

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

Научные доклады
Выпуск 21

А.И. Мордвинова

**А.И. МИТТОВ И ЧУВАШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Доклад на научной сессии
Чувашского государственного института
гуманитарных наук по итогам работы за 2015 год

Чебоксары 2015

УДК 741
ББК 85.1
М 79

Научный редактор *Г.А. Николаев*

Мордвинова А.И.

А.И. Миттов и чувашское изобразительное искусство второй половины XX века / А.И. Мордвинова ; науч. ред. Г.А. Николаев. – Чебоксары, 2015. – 40 с. – (Научные доклады / ЧГИГН; вып. 21).

В докладе рассмотрено творческое наследие А.И. Миттова. Автором выделены новаторские качества и художественные открытия, которые выдающийся мастер привнес в чувашское изобразительное искусство.

Докладра А.И. Миттов художник эткерне пӑхса тухнӑ. Ҫак паллӑ ӑстаҫӑ чӑваш сӑнарлӑ ўнер илемлӗхне ҫенӗлӗхсемпе пуянлатнине, ун аталанӑвне пысӑк вӑтӗм кўнине автор уйрӑммӑн палӑртать.

© А.И. Мордвинова, 2015
© Чувашский государственный
институт гуманитарных наук, 2015

ВВЕДЕНИЕ

Отечественное искусство XX в., начав со стремительного восхождения к вершинам авангарда, после Октябрьской революции 1917 г. было насильно возвращено в лоно реализма. Ко второй половине столетия это направление, главенствуя во всех видах и жанрах, торжествовало полную победу. Постепенно был сформирован и некий тематический стандарт, который использовался в живописи, кино, музыке, монументальной и станковой скульптуре и т.д. Типические образы передовых представителей общества, портреты государственных деятелей, изображение «колхозных праздников», «счастливого» детства и юности – вот тот набор, эксплуатировавшийся в разных вариантах и преобладающий во всех видах искусства.

В конце 1950-х – 1960-е гг., с наступлением хрущевской «оттепели», в изобразительном искусстве Советского Союза наметились серьезные перемены. В лоне «соцреализма» вызревало искусство молодых – «суровый стиль», в среде неофициального искусства – андеграунд. Постепенно реальная картина художественных процессов стала сильно расходиться с официальной. В Чувашии так же подспудно, в творчестве лишь нескольких художников, намечается кризис старых и зарождение новых идей и форм. В связи с этим в первую очередь мы вспоминаем имя Анатолия Ивановича Миттова – ярчайшей звезды на небосклоне чувашского искусства.

Изучение творчества А.И. Миттова (1932–1971) очень важно для понимания искусства Чувашии в XX в.¹ Оно позволяет нам выделить наиболее существенные достижения в поисках самобытного и адекватного национальному мировоззрению художественного языка. Сформулированные художником цели и задачи, оригинальность и высокий профессиональный уровень исполнения, его понимание нравственных норм и эстетических ценностей народа, знание древних традиций и народной культуры чувашей – все сплавлено в его работах в художественный символ «чувашского мира». Однако творчество художника нельзя упрощать, привязав его к одной большой, пусть и самой важной для чувашского искусства идее. За десять лет творческой жизни Миттов прошел огромный путь от академических рисунков к абстракциям и символическим образам, далее – к глубокому погружению в мир традиционной народной культуры, гениально выразив ее суть в сериях, посвященных чувашской старине, попутно создал потрясающие по психологичности и исповедальности портреты пером и тушью, а в своих последних графических сериях, таких как

«Дорога через овраги», «Дорога в гору» и др., возвысился до философского осмысления «вечных» вопросов человечества.

В настоящем исследовании творчества А.И. Миттова, рассмотренного в широком контексте российского и чувашского искусства второй половины XX в., нами преследуется цель вынести на первый план достижения и открытия мастера, которые после его смерти дали импульс принципиально новому направлению в развитии чувашского изобразительного искусства, а также зафиксировать неповторимые черты его художественного языка.

ВРЕМЯ И ИСКУССТВО: ТВОРЧЕСТВО А.И. МИТТОВА

Особое положение А.И. Миттова, не вписавшегося в круг чувашских художников, но познакомившегося с художниками московского андеграунда, позволяет нам провести параллели как между художественной жизнью столицы и провинции, так и в характере творчества Миттова и российских художников-новаторов этого поколения. В связи с этим необходимо более детально рассмотреть культурную ситуацию, которая стала фоном для расцвета этого гения.

Анатолий Миттов учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина с 1954 по 1961 г. Это был один из наиболее важных периодов в жизни страны, связанных с развенчанием «культ личности» в 1956 г. и поворотом к некоторой демократизации общества. Наиболее смело и активно отреагировала на новые обстоятельства художественная молодежь. Историки искусства пишут: «Едва умер Сталин, едва железный занавес чуть-чуть приподнялся, как на вытоптанной ниве отечественной культуры появились ростки явления, которое впоследствии назовут нонконформизмом. Толчок ему дала прежде всего гигантская, в четыре с половиной тысячи работ, экспозиция современного мирового искусства на Международном фестивале молодежи и студентов 1957 года в Москве»². Состоялись и другие выставки, вызвавшие огромный интерес и шумные дискуссии, – Давида Сикейроса (1957), Пабло Пикассо (1956) и американских художников (1959). Знакомство с нефигуративным искусством и другими направлениями, далекими от реализма, породило в монолитной среде членов Союза художников сомнение в единственно возможном пути развития искусства, постулируемом государством. Еще более остро восприняли увиденное художники, оппозиционные к официальному искусству. В произведениях иностранных художников они нашли поддержку и оправдание своим

творческим экспериментам. Беспрецедентным событием стал конкурс международной пластической мастерской в ЦПКО им. Горького, проведенный в рамках фестиваля. Его председатель Давид Сикейрос присудил золотую медаль не признанным мастерам, а трем никому пока не известным, но скоро ставшим лидерами андеграунда и всемирно прославившимися художниками, – скульптору Эрнсту Неизвестному, будущему организатору «Бульдозерной выставки» Оскару Рабину и самодеятельному живописцу Анатолию Звереву.

Волна открытий и новых впечатлений захлестнула и ленинградцев. В Эрмитаж в декабре 1956 г. была перевезена из столицы выставка Пикассо, ставшая местом паломничества оппозиционной молодежи и самых яростных споров об искусстве. Будоражили и события Международного фестиваля в Москве, где, конечно, побывали многие художники.

Эти события, разумеется, не прошли мимо Анатолия Миттова без следа. Очевидно, он познакомился и с некоторыми московскими выставками, так как бывал здесь по несколько раз в году: в каникулы путь из Ленинграда домой лежал через столицу. В блокнотах Миттова находим множество московских адресов, вероятно, он останавливался здесь у друзей и знакомых. Общая атмосфера ожидания перемен, знакомство с современным искусством зарубежных стран, свободным от идеологии, несомненно, волновали его новизной. После окончания института и переезда в г. Чебоксары связи Миттова не только не прервались, но обогатились множеством новых знакомств самого разного свойства, в том числе с художниками андеграунда.

Причастность А.И. Миттова к новым идеям и веяниям можно обнаружить по записям в сохранившихся блокнотах. В них библиотечные каталожные данные книг, которые он заказывал или, вероятно, собирался заказать. В этом списке, далеко не стандартном для советского человека, очень много зарубежных и российских дореволюционных изданий, неактуальных, а в большинстве своем и недоступных широкому читателю. Это литература о Василии Кандинском, Наталии Гончаровой и Михаиле Ларионове, Обри Бердслее и других художниках, чьи имена в те годы в Советском Союзе еще были под запретом³. Особое внимание уделено Кандинскому: в блокнотах находим не только выходные данные изданий, но и множество выписанных художником цитат из текстов великого абстракциониста.

Ярко характеризует А.И. Миттова и его личная библиотека. Состав книг поражает не только разнообразием, но и некоторой рафинированностью. Среди книг, кроме альбомов и монографий о художниках, много поэтических

сборников, которые свидетельствуют о серьезном увлечении Миттова поэзией: не только русской классической, но и средневековой европейской, японской, китайской, древнерусской, армянской. Среди поэтов XX столетия, например, репрессированный в 1936 г. армянский поэт Егише Чаренц, первые публикации которого появились лишь после реабилитации в 1956 г. Еще удивительнее было найти на книжной полке художника том Франца Кафки, переводы которого появились лишь в 1964 г. в журнальном варианте, а в книжном – в 1965 г. и вскоре были запрещены цензурой. Тут же книга живущего в США И.Ф. Стравинского «Хроника моей жизни», изданная в СССР в 1963 г. Среди зарубежных изданий – книги о литовском композиторе, художнике и поэте Микалоюсе Чюрлёнисе (на русском языке вышла только в 1975 г.), редчайшее издание на польском языке о примитивисте Никифоре Крыницком. Для интеллектуалов того времени все эти имена знаковые, олицетворяющие собой оппозицию политизированному соцреализму. Очевидно, что Миттов остро ощущал атмосферу 60-х гг., её духовную составляющую и был «внутри» современных процессов творческого сообщества страны, вернее сказать – столиц, так как до российской провинции этот поток нового умонастроения почти не доходил.

Очень скоро в связи с описанными событиями в конце 1950-х гг. в Москве стали появляться неформальные объединения, группы создателей нового искусства, противопоставляющих себя советскому официозу, мыслящих и живущих вразрез государственному регламенту. Они не имели возможности открыто декларировать свои убеждения и принципы, и поэтому их искусство получило название «подпольного» – андеграунд. Объектом их изображения стала эпоха «застоя», а героем – человек, морально изуродованный условиями существования в этой среде. В значительной мере андеграунд стал явлением не только художественным, но и социальным. Другой составляющей художественного, литературного, музыкального андеграунда было высокое интеллектуальное содержание, поиск истины, выражение чувства как откровение и исповедь. Но в СССР это новое искусство не замечалось и не освещалось в литературе. Выставочная и концертная жизнь андеграунда ограничивалась кухонными, квартирными форматами.

Анатолий Миттов был единственным чувашским художником, близко познакомившимся с подпольным искусством столицы. Это случилось благодаря Геннадию Айги, с которым он сдружился в 1966 г. Поступив в 1953 г. в Литературный институт им. А.М. Горького в Москве, Айги оказался в гуще известных событий и в полной мере испытал на себе давление государственных структур. Его сближение

с Борисом Пастернаком, с известным коллекционером Николаем Харджиевым – знатоком русского авангарда начала XX в., через него – с художниками Алексеем Крученых, Давидом Бурлюком и художниками московского андеграунда сделало его, по словам Р.О. Якобсона, «экстраординарным поэтом современного русского авангарда»⁴. Он познакомил Миттова с кругом художников, поэтов и музыкантов, куда входили Игорь Вулох, Анатолий Зверев, Игорь Макаревич, Владимир Яковлев, Софья Губайдуллина и др. Обратившись снова к записным книжкам художника, обнаруживаем домашние адреса и телефоны таких знаковых фигур советского оппозиционного искусства, как Игорь Ворошилов, Михаил Гробман, Владимир Яковлев, Михаил Шемякин. В то время они еще не получили мировой славы, что случилось позднее, а потому напротив адреса и телефона, например Шемякина, Миттов пишет: «Шемякин Миша (художник). В 1 час 3-го дня мая позвонить». Думается, причастность к этим именам многое открывает в характере творческих поисков Анатолия Миттова, даже если это было не самым близким общением или дружбой.

К сожалению, записи эти не имеют дат, но значительная часть новых знакомств, скорее всего, появилась уже во второй половине 1960-х гг., после знакомства с Геннадием Айги. Время «оттепели» прошло в начале десятилетия. Второй съезд художников, состоявшийся весной 1963 г., определил, что «все советские художники обязаны вести наступательную борьбу против любых проявлений формализма, абстракционизма, несовместимых с принципами искусства социалистического реализма»⁵. Ко времени знакомства Миттова со многими из московских художников неофициальное искусство ушло в глубокое подполье.

1960-е гг. оказались переломными и для официального искусства. Пережив период хрущевской «оттепели», особенно остро проявившейся в Москве и других крупных городах страны, деятели литературы и искусства в очередной раз подверглись жесткому давлению со стороны власти. Однако корни свободомыслия были пущены. В изобразительном искусстве начались перемены, обусловленные появлением нового поколения творцов. Суть перемен, как писал крупнейший российский искусствовед и художественный критик А.А. Каменский, «заключалась не только в том, что именно тогда окончательно отжили свой век и отпали иные догматические регламентации, которые ограничивали диапазон возможностей и творческих приемов советского искусства. Само восприятие становится в эти годы более сложным и взыскующим; восхождение

к истине обретает напряженность и душевную энергию, несовместимые с бездумной иллюстративностью и декламацией... На всем лежит явная печать проблемности и размышлений. Такой творческий климат породил цепную реакцию последствий: усложняется общая система художественной выразительности, пластическая форма отходит от пассивной фиксации натуры, обретая высокую активность и первостепенное значение в драматургии полотен»⁶. Эти слова написаны о «художниках-шестидесятниках», создавших искусство «сурового стиля». Новое направление родилось в лоне московской школы живописи, в основном в творчестве выпускников художественного института им. В.И. Сурикова. Ленинградская школа дала в ранний период становления этого стиля, пожалуй, только одного живописца – Е.Е. Моисеенко, для которого характерна экспрессивная манера письма, высокое, виртуозное мастерство кисти и оригинальность композиции, а самое главное – содержание, исполненное гражданственности и патриотизма, без пафоса и комплиментарности.

Новое понимание задач изобразительного искусства заключалось в желании рассказать правду о человеке, живущем в далеко не идеальной стране. Именно эти качества стали характерной чертой всех мастеров «сурового стиля», особенно на раннем, так называемом героическом этапе становления этого стиля. Картины «Полярники» братьев А.А. и П.А. Смолиных, «Геологи» П.Ф. Никонова, серия Г.М. Коржева «Опалённые огнём войны», «Плотогонь» Н.И. Андронova «Строители Братска» В.Е. Попкова, «Гимнасты СССР» Д.Д. Жилинского, «Портрет композитора Кара Караева» Т.Т. Салахова, триптих «Солдаты революции» И.А. Зариня определили специфические свойства нового искусства, общий характер новых героев. Сами названия картин однозначно раскрывают их содержание. Герой – прошедший испытания войны, поднимавший разрушенную страну и целину – представлялся неким идеалом, носителем лучших человеческих качеств. Но не только. В этих героях появилось внутреннее напряжение и чувство трагического понимания жизни. За спокойными, усталыми лицами, за замкнутыми в себе образами ясно прочитывалась их духовная зрелость. Однако Анатолий Иванович Миттов был далек от социальной тематики. Глубокое проникновение в мир чувашской старины в период работы над иллюстрациями к поэме «Нарспи» сформировало в нем понимание яркой самобытности чувашского народа. Особенно очевидным это становилось на фоне серьезного изучения Миттовым мировой художественной культуры. После формальных экспериментов в духе

кубизма и символизма первых лет творчества он возвращается в лоно родной культуры, во многом полузабытой и отодвинутой на задний план успехами соцреализма. Думается, художник видел задачей искусства не решение сиюминутных проблем, а отражение высоких человеческих устремлений и духовных ценностей своего народа. Этим всегда отличалось искусство возрожденческого характера. Настоящее определение, думается, можно применить к творчеству Миттова в силу поставленных им целей, которые он озвучил в своих дневниках, и творческих достижений, ставших гордостью чувашского искусства.

Исходя из того что основная часть произведений А.И. Миттова посвящена традиционному чувашскому миру, остановим внимание на «деревенской» теме. Так называемая деревенская проза особенно ярко прозвучала в литературе 1960-х гг. и сыграла важнейшую роль в сохранении духовно-нравственных ценностей советского общества. Она обогатила ее художественными образами современника – человека совестливого, нетерпимого к несправедливости и способного противостоять реалиям «застойного» времени. Став персонажами романов Ф.А. Абрамова, Б.Л. Васильева, П.Л. Проскурина, В.Г. Распутина, В.И. Белова, В.П. Астафьева, В.М. Шукшина и др., они жили как большинство советских людей, которые каждый день преодолевали трудности и лишения, размышляли о жизни, умели радоваться простым вещам. Многообразие характеров в произведениях «сурового стиля» не укладывалось в рамки заданных тем и типических героев, которые теперь представлены были людьми с сильным внутренним стержнем, ярким индивидуальным началом. Такие же характеры появились в произведениях художников, которые создали свою галерею современников. В первую очередь в их число входят российские живописцы В.И. Иванов, В.Ф. Стожаров, В.М. Сидоров, братья С.П. и А.П. Ткачевы, произведения которых лишены пафоса, но полны уважения к крестьянину и его труду, к его способности поэтического восприятия мира.

В чувашском искусстве «деревенская» тема традиционно была одной из самых используемых и близких художникам в силу исторически сложившейся судьбы народа и его менталитета. Но вплоть до второй половины 1960-х гг. не видим здесь выхода за пределы реализма. В стилистике остаются те же наивные и милые рассказы о «счастливой» жизни. Примерами могут быть такие картины, как «В родной деревне» Б.М. Белоусова, «Мои новые друзья» Н.П. Карачаркова, написанные в 1964 г. То же происходило в других тематических

параметрах: в картинах «Новые зрители» и «В нашей бригаде прибыло» Н.В. Овчинникова (1965), «В тихий час» В.С. Семенова (1963–1964), «Ленин и Горький» В.М. Макарова (незаконченная картина, 1964), «Объявление автономии» Н.К. Сверчкова (1963) видим также «беспроблемное» искусство соцреализма.

Разительным контрастом смотрятся произведения А.И. Миттова, написанные в эти же годы. Серии «Алран кайми аки-сухи», «Чувашская старина», «По мотивам поэмы “Нарспи” К. Иванова» явились квинтэссенцией идейных и формальных поисков художника, недавно перешагнувшего 30-летний рубеж жизни. Далеки они и от искусства московского андеграунда, которое своими новациями и смелыми идеями увлекло бы художника менее зрелого. Пересечения Анатолия Миттова со столичными авангардистами не увели его от основной, четко сформулированной им творческой задачи. Волнующие многих художников подполья социальные проблемы он отразил в своих миниатюрных сериях карикатур на темы «Художник и время» и «Философия маленького человека», «В кругу роботов», «Он и она», в серии рисунков «Абстракты»⁷. Но, видя перед собой более высокую и сложную цель – создание искусства, способного выразить суть и красоту «чувашского мира», он сосредоточил свои усилия именно на этом.

Рассматривая творчество А.И. Миттова в широком контексте советского искусства 1960-х гг., убеждаемся в том, что свежее, талантливое, глубокое искусство мастера возникло в рамках обновления всего российского искусства и одновременно наметило пути движения чувашского. Уникальность его изобразительного языка особенно ярко вырисовывается в разрезе современных ему событий и художественных достижений. Несмотря на огромное впечатление, полученное от знакомства в Москве через Геннадия Айги с талантливыми художниками андеграунда, Миттов сумел сохранить собственный индивидуальный почерк. Но поэт и весь круг его друзей-интеллектуалов способствовали выходу чебоксарского художника на новый этап творчества и жизни, рождению у него новых идей, сыграли очень важную роль в формировании Миттова-художника.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЧУВАШИИ 1960-Х ГОДОВ

Изучение творчества А.И. Миттова позволило под иным, более острым углом увидеть основные черты изобразительного искусства Чувашии 1960-х гг. и своеобразие его художественных процессов.

В течение первой половины XX в. молодое изобразительное искусство Чувашии только осваивало профессиональную азбуку, тогда как русское искусство претерпело в этот период сложнейшие метаморфозы, пережив в начале века обновление и даже разрушение прежних, реалистических по форме направлений, наполнив содержание новыми идеями. Однако Советскому государству для пропаганды своих идеалов требовалась армия творцов, способных воплотить их в революционном порыве. В изобразительном искусстве реалистическое направление оказалось единственно возможной формой для реализации первоочередных, идеологически необходимых задач. Главной из них было воспроизведение жизни молодой советской страны в доступных и понятных народу образах. Именно в этих формах рождалось изобразительное искусство во всех вновь образованных национальных республиках. Возникшее после Октябрьской революции и поддержанное государством сообщество чувашских художников пошло путем несопротивления, подчинившись его идеологическим установкам. Это был естественный ход событий, так как даже мощное авангардное движение русского искусства было совершенно подавлено или изгнано за пределы страны.

Формирование художественного сообщества в Чувашии началось лишь в конце 1920-х гг.⁸ Происходило это усилиями нескольких человек, главным из которых был М.С. Спиридонов. Поэтому рожденное в формате Ассоциации художников революционной России (АХРР) и развивающееся в русле советской реалистической школы чувашское изобразительное искусство в первой половине XX в. сильно отставало в профессионализме. Оно стало набирать необходимый качественный уровень лишь в 1950–1960-х гг., после того, как в столице республики открылось в 1940 г. художественное училище, переведенное из Алатыря и взявшее курс на академическое искусство. В конце 1940-х гг. в Чебоксары приехали из Ленинграда и Москвы выпускники вузов, в основном Академии художеств, что обеспечило здесь начало расцвета профессионального изобразительного искусства реалистического направления. Наивысшие достижения видим именно в творчестве Р.М. Ермолаевой, В.С. Гурина и Н.В. Овчинникова

– выпускников отделения живописи Академии художеств – Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина⁹, П.Г. Григорьева-Савушкина – выпускника Ленинградского художественно-педагогического училища, А.М. Спиридоновой, окончившей художественный факультет Всесоюзного государственного института кинематографии¹⁰, и следующего поколения мастеров главным образом, их учеников, воспитанных в стенах Чебоксарского художественного училища¹¹.

Начиная с этого времени чувашское искусство по тематике и достигнутому профессиональному уровню стало соответствовать общей картине советского искусства. Но по отношению к доминирующей и необычайно разнообразной столичной культуре, вне сомнения, оно находилось в состоянии периферийности. Многие из возникших в столицах направлений вовсе не получили продолжения. А появление «подпольного» искусства в 1960-х гг. здесь было невозможным именно по причине отсутствия длительного и последовательного развития профессиональной школы изобразительного искусства, что давало бы материал для теоретического осмысления и толчок к новому этапу развития. К этому времени чувашское искусство в своем развитии только-только достигло высот «соцреализма».

Главенствуя в чувашском изобразительном искусстве, соцреализм представлен прежде всего мастерами живописного цеха. Первой фигурой долгие годы оставался Николай Васильевич Овчинников, который сыграл немаловажную, не всегда положительную роль в судьбе многих художников, в том числе и Анатолия Миттова. Во все годы творчества он прямолинейно следовал заданной советской властью художественно-политической программе и в полной мере воплотил концепцию беспроблемного искусства. Невероятно плодотворный художник, Овчинников создал историческую и портретную летопись советской Чувашии. Масштабные полотна художника появлялись сразу вслед за значительными для страны и республики событиями, как, например, полет в космос А.Г. Николаева в 1962 г., которому он посвятил несколько картин, в том числе создав авторские повторения. Можно назвать и другие картины художника, написанные на популярные темы: «Первая борозда», «Подписание В.И. Лениным декрета об образовании Чувашской автономии» (1951), «В.И. Ленин в рабочем кабинете» (1960), «Ленин с детьми» (1962) и др. Они имели большое значение в утверждении Н.В. Овчинникова как выдающегося живописца своего времени. Выбранная тема была беспроблемной в советский период истории страны.

Являясь председателем Союза художников Чувашии почти три десятилетия, Н.В. Овчинников во многом определял судьбы чувашского искусства и художников. Так, известно, что художники с творческими устремлениями, не вполне вписывающимися в систему отношений Союза художников, нередко страдали от верховного диктата: не получали заказов, их произведения не допускались на выставки и т.п. Анатолий Миттов в своих дневниках много размышлял о взаимоотношениях между художниками в строго иерархизированной структуре творческого союза, о своем незавидном положении среди коллег, подлинных задачах и критериях современного искусства. Касательно некоторых чувашских художников он писал: «Многие просто спекулируют именем живописи, продавая государству злободневные сюжеты, шумливые холсты, громкие фразы»¹². Как видим, понимание того, что происходит расхождение истинных и ложных составляющих искусства, уже в то время приходило на ум к художникам. Однако на официальном уровне искусство соцреализма было единственно признанным вплоть до конца 1960-х гг.

В рамках реалистического искусства полноценно выразили себя Н.П. Карачарсков и В.Л. Немцев. Оба художника прекрасно освоили школу живописи в стенах Чебоксарского художественного училища, славившегося академической системой обучения. Работая в разных жанрах, они внесли значительный вклад в создание народной галереи – сюжетных картин и портретов тружеников земли в селе Янгорчино. Картины «Конюхи» (1963), «Мужики» (1967) Карачарскова, «Юбилеры» (1966) и «Семья» (1967) Немцева являли будничную, наполненную трудом жизнь. Образы простых крестьян показаны вне «героических» трудовых подвигов, но за их плечами угадывается нелегкий жизненный путь. Деревенская тема всегда оставалась главной в их творчестве и в последующие годы. Карачарскову принадлежат серии картин и портретов: «Мы из “Гвардейца”» (1971–1976), «Люди колхоза “Янгорчино”» (1976–1988) и др. Он также создал ряд полотен, посвященных рабочему классу («О нас пишут», 1969). Можно сказать, что и Карачарсков, и Немцев восприняли эстетику «сурового стиля», но формальная сторона, стилистика их полотен не вышли за рамки реализма.

С конца 1960-х гг. выставки художников Чувашии перестали быть единообразными. В силу общего культурного пространства региональных отделений Союза художников и централизованного управления ими идеи и формы «сурового стиля» распространились по всей стране. В Чувашию они пришли вместе с выпускниками

художественных вузов страны. Р.Ф. Федоров и В.Д. Чураков, окончив Харьковский государственный художественный институт, приехали в Чебоксары в 1963 и 1964 гг., П.В. Павлов и Н.Е. Егоров – в 1968 г., после Московского художественного института им. В.И. Сурикова, в том же году – скульптор А.К. Брындин, а в 1967 г. – монументалист А.И. Иванов после учебы в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомовой. Годы их студенчества пришлись как раз на время появления первой волны «шестидесятников», как художников «сурового стиля», так и творцов андеграунда. Затем они пережили разгром Н.С. Хрущевым выставки, посвященной 30-летию московского отделения Союза художников (Манеж, 1962), и начало жесткой кампании против формализма и абстракционизма в СССР. В студенческие годы они уже восприняли новые веяния и понимали невозможность возврата к простой, примитивно воспринятой «передвижнической» трактовке окружающей жизни. Будучи преподавателями Чебоксарского художественного училища и художественно-графического факультета Чувашского педагогического института им. И.Я. Яковлева, они сыграли важную роль в формировании нового поколения художников Чувашии.

Появление таких полотен, как «Будни 20-х годов» В.Д. Чуракова (1968), «Сеспель» Р.Ф. Федорова (1968, 1969), «Ополченцы Красной гвардии» П.В. Павлова (1969), явилось поворотным событием в изобразительном искусстве Чувашии. С ними в официальном искусстве утвердился «суровый стиль», который открыл дорогу поискам художников поколения 1970–1980-х гг. Федоровым и Павловым и в дальнейшем создано немало полотен монументального формата и характера. Чураков успешно работал в жанре портрета. Живописный талант и яркий индивидуальный почерк этих художников, масштабность тем, созвучных времени, позволили им сразу встать в ряд ведущих художников, представлявших лицо чувашской культуры.

Поиски нового стиля характерны для Р.Ф. Федорова – одного из ведущих живописцев республики. Сплавив воедино достижения «сурового стиля» и древнерусской иконописи, которой он был увлечен, художник нашел собственную манеру письма. Варианты картины «Сеспель» (1968), «Икар XX века» и «Праздник в Шоршеллах» (обе – 1974) написаны в широкой манере и смелых цветовых гармониях. Что касается тематики картин, то здесь можно провести параллели между творчеством Р.Ф. Федорова и Н.В. Овчинникова – одного из самых крупных художников соцреализма. Федоров сосредоточился на тех же темах и образах, что и Овчинников: полет А.Г. Николаева в космос,

строительство Чебоксарского завода промышленных тракторов, газопровода Уренгой – Ужгород, выдающиеся люди Чувашии и др. Однако он пытается усложнить структуру картины, найти нестандартный композиционный ход. Метафоричность образов придает некоторым картинам особый смысл, прочитываемый за реальным сюжетом. «Фреска о хлебе» (1985) – наиболее удачная картина художника, в которой видится глубокий контекст, адекватный времени. Вслед за этим, в стремлении оставаться в авангарде живописного цеха в Чувашии, Федоров все более уходит в формальные эксперименты, форсируя цвет и вуалируя содержание.

Особенно яркую страницу в чувашское искусство вписал мастер «сурового стиля» П.В. Павлов. Органичным было его обращение к историческому прошлому: герои и эпизоды Гражданской и Великой Отечественной войн – это его судьба, история его семьи и народа. Суровая правда жизни, ее трагические моменты были пережиты самим художником. «Образ простого человека вырастает в картинах Павлова до символа, и за ним зритель мысленно видит тысячи и миллионы таких же людей» – это было характерно для тематических картин «шестидесятников»¹³. «Ополченцы Красной гвардии» (1969), цикл таких же большеформатных картин под названием «Земля» («Красные пахари», «В партизаны», «Раздумье», «Рожь»), цикл картин «Без вести пропавший» (все – 1977) запечатлены художником как глубоко личные переживания и как народная трагедия. Герои его полотен часто оказывались в ситуациях, которые требовали от человека важного, судьбоносного выбора. Картины П.В. Павлова не терпели украшательства, монохромны в цвете, аскетичны в выражении чувств, строги в изображении деталей. Полотна художника являются в чувашском искусстве вершиной такого художественного явления, как «суровый стиль». Монументализация и драматизация событий дополняются искренностью и ясностью авторской позиции, противоположной социалистическому реализму.

На фоне такого яркого и масштабного проявления «сурового стиля», на фоне «злободневных» полотен соцреализма темпераментные листы из «старинной жизни» чувашей, трагические, но камерные автопортреты Анатолия Миттова были незаметны для искусства, «обращенного к миллионам». Вслед за своими идеями художник пробивался сквозь его пласты к чистому роднику чувашской земли. Накопленная веками мудрость народа, заключенная в традициях и обрядах, зашифрованная в песнях и узорах вышивки, стала материалом для творчества.

Для большинства художников следующего после А.И. Миттова поколения методы социалистического реализма неприемлемы. Глубокая перестройка художественного стиля становится заметной и в творчестве выпускников художественно-графического факультета пединститута. Начиная с 1970-х гг. ярко проявили себя живописцы Н.С. Ведерников, К.В. Владимиров, Н.А. Енилин и П.В. Петров. Решение собственных творческих задач, а не следование идеологическим установкам стало принципом их искусства. При простоте сюжета, сдержанности и лаконичности формы в духе «шестидесятников» их произведения насыщены новыми идеями, поиском нравственной, национальной, патриотической основы современной жизни. Каждый из названных художников обрел собственное лицо, но наиболее открыто заявил о своем взгляде на современную жизнь Петр Петров – младший из этой плеяды. Его творчество с середины 1970-х гг. привлекает выразительной простотой. Языком живописи он передал чувство нарастающего трагизма в мироощущении современников, предчувствие перемен в стране. Его лаконичная манера письма, графически ясные формы, сочетание монохромных бело-серых цветов, иногда изумительно нежных, пронзительно-печальное настроение картин являют собой продолжение не только поисков художественной истины А.И. Миттовым, но и мучительных ответов на вопросы о смысле жизни. Художник-философ, созерцатель, П.В. Петров не ставил задачи создания национального языка живописи, но он как будто нащупал жизненный нерв современного ему общества, и это – главная составляющая его искусства.

Таким образом, «суровый стиль» возник в свое время в поисках выхода из зоны соцреализма, приближающегося в творчестве многих мастеров к выхолащиванию. На официальном уровне это был тогда единственно возможный путь для развития искусства. Но он решал лишь часть проблем общероссийского характера, давая дозированный выход из опасно сдерживаемого творческого потенциала нового поколения художников. Главным направлением профессионального искусства Чувашии все же оставалось реалистическое. Подправленное идеологией Коммунистической партии, оно в большинстве случаев обретало качества соцреализма, теряя подлинный патриотизм и гражданственность. Заметные перемены начинаются лишь к концу 1960-х гг., когда после учебы в художественных институтах страны вернулись художники нового направления – «сурового стиля». На несколько лет раньше их А.И. Миттов пытался перешагнуть границы общепринятых норм, что означало для художника того времени

обречение себя на осуждение и поругание общества. Свежее, талантливое, оригинальное искусство Миттова значительно опередило время.

В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО «Я»

Изобразительное искусство Чувашии в период «оттепели», конечно, не было столь разнообразным, как в Москве или в Ленинграде. И, хотя рождение «сурового стиля» придало новый импульс, для таких художников, как Анатолий Миттов, не было ниши, подобной столичному сообществу андеграунда. В силу жизненных обстоятельств и особенностей характера он оказался в трагическом отрыве от цеховой жизни коллег. Не имея ни постоянного заработка, ни мастерской, ни нормальной квартиры (жил в «коммуналке»), он сохранял до конца жизни невероятную творческую активность. Под все возрастающим давлением окружающей его социальной среды формировалась яркая индивидуальность художника. Освоение огромного пласта мировой культуры в стенах Академии художеств, размышления над шедеврами искусства в лучших музеях страны и на выставках, глубокое вхождение в традиционный мир собственного народа привели Анатолия Миттова к ясному пониманию своей цели – найти новую художественную форму для создания подлинного национального искусства Чувашии.

Возвращаясь к истории чувашского искусства, главным образом живописи, которая оказалась основным полем для создания его национального формата, и отчасти графики и скульптуры, напомним, что художники республики далеко не сразу выросли до решения проблемы национального художественного языка, что характеризовало бы его самобытность. Начинали свой путь с освоения законов реалистического искусства и основоположники чувашской профессиональной школы живописи, организаторы художественной жизни республики в 1920–1930-х гг. М.С. Спиридонов, Н.К. Сверчков, А.Д. Демидов, А.Ф. Мясников. Встав во главе созданного Союза чувашских советских художников, они реализовали задачи, поставленные государством перед художниками страны. В этом направлении работали почти все художники республики вплоть до конца советского периода истории.

Особое место в истории искусства Чувашии занимал старейшина живописного цеха Ю.А. Зайцев (1890–1972). Создав произведения, ставшие классикой чувашского искусства («Акатуй», 1934–1935; «Портрет лётчицы. Санюк», 1940 и др.), он и в

рассматриваемые нами годы не утратил дух новаторства. В творчестве этого художника, пожалуй, впервые является попытка приблизиться к выражению национальных эстетических вкусов, цветовых предпочтений, которые ярко проявились в чувашском народном искусстве – ткачестве и вышивке. Подлинный новатор, он так же, как и Миттов, интуитивно понимал, что тайна лежит в традиционной культуре народа. «В первую очередь это выразилось в использовании в живописи красочных гармоний и ритмического строя чувашской вышивки. Экспериментирует Зайцев и в области “национального колорита”»¹⁴. Во второй половине XX в., в последний период жизни, художник обретает наибольшую смелость в своих экспериментах. Начиная с пейзажей «Утренний час на Волге» (1960), «Над Цивилем» (1962, 1964) и др., он приходит к созданию предельно выразительных и оригинальных портретов и сюжетных композиций. Его картины «Автопортрет» (1965), «Матери» (1969), «Хмель» (1969), несколько стилизованные и декоративные, насыщенные контрастными цветами, становятся некой аллегорией, через которую художник стремится выразить национальные представления о красоте. Удачными были его опыты и в жанре пейзажа. Например, в картине «Утренний час на Волге» (1960) или в монументальном триптихе «Течет река Волга» (1967) цвет является основным выразительным средством, художник практически не использует возможности композиционных, ритмических построений. Он пытается выйти из формата реалистической картины, но дальнейшие попытки реализовать свои идеи через более символические образы не получили завершения. Однако приближение Ю.А. Зайцева к решению задачи национальной школы живописи через цвет очевидно.

Художники, творившие после Зайцева и Миттова в поисках национального, не обращались к цвету как к исходному элементу. Они использовали в первую очередь графические приемы, отталкиваясь именно от орнаментов вышивки и ткачества, геометрических по характеру, тогда как Ю.А. Зайцев и А.И. Миттов сделали попытку реализовать свое понимание и чувство национального еще и через цвет. Этот шаг был сделан благодаря огромным творческим усилиям художников, оторвавшихся от общих правил искусства своего времени. В 1960-х гг. наметился и индивидуальный почерк В.И. Агеева – одного из самых ярких художников Чувашии. В последующие десятилетия он создал произведения, которыми во многом определяются своеобразие и глубина чувашского изобразительного искусства. Но Агеев пошел по более приемлемому для своего времени пути, не выходя за границы реалистического искусства.

Сравнительный анализ творческих портретов художников поколения 1960-х гг. дает возможность особо остро почувствовать новаторство А.И. Миттова. Пытался найти характер национального искусства, как мы видели, Ю.А. Зайцев. Но наиболее ярко это осуществлено в творчестве А.И. Миттова и В.И. Агеева. На их примере можно видеть два совершенно разных подхода к решению одних и тех же задач. Уже в ранних картинах В.И. Агеева определились индивидуальные качества его творчества. Он пошел по пути живописного решения своих картин. Виртуозная, широкая манера письма, колористическое богатство и мастерское владение композицией не выходили за пределы реалистического искусства. Агеев не стремился найти «чувашский» цвет или особую национальную форму, но в его полотнах есть ощущение мощного «природного» начала, его герои кажутся нам сродни легендарным предкам, полным силы и здоровой экспрессии. Он воссоздает не предметный мир глубокой старины, а яркие и живые образы. В насыщенных многофигурных композициях рядом с человеком часто присутствуют мифические, сказочные существа из чувашских легенд. Древняя история народа, события и герои не только воспроизведены художником, но и опозитизированы. Особенностью полотен Агеева является переплетение живого ощущения жизни с сакральным, мифологическим сознанием чувашей прежних веков. Он погружается в этот давно ушедший мир и чувствует неразрывную связь с ним, как дитя, связанное с матерью пуповиной.

У Миттова использование мифологии исключено. Человек широкого мировоззрения, вышедший в своем общении за пределы «чувашского мира», он осмысливал его на фоне сложных процессов, происходящих в современном ему искусстве. Воспитанный в родном доме на традиционных духовно-нравственных ценностях, он, возвращаясь на родину, открывал ее каждый раз на новом уровне. Миттов понимал, что ушедшая в прошлое жизнь с традиционным укладом сама становилась мифом, тайной, областью сакрального. Поэтому, как кажется, и стремился выделить самые важные события традиционной крестьянской жизни. И праздничные действия, и будничные дела художник превращал в своих картинах в некий символ, ритуал, будь то «Моление о дожде», «Хоровод» или «Жатва», «Пахота» и «Молотьба». Высокая эстетика и глубинное, родовое чувство причастности к своей земле и предкам делают его искусство подлинно национальным.

Началом работы Миттова в этом направлении было освоение «этнографии». Старинные костюмы чувашей, орнаменты вышивки и

ткачества он знал с детства, многое осталось в домах односельчан, в годы учебы основательно изучал их в Этнографическом музее Ленинграда. Он вслушивается в народные песни и сказания, пытается выйти за пределы простого иллюстрирования, чтобы максимально приблизиться к поставленной цели. «Под рукой у него постоянно лежал “Этимологический словарь чувашского языка” В.Г. Егорова, – пишет О.В. Таллерова. – Он мне объяснял: “Открываю этот словарь, и вдруг попадаете какое-нибудь древнее слово. Оно сразу настраивает на размышление, дает толчок, чтобы приняться за новую работу”»¹⁵. Думается, не только устные предания о киремети, но и, к примеру, объяснение слова В.Г. Егоровым сыграли не последнюю роль в поисках композиции и духа темперных листов под названием «Киреметь» из серий «Земля наших дедов» и «Чувашская старина». «Киремет» – «грозный, мстительный злой дух» в чувашской трактовке, «керамет» – «благородство», «великодушие», «милость» и др. – в турецкой¹⁶. Момент торжественности, молитвенного предстояния обязательно присутствует в его работах с изображением обрядовых сцен.

Очень важно отметить, что не только этнографический материал формировал «миттовский стиль». Художник понимал под «национальным» всю совокупность национальной культуры, о чем не раз писал в своих дневниках. Он любил и ценил чувашскую поэзию: в его библиотеке были книги Педера Хузангая, Якова Ухсая, Александра Алга, Педера Эйзина и др. В ритме чувашских мелодий и речи искал созвучные собственным поискам ноты и линии. Однако в поисках национального Миттов не замыкается на чувашском материале. Кропотливое изучение искусства Востока и Запада в богатейшей академической библиотеке, в Эрмитаже и Этнографическом музее дает ему понимание неповторимости традиционной культуры. Почти все исследователи творчества художника писали о влиянии на манеру художника восточного искусства. Но знание персидской миниатюры или византийской иконописи не увели его в сторону внешнего подражания. Именно хорошее образование, глубокое знание мирового искусства позволили Миттову приблизиться к подлинному проникновению в образ мыслей и склад ума родного народа, создать «свое, индивидуальное, от всего резко отличное и, несомненно, эмоциональное чувашское искусство»¹⁷.

Исходя из поставленных задач впервые в искусстве Чувашии творческая энергия художника была направлена на реконструкцию в своих произведениях уходящего «чувашского мира». В 1960-х гг. в сёлах и деревнях еще можно было видеть остатки традиционного устройства жизни чувашей. А.И. Миттов, воспитанный в семье, где оставался сложившийся в течение многих поколений уклад, глубоко чувствовал

принадлежность к прошлому своего народа. Поэтому, во многом интуитивно, он выходил на богатейший пласт чувашской культуры.

Обратившись к традиционной чувашской культуре, А.И. Миттов открыл новые, доселе не использованные в изобразительном искусстве темы и сюжеты. Им была создана новая иконография, включившая в свой круг народные свадебные, похоронные обряды, хороводы, картины крестьянской жизни и труда. А если какие-то сюжеты и были использованы до него, то решались они в повествовательно-бытовом жанре и освещали социальные проблемы, часто приобретая декларативный характер. В произведениях Миттова, таких как серии «Чувашская старина», «Алран кайми аки-сухи» и др., народные сцены возникают в «очищенном», идеальном виде, без примеси «бытовизма» и назидательности. До Миттова – в первой половине XX в. – было создано немного картин, написанных на темы старинной жизни чувашей. Однако в известных полотнах М.С. Спиридонова («Пузырист», 1926; «Толчение сукна», 1927) и Н.К. Сверчкова («Киреметь», «Кража невесты», «Умыкание», 1938) видим традиционное для реалистического искусства иллюстративное решение.

Работая над темами из чувашской старины, А.И. Миттов ломает привычные представления о живописи: следуя за традиционным орнаментально-плоскостным способом художественного мышления чувашей, он в своих темперных сериях, посвященных старине, останавливается на ярко выраженных декоративных способах построения пространства, композиции, стилизации фигур. Другой революционной идеей была разработка колорита как выражения представлений чувашей о мире, красоте и гармонии. На пути к этому находился в свое время и Ю.А. Зайцев, который более остальных художников старшего поколения был близок к созданию особой выразительности через цвет.

Словари культурологии сегодня определяют самобытность народа как «жизненное ядро культуры, тот динамический принцип, через который общество, опираясь на свое прошлое, черпая силу в своих внутренних возможностях и осваивая внешние достижения, отвечающие его потребностям, осуществляет процесс постоянного развития»¹⁸. Предметом творческого напряжения А.И. Миттова стал в первую очередь «чувашский мир», черты которого он искал и находил для того, чтобы сохранить их для будущего.

В чувашской музыке этого времени также были попытки освоить народную культуру. Композитор М.А. Алексеев в первой половине 1960-х гг. создал «Чувашское каприччио» (1962) и пять

симфоний, среди которых «Кужар» (имеющий подзаголовок «Старинное чувашское народное празднество в музыкально-оркестровом воплощении»). Однако, не получив поддержки со стороны коллег, он был вынужден в 1967 г. уехать из республики в Москву.

Из всего сказанного следует, что в то время, когда начинал свой путь в искусстве А.И. Миттов, интерес к истории и традиционным духовным, нравственным, эстетическим ценностям народа лишь зарождался. Только в 1970-х гг. этот пласт начинает освещаться в книгах и альбомах по искусству национальных республик СССР, которые начинают издаваться повсеместно. Но серьезный разговор о своеобразии культуры ее народов в искусствоведении начинается лишь на исходе XX столетия. В 1960-х гг. глубокая перестройка умов в советском обществе еще не началась, и Миттов был преждевременен в своих прозрениях и амбициях.

«ЖИЗНЬ ТВОРЦА УСЫПАНА СТРАДАНИЕМ...»

«Жизнь творца усыпана страданием.. Но это страдание возвышенно», – мысль, записанная Миттовым в дневнике, звучит как жизненное кредо¹⁹. Жизнь художника была, с одной стороны полна вдохновенных достижений, с другой – бесконечным преодолением: устоявшихся традиций в искусстве, инертности художественной среды, неприятия коллегами его творческих устремлений, бедности и болезни. Такая сконцентрированность обстоятельств была и причиной, и следствием его короткой, но плодотворной жизни. Сегодня кажется невероятным, что в то время, когда создавались такие темпераментные листы, как «Ужин в саду», «Хоровод», «Жатва», «Свадебное ожидание», параллельно рождались и трагические автопортреты, полные отчаяния.

Во многом Миттов оказался новатором, в том числе в подходах к пейзажному и портретному жанрам, в тематике и стилистике сюжетных произведений. «Канд[инский]: Природа есть только предлог для выражения художественного, сама по себе она несущественна в искусстве», – читаем в блокноте Миттова. Традиционное понимание портретного или пейзажного жанра как реалистического воспроизведения внешнего вида было для него – Художника – слишком просто. Человек и окружающий мир в его произведении есть отражение смысла и сути мироздания, его порядка и красоты, а в других случаях – их катастрофического отсутствия. Видя в этом задачу искусства, он снова подтверждает свои размышления цитатой Кандинского в блокноте: «Внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно».

Рассматривая тот или иной жанр в творчестве А.И. Миттова, находим совершенно новые подходы в их решении, каких не было до него в чувашском искусстве. Так, пейзажный жанр, наиболее популярный у художников Чувашии, претерпел в творчестве А.И. Миттова значительную трансформацию. От натуральных изображений в ранние годы он пришел к построению особого пространства в сериях, посвященных чувашской старине. В них конкретное место, а точнее – родное Тобурданово, становилось тем же символом «чувашского мира» с характерными холмистыми далями, старыми ветлами и кладбищем на окраине. По воспоминанию О.В. Таллеровой, большинство пейзажей художник писал по памяти. В произведениях художника сложился некий свод (канон) изобразительных знаков, каждый из которых был наполнен предельным содержанием и духом. При этом их эстетическое качество тоже стремилось к идеальному: будь то пластика человеческой фигуры, силуэт коня или очертание дерева, пылающее золотом хлебное поле, таинственный сумрак вечера или ритм хоровода.

Такая полнота формы и содержания достигалась Миттовым через отказ от линейной и воздушной перспективы, роль силуэта и строго отобранных деталей композиции в темперных сериях «Чувашская старина», «Алран кайми аки-сухи», «По мотивам поэмы К. Иванова “Нарспи”» была огромна. Это придавало произведениям характер иконы, то есть предмета глубокого почитания.

Важно, что, выработав эту особую манеру в создании пейзажного фона, он в последних графических сериях 1968–1970-х гг. «Холмы», «Дорога через холмы», «Дорога через овраги», «Дорога в гору» отказывается от нее и возвращается к изображению трехмерного пространства. Однако это уже не реалистический пейзаж, а, скорее, пейзаж-аллегория жизненного пути человека на земле. В поисках высокого содержания Миттов в итоге становится как будто безразличным к внешней форме. Она проста, чиста, как формула: весь пейзаж – чередующиеся холмы и овраги, через которые проложена дорога, в конце пути – высокое небо. Пейзаж – символ места жизни человека на земле, его земной путь. И Миттов, пережив множество падений и взлетов, поднялся в конце пути до философского, мучительного примирения с жизнью и смертью. Именно пейзаж позволил художнику подняться до эпического звучания, до пронзительно ясного понимания конца и бесконечности. Он нашел в этом жанре новые возможности, доселе художниками Чувашии не использованные, утвердил новый уровень пейзажного жанра, который, по большому счету, оставался в XX в. консервативным и мало развивающимся.

А.И. Миттов сказал новое слово и в жанре портрета. Ему принадлежит создание остропсихологических портретов такого накала, каких не было в изобразительном искусстве Чувашии. При необычайно активной интеллектуальной жизни, подгоняемый огромным желанием воплощения своих идей и пониманием необратимости все более усиливающейся болезни, художник находился в непрерывном творческом напряжении. Постоянный самоанализ заставлял его снова и снова возвращаться к созданию автопортретов, которых сохранилось немало: несколько десятков, выполненных в графических техниках – карандашом, тушью и пером, а также написанных темперой и маслом. Он записал в дневнике: «Я думаю, я должен рассказать о себе что-нибудь. Должен. Если не для людей, хотя бы для себя, должен разобраться, зачем я вел и веду такую жизнь. Ведь мог же по-другому». Степень погружения у Миттова в собственные переживания – моральные и физические – предельна и даже беспощадна, смелость Миттова, с какой он трансформирует, ломает рисунок ради выразительности, – экспрессивна и не сравнима ни с чем в чувашском искусстве. В серии «Жизнь и смерть» он снова выходит за рамки традиционного жанра: собственно автопортрета ради изображения внешнего облика здесь нет, есть только человек на грани жизни и смерти. Рисунки этой серии выполнены пером и тушью, то есть в черно-белом, а вернее – в черном цвете. Во всей истории искусства Чувашии мы не найдем произведений, более сильных по глубине переживания этой темы. «Она вся черная, все возникает как бы из мрака, из потусторонности... – пишет Н.В. Воронов об этой серии. – Среди них много сидящих, как бы бесконечно уставших. Все это перемежается знаками – треугольниками, ромбами, элементами архитектуры, какими-то неясными провалами. Но основное ощущение – одиночества, покинутости, заброшенности. Это как бы жизнь в смерть, жизнь в никуда»²⁰.

В этом жанре он снова проходит грандиозный путь от идеализированных портретов в иллюстрациях к поэме К.В. Иванова «Нарспи» или серии «Весна» до трагических автопортретов. Но так же, как и в пейзажном жанре, в последние годы жизни Миттов преодолевает свое отчаяние и создает иные по характеру автопортреты – более светлые и спокойные. Г.Н. Айги сказал о последних работах художника: «Здесь – перед гибелью – полная Победа Духа, даже – прикосновение его к Вечности и Вечному»²¹.

Пожалуй, первым среди художников Чувашии А.И. Миттов обращается к евангельской теме. К христианству он приходит через

осмысление своего жизненного пути – человека и художника, через пережитые личные страдания – душевные и физические, через творческие подъемы и неудачи. Не случайно в его творчестве появляются такие работы, как «Автопортрет с Голгофой» (1965), «Автопортрет. Смятение» (1965) (параллельно шла работа над серией «Жизнь и смерть», 1968–1969), которые демонстрируют, что путь к христианству был невероятно сложен. Очевидно, в связи с созданием «Автопортрета с Голгофой» появляется запись в дневнике: «Читал я, Христос сошел на землю и предался в руки человека, чтобы спасти его. Читал я, что люди схватили его и распяли его и хохотали ему в лицо. Он все это снес безропотно. Но как мне снести свои лишения, свои муки, мне, слабому человеку? Куда двигаться мне, не имеющему ничего, кроме печали?»²² Глубина христианских жизнеполагающих принципов выводит его к последним графическим сериям, которые ассоциируются с философской притчей. «Парадоксальность творческого пути Миттова заключается в том, что всю жизнь работая над созданием сугубо национального языка в изобразительном искусстве, в конце творческого пути он через все испытания и соблазны приходит к пониманию вневременных и общечеловеческих проблем бытия (серии «Дороги», «Холмы»))»²³. Наиболее показательными и важными в этом плане являются графические серии последнего периода жизни – «Дорога через холмы», «Дорога через овраги», «Дорога в гору». В них видим уже не конкретный тобурдановский пейзаж, а порожденное воображением сакральное пространство. Чередование холмов и оврагов становится метафорой темы возвращения и ухода. В итоге трагические метания Миттова и его мучительные искания истины уходят, оставляя место лишь смирению.

Существование А.И. Миттова за пределами замкнутого круга официального искусства – это путь одиночки и первопроходца. В силу многих обстоятельств (таланта, глубокой связи с народом и др.) он не мог пойти путем соцреализма, довольно поверхностно трактующего окружающую жизнь. Мощное, свежее движение «сурового стиля» в Чувашии также не привлекло его, возможно, тем, что художников этого стиля волновали вопросы социального характера, сегодняшнего дня. Гениальность А.И. Миттова в том, что он пошел собственным путем и, преодолев влияние захвативших широчайший круг художников идей нового искусства, нового стиля, сумел остаться верным своим новаторским идеям. Самостоятельность его была определена широтой знаний и великолепной профессиональной выучкой, полученной в стенах петербургской-ленинградской академической школы,

внутренней культурой, возвращенной отцом-матерью и традициями родного народа. Можно предположить, что глубочайшее влияние на самоопределение Миттова как художника оказала и поэма К.В. Иванова «Нарспи», иллюстрирование которой он избрал в качестве дипломной работы в институте им. И.Е. Репина. Особым обстоятельством можно считать то, что Миттову, двадцатилетнему студенту преддипломного курса, пришлось взять академический отпуск по состоянию здоровья. Год он провел в родном Тобурданово, разрабатывая бесчисленное количество вариантов каждой иллюстрации, заставки или концовки. Случившееся подобие пушкинской «болдинской осени» позволило художнику глубоко осмыслить материал. Он пережил и прочувствовал события, образы и красоту поэмы и выразил это в своей дипломной работе, а также в последующих произведениях на темы из старинной жизни чувашей.

Вынужденное отчуждение А.И. Миттова концентрировало внимание на его собственных переживаниях, развивало, усугубляло нестандартное художественное мышление, обостряло восприятие жизни. Художник писал в своих дневниках: «Думал я: искать гармонию внутри самого себя» или «Мое богатство во мне самом...»²⁴ А.И. Миттов, конечно, не имел в лице коллег соратников. Его фигура одинока на пространстве искусства соцреализма, более того, гонима и не признаваема. Важно отметить, что произведения А.И. Миттова при его жизни редко появлялись на выставках, и это касается только работ, выполненных темперой или масляными красками. О.В. Таллерова пишет: «Что скрывать, при жизни художника, когда он представлял на выставку три-четыре произведения, то их либо совсем не принимали (говоря, “это, мол, народу не нужно, непонятно”, или “в жизни, мол, все не так”), либо со скрипом, еле-еле принимали одну-две работы...»²⁵ Художественным достоянием чувашского народа они были признаны лишь после смерти мастера.

Создав свои произведения, Анатолий Миттов вывел чувашское изобразительное искусство за пределы соцреализма, опередив волну «сурового стиля», набравшего в Чувашии силу лишь в конце 1960-х гг. Это искусство развивалось параллельно с соцреализмом, обретало широту и, что не менее важно, уже не было гонимо из выставочных залов. Но и на этом фоне самобытное искусство А.И. Миттова выглядело одиноко.

Рассматривая творческое наследие Анатолия Миттова в контексте современных ему событий, мы попытались выделить те новаторские качества и художественные открытия, которые он

привнес в чувашское изобразительное искусство. Прямо или косвенно они стали после его смерти путеводными для многих чувашских художников. Сложность проблем, которые он пытался решать, глубина их осмысления таковы, что были посильны лишь гениально одаренному человеку. Ситуация, сложившаяся в советском искусстве, усугубляла драматизм существования Миттова среди чувашских коллег. Вопреки этому он стал Художником, не только сохранившим право иметь собственный взгляд на искусство, но и открывшим для него новые возможности. Попытка реализации национальной идеи А.И. Миттова и вслед за ним еще нескольких мастеров разных поколений в итоге изменила картину культурной жизни Чувашии.

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ В ИСКУССТВЕ КОНЦА XX ВЕКА

Идеи Анатолия Миттова были восприняты сразу после его смерти как актуальные. Но весь масштаб созданного и высота устремлений художника стали открываться позднее, как кажется, по следующим причинам. Во-первых, молодое поколение только-только открывало для себя «суровый стиль» и увлеченно двигалось в этот период по пути его освоения. Во-вторых, даже при том, что появились публикации о Миттове, его произведения стали закупать в музеи и организовывать выставки, для осознания его уникального, оригинального художественного языка требовалось время. В силу этого невозможно было и подражание художнику. Главное, что он привнес в профессиональное искусство Чувашии 1970-х гг., – это всплеск интереса к традиционной самобытной чувашской культуре и идею использования ее в новых формах искусства, что и стало происходить уже в двух последних десятилетиях XX в. Наиболее близким к нему в решении этих проблем оказался композитор А.Г. Васильев (кантаты «Уяв», 1979–1980; «Алран кайми аки-сухи», 1995–1996), яркой чертой творчества которого была масштабность задач – «углубленный психологизм и драматизм образов, поиски гармонии через обращение к национальным и общечеловеческим ценностям»²⁶. В 1980-х гг. выделился скульптор Ф.И. Мадуров (монументальные скульптурные ансамбли из дерева «Время и жизнь», 1982; «Хоровод», 1981–1985), обратившийся к архаичным формам чувашской традиционной культовой скульптуры. Имеющим важное значение стал переезд в Чебоксары из Тольятти в 1987 г. уже известного в России В.П. Петрова (Праски Витти). Его имя также связываем с реализацией идеи

национального по характеру и форме искусства. Сначала как художника-монументалиста, пользовавшегося средствами стилиевой выразительности народного искусства (в силу специфики этого вида), затем – как эмалиера, графика и живописца.

К концу XX столетия в искусстве Чувашии, как и России, возникло такое направление, как этнофутуризм: в литературе и театре это был Б.Б. Чиндыков (пьеса «Ежевика вдоль плетня», 1995), в изобразительном искусстве – С.Н. Михайлов-Юхтар (серии «Чувашские предания», 1988; «Мировоззрение болгаро-чувашей», 1990 и др.) и Г.Г. Фомиряков (серия «Мать-волчица», 1992; «Белая лошадь», 1992 и др.). Эти тенденции широко распространяются во всех видах искусства, включая декоративно-прикладное и театрально-декорационное. В произведениях большинства этнофутуристов используются сюжеты традиционной жизни чувашей, мифологические образы и элементы национального орнамента. В художественном решении применяются методы стилизации и архаизации форм. Конечно, такого глубокого вхождения в «чувашский мир», как это сделал А.И. Миттов в изобразительном искусстве, пока не находим, но это направление не затерялось среди множества новых, возникших в 1980–1990-х гг., когда вслед за глобальными переменами в политическом, экономическом и социальном устройстве России художественная жизнь республики стала необычайно разнообразной.

Характеризуя это время, можно отметить, что одним из направлений оставалось реалистическое, в котором еще создавались выдающиеся произведения, такие как натюрморт «Калина красная» В.Л. Немцева (1983), некоторые портреты серии «Люди колхоза “Янгорчино”» Н.П. Карачарскова (1976–1988), натюрморты Р.Ф. Терюкаловой в живописи. Но в целом это было время, когда большая картина исторического или бытового жанра переживает упадок. Кроме Н.П. Карачарскова («Чувашская рапсодия», «Победители. 9 Мая в Янгорчино», 1985), наиболее продуктивен в этом формате Н.В. Овчинников, написавший картины «Навеки вместе», «Трудные километры. Строители газопровода» (1985), «Беление холста» (1989). Он не сдает позиций и в 1990-х гг. – создает полотна «А. Пушкин и Н. Бичурин в Петербурге», «Древо жизни» (1995), «И.Я. Яковлев у государя Николая II» (1997), «Школа И.Я. Яковлева на Нижегородской ярмарке в 1886 году» (1998) и др. Мы наблюдаем, что тематика его произведений меняется соответственно требованиям времени, однако мастерство художника значительно падает.

Достоинства и достижения реалистической живописи советского периода, которая в Чувашии была, несомненно, основным, стилеобразующим видом искусства, по истечении времени становятся

все более очевидными. Вторая половина XX столетия выдвинула имена художников, в чьих монументальных, повествовательных полотнах находим яркое, хотя и одностороннее отражение истории родного края и всей страны. Последние два десятилетия этого века представляют совершенно иную картину. Многообразие направлений, которое позволяет художнику выразить себя наиболее полно, говорит о свободе, полученной с наступлением грандиозных перемен в стране.

1980–1990-е гг. в России проходят под знаком «перестройки». С одной стороны, значительная часть общества отрывается от всего «советского», и как реакция на это в искусстве возникает направление «соцарт», изображающее самые неприглядные стороны уходящего «совка», изнанку красивой картины жизни в Советском Союзе. В отклике от мощной волны «соцарта» в столичных кругах, в Чувашии на выставках разного уровня подобные работы появлялись в незначительном количестве и, главным образом, на самостоятельном уровне. Это опять же можно объяснить отсутствием здесь в советское время протестного искусства.

Тематический простор и отсутствие государственного контроля открыли плотину для самых разных направлений. Нетрудно стало быть последователем абстракционистов, экспрессионистов или символистов. Масса поверхностных подражателей заполнила своими картинами выставочные залы, не понимая, что основоположники этих направлений пришли к своим открытиям через трудный путь поисков, следуя своей философии жизни. В итоге оказалось, что авангард этого времени не столь революционен, а во многих случаях – вторичен. Наиболее ярким и близким к мироощущению нового поколения оказалось такое направление, как постмодернизм. Он пришел в Чебоксары в конце 1980-х гг. и прижился в творчестве немногих художников-интеллектуалов, хотя характерный иррациональный подход в методах отражения окружающей жизни видим в произведениях многих современных мастеров.

Постепенно волна дилетантских поделок к сегодняшнему дню сошла на нет, уступая место профессиональному искусству. Ярким стимулом для профессионального роста стали крупные выставки в Чебоксарах: в 1995 г. В.Я. Акимова и начиная с 1996 г. несколько выставок А.П. Рыбкина – выпускников Академии художеств, уже в те годы известных российских живописцев. Особенно сильное впечатление произвели выставки Рыбкина, мастера крупных полотен, отмеченных не только высоким артистизмом, но и оригинальностью. В них реальные образы и предметы, обретая значение символов и

знаков, переплетаются в выразительнейших, тонко продуманных композициях, вовлекающих в мир художника, полный мудрости, любви, грусти и восторга. Он откровенно и эмоционально говорит со зрителем о самых сложных и высоких предметах. Мастерством и актуальностью тем отличаются картины еще одного выпускника Академии художеств – А.М. Федосеева. Начиная с самых первых работ («Дорога», 1983; «Вечер в городе», 1988; «Туман и люди», 1991) определился лаконичный, узнаваемый стиль художника, в котором он представляет нам пассажи современной жизни.

Не ставя перед собой задачу полного обзора художественной жизни второй половины XX в., мы лишь очертили основные тенденции и имена в развитии изобразительного искусства. Во многом это служило фоном для обозначения достижений Анатолия Ивановича Миттова, чье творчество стало неким прорывом из хорошо налаженной, простой в управлении и удобной для достижения комфортного существования официальной системы. Он выполнил очень важную миссию, показав путь к подлинным целям искусства и возможность их реализации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1960-е гг. – принципиально важный период в развитии профессионального изобразительного искусства Чувашии. Относительная стабильность и однообразие в развитии чувашского искусства в течение первых десятилетий советского периода истории обеспечили возможность выхода на высокий профессиональный уровень всех его видов. Художники Чувашии, на наш взгляд, встали на одну ступень с мастерами официального искусства Советского Союза, что сделало возможным появление мастеров с ярким индивидуальным почерком.

Основа мировоззрения художников, начавших свой творческий путь в 1960-х гг., лежала в плоскости, требуемой идеологией Коммунистической партии и отвечающей, между прочим, самым гуманистическим требованиям. Они были воспитаны, возвращены системой, сформированы в ней, и многие искренне верили в незыблемость революционных идеалов. В реалистическом искусстве этого времени наивысшие достижения видим в творчестве живописцев, которые, следуя традициям демократического искусства второй половины XIX в., создавали произведения значительного гражданского содержания. Картины Николая Овчинникова, Виктора

Немцева, Николая Карачарскова гармонично вписывались в пространство российского искусства и прославляли искусство Чувашии за ее пределами. Сегодня они являются великолепными образцами искусства соцреализма.

Мощное влияние «сурового стиля» привнесло остроту в официальное искусство. Художники искали правду жизни в будничных сюжетах, истинную красоту – в лицах старых крестьянок, духовное богатство – в образах «простых» людей. Однако вся правда жизни не вмещалась в это молодое направление. Тем более что пришло оно в чувашское искусство на десятилетие позднее после рождения в столице – лишь к концу 1960-х гг. К этому времени жизнь А.И. Миттова была уже на исходе и главные произведения были созданы, хотя и не показаны на выставках...

В поисках национального содержания и новой формы искусства рядом с Миттовым были в то время лишь Ю.А. Зайцев и В.И. Агеев, которые по-своему пытались приблизиться к решению этой проблемы. Открытие ими, а в первую очередь Миттовым, богатейшего пласта традиционной народной культуры было использовано художниками следующих поколений во всех видах искусства – живописцами, графиками, скульпторами. Сегодня такое явление, именуемое этнофутуризмом, получило в мире самое широкое распространение. В Чувашии оно представлено было в конце века Станиславом Михайловым (Юхтаром) и Георгием Фомиряковым. Архаичное культурное наследие чувашей в их творчестве преломляется сквозь призму современных проблем и творческих целей. Думается, оно неисчерпаемо.

В чувашской культуре Анатолий Миттов – уникальная и, пожалуй, самая трагическая фигура. Его искусство опередило время и во многом наметило пути его развития в последующих 1980–1990-х гг. В исследованиях последних лет были четко обозначены периоды его короткой жизни и главные новаторские достижения. Утвердилось неоспоримо важное место художника в истории чувашского искусства, хотя он и находился в своего рода «подполье» и изоляции. Именно такие художники, как А.И. Миттов, создав прецедент неформального искусства, выступили основной силой, изменившей художественную жизнь страны. Неимоверные усилия и достижения мастера уложились в короткие десять лет творческой жизни. Но, оглядываясь на XX в., видим, что произведения художника являются своеобразной вехой в развитии нашего искусства, вершиной в выражении менталитета чувашского народа. Во многом именно через его творчество познают сегодня

«чувашский мир» иные народы и страны.

С именем Анатолия Ивановича Миттова мы связываем возникновение и установление принципиально важных моментов, способствующих глубокой перестройке изобразительного искусства Чувашии. Обозначим те достижения и особенности творчества Миттова, которые оказались важнейшими на пути его становления.

1. А.И. Миттовым впервые в изобразительном искусстве были поставлены вопросы самобытности национальной культуры родного народа и необходимости создания национальной школы.

2. Впервые в искусстве Чувашии творческая энергия художника была направлена на реконструкцию в своих произведениях уходящего «чувашского мира».

3. А.И. Миттовым была создана новая иконография, включившая в свой круг народные свадебные, похоронные обряды, хороводы, картины крестьянской жизни и труда.

4. Пейзажный жанр также претерпел в творчестве А.И. Миттова значительную трансформацию, став символом «чувашского мира» в произведениях, посвященных чувашской старине, аллегорией жизненного пути человека – в последних графических сериях.

5. А.И. Миттову принадлежит создание остропсихологического портрета, в которых степень погружения в собственные переживания предельна.

7. Одним из первых среди художников Чувашии А.И. Миттов приходит к осмыслению христианства.

Высочайшие творческие достижения Анатолия Ивановича Миттова со временем становятся все более очевидными. Этому способствовали важнейшие политические события в стране последних десятилетий XX в., которые предопределили грандиозные перемены в художественной жизни. После социальной перестройки общества десятилетиями сдерживаемая творческая энергия хлынула из мастерских. Произошли значительные изменения и в системе организации художественной жизни: рождались новые коммуникативные практики и институты, такие как частные галереи, аукционы, выставки-продажи, которые обеспечили функционирование искусства новых направлений.

К началу XXI в. открылись широкие пути для обновления изобразительного искусства, и оно вновь было озаменовано поворотом к свободному творчеству. Большинство художников ушло от метода «соцреализма». Но подлинный реализм, сохранив изображение трехмерности мира, наполнился обостренным чувством

современности и истории, ощущением причастности художника ко всему происходящему, интеллектуальным его осмыслением. Обновление искусства произошло вслед за рождением новых идей и новых имен, первым среди которых стоит имя Анатолия Миттова.

Литература, источники и примечания

¹ См.: *Мордвинова А.И.* Миттов Анатолий Иванович // Чувашская энциклопедия. Т. 3. С. 103–104; Художник Анатолий Миттов: Дорога в гору: книга-альбом / сост., науч. ред., вступ. ст. А.И. Мордвиновой. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. 208 с.; *Мордвинова А.И.* Пространство пейзажа в произведениях А. Миттова // Художник А. Миттов: Дорога в гору. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. С. 161–169; *Её же.* Будущее не спешило ко мне... (А.И. Миттов) // Мастера изобразительного искусства Чувашии. Чебоксары, 2011. С. 197–206; *Её же.* Изобразительное искусство Чувашии на излете социалистического реализма // Чувашский гуманитарный вестник. 2013. № 8. С. 148–162; *Её же.* Творчество А.И. Миттова в контексте художественной культуры 1960-х гг. // Художественные традиции и музей. Вып. 2. Материалы музейной конференции «Заветы Миттова: Творчество А.И. Миттова и современные тенденции в искусстве Чувашии». Чебоксары, 2014. С. 9–26; и др.

² Выставка коллекции Александра Глезера. Каталог. М.; Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1995. С. 9.

³ В списке А.И. Миттова упоминаются: *Эганбюри Эли* (Зданевич Илья). Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: изд. Ц. Мюнстер, 1913; *Иванов В.* Чюрленис и проблема синтеза искусств // Н.К. Чюрленис. Пг: Аполлон, 1914; *Лафоре Ж.* Пьерро / рис. О. Бердслея. М., 1918; *Marillier H.C.* The Early Work Of Aubrey Beardsley. New York, 1967; *Kandinsky Wassily:* Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie. Dresden, 1920 г. а также несколько номеров журнала «мир искусства»; (1900, 1907 гг.) и др.

⁴ Реализм авангарда (Разговор с Сергеем Бирюковым) // *Aйгу Г.* Разговор на расстоянии: статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 282.

⁵ Энциклопедия живописи. URL: <http://painting.artyx.ru>.

⁶ *Каменский А.А.* Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 314.

⁷ Эти графические серии пока не стали предметом искусствоведческого изучения и анализа.

⁸ Несколько художников, учившихся в Высшем художественном училище Академии художеств в Петербурге или окончивших его до Октябрьской революции (А.А. Кокель, А.А. Александров, М.А. Адрианов), в силу жизненных обстоятельств не могли стать организаторами художественной жизни на родине. Состав изосекции, организованной в 1920 г., был очень слаб: возглавляемая М.С. Спиридоновым, она состояла лишь из нескольких человек, среди которых были художники и без специального образования.

⁹ Ныне Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Далее в тексте – Академия художеств.

¹⁰ Ныне Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова.

¹¹ С сожалением можно отметить, что в то время, когда в училище пришли Р.М. Ермолаева и В.С. Гурин, привнесшие в художественное образование высокое академическое начало и строгость, А.И. Миттов был уже на старших курсах. Вероятно, отсутствие на первых курсах хорошей школы дало ему повод говорить о недостаточно хорошей подготовке к поступлению в институт. Тем не менее новая академическая система преподавания заложила в нем основы профессионализма.

¹² Дневники являются собственностью семьи художника.

¹³ *Воронов Н.В.* Изобразительное искусство Советской Чувашии. М.: Советский художник, 1980. С. 13.

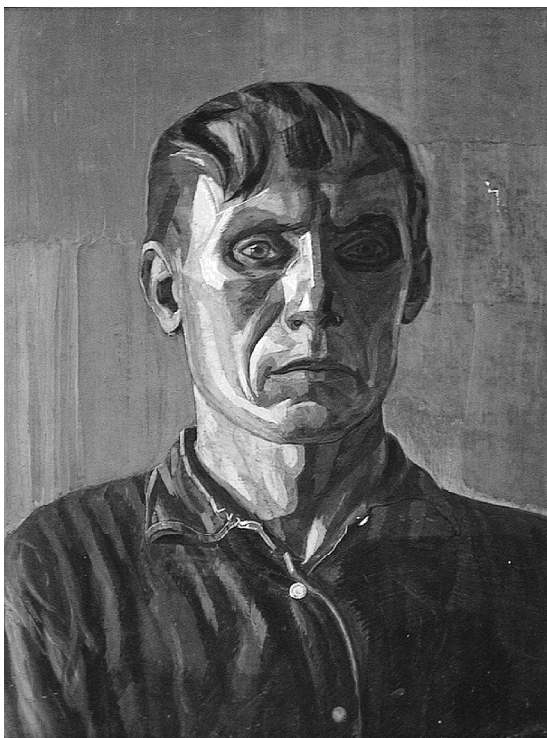
¹⁴ *Малинин К.В.* А.И. Миттов и чувашское изобразительное искусство // Художник Анатолий Миттов: Дорога в гору. С. 10.

¹⁵ Анатолий Иванович Миттов: воспоминания, стихотворения, очерки, художественно-критические статьи, дневниковые записи, рассказы, стихи художника. Чебоксары, 1990. С. 58–59.

- ¹⁶ *Егоров В.Г.* Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-тво, 1964. С. 113.
- ¹⁷ *Воронов Н.В.* Путь и судьба // Анатолий Иванович Миттов: воспоминания ... С. 6.
- ¹⁸ *Ерасов Б.С.* Самобытность // Культурология, XX век: словарь. СПб., 1997. С. 395.
- ¹⁹ Анатолий Иванович Миттов: воспоминания ... С. 19.
- ²⁰ *Воронов Н.В.* Путь и судьба // Анатолий Иванович Миттов: воспоминания ... С. 15.
- ²¹ *Айги Г.Н.* Задумываясь о друге // Там же. С. 157.
- ²² Анатолий Иванович Миттов: воспоминания ... С. 143.
- ²³ *Малинин К.В.* Указ. соч. С. 18–19.
- ²⁴ Анатолий Иванович Миттов: воспоминания ... С. 170, 174.
- ²⁵ *Таллерова-Миттова О.В.* Мгновения – длиною в целую жизнь (страницы воспоминаний) // Анатолий Иванович Миттов: воспоминания ... С. 64.
- ²⁶ *Бушueva Л.И.* Васильев Александр Георгиевич // Чувашская энциклопедия. Чебоксары, 2006. Т. 1. С. 279.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Время и искусство: Творчество А.И. Миттова.....	4
Изобразительное искусство Чувашии 1960-х годов.....	11
В поисках национального «я».....	17
«Жизнь творца усыпана страданием...».....	22
Традиционное и новое в искусстве конца XX века.....	27
Заключение.....	30
Литература, источники и примечания.....	34



А.И. Миттов. Автопортрет. 1967 г.



Деревенский пейзаж к вечеру. 1968–1969 гг.



Ужин в саду. Из серии «Чувашская старина». 1965 г.

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

Научные доклады
Выпуск 21

МОРДВИНОВА Антонина Ильинична

**А.И. МИТТОВ И ЧУВАШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Доклад на научной сессии
Чувашского государственного института
гуманитарных наук по итогам работы за 2015 год

Редактор *Т.Н. Таймасова*
Корректор *Г.И. Алимасова*
Верстка *Д.И. Белова*

Подписано к печати 21.12.15. Формат 60х90 $\frac{1}{16}$
Печать оперативная. Бумага офсетная. Гарнитура Times
Физ. печ. л. 2,3 а.л. Уч.-изд. л. 1,79 а.л.
Заказ № 20. Тираж 100 экз.

Отпечатано в РИО БНУ
«Чувашский государственный институт гуманитарных наук»
428015, г. Чебоксары, Московский пр., д. 29, корп. 1