либо человеческом самостоянии здесь, в мире, находящемся за гранью обычных человеческих представлений о добре и зле. Единственную роскошь, которую он оставляет себе, – это ирония по отношению ко всем и вся, позволяющая хоть как-то абстрагироваться от происходящего. И в этом коренное отличие авторской позиции в книге «Лес богов», например, от авторской позиции в повести «Это мы, Господи!..» К. Воробьева, написанной на сходном материале. Если повествование Константина Воробьева документально свидетельствует о выручке и взаимопомощи в среде заключенных, о присутствии духа в людях тогда, когда, казалось бы, это было совершенно невозможно, то в книге Балиса Сруоги преобладает в целом гораздо более пессимистичный взгляд и на человека, и на его реальные возможности.

Ирония у Балиса Сруоги создает внутреннее пространство описываемого мира как мира абсурда.

Ироничный «автор» как бы уравнивает в правах заключенных и их надзирателей, исповедуя мысль о том, что в этом земном аду все происходящее – дьявольский спектакль, в котором каждый (и жертва, и мучитель) играет свою роль. Именно поэтому становится возможным появление детальных «бытовых» зарисовок из лагерной жизни, вереницы глав с портретами разного рода «выдающихся» деятелей Штутгофа – бандитов, садистов, жуликов и пр. Биографии го-

⁶ Там же. С. 186.

ловорезов, их личные истории и даже «приключения» занимают немало места на страницах «Леса богов». В иронической прорисовке характеров у Балиса Сруоги неожиданно звучат нотки, роднящие его повествование с «Одесскими рассказами» И. Бабеля, также с юмором повествующего о жизни и нравах налетчиков. Разумеется, чтобы так детально запомнить многочисленные лагерные «истории», стать своего рода летописцем лагерной жизни, «автору» необходимо было прежде всего внутренне смириться с мыслью о том, что в этом аду придется обживаться.

Характерно, что образ врага в книге Сруоги не имеет или почти не имеет национальных признаков: в вавилонском смешении всего и вся в Штутгофе герой оказывается в гуще врагов – немцев, поляков, лагышей, евреев, украинцев, мало ли кого еще, даже свой брат литовец не всегда брат. И напротив, дружеское участие или неожиданную помощь можно получить опять же от лица любой национальности. Немцы нисколько не демонизируются и даже не слишком выделяют-ся на фоне головорезов из числа самих заключенных.

Авторская позиция и авторское повествование в книге «Лес богов», в которых слились воедино отказ сердцем и разумом принимать «адскую» действительность Штутгофа и фактическая капитуляция, чувство собственного бессилия, почти до самого конца не дают представления о вероятном развитии событий в судьбе героя – выживет – не выживет? Книга Балиса Сруоги обрывается на том, что свободу герою дает наступление частей Красной Армии...

Все в Штутгофе становится для героя «Леса богов» материалом для исследования, поэтому столь обстоятельно и энциклопедически полно его описание лагерной жизни. Заканчивая его, автобиографический герой Балиса Сруоги шлет проклятия фашистам: «Какое моральное, какое историческое оправдание можно найти для тех, кто с легким сердцем обрекает людей на страшные муки в концентрационных лагерях? Никакие политические, никакие религиозные, никакие идеологические мотивы не могут служить им оправданием! Свою низость, свое падение тюремщики могут искупить только в том случае, если сами закончат существование в тех же условиях, в которые они, руководствуясь безумными своими идеями, ввергли других. Иначе – вечное проклятие будет уделом не только их, но и их потомков!..»⁷.

⁷ Там же. С. 68.

Сорокина А.Ю.

**Военная тематика в произведениях поэтов
Северного Кавказа 2-й половины XX века**

Современная социокультурная ситуация России, несомненно, наводит на мысль о необходимости развития диалога культур разных этносов и национальностей, на возможность большего их взаимодействия и адекватного восприятия в разных сферах.

Многонациональный Северокавказский округ в литературном отношении представляет собой «цветущую сложность». Произведения поэтов 2-й половины XX века – адыгов, чеченцев, осетин, калмыков, балкарцев, ингушей, карачаевцев, ногайцев, абазин, дагестанцев – это произведения высокопоэтичные, разнообразные по тематике. Поэты воспевают природу своего края. Это естественно, так же как и посвящение своих произведений людям, живущим в нем, соотечественникам, соседям. Но есть в поэзии северокавказских поэтов и горькая нота – военная тема. Многие поэты нашего региона участвовали в боях Великой Отечественной войны, оставив воспоминания о ней в своих стихах. Войны в этом регионе были и раньше, и совсем недавно. Это также нашло отражение в многонациональной литературе Северокавказского края.

Мы рассмотрим проблемы войны, страданий, памяти и забвения, потери родных людей на фронтах и в тылу, солдатской дружбы и милосердия в произведениях северокавказских поэтов 2-й половины XX века, но начнем со стихотворения «Кровь и слезы» – разоблачения кровавой сущности войны. Написал его осетинский поэт Инал Кануков (1851–1899).

С самого первого дня мироздания,
Словно потоки дождя вековечные,
Льется повсюду людская кровь алая,
С нею же льются и слезы обильные, –
Но человечество в злом ослеплении
Жаждет все крови, хоть в ней же купается!..
Что за ужасная жажда звериная!
Стихнет ли злорада когда беспощадная?..
Вот и теперь вновь бряцанье оружия,

Слышатся снова команды военные: –
То пробудились инстинкты победные,
Снова народ на народ ополчается!..¹

Адыгейский поэт Сафер Яхутль (1914–1977) посвятил одно из своих произведений «Девушка в белом халате» образу милосердия на войне – медсестре.

Девушка...
Вспомнил я даты,
Дни, что горели в боях.
Девушка милая в белом халате,
Гордая юность моя!

Стынут над Волгой закаты,
Тучи плывут над землей...
Помню я девушку в белом халате,
Что не вернулась домой.

....

Щедрое сердце солдата
Песен не в силах не петь.
Девушка милая в белом халате, -
Нашей любви не стареть!²

В рамках военной тематики большое количество произведений посвящено памяти всех, кто не вернулся с войны. Черкесская поэтесса Фатима Кабардиева (р. 1936) свое стихотворение «У обелиска» посвятила матери, потерявшей всех сыновей на фронтах Великой Отечественной войны. Образ матери, упрямо идущей «навестить» сыновей в любое время года, в любую погоду, достаточно распространен в северокавказской поэзии.

Мать рано утром в гости собралась.
Идет, в снегу тропинку пробивая,
По скверу

¹ Антология литературы народов Северного Кавказа. В 5 т. Том 1. Поэзия. Часть первая. Пятигорск, 2003. С. 798.

² Там же. С. 46.

К центру самому села,
Согбенная, упрямая, седая.

....

К ограде занесенной подошла,
Держась за индевеющие прутья,
Чуть-чуть помедлила,
Подождала,
Чтоб сердце так
Не разрывало грудь ей.

....

Мать плачет, вспоминая сыновей,
Платком намокшим буквы протирает.
И чудится сейчас, наверно, ей –
Своих детей любимых обнимает³.

В этом стихотворении мать потеряла четверых сыновей. А в балладе «Семь черкесок» осетинского поэта Григория Плиева (1913–1999) мать не дождалась с войны семерых сыновей.

В сакле небольшой на стенке
Семь черкесок в ряд висят.
Семь черкесок. Ладных. Стройных.
Это надо понимать:
Воинов-сынов достойных –
Семерых лишилась мать.
Семь гробниц в тени дорожной
Средь могильной тесноты.
А гробницы-то порожни.
А черкески-то пусты⁴.

В ходе повествования выясняется, что старший сын погиб, защищая Севастополь, второй сын – защищая Москву, еще один – попал в плен, вцепился в горло генералу в штабе и погиб от удара сабли. Два сына- близнеца дошли до Германии и сгорели в танке, младший погиб уже при взятии Берлина.

– Сыновья! Вы мало жили.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же. С. 835.

Ваши коротки пути.
Почему вы поспешили
Раньше матери уйти?
Почему с любовью вместе
Скорбь оставили мне вы,
Семеро – мое созвездье –
Верить ли, что вы мертвы?»
Смотрит мать сквозь сеть морщинок:
Семь черкесок – гордый ряд.
Семь красавиц-осетинок,
Головы склонив, стоят⁵.

Пронзительной грустью пронизано короткое стихотворение осетина Георгия Гагиева (1932–1985) о погибшем на войне молодом парне, которого много лет упрямо ждет мать.

Схоронили под березою тебя,
Под березой русской – белой, словно снег...
Как утешить мать, душою не кривя?
Слово мертво, если в горе человек.
День и ночь твой образ юный перед ней:
С нею рядом ты пшеницу в поле жнешь,
Только песни уж не слышится твоей
В поздний час, когда гуляет молодежь.
Знают все, что под Смоленском ты убит,
Но упрямо ждет тебя седая мать...
Эх, солдат, ты глубоко, видать, зарыт,
Глубоко зарыт – иначе б должен встать!..⁶

Известный балкарский поэт Кайсын Кулиев (1917–1985) в поэме «Всегда гордился тем, что горец я!» развивает тему взаимодействия народов во время Великой Отечественной войны:

Мне довелось из Волги пить не раз,
Ее красой душа была горда.
Но свой любимый, свой родной Кавказ
Носил в душе повсюду и всегда.

⁵ Там же. С. 839.

⁶ Там же. С. 873.

Чуваш, дружа со мною от души,
Мне с табаком протягивал кiset,
Мне русые знакомы латыши, –
Я, раненый, оставил крови след.

На их земле, а друг мой умер там,
Склоняясь к земле, простреленный, челом.
Жестокой битвы дым по волосам
Полз у меня в окопе под Орлом⁷.

Аварский поэт Абдулмажид Хачалов (1925) в стихотворении «Другу, не вернувшемуся с войны» поднял тему сохранения памяти о тех, кто погиб в молодом возрасте, не оставив семьи, потомства.

«Он без вести пропал...»
О, это ложь!
Не верю я,
что ты пропал куда-то.
И вижу: с автоматом ты идешь,
и девочка к груди твоей прижата.
Чужой ребенок...⁸

Ногайский поэт Магомет Киримов (1927) посвящает памяти отца, пропавшего без вести на фронте Великой Отечественной войны, стихотворение «Где же ты, отец?».

Не встретил ты победный час России,
Не пережил суровые бои.
И с юных лет все тяготы мужские
Легли на плечи хрупкие мои.

Я на руках носил братишек хилых
И в поле шел, трудился за двоих.
О, как мне трудно в эту пору было!
И как недоставало рук твоих.

⁷ Там же. С. 195.

⁸ Там же. С. 277.

И лишь всегда: и в ночи, и в рассветы –
Ты шел ко мне звенящим полем ржи.
Скажи хоть раз за четверть века, где ты?
Ответь, отец, в каком краю лежишь?

...

Таких, как ты, безвестных, было много.
Но только в том солдатской нет вины.
Как ты, отец, на огненной дороге
Упал солдат, что письма нес с войны⁹.

Осетинский поэт Давид Дарчиев (1911–1989) также посвящает свое стихотворение «Его я видел» памяти солдат, которых ожидает в родном краю мать.

Я видел, как на поле брани
Лежал он, не пытаясь встать,
Как будто дома утром ранним
Его не ждет родная мать.

Как будто пламя не пылало,
Не жгло нас огненным дождем,
Как будто грудь его дышала,
Не испещренная свинцом.

Казалось мне, встает он снова,
Чтоб силы наши укрепить.
Врага коварного и злого
Он снова будет с нами бить.

Хоть отдал в битве он народу
Без сожаленья жизнь свою,
Но каждый день его прихода
Мать будет ждать в родном краю¹⁰.

Даргинский поэт Хабиб Алиев (1940) в поэме «Сожженные письма» рассказал, как ожидали в аулах писем с фронта – с нетер-

⁹ Там же. С. 768.

¹⁰ Там же. С. 831.

пением, радостью от мужей, отцов, сыновей, братьев, и со страхом – похоронки:

Писали отцы и братья,
С войны сыновья писали:
«Хоть враг и силен, и коварен,
Но будет он нами разбит».

....

Солдаты в аул присылали
Горячие строки с фронта:
«Мы очень вас просим, горы,
Живыми для нас сохраните
Страдающих матерей.
Воюем мы дни и ночи
Затем, чтоб поганый ворон
Крылом не касался вашей
Седеющей головы»¹¹.

Кроме сохранения памяти о погибших, поэты поднимают проблему личностных качеств людей, попавших в военные условия. Кумыкский поэт Абдул-Вагаб Сулейманов (1909–1995) в поэме «Друзьям» подчеркивает такую черту горцев, как смелость, храбрость в бою. Причем не только мужчин, но и женщин, попавших на фронт.

Друзья мои, пробил решительный час –
Дрожать перед битвой не будем во страхе,
Чтоб наши отцы не сказали про нас,
Что мы на платки променяли папахи.

Но разве платок – это слабости знак?
Никто в эти дни не подумает так,
Увидев, как женщины, скинув платки,
С неженской отвагою, с мужеством грозным,
На фронт уезжают, всему вопреки,
В пилотках, горящих лучом красноезвездным¹².

¹¹ Там же. С. 355.

¹² Там же. С. 391.

Лакский поэт Эффенди Капиев (1909-1944) в стихотворении «Народ» воспевает и боевой и трудовой подвиг народа в Великой Отечественной войне.

Здесь нет равнодушных! Мы все, как один, в дозоре!
Одна у нас цель, одни у нас радость и горе.
Мы встали железной стеной, в тылу и на фронте едины,
Готовые к битвам и жертвам в суровую эту годину.

И ночью и днем, на фронте штыком и гранатой,
И ночью и днем, в тылу у станка и с лопатой,
Мы заняты делом одним, одной только думой объята:
Развеешь врага и время приблизить расплаты.

Победа за нами! Мы все перетерпим, товарищ!
Мы все будем помнить – и кровь, и кошмары пожарищ.
Ответит нам враг за все злодеянья сторицей,
И скроется тьма, и свет озарит наши лица.

Врагам не постичь, не измерить могущество наше,
В сердцах у нас гнев, и взор наш в спокойствии страшен.
Мы воины все, и наши колонны несметны.
И подвиги наши, и наши победы бессмертны¹³.

Лезгинский поэт Забит Ризванов (1926–1992) в стихотворении «Обед друзей» рассказал о фронтовой дружбе, о коротких перерывах между боями с мечтами о мирной жизни.

Внезапно стихла бешеная вьюга,
Которой не предвиделось конца.
Нам повезло, мы выжили, три друга,
В сплошной метели снега и свинца.

И вот, в окопе, снегом занесенном,
Нам, оглушенным этой тишиной,
Опять судьбой от гибели спасенным,
Вдруг показалось – кончено с войной¹⁴.

¹³ Там же. С. 370.

¹⁴ Там же. С. 527.

Теме недавних вооруженных конфликтов на Кавказе посвящено стихотворение ингушского поэта Якуба Патиева (1953) «На посту».

На посту, где конфликтная зона,
Автомат и жилет отложив,
Русский парень на русской гармонии
Все играет печальный мотив.

Перед ним не родные просторы,
Не пьянящая их тишина,
А чужие и хмурые горы,
Где вчера прокатилась война.

Молодой, загорелый и русский,
Он играет, забыв обо всем,
О разлуке с любимой, о грусти,
О друзьях и проселке родном.

Что же ты о тоске и печали
Бесконечно играешь, солдат?
Ты вернешься в родимые дали,
В отчий дом и родительский сад.

Только нам в отчий дом не вернуться.
Там развалины, пепел, бурьян.
От плодов там деревья не гнутся,
Рукотворный их смел ураган.

....

Видишь, как молчаливы мужчины,
Как суров и печален их взгляд?
Малым винтиком грозной машины
Будешь долго ли здесь ты, солдат?¹⁵

Эта тема не оставила равнодушными поэтов разных национальностей Северного Кавказа и Предкавказья. Калмыцкий поэт Петр Дарваев (1947) написал стихотворение – посвящение другу «К событиям в Чечне».

¹⁵ Там же. С. 623–624.

Прости, Халид, скорблю с твоим народом,
Затянутым в такую круговерть,
В которой уже никак уродам
Не искупить ни боль твою, ни смерть.
Твоя вина лишь в том, что вдруг поверил
Неисполнимым лозунгам волков.
И вот теперь ты на себе проверил
Двуличие сомнительных богов.
Так было, есть и будет неизменно,
Пока еще в оковах вся страна,
Пока ходить мы будем все согбенно
Пред теми, чей учитель – Сатана.
И все ж я верю: мечь твоя свершится –
Заглядывать далеко не берусь –
Твой славный род из пепла возродится.
Порукой в том – печаль моя и Русь¹⁶.

Проанализировав достаточное количество поэтических произведений северокавказских авторов, размещенных в сборнике «Антология литературы народов Северного Кавказа», можно условно разделить их по тематике на произведения о родном крае, его истории, о людях, живущих в нем, о любви, о дружбе, о народных обычаях, о взаимодействии национальных культур. И практически все поэты касаются военной тематики. Большинство из них – о сохранении памяти о погибших в войнах. В поэзии народов Северного Кавказа нет призыва к войнам, память о которых так свежа в этом регионе.

¹⁶ Там же. С. 680.

Шарифуллина Ф.Л.

Судьба художника Л.А. Фаттахова

История военной судьбы и творческой жизни одного из участников Великой Отечественной войны – художника Лотфуллы Абдульменовича Фаттахова вызывает интерес не только в Республике Татарстан, но и за ее пределами. Об этом свидетельствуют письма Александра Леонидовича Дударенка, руководителя поисковой группы «Батьковщина» из Минска в редакцию газеты «Отечество»: «А нельзя ли у вас получить более полную информацию о двух воинах – уроженцах Татарстана и их военной судьбе? У нас в базе данных проходят курсанты полковой службы Муратов Махмут Хусаинович, 1918 г.р., г. Казань и Фаттахов Лотфулла Абдульменович, 1918 г.р., г. Казань... Муратов и Фаттахов до призыва в РККА были студентами Казанского художественного училища... Похоже, что попали в плен». В письме к дочери художника Ф.Л. Шарифуллиной А.Л. Дударенок пишет: «Наша поисковая группа занимается поиском и захоронением останков бойцов и командиров Красной Армии, погибших и пропавших без вести при выходе из окружения в так называемом Белостокском котле. Основной район наших поисковых усилий – это Слонимский район Гродненской области. Так получилось, что именно через территорию этого района прорывались из окружения части из состава 3, 10 и 4 Армий Западного особого военного округа. Среди этих частей была и 86 стрелковая дивизия имени Татарского ЦИК, в которой служил и встретил войну Ваш отец. Так получилось, что простое желание найти и по-человечески захоронить останки наших воинов, брошенных на поле боя, в лесу или придорожной канаве, со временем переросло в желание узнать историю частей, погибших в окружении, и судьбы солдат, служивших в этих частях. Вот отсюда у меня интерес к судьбе Вашего отца. Было бы интересно узнать о его довоенной жизни, о службе в Красной Армии, о его товарищах, служивших вместе с ним. Возможно, что воспоминания Вашего отца помогут узнать новые фамилии воинов Красной Армии, служивших вместе с ним и отходивших на восток по дорогам войны в Слонимском районе»¹.

¹ <http://poisk.slonim.org/sostav.php>.

Курсант полковой школы Лотфулла Фаттахов был одним из тех бойцов, кому было суждено пройти через беспощадную мясорубку войны, плена и остаться в живых. Он не любил рассказывать о войне, поэтому история военной жизни Л.А.Фаттахова была собрана семьей художника буквально по крупицам, из редких воспоминаний его друзей и родных, а также по материалам архивных дел.

В его жизни нашли отражение все те события, которые пережила наша страна. Он родился 27 сентября 1918 г. в деревне Анда Сергачского района Горьковской области в семье крестьянина-середняка. Отец Лотфуллы – солдат, погиб в годы гражданской войны. Затем от голода и болезни умерла его мать – Шахида, оставив сиротами своих четверых мальчиков. Односельчане жалели их, кормили и помогали, чем могли. Они вспоминали, что маленький Ныпа (так сокращенно звали Лотфуллу) отличался от других детей тем, что безудержно рисовал, причем везде, где придется. Особенно любил «пачкать» углем, за неимением бумаги и карандаша, белые стенки печей, за что его сурово наказывали. Однако это не могло остановить его творческие порывы. В начальной школе Лотфулла стал писать стихи и рассказы, некоторые из которых посылал в редакцию известной казанской газеты «Яшь ленинчы» (Молодой ленинец). Рассказ «Канлы юллар» (Кровавые дороги) был опубликован в двух номерах газеты. Лотфулла, окрыленный успехом, решил идти учиться в город Казань. Мальчик, которому не исполнилось и 14 лет, шел один, пешком, с котомкой за спиной, в резиновых калошах, подвязанных веревками. Его путь пролегал через русские, чувашские, татарские деревни, жители которых кормили и подбадривали мальчика. В Казани, в Новотатарской слободе, он нашел директора школы № 13 и попросил разрешения учиться. У него не было дома, поэтому ему позволили ночевать в классе. Утром одноклассники приносили ему еду. Но это продолжалось недолго. Вскоре Лотфуллу забрала к себе восьмым ребенком многодетная семья его одноклассника Хариса Якупова, который впоследствии станет его близким другом, коллегой и, впоследствии, даже родственником. Друзья учились на «отлично», а в свободное от уроков время усердно занимались в школьном кружке рисования и в студии Дома культуры, принимали участие в конкурсах и получали премии. Оба мечтали стать художниками. После окончания семилетки, в 1935 г., они поступили в Казанское художественное училище. Когда началась война с Фин-

ляндией, многие студенты, в том числе Лотфулла и Харис Якупов пришли в военкомат с просьбой отправить их на фронт. Там их пути разошлись. В январе 1940 г. Лотфуллу Фаттахова, 21-летнего курсанта полковой школы младших командиров, отправили служить на западную границу, в 86-ю стрелковую дивизию, которая дислоцировалась в Белоруссии, севернее Бреста, в районе города Цехановец. В первые дни войны с Германией фашисты обрушили на дивизию удар страшной силы. Бойцы, оставшиеся в живых, из состава 3, 10 и 4 Армий Западного особого военного округа отчаянно пытались прорваться из окружения в районе так называемого Белостокского котла. Там Лотфулла был контужен и попал в плен. Вот что рассказывал он своему другу о первом дне войны: «Настроение перед 22 июня – выходным днем, было превосходное. Еще никто не знал, что он для нас будет «кровавым воскресеньем». Вечером играли в волейбол, кто домой письма писал. Смотрели фильм «Николай Щорс» и заснули мертвым сном. И вдруг, как во сне, загрела артиллерия, взрывы снарядов на территории расположения нашего полка. Гул самолетов, сердце раздирающий свист бомб, их оглушительные взрывы... Весь гарнизон по боевой тревоге поднялся и вступил в бой. Мы еще не знали, что началась война. Стреляли с запада, думали, все это лишь провокация. Горели казармы, дома комсостава. Среди бойцов началась паника. Мы и наши командиры совсем не ожидали вражеского наступления. Ведь было подписано соглашение между Германией и СССР. Со своими винтовками и несколькими бойцами из нашей роты мы оказались в горящей ржи, дым и гарь душили. Стреляли в сторону врага. Спустя два дня немцы нас обнаружили, дальше горькие и кошмарные дни – мы в плену...»². Во время бомбежек Лотфулла был контужен и на долгие три месяца потерял слух и речь. Военнопленные были доставлены в лагерь в городе Линген³. Содержали наших бойцов в нечеловеческих условиях. Большинство солдат были ранены. Тяжелый физический труд и голод для многих становились невыносимыми. Некоторые военнопленные, не выдержав издевательств, специально бросались на фашистов, чтобы их пристрелили, другие сходили с ума. Не раз Фаттахов с товарищами

² Якупов Х.А. Легко ли стать художником. Казань, 2004. С. 41–42, 163–171.

³ Амирханов М. Безнен лауреатлар. Казань, 1980. С.35–36.

пытались бежать, но фашисты с собаками догоняли их и возвращали обратно. Немало военнопленных было растерзано овчарками. С тех пор у Лотфуллы навсегда остался страх перед собаками этой породы, и он очень удивлялся тому, что люди держат их у себя дома. Ему всегда «везло»: после каждого побега его оставляли в живых, поскольку был высоким, жилистым и здоровым, то есть пригодным для тяжелой работы на немецких фермах. Там он был вынужден освоить немецкий язык. Однажды, когда военнопленных повезли в товарных вагонах в очередной лагерь, Лотфулла с другом, Андреем Кучеренко (из Ленинграда), решили бежать. Они звали с собой товарищей, но те не согласились рискнуть. Друзья разобрали дощатый пол вагона и соскользнули на шпалы между рельсами идущего поезда. Он прогрохотал над их распростертыми телами. Друзья шли ночами по незнакомой местности, скрываясь от всех, не зная, что их ждет впереди. Так они оказались на территории Франции, в рядах французского Сопротивления и принимали участие в боях против фашистов. После окончания войны Лотфулла Фаттахов прослужил год в Будапеште, в Венгрии. Он был патрульным на мосту, на автомагистрали «Будапешт-Вена». В венгерской газете тех дней была напечатана небольшая статья с фотографией Лотфуллы Фаттахова с автоматом в руках.

В 1946 г. Фаттахов был демобилизован и через семь тяжелых военных лет возвратился в Казань, к другу Харису, в его семью, которая считала его погибшим. К радости Лотфуллы оказалось, что Харис тоже остался жив и уже вернулся с фронта, где участвовал в жесточайшей битве XX века – на Курской дуге. Родители Хариса приняли Лотфуллу как родного и пригласили жить в их семье. Вдвоем они продолжили учебу в художественном училище, защитили дипломы и стали профессиональными художниками. Работали они в той же маленькой 20-метровой комнате, где и жили. Харис рисовал на кровати, Лотфулла – на сундуке. Кроме них, там обитало еще 8 членов этой радушной и доброй семьи. Через несколько лет Лотфулла женился на младшей сестре Хариса – Суфии, с которой прожил 33 года и вырастил троих детей.

Лотфулла разыскал в деревне Анда своих братьев. Они тоже воевали. Старший брат вернулся инвалидом, без руки, а младший, лучший скрипач деревни, погиб и похоронен в Чехословакии. Таким образом, в семье Фаттаховых в жертву войнам – гражданской и

Великой Отечественной – были принесены две жизни – отца и его младшего сына, а трое выживших сыновей вернулись искалеченными физически и душевно.

Художник не любил рассказывать о войне и не смотрел военные фильмы. Лишь один раз он не ушел, а сел с нами, детьми, перед телевизором, когда показывали фильм о французских летчиках «Нормандия-Неман». Война еще долго напоминала о себе. Не прошли бесследно годы плена. В течение нескольких лет официальные лица задавали ему один и тот же вопрос: «Почему попал в плен, а не застрелился?». Он отвечал: «Не надо ворошить прошлое, надо все забыть и работать». Даже во время войны он не расставался с карандашом, делал наброски, рисовал портреты. Одним из них является прекрасный портрет молодого советского солдата Ивана Калитина, написанный Лотфуллой еще до мобилизации, в 1946 г., маслом на немецком холсте. В девизе художника «Ни дня без работы» выражалось стремление наверстать упущенное в течение семи военных лет. Его первыми картинами после возвращения в Казань были «9 мая в деревне» и «Песня о Родине». Лотфулла отличался необычайной работоспособностью. С самого раннего утра и до поздней ночи он стоял с кистью и палитрой в руках перед мольбертом и писал очередную картину.

Лотфулла Абдульменович Фаттахов стал видным казанским художником – живописцем и графиком, одним из ведущих мастеров изобразительного искусства Республики Татарстан, лауреатом Сталинской (Государственной) премии СССР, лауреатом Государственной премии ТАССР им. Г. Тукая, Кавалером ордена Трудового Красного Знамени, Заслуженным деятелем искусств РСФСР, Народным художником Татарстана и России. Его картины прославляют Победу советских солдат, природу родного края, мирный труд, родную деревню, простых сельских тружеников, народный праздник Сабантуй⁴. Несмотря на то, что творчество художника развивалось и достигло расцвета на земле Татарстана, он любил ездить в родную деревню Анда, писать там этюды и картины. Широко известны «Свежие срубы», «Сабантуй», «Пути-дороги», «Хлеба созрели», «Подписание В.И.Лениным Декрета об образовании Татарской АССР» (в соавторстве с Х.А.Якуповым), серия иллюстраций к татарским народным

⁴ Лотфулла Фаттахов. Казань, 1990. С. 10.

сказкам и другие, которые вошли в золотой фонд изобразительного искусства Татарстана и России. Большинство из них хранится в фондах Государственного музея изобразительных искусств в городе Казани. Немало картин художника выставлено в художественных галереях Москвы, других городов и стран. Картины Л.А. Фаттахова излучают добрую энергетику и душевное тепло.

У Лотфуллы Фаттахова был веселый, легкий, жизнерадостный характер. Он любил людей независимо от их социального положения и недостатков. Поэтому у него было много друзей и знакомых. Он ушел неожиданно, на 63 году жизни, в расцвете творческих замыслов. Ушел легко, почти не боля, 17 июня 1981 г., так и не успев дописать большую картину «Весенние краски».

Много воды утекло с тех пор. Время все более и более отдаляет от нас события тех лет. Через много лет полковник Н.Г.Васин, бывший начальник штаба 148-й стрелковой дивизии, в письме к Х.А.Якупову, с которым служил в годы войны, отмечал: «Выросло новое поколение людей, не испытавших ужасов войны. И наша задача не только самим помнить, что на земле еще неспокойно, что снова может вспыхнуть чудовищная бойня, но и передать детям и внукам наши славные боевые традиции». В своем ответе народный художник России, академик Харис Абдрахманович Якупов писал: «Люди не должны забывать войну, чтобы защитить мир, наша смена должна хорошо знать об огненных верстах 1941–1945 гг. и бороться за предотвращение новых кровопролитий»⁵.

Осенью 2008 г. в Казани семья художника Л.А.Фаттахова отмечала его юбилей – 90 лет. Для них он всегда останется живым, уважаемым человеком.

⁵ Якупов Х. А. Фронтовые зарисовки. Казань, 1981. С. 9–10.

Щурик Н.Л.

К биографии художника-фронтовика А.А. Чечина

Александр Александрович Чечин (1909–1983) – одна из самых заметных фигур в изобразительном искусстве Кубани XX века. Он сделал немало для увековечения в искусстве событий Великой Отечественной войны. Около тридцати лет назад работы художника, были переданы на хранение его дочерьми в фонды двух крупнейших музеев Краснодарского края – Краснодарского краевого художественного музея им. Ф.А. Коваленко (далее КХМ), Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника им. Е.Д. Фелицына (КГИАМЗ), а также в ГУ «Государственный архив Краснодарского края» (ГАКК). Однако сколько-нибудь цельного исследования его жизненного пути и творческого наследия до сих пор нет. Данная публикация является попыткой реконструкции некоторых сторон творческой биографии художника-фронтовика А.А. Чечина.

В ноябре 1909 г. в Государственном архиве Краснодарского края состоялись вечер памяти и выставка, посвященные 100-летию заслуженного деятеля искусств РСФСР А.А. Чечина. Выступления его коллег, друзей и соратников, участников Великой Отечественной войны – писателя, почетного жителя города Краснодара К.А. Обойщикова, заслуженного работника культуры РСФСР И.Я. Коновалова, художников М.И. Дороховой, Т.И. Ломзиной – помогли в значительной степени уточнить важнейшие моменты его биографии, приводимые далее¹.

А.А. Чечин происходил из старинного рода уральских казаков. Он родился 25 августа 2009 г. в семье атамана, в поселке Соболево в Западно-казахстанской области². В детском возрасте окружаю-

¹ Вечер памяти А.А. Чечина состоялся в ГАКК 27 ноября 2009 г.

² Поселок Соболево территориально входит в черту г. Уральска. Данные биографии были уточнены другом и соратницей А.А. Чечина – Т.И. Ломзиной (ср.: Союзу художников Кубани 50 лет. Краснодар, 1989, С. 145; Бардадым В.П. Кисть и резец. Художники на Кубани. Краснодар, 2003. С. 248–254.

щие заметили способность мальчика срисовывать изображения. Известно, что А.А. Чечин «первые навыки в изобразительном искусстве получил самостоятельно, будучи некоторое время клубным работником»³. По рекомендации близких он уехал в Саратов поступать в художественный техникум. В эти годы, подрабатывая ломовым извозчиком, он близко узнал жизнь народа. Многие люди, помнящие А.А. Чечина, отмечали его уважительное отношение к подчиненным, умение понимать нужды простых людей – черты характера, которые сформировались еще в молодом возрасте. Вопреки официальной информации, он не окончил техникум. Одной из главных причин его отчисления из учебного заведения стало увлечение студента А.А. Чечина поэзией весьма непопулярного в те годы С.А. Есенина. Как художник он начал самостоятельно работать уже с 1933 г. В театре Уральска в довоенные годы он был назначен на должность главного художника-постановщика.

С первых дней Великой Отечественной войны Александр Александрович Чечин работал художником-корреспондентом фронтовой газеты 28-й армии «Красное Знамя». О времени его службы в рядах Красной Армии в годы войны удалось установить следующее. В составе 28-й армии, сформированной в сентябре 1942 г., он участвовал в Сталинградской битве, Ростовской, Донбасской, Мелитопольской, Никопольско-Криворожской, Березнеговато-Снигиревской, Белорусской, Восточно-Прусской, Берлинской и Пражской наступательных операциях. В личном фонде А.А. Чечина в Крайгосархиве хранится две фотографии, сделанные в 1944 г. в Восточной Пруссии. А.А. Чечин рассказывал художнице Т.И. Ломзиной о том, что после взятия Берлина он, как и многие его однополчане, расписался на Рейхстаге. События тех дней запечатлены в автобиографической работе автора «Последний парад фашистов в Берлине» (1980, КХМ). За участие в боях, а также за статьи в газете и иллюстрации к ним А.А. Чечин был награжден орденом Красной Звезды, многочисленными боевыми медалями. В КГИАМЗ хранятся также четыре благодарности А.А. Чечину от И.В. Сталина (за участие в боях в Восточной Пруссии, в битве за Берлин, боях по ликвидации группы немецких войск юго-восточнее Берлина). В Крайгосархиве имеются его фронтовые фотографии:

³ Каталог выставки произведений живописи, скульптуры и театрально-го искусства Аракельян. Сидашенко. Чечин. Краснодар, 1956. С. 9.

1. А.А. Чечин в годы Великой Отечественной войны⁴.

2. А.А. Чечин – художник-корреспондент армейской газеты «Красное Знамя». В заливе Фришгаф. Восточная Пруссия. Апрель 1945 г.⁵

Особое место в фонде А.А. Чечина в ГАКК занимают привезенные с фронта полосы газеты «Красное Знамя» с опубликованными в них рисунками художника, свидетельствующие о его высоком мастерстве плакатиста. К военному времени относятся также этюд 1944 г., выполненный маслом на картоне, изображающий окраину деревеньки (Белоруссия ?), и эскиз того же года к картине «Допрос Юрия Смирнова». По впечатлениям военных лет А.А. Чечин позже создал немало работ, среди них – эскиз к картине «Форсирование реки Маныч в 30-ти градусный мороз» (ГАКК), а также один из эскизов заднего плана неосуществленной диорамы для КГИАМЗ «Бой на Сопке Героев. Голубая линия» (1976, КХМ). Сопка Героев является для кубанцев своим Мамаевым курганом. В 1943 г. здесь проходила так называемая «Голубая линия», представлявшая собой сплошную оборону гитлеровцев, протянувшуюся от Темрюка до Новороссийска. По оценкам специалистов, в истории войн подобных линий обороны существовало всего три: линия Мажино во Франции, линия Маннергейма в Финляндии и «Голубая линия» в Краснодарском крае. Историческую реконструкцию событий в Крымском районе Краснодарского края А.А. Чечин осуществил, находясь в постоянном контакте с военными историками и непосредственными участниками боевых действий.

После войны А.А. Чечин работал главным художником в театре Улан-Удэ. Он в разные годы осуществлял также постановки в театрах Чебоксар, Таганрога, Днепропетровска, Луганска.

С 1950 г. художник жил и работал в Краснодарском крае. С того же года А.А. Чечин возглавил объединение «Красхудожник» в г. Майкопе, одновременно работая главным художником в Адыгейском драматическом театре.

В ноябре 1952 г. он начал работу в Краснодарском театре Музкомедии. Первой постановкой А.А. Чечина была оперетта «Сильва» (1953). Осенью 1953 г. он был назначен главным художником театра. Сам театр 3 апреля 1954 г. переехал в здание кинотеатра «Колосс»,

⁴ ГАКК Ф. Р-1797. Оп. 4. Д. 96. Л. 1.

⁵ ГАКК Ф. Р-1797. Оп. 4. Д. 96. Л. 3.

располагавшегося по адресу ул. Красная, 44. Это были лучшие годы творчества А.А. Чечина. Вот как вспоминает о театре художник М.И. Дорохова: «В 1962 г. здание было старое, перенесшее военные годы... В театре было тесно, и он напоминал старый улей. Наша мастерская была маленькая, на 2-м этаже, а под ней размещался хор, в фойе – репетиции балета, в оркестровке – играли музыканты под управлением М.Н. Киракозова... Нас это вдохновляло»⁶. В личном архиве М.И. Дороховой, театрального художника, соратницы А.А. Чечина, сохранилась гастрольная афиша театра по городам Украины: Днепропетровск – Симферополь – Львов. В день празднования 100-летия А.А. Чечина она подарила афишу Крайгосархиву вместе с книгой «Лесной театр», которая рассказывала о жизни театра. На ее страницах известные актеры, музыканты, дирижеры, рабочие были представлены в образах лесных животных. А.А. Чечин, проиллюстрировавший книгу, обладал прекрасным чувством юмора и изобразил себя в образе осла-художника.

Он был человеком ответственным и дотошным. Вот как о нем пишет М.И. Дорохова: «К нам он относился требовательно, просил не отступать от его эскизов, даже в цвете. Он и за освещением следил, всегда беседовал с электриками. Придумывал, как вставлять в прожекторы орнаменты. Вырезал их скальпелем, чтобы изобразить снег, дождь... Александр Александрович был очень талантлив и изобретателен. Его в театре все очень уважали, с ним охотно беседовали»⁷. В личном фонде А.А. Чечина, Крайгосархиве хранятся 2 написанные на клочках бумаги поздравительные записки от билетеров и рабочих сцены, адресованные художнику. Подкупающие своей искренностью, они были подарены ему в день 50-летия со дня рождения. Текст записок во многом характеризуют истинное отношение в театре к Александру Александровичу как человеку. Вот один из них: «Дорогой Александр Александрович, рабочие сцены Краснодарского театра музкомедии горячо поздравляют Вас со славной датой. Ваши замечательные декорации иногда тяжело носить. И все же мы можем только искренне пожелать: творите, а мы ... все вынесем»⁸. Друзья и коллеги отмечают, что А.А. Чечин был человеком внимательным и благодарным⁹.

⁶ Воспоминания М.И. Дороховой. Личный архив автора. С. 3.

⁷ Там же. С. 2.

⁸ ГАКК. Ф. Р-1797. Оп.1. Д. 92. Л. 50

⁹ Программка подарена ГАКК М.И. Дороховой в 2009 г.

Большой вклад в развитие изобразительного искусства он внес, будучи председателем краевого отделения Союза Художников РСФСР (1955–1959 гг.)¹⁰. А.А. Чечин избирался депутатом краевого Совета народных депутатов. Он активно участвовал в патриотической работе с молодежью, военнослужащими, о чем свидетельствуют многочисленные благодарственные письма и грамоты. Одна из них – за организацию «шефских концертов и спектаклей для моряков и трудящихся Города-героя Севастополя» (1960 г.).

В 1957 г. ему было присвоено почетное звание «заслуженный деятель искусств РСФСР». Об авторитете А.А. Чечина в театральном мире свидетельствуют и многочисленные поздравительные телеграммы, присланные из театров бывшего Советского Союза (около 100) по случаю 50-летия со дня его рождения. Среди них поздравления от коллектива Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, Московского театра им. В. Маяковского, Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, Театра музкомедии Латвийской ССР, Львовского государственного академического театра оперы и балета. В личном фонде А.А. Чечина в ГАКК сохранились и поздравления от коллег художников – преподавателей и учащихся Краснодарской детской художественной школы, художников Осетии, коллективов грозненских художников, Адыгейских художественных мастерских, Союза Художников Ленинграда, Секретариата Правления Союза Художников СССР, а также от Президиума Всесоюзного театрального общества и т.д. Особое место в документах КГИАМЗ занимает грамота Президиума Верховного Совета РСФСР от 29 сентября 1960 г. в связи с юбилеем художника¹¹.

На сцене Краснодарского театра музыкальной комедии, начиная с 1953 г., самые известные постановки осуществлялись по эскизам А.А. Чечина. Он выполнил эскизы декораций и костюмов к таким

¹⁰ Аракельян. Сидашенко. Чечин. Каталог выставки произведений живописи, скульптуры и театрального искусства. Краснодар, 1956. С. 9.

¹¹ Юбилейный вечер и персональная выставка в честь 50-летия со дня рождения и 25-летия творческой деятельности А.А. Чечина состоялись 25 января 1960 г. (пригласительный билет на юбилейный вечер подарен ГАКК в 2009 г. также М.И. Дороховой). Сведения о работах и документах о жизни и творчестве А.А. Чечина в КГИАМЗ предоставлены с.н.с. М.Р. Струговой.

спектаклям, как «Огоньки» Г. Свиридова (1953–1954), «Перикола» Ж. Оффенбаха (1953–1954), «Самое заветное» В. Соловьева-Седого (1953–1955), «Свадебное путешествие» (1954–1955), «В сиреневом саду» Н. Богословского (1955), «Марица» И. Кальмана (1954–1969), «Продавец птиц» К. Целлера (1955–1956), «Золотая долина» И. Дунаевского (1954–1956), «Чужой ребенок» Б. Аветисова (1955), «Роз-Мари» Р. Фриммля (1955–57) «Веселая вдова» Ф. Легара (1955–1957), «Вас ждут друзья» В. Белитца (1956–1965), «Принцесса цирка» И. Кальмана (1956–1965, 1965–1974), «Нищий студент» (1956–1957), «Белая акация» И. Дунаевского (1957–1961), «Поцелуй Чаниты» (1957–1959), «Марги» И. Ипатова (1957–1958), «Любовь Оксаны» Д. Фалилеева (1957–1960), «Честь мундира» (1958–1960), «Весна поет» Д. Кабалевского (1958–1959), «Голубая мазурка» Ф. Легара (1958–1961), «Тиха украинская ночь» С. Жданова (1959–1961), «Фраскита» Ф. Легара (1959–1968), «Люблю, люблю» М. Табачникова (1959–1960), «Цыганская любовь» Ф. Легара (1961–1962), «Мост неизвестен» Е. Жарковского (1960), «Где-то на юге» Э. Кеменя (1960–1962), «Кубанские ласточки» Д. Фалилеева, Г. Плотниченко, Я. Верховского (1960–1961), «Курортное знакомство» Е. Жарковского (1960–1961), «Волшебные страницы» А. Миленченко (1959–1960), «Баядера» И. Кальмана (1960–1965), «Золотая рыбка» (1960–1961), «Сильва» И. Кальмана (1961–1973), «Цирк зажигает огни» Ю. Милютин (1961–1973), «Под черной маской» Л. Лядовой (1961–1966), «Девичья фамилия» Г. Плотниченко и Я. Верховского (1961–1964), «Сайта Рок (Невесты не должны плакать)» О. Сандлера (1961–1965), «Снежная королева» М. Киракосова (1961–1964), «Улыбнись, Света» Г. Портнова (1963–1964), «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова (1963–1968), «Последний Чардаш» И. Кальмана, (1963–1968), «Душа солдата» Л. Лядовой (1963–1964), «Белоснежка и семь гномов» Г. Плотниченко (1963–1964) и др. А.А. Чечин также выполнил эскизы декораций и костюмов к первой оперетте на кубанскую тему «У нас на Кубани» М. Киракосова (1954–1955). Это была первая постановка спектакля в стране.

В годы реконструкции театра во время гастролей труппы в сценографии А.А. Чечина шли следующие новые спектакли: «Большая свадьба (Невеста Тиграна)» В. Тиграняна (1964–1965), «Сердце балтийца» (1964–1970), «Рай в шалаше» С. Каца (1964–1965), «На рас-

свете» О. Сандлера (1965–1972), «Горная ромашка» Е. Алабина и Я. Верховского (1965–1967)¹².

На сцене Музыкального театра ТО «Премьера» им. Л.Г. Гатова сегодня с успехом идут спектакли, в свое время также оформленные А.А. Чечиным, но в сценографии других авторов. Это «Летучая мышь» (1956–1962, 1963–1969), «Ночь в Венеции» И. Штрауса (1963–1966), «Фиалка Монмартра» И. Кальмана (1954–1963), «Холопка» Н. Стрельникова (1954–1964), «Снежная королева» (1962–1964). Художественное оформление музыкально-драматических постановок на сцене Краснодарского театра музыкальной комедии в новом здании он практически не осуществлял. В его сценографии был возобновлен лишь спектакль «Летучая мышь» (1969). Официально сезон 1968–1969 гг. был последним в творческой биографии главного художника театра А.А. Чечина. После ухода из театра главного режиссера Э.Б. Хазанова и директора В.А. Смагина А.А. Чечина вновь привлекли к театральным постановкам. В его сценографии вплоть до 1979 г. шел спектакль «Марица», а оперетта «Цыганский барон» И. Штрауса (1972–1998), которая с успехом шла на сцене театра в течение 26 лет, стала рекордсменом разных исторических и идеологических эпох.

Через все свое театральное творчество А.А. Чечин сумел пронести любовь к живописи, верность лучшим традициям отечественного изобразительного искусства. Его путь театрального художника развивался в направлении живописно-объемных принципов реалистической декорации. А.А. Чечин был одним из тех авторов, кто в годы становления послевоенного театра на Кубани доказал ограниченность конструктивизма как принципа, долгие годы довлевшего в сценографии советского театра.

Живописно-объемная система декорирования спектаклей, развивавшаяся А.А. Чечиным, была одной из важных составляющих успеха постановок Краснодарского театра музыкальной комедии в 1950–1960-е гг. Краснодарский театр Музыкальной комедии был

¹² Сведения о постановках см.: Колесников А.Г. Оперетта в Краснодаре. Летопись творческого пути. Воспоминания. Библиография. М., 2005. Даты, указанные в скобках означают год премьеры спектакля и последний год постановки (ср.: Союзу художников Кубани 50 лет. Краснодар, 1989. С. 145).

самым посещаемым культурным местом в городе и крае. Многие любители оперетты отмечают, что всегда открытие театрального занавеса сопровождалось долгими овациями, означавшими признание высокого мастерства художника-постановщика.

В 1960–1970-е гг. А.А. Чечин вместе с ведущими художниками творческо-производственных мастерских краевого отделения Художественного фонда РСФСР Н.П. Евсой, П.С. Калягиным, Н.С. Каюковым, Т.И. Ломзиной, С.К. Одинцовым и др. участвовал в оформлении экспозиций КГИАМЗ. Среди них экспозиция «казачьего зала», фриз комплекса «Туапсинская оборона». Самое активное участие А.А. Чечин принял в научно-художественной работе музея по созданию упомянутой выше диорамы «Штурм сопки Героев». Эскиз заднего плана диорамы, находящийся в фондах КХМ, был выполнен А.А. Чечиным, а макет передней части, переданный в Крымский краеведческий музей – художником Т.И. Ломзиной. После ухода из театра А.А. Чечин продолжал заниматься творчеством – иллюстрировал книги, занимался живописью. Особое место в его творчестве занимают такие работы, как «Железный поток», «Мститель» из фондов ГАКК, а также «Подвиг Андрухаева», повествующая об адыгском поэте Хусене Боржевиче Андрухаеве, Герое Советского Союза, погибшем на Украине в оборонительном бою в ноябре 1941 года.

Иллюстрированием книг А.А. Чечин занимался, сотрудничая с Краснодарским книжным издательством. Официально он был членом парторганизации издательства, хотя работал в основном дома. Среди книг, оформленных художником, есть такие, как сборники художественно-публицистических очерков о прошлом и настоящем Кубани «Кубань родная» (1957), «Когда на Кубани шли бои» (1970), П.К. Иншакова «Казачка» (1968), В.А. Попова «Кубанские сказы» (1968).

Фонд А.А. Чечина в ГАКК – один из самых доступных и важных источников о творческой жизни художника. Большую часть архивного фонда составляет бесценная по своей исторической значимости галерея портретов кубанцев – Героев Советского Союза и кавалеров трех орденов славы (всего 114 портретов), созданная в результате громадной поисковой работы совместно с К.А. Обойщиковым. Последние (58 портретов) были опубликованы в книге «Солдатская слава», выпущенной также Краснодарским книжным издательством и

оформленной А.А. Чечиным¹³. В портретах героев войны ярко просматривается высокое мастерство художника. Обстоятельность, с которой он рисовал портреты, делал надписи на них, помогает больше узнать о людях, совершивших подвиги в годы Великой Отечественной войны и прославивших ими родной край.

А.А. Чечин был достойнейшим представителем поколения художников-фронтовиков, внесших громадный вклад в победу над нацистской Германией, а также в становление послевоенной культуры России.

Изучение документов о жизни и творчестве художников – участников Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., должно стать важнейшим направлением современных историко-искусствоведческих исследований. Художественные произведения, увиденные глазами непосредственных участников событий, во многих случаях могут стать ценными историческими источниками, способными донести до современников, особенно до молодого поколения, правду о времени всенародного подвига.

¹³ Солдатская слава. Очерки о кавалерах трех орденов славы – кубанцах. Краснодар, 1974 (в 2009 г. экземпляр книги с дарственной надписью А.А. Чечина подарен ГАКК художником Н.И. Иноземцевым).

Сведения об авторах

Алексеева Елена Петровна, канд. ист. наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой кино-видеотворчества Казанского государственного университета культуры и искусств, г. Казань.

Алмазова Танзиля Абдрахмановна, канд. искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова, г. Казань.

Арсланов Мехаметгали Гильмегалиевич, д-р искусствоведения, профессор, член-корреспондент АН РТ, зав. отделом театра и музыки ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Ахметова Дина Ирековна, н.с. отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Бажанова Римма Кашифовна, канд. филол. наук, доцент Казанского государственного университета культуры и искусств, г. Казань.

Бедирханов Сейфетдин Анвер оглы, канд. филол. наук, с.н.с., Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра РАН, г. Махачкала.

Валеева Дина Каримовна, канд. искусствоведения, с.н.с. отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Васильев Владимир Александрович, канд. ист. наук, профессор, заведующий проблемной научно-исследовательской лабораторией А.А. Кокеля Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова, г. Чебоксары.

Гильмутдинова Ольга Александровна, преподаватель Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина, г. Казань.

Зарипова Равия Салимовна, канд. филол. наук, в.н.с. отдела литературоведения ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Захарова Елена Алексеевна, ассистент кафедры русского языка как иностранного Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова, г. Чебоксары.

Кариева Ляйсан Анасовна, канд. филол. наук, н.с. Национального культурного центра «Казань», г. Казань.

Кривошеева Татьяна Николаевна, преподаватель Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина, г. Казань.

Кувшинская Людмила Анатольевна, профессор кафедры культуры и искусства Марийского государственного университета, г. Йошкар-Ола.

Кулижникова Наталья Петровна, методист по любительскому изобразительному искусству областного научно-методического центра культуры и повышения квалификации Вологодской области, г. Вологда.

Латыпов Тимур Кашипович, начальник отдела Управления Федеральной службы РФ по контролю за оборотом наркотиков по РТ, г. Казань.

Лобашева Ирина Фаековна, канд. искусствоведения, доцент филиала Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова в г. Казани.

Мальцева Елена Александровна, канд. искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии Сибирского государственного университета путей сообщения, г. Новосибирск.

Местергази Елена Георгиевна, д-р филол. наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, г. Москва.

Музафарова Аида Раилевна, аспирант отдела театра и музыки ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Нейдерова Ирина Николаевна, заведующая Центром эстетического воспитания ГМИИ РТ, г. Казань.

Порфирьева Елена Васьяновна, канд. искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова, г. Казань.

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна, д-р искусствоведения, профессор кафедры татарской музыки и традиционного исполнительства Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, г. Казань.

Сорокина Анна Юрьевна, канд. ист. наук, доцент кафедры культурологии и библиотекovedения, заведующая сектором научно-методического обеспечения музеев Ставропольского государственного университета, г. Ставрополь.

Сорокина Татьяна Викторовна, канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой литературы Казанского государственного университета культуры и искусств, г. Казань.

Улемнова Ольга Львовна, канд. искусствоведения, и.о. г.н.с. отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ; зам. директора по научному обеспечению ГМИИ РТ, г. Казань.

Хисамова Дина Диасовна, н.с. отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г. Казань.

Чикрина Вера Александровна, учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы №12 с углубленным изучением английского языка, г. Чистополь.

Шагеева Розалина Гумеровна, с.н.с. Национальной художественной галереи, филиала ГМИИ РТ, советник по национальному искусству директора ГМИИ РТ, г. Казань.

Шарифуллина Фарида Лутфулловна, канд. ист. наук, старший научный сотрудник отдела этнологии Института истории им. Ш.Марджани Академии наук РТ, г. Казань.

Шурик Наталья Леонидовна, канд. ист. наук, старший научный сотрудник Краснодарского краевого выставочного зала изобразительных искусств, г. Краснодар.

Содержание

Статьи докладчиков пленарного заседания

Сайдашева З.Н. Тема войны в вокальном творчестве татарских композиторов	3
Валеева Д.К. Война – вечная тема в изобразительном искусстве.....	8
Шагеева Р.Г. Останется в вечности песня (Джалиловский цикл В.П. Аршинова)	14

Секция «Изобразительное и монументальное искусство»

Хисамова Д.Д. Особенности изображения войны в монументальной скульптуре (на примере монументальных сооружений Татарстана)	21
Кривошеева Т.Н. Монументы и памятники павшим в Татарстане (скульпторы И. Ханов, В. Маликов, А. Минулина) ...	28
Улемнова О.Л. Художественное оформление книг о войне в Татарстане в 1940-е гг.	34
Лобашева И.Ф. Впечатления художницы В.А. Шолпо от военной поры (1941–1945 гг.)	45
Нейдерова И.Н. Рисунки казанских детей 1942–1943 гг. в собрании Государственного музея изобразительных искусств РТ	52
Гильмутдинова О.А. Тема войны в творчестве молодых художников Татарстана (на примере Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина)	58
Кариева Л.А. Проблемы жизни и смерти в творчестве художника и скульптора Ильдара Ханова.....	62
Ахметова Д.И. Тема войны и мира в творчестве Альфрида Шаймарданова	66

Секция «Театр и музыка»

Арсланов М.Г. Татарский театр в годы Великой Отечественной войны	69
Музафарова А.Р. Образ Мусы Джалиля в спектакле «У совести вариантов нет»	83

Алмазова Т.А. Творчество композиторов Татарстана в годы Великой Отечественной войны	87
Порфирьева Е.В. Музыкальное образование в Советской Татарии в годы Великой Отечественной войны.....	92

Секция «Литература»

Бедирханов С.А. Национальное поэтическое сознание в социокультурном контексте конца 30-х – начала 40-х годов XX столетия: от логики созидания к логике войны (на материале лезгинской поэтической культуры)	98
Зарипова Р.С. Татар прозасының Бөек Ваган сугышы чоры.....	107
Чикрина В.А. Чистопольские страницы истории литературы (1941–1943 гг.)	115

Секция «Кинематография»

Алексеева Е.П. Кинематограф в Казани во время Великой Отечественной войны.....	124
Бажанова Р.К. Тема войны и проблема актерского мастерства в кинематографе: судьба и роли Олега Даля.....	133
Сорокина Т.В. Тема Великой Отечественной войны в литературе и кинематографе	137
Латыпов Т.К. Фальсификация материалов начального этапа войны и ее отражение в литературе и кинематографе	143

Статьи участников заочной секции

Васильев В.А. Жизнь и творчество А.А. Кокеля в годы Великой Отечественной войны	154
Захарова Е.А. Семантическая трансформация субстантивной лексики в поэзии Р. Рождественского, посвященной Великой Отечественной войне	161
Кувшинская Л.А. Михаил Чудаков. Художник. Директор музея. Солдат (1903–1942).....	166
Кулижникова Н.П. О Великой Отечественной войне в творчестве художника-любителя.....	176

Мальцева Е.А. Великая Отечественная война в творчестве художников «сурового стиля»	183
Местергази Е.Г. Авторская позиция в книге Б. Сруоги «Лес богов».....	190
Сорокина А.Ю. Военная тематика в произведениях поэтов Северного Кавказа 2-й половины XX века	197
Шарифуллина Ф.Л. Судьба художника Л.А. Фаттахова	207
Щурик Н.Л. К биографии художника-фронтовика А.А. Чечина.....	213
Сведения об авторах	222

Третьи Кремлевские чтения
Часть 1

Научное издание

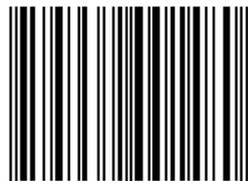
Оригинал-макет – *Л.М. Зигангареева*

Корректор – *Т.Е. Чижевская*

Подписано в печать 23.09.2010 г. Формат 60×84 ¹/₁₆

Усл. печ. л. 14,25 Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-9690-0148-0



9 785969 001480 >

Отпечатано в множительном центре
Института истории АН РТ
г. Казань, Кремль, подъезд 5
Тел. (843) 292-95-68, 292-18-09