

УДК 75.03  
ББК 85.143(2Рос.Чув)

Научная статья

## РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЧУВАШИИ В ЗЕРКАЛЕ НОВОЙ ЖИЗНИ (ЖИВОПИСЬ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА)

**А. И. Мордвинова**

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

**Аннотация.** В статье рассматривается художественная жизнь Чувашии, сложившаяся в результате политических перемен в стране в последней четверти XX столетия. В традиционном реалистическом искусстве нарождались глубокие изменения, которые обнаруживаются в творчестве ведущих художников академической школы. Кризис, вызванный утратой идеологических основ соцреализма, особенно ярко проявился в крупноформатных произведениях Н. Овчинникова, Н. Карачарскова, Р. Федорова и П. Павлова, представленных на выставке «Большая Волга — VI» в 1985 г.

Исторический жанр в живописи, наиболее емко передающий характер и проблемы современности, ранее не рассматривался в чувашском искусствоведении.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Чувашии конца XX в., соцреализм, выставка «Большая Волга — VI», исторический жанр, кризис жанра

**Для цитирования:** Мордвинова А. И. Реалистическое искусство Чувашии в зеркале новой жизни (живопись последней четверти XX века) // Современная гуманитаристика. 2025. Т. 1. № 2. С. 112 — 128

© Мордвинова А. И., 2025

Scientific article

## THE REALISTIC CHUVASH ART IN THE MIRROR OF NEW LIFE (PICTORIAL ART OF THE LAST QUARTER OF 20th CENTURY)

**A. I. Mordvinova**

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

**Abstract.** The article deals with the artistic life of Chuvashia formed as a result of political changes in the country in the last quarter of 20th century. Profound changes occurred in the traditional realistic art resulting in the work of academic school 'leading artists. The crisis caused by the loss of ideological foundations in socialist realism brightly manifested in large-format works by N. Ovchinnikov, N. Karacharskov, R. Fedorov and P. Pavlov presented at the exhibition «Big Volga — VI» in 1985. The historical genre in pictorial art conveying the character and problems of modernity has not been considered in Chuvash art earlier.

**Keywords:** pictorial art of Chuvashia at the end of 20th century, socialist realism, the exhibition «Big Volga — VI», historical genre, crisis of genre

**For citation:** Mordvinova A. I. The realistic Chuvash Art in the mirror of new life (pictorial art of the last quarter of 20th century) // Modern humanities. 2025;1(2):112 — 128

Аслăлăх статийи

## ЧĂВАШ ЕНЁН РЕАЛИЗМЛА ИСКУССТВИ СЁНЁ ПУРНĂС ТЁКЁРЁНЧЕ (XX ЁМЁРЁН ЮЛАШКИ ЧЁРЁКЁНЧИ СĂРĂ ЎНЕРЁ)

**А. И. Мордвинова**

Чăваш патшалăх гуманитарни аслăлăхёсен институтё,  
Шупашкар, Раççей  
amordvinova@yandex.ru

**Аннотаци.** Статъяра XX ёмёрен юлашки черёкёнче Раççейри политика улшăнăвёсене пула Чăваш Енре йёркеленнё сăнар ўнерён пурнăсне пăхса тухнă. Йăлана кёне реализмла ўнерте пысăк улшăнусем пулса иртнё, çакă академи школён сумлă ўнерçисен пултарулăхёнче те курăнать. Социализм реализмён идеологи никёсё арканни уйрăмах Н. Овчинниковăн, Н. Карачарсковăн, Р. Федоровăн тата П. Павловăн 1985 ç. «Пысăк Атăл — VI» курава тăратнă пысăк калăпăшлă ёçёсенче палăрать.

Сăрă ўнерёнче пирён саманан кăмăл-туйăмёпе сивёч ыйтăвёсене туллин те анлăн кăтартакан историлле жанра чăваш ўнер аслăлăхёнче халиччен тишкермен.

**Тёп сăмахсем:** Чăваш Енён XX ёмёр вёçёнчи сăнар ўнерё, соцреализм, «Пысăк Атăл — VI» курав, историлле жанр, жанр кризисё

**Цитатăлама:** Мордвинова А. И. Чăваш Енён реализмла искусстви сёне пурнăс тёкёренче (XX ёмёрен юлашки черёкёнчи сăрă ўнерё) // Хальхи гуманитаристика. 2025. 1 т. 2 №. С. 112 — 128

### **Введение**

В современном искусствоведении начиная с конца XX в. пристальный интерес исследователей вызывали авангардные идеи и художественные направления, представленные на выставках нового формата. В отличие от них мощное явление реалистического искусства, получившее тенденциозный термин «соцреализм», надолго оставалось почти без внимания исследователей. Постепенно ситуация меняется, и взгляд на искусство XX столетия с его богатейшим наследием, россыпью стилистических направлений и повторений прошлого становится более широким и объективным. Среди этого разнообразия реалистическое искусство, взрастившее в академических школах профессиональных живописцев, графиков и скульпторов, предстает на чувашской почве наибольшей и лучшей частью изобразительной истории.

### **Материалы и методы**

В настоящей статье основное внимание сосредоточено на живописи — виде искусства, которому служит большая часть художников Чувашской Республики. Именно в живописи наиболее полно выражены идеи и творческие достижения прошедшего столетия, так же, как и новые веяния, связанные со сменой всей общественно-политической жизни в стране. Рассмотрение сущностных черт, в 1980-е гг. еще не очевидных, но уже обозначившихся, является основной задачей автора. Материалом для этого стали крупноформатные полотна ведущих мастеров Чувашии, показанные на зональной выставке «Большая Волга — VI», определившие, на наш взгляд, состояние живописи реалистического направления в последние десятилетия XX в. Их стилистический и качественный с точки зрения академической реалистической школы анализ, а также рассмотрение вопроса в историческом контексте является основным методом работы.

### Результаты исследования

Рассматривая искусство двух последних десятилетий прошлого века, понимаешь, как слова выдающегося русского философа и литературного критика В. Г. Белинского правдивы и применимы ко многим явлениям искусства нашего народа. Он писал: «На Руси все растет не по годам, а по часам, и пять лет для нее — почти век» [2, с. 174]. Восемидесятые и девяностые годы XX в. «революционные», если иметь в виду несколько предыдущих десятилетий стабильной художественной жизни советского времени. Во всяком случае, художники послевоенных сороковых и, далее — пятидесятых-семидесятых годов, в официальном своем статусе чувствовали абсолютную уверенность в выборе «единственно правильного», реалистического пути развития искусства. Деятельность нескольких групп андеграунда и зарождающееся творчество молодых художников-шестидесятников «сурового стиля» не поколебало уверенности в этом, и внешне мало что изменило в общей картине художественной жизни страны. Новые течения уже снисходительно допускались чиновниками и мэтрами от искусства в музеи и выставочные залы разного уровня. Но перемены в профессиональном изобразительном искусстве, как и в любой другой духовной области жизни, уже назрели, внутренняя перестройка началась гораздо раньше. Критическое отношение к советской реальности формировалось в недрах окружающей действительности, стало обыденностью и нормой в быту. Столичная художественная среда второй половины восьмидесятых, прежде всего московская, уже обрела слой бурлящего андеграунда, который невозможно было погасить бульдозером, как это случилось в 1974 г.<sup>1</sup>

В творчестве российских художников после распада страны СССР наметились два пути. Отметив один из них как кардинальный отказ от традиционного реализма советского времени и обращение к русскому авангарду начала XX в. или современному западному, обратимся к другому — «новой» жизни этого реализма, вовсе не потерявшему первенствующее положение. В непростых социально-политических условиях, получив толчок извне, традиционный академический реализм также искал выходы из внутреннего кризиса.

В изобразительном искусстве Чувашии последних десятилетий XX в. также обозначились протестные направления. Волна энергии выплеснулась в первую очередь в экспозициях молодежных выставок в Чебоксарах. К этому времени чувашская культура также была растревожена такими выдающимися именами, как Анатолий Миттов и Геннадий Айги. Их свободное от идеологии творчество сформировалось задолго до «перестройки» — в шестидесятые годы. В конце восьмидесятых и девяностых общество отметило эти перемены яркими выставками в Чувашском государственном художественном музее — Первой республиканской молодежной выставкой и еще несколькими экспозициями, привезенными извне — Москвы и стран Европы<sup>2</sup>.

Они стали объектом горячего обсуждения, именно им было отдано информационное поле того времени. Сегодня публикации обретают аналитический

<sup>1</sup> Известная «бульдозерная» выставка московских художников-нонконформистов, прошедшая 15 сентября 1974 г.

<sup>2</sup> В 1985 г. в Чувашском художественном музее открылась выставка московской «неофициальной» художницы Ольги Брель, в 1989 г. — первая зарубежная выставка «Творчество режиссера Антуана Витеза» (Франция), подготовленная Г. Айги, в 1995 г. — «Графика Ханса Викстена» (Швеция) и др.

и обобщающий характер, а материалы, зафиксировавшие события того времени «по горячим следам», становятся основой капитальных монографий. Однако именно реалистическое искусство определило высокий уровень всех видов и жанров советского искусства<sup>3</sup>. С необходимым отдалением от этого времени, на исходе четверти уже сегодняшнего столетия, соцреализм воспринимается нами как яркая концептуальная программа, во многом утопичная, но получившая воплощение в произведениях крупнейших мастеров страны. Творческое наследие традиционной русской академической школы, реализованной в условиях идеологического прессинга, в ракурсе современной жизни представляется уникальным явлением мировой художественной культуры.

В течение XX столетия, сделав неуверенные шаги в первой его половине, в 1960 — 1980-е гг. художники-реалисты достигли высот живописного мастерства. Об этом писали искусствоведы Н. А. Ургалкина, А. Г. Григорьев и другие авторы, освещавшие в то время события чувашского изобразительного искусства. Надо отдать должное Ю. В. Викторову, издавшему в 2018 г. книгу «Чувашская станковая живопись XX века». Она стала своеобразной летописью художественной жизни Чувашии, наполненной именами и произведениями этого вида искусства [3]. Соглашаясь с его периодизацией истории чувашского искусства, в котором отдельными главами были рассмотрены 1960 — 1980-е и 1990-е гг., мы сообразно невероятно сложной, скрепленной рождением новой художественной парадигмы позволим себе объединить последние два с половиной десятилетия ушедшего столетия в единый блок. Они никогда не рассматривались целокупно, в последовательном движении и во множестве причинно-следственных связей составляющих, так же, как не рассматривалось в разрезе исторических обстоятельств творчество отдельных художников.

Нижней границей нашего исследования является зональная выставка «Большая Волга — VI», состоявшаяся в 1985 г. на территории построенного к этому времени в Чебоксарах нового здания Чувашского государственного художественного музея. Столь грандиозной экспозиции до этого времени в республике не осуществлялось никогда. Почти тысячу произведений всех видов искусства представили регионы Средней Волги. Не только для чувашской культуры, но и всех республик и областей, входящих в зону «Большой Волги», она стала, на наш взгляд, последней демонстрацией достижений советского искусства. В предисловии каталога выставки искусствовед А. Г. Григорьев писал: «Шестая выставка зоны “Большая Волга” развивает социально важные традиции советского искусства, закрепляет достижения, имеющиеся в творческом активе художников Поволжья. Это прежде всего идейная направленность творчества...», что было справедливо [5, с. 3]. Следующая «Большая Волга» прошла в Казани в 1991 г. и заметно отличалась от предыдущих отсутствием идейной целостности, а значит и крупноформатных полотен на производственную, военную, «ленинскую» темы — того основного сюжетного материала, который раньше демонстрировал достижения общества во всех сферах жизни. На казанской выставке немного было и произведений бытового жанра, но на ней впервые появились работы новых направлений изобразительного искусства.

---

<sup>3</sup> Хотя внутри этого сообщества не все было просто: существующая иерархия в системе Союза художников создавала подчас конфликтные взаимоотношения между его членами. Мы знаем судьбоносные последствия этого.

Выдающееся значение «Большой Волги — VI» для художественной культуры Чувашии абсолютно. Она позволит исследователям еще не раз обратиться к ней за ответами на вопросы не только о прошлом, но и настоящем времени, выделить моменты, которые обеспечили в дальнейшем важные перемены в искусстве.

Прежде чем говорить о сущности вопроса, хотелось бы зафиксировать то ощущение большого праздничного события, которое выставка оставила во многом благодаря картинам, посвященным победе в Великой Отечественной войне. Ее сорокалетие как раз отмечалось нашей страной в 1985 г., и ей была посвящена значительная часть картин. Именно в эти годы, на наш взгляд, зарождалось понимание величия подвига и самопожертвования уходящего уже поколения участников этой войны. Начинало формироваться то особое отношение к ней, в которой соединились для советского народа и горькое осознание утрат, и невероятное по силе пережитого чувства радости, даже счастья. Эта тема была метафизическим скрепом экспозиции. В картинах, посвященных войне, было менее всего «социального заказа». Центральными в этой категории стали картины «Однополчане» Г. В. Черноскутова (Волгоград), «Комбат» В. Ф. Жемерикина (Нижний Новгород), «На курской дуге» В. Ф. Летянина, «Ополчение» В. А. Сафронова (Ульяновск), «Девчата сороковых» А. В. Сайкиной (Нижний Новгород). Из чувашских художников на эту тему представили картины только С. И. Алатов — «Колоски (Трудные годы)», В. И. Белов — «Чувашия — Белоруссии. Весна 1944 года», которые стилистически продолжили линию живописи 1950-х гг. с их камерностью и простотой замысла, а также К. В. Владимиров — «Проводы на войну». В картине последнего были явлены черты сурового стиля. На выставке также было множество достойных портретов участников Великой Отечественной войны.

Что касается остальной, большей части экспозиции, то на «Большой Волге — VI» были представлены лучшие творческие силы региона. Поставленную проблему, на наш взгляд, логично решать на примере картин чувашских художников большого формата в полном значении этого понятия. На этой выставке в последний раз было показано значительное их количество, и повторить такое представительство не удалось с тех пор ни разу. Тем не менее живописные полотна большого размера (отнесем их условно к историческому жанру) никогда отдельной темой, вкупе и в контексте времени, не рассматривались. Можно сказать, что чувашское искусствоведение пока не предприняло системного подхода к этому богатейшему материалу, накопленному за столетний период развития чувашского искусства.

Авторами больших полотен были художники старшего поколения живописцев — главные «картинщики» второй половины XX столетия — Р. Ф. Федоров, Н. В. Овчинников, Н. П. Карачарсков и П. В. Павлов. Все они успели ярко проявить свой талант и уже получить признание в 1960-е и 1970-е гг., представляя и прежде чувашскую живопись крупноформатными произведениями на масштабных всероссийских выставках. Н. П. Карачарсковым ранее были созданы многофигурные картины «Перед собранием (Мужики)» (1967), «О нас пишут» (1969) и «Братья Ульяновы» (1969 — 1970), в которых художник сумел выразить дух времени и показать себя как великолепный рисовальщик, живописец и мастер композиции. Тогда же Н. В. Овчинников написал полотно «Здравствуй, земля!» (1962 — 1963), Р. Ф. Федоров — два варианта картины «Сеспель» (1968, 1969), а П. В. Павлов — «Ополченцы Красной гвардии» (1969). Справедливости ради надо назвать имя художника В. Д. Чуракова, который в 1969 г. создал выдающее-

ся как по содержанию, так и по живописному качеству монументальное полотно «Будни 20-х годов» (х., м. 200 × 300). В дальнейшем художник сосредоточился на портрете, подтвердив и в этом жанре высокий профессионализм.

Теперь на «Большой Волге — VI» Р. Ф. Федоров показал «Фреску о хлебе» (1985. 260 × 365), Н. В. Овчинников — «Навеки вместе (Встреча Ивана Грозного с посланцами чувашского народа по пути следования в Казань в 1554 году)» (1981 — 1985. 270 × 486), Н. П. Карачарсков — «Чувашскую рапсодию» (1985. 280 × 460), П. В. Павлов — «Похороны коммунара» (1985. 220 × 450). Сам выбор темы требовал от художников монументального решения. Как видим, каждая из них по большей стороне приближается к четырем метрам и даже более. Н. В. Овчинников и Н. П. Карачарсков превзошли по размеру и количеству действующих лиц все, что создавалось в чувашской живописи прежде, непревзойденными они остались до сегодняшнего дня. С одной стороны, эта смелость делает им честь. Достигнув успехов в бытовом жанре и получив признание как лучших в республике живописцев этого плана, несомненно, художники ставили перед собой новые, более сложные задачи. Но, несмотря на признание этих произведений высшим достижением чувашского искусства в историческом жанре, этот опыт трудно назвать успешным: картины показали пределы их возможностей: ни Овчинников, ни Карачарсков не смогли сохранить достигнутого в прежних работах мастерства. Главной причиной, по нашему мнению, стал метод реалистического воспроизведения фигур и предметов, которым они привычно пользовались в станковой картине и за рамки которого не смогли выйти. Необходимая степень монументализации могла быть достигнута предельно строгим выбором деталей, их ранжиру и, конечно, иными приемами в письме. Как оказалось, техника выполнения, используемая в станковой живописи, мало подходит для монументальной картины, хотя в истории русской живописной школы это случалось. Репин и Суриков сделали это исключительно благодаря блестящей живописной технике и художественному замыслу, равному исторической значимости события, заключив в картину всю его драматическую суть<sup>4</sup>.

По поводу сказанного надо обратить внимание на устоявшиеся оценочные категории в чувашском искусствоведении. На наш взгляд, назрела необходимость объективного анализа не только художественного наследия республики, но и разговора о состоянии искусствоведческой науки, часто обретающий репрезентативный характер. Этот подход имеет местечковый уровень, когда оценка произведений происходит по заниженным критериям и сообразно сложившейся иерархии имен. Такое положение вещей было очевидным, но общепринятым. Обосновать это заявление можно на примере творчества народного художника РСФСР и Чувашии Н. В. Овчинникова и оценки в публикациях его монументального полотна «Навеки вместе», коли мы коснулись показательной во многих смыслах выставки «Большая Волга — VI». В чувашской живописи и искусствоведческой литературе это масштабное полотно не могло быть незамеченным. Его размеры, оптимистический строй, ясность замысла и простота характеристик действующих лиц производят впечатление. Все упоминавшие об этой картине подробно описали событие, его участников и место действия. Ю. В. Викторov пишет о том,

---

<sup>4</sup> Картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» имеет размер 178 × 285,4 см; картины В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» — 218 × 379 см и «Боярыня Морозова» — 304 × 587,5 см.



Ил. 1. Н. В. Овчинников. Навеки вместе (Встреча Ивана Грозного с посланцами чувашского народа по пути следования в Казань в 1554 году). 1980 — 1985. ЧГХМ

что тему художник решил «торжественно-празднично, максимально используя известные ему средства реалистической живописи» [3, с. 120]. Эта оценка отчасти верна, но не полна. Картину описал и дал высокую оценку почти каждый автор вышедшего в 2017 г. отдельным изданием сборника статей, посвященного 100-летию со дня рождения Н. В. Овчинникова. В него были включены и материалы научно-практической конференции под названием «Образная система в отечественной живописи второй половины XX века и художественные принципы Н. В. Овчинникова» [7]. Его содержание мало отвечает названию, так как и конференция, и сборник осуществлялись исключительно к юбилейному чествованию художника. Ни одна статья не нарушила приподнято-праздничного характера текстов<sup>5</sup>. Вслед за Ю. В. Викторовым картину «Навеки вместе» описывает А. Н. Автономова. Обозначив исторический факт, отметив «торжественность и величие выдающегося события» и «суриковский масштаб» полотна, она снова ограничивается ставшими общим местом характеристиками [1, с. 40]. В сборнике можно отметить в первую очередь статью А. А. Трофимова «Мастер академической реалистической живописи», в которой он касается среди прочих и картины «Навеки вместе». Справедливо отметив кризис исторического жанра в изобразительном искусстве Чувашии, Трофимов выделяет эту картину в качестве «крупного события» и дает кроме внешнего описания анализ композиционных приемов, касается

<sup>5</sup> Появление такого рода изданий в 2017 г. кажется лишенным смысла предприятием или, в лучшем случае, свидетельством формального подхода к делу. Это вопрос качества искусствоведческой науки в Чувашии.

как художественных достоинств, так и просчетов, хотя достоинства он находит и там, где их нет.

На наш взгляд, выбор Н. В. Овчинниковым места действия в картине «Навеки вместе» — высокий берег Волги — верен и композиционно оправдан. Помещенные на полотне более семидесяти человек сгруппированы тесно, давая ощущение многочисленной толпы, этому же способствует перспективный выход второго плана в широкое пространство Волги. Характерная для художника живописная пестрота грамотно собрана тонально, яркие цветовые пятна концентрируют внимание зрителя на главных героях. Однако очень сложно не заметить в картине шаблонность композиционных и «заученность» живописных приемов художника, что, впрочем, есть во всех его полотнах. Внутренняя зависимость от академических стандартов, которые для больших художников становятся лишь основой для самостоятельного движения в творчестве, никогда не были преодолены Н. В. Овчинниковым. Живописный талант и трудолюбие позволили ему подняться на вершины официального искусства, и в этих рамках он единственный в чувашской живописи, кто в течение десятилетий поднимал самые актуальные темы времени — от первого трактора на селе до космонавта А. Г. Николаева в советское время и от императора Николая II до Нарспи в постсоветские годы. В этом его значимость и историческое оправдание. Назвать же в картине «Навеки вместе» творческой удачей неравнозначные по исполнению группы и отдельных персонажей невозможно. Они лишают качества всю картину, дают ощущение того, что художник на втором плане компоновал лишь головы, опуская работу над фигурами и их размещением в пространстве. Желание автора большой картины показать характеры и эмоции всех героев картины дает эффект понижения главной идеи полотна, заявленного быть монументальным. Поэтому большое внимание к их лицам, многие из которых очень выразительны, рождает «вялость» многих частей картины, а излишняя многословность деталей говорит о том, что художнику такой формат картины оказался не под силу. Хотя фрагмент с главными героями события в центре композиции, умело организованной цветом, позволяет сохранить ее внешнюю цельность.

Важно, на наш взгляд, рассмотрение любого произведения в контексте событий и духовных запросов времени. В этом смысле интересны высказывания московских искусствоведов, писавших в свое время о чувашских художниках. Так, Н. В. Воронов, статья которого прослеживает эволюцию раннего периода творчества Овчинникова до начала 1980-х гг., верно отмечает его значение «в общей истории чувашского изобразительного искусства», которое «...примерно до середины 1940-х годов страдало от недостатка высокой профессиональности. Овчинников внес в чувашскую живопись начала академического мастерства, уверенной точности в рисунке, понимания законов композиции, колористической гармонии и специфики всех других компонентов реалистической выразительности» [4, с. 94]<sup>6</sup>. Это верно по отношению к его раннему творчеству, когда мировоззрение художника органично проистекало из социальной реальности. К сожалению, последующие произведения Н. В. Овчинникова никем не проанализированы в такой полноте, как это сделал Н. В. Воронов. Искусствоведы и все писавшие о художнике привычно переносили оценочный анализ произведений

---

<sup>6</sup> Добавим, что заслуга в привнесении «начала академического мастерства» и повышения качества живописи принадлежала, в первую очередь, Р. М. Ермолаевой и В. С. Гурину.



Ил. 2. Н. П. Карачарсков. Чувашская рапсодия. 1985. ЧГХМ

времени расцвета и создания лучших произведений на более поздние работы, утратившие эти качества. Картина «Навеки вместе» оказалась пограничной в его творческой истории, сохранив еще многое из профессионального арсенала мастера его более ранних картин.

Художественное мышление Н. В. Овчинникова было сформировано в середине XX столетия. Законы соцреализма в изобразительном искусстве были восприняты им и выражены в характерных для этого направления произведениях. В период становления соцреализма из-под кисти советских художников рождались полотна понятного, однозначного содержания, повествующие о «хорошем» и «плохом» в жизни. В период расцвета этого направления заметную роль в выборе темы стала играть конъюнктурная составляющая искусства. В творчестве Н. В. Овчинникова имели место обе стороны явления. Ему всегда удавалось первым реализовать в живописи актуальную историю и писать на самые злободневные темы. С наступлением в стране «перестроечных» тенденций художник быстро освоил современную тематику, и героями его полотен стали события и лица, пришедшие на смену тем, кого воспевало советское искусство. На наш взгляд, в этом, а не только по причине уважаемого возраста, состояла его профессиональная немощь в поздний период творчества. На смену В. И. Ленину и передовикам труда чередой пошли картины, изображающие Иакинфа Бичурина с А. С. Пушкиным, И. Я. Яковлева с императором Николаем II, архитектора XVIII в. Петра Егорова — тех лиц и событий, которые стали востребованы современным обществом.

Большой эволюционный путь прошел и другой видный чувашский художник Н. П. Карачарсков. На рассматриваемой выставке он представил еще более многолюдную, нежели Овчинников, картину «Чувашская рапсодия». Значимость ее состоит в том, что художник писал персонажей с реальных людей, своих современников, которых он знал. Знаменитые в Чувашии люди — герои труда, участники Великой Отечественной войны, космонавт А. Г. Николаев, государ-

ственные деятели, писатели, труженики села, пионеры — заполнили плотно огромной массой в пространстве характерного для Чувашии ландшафта. Объемно прописанные фигуры первого плана портретны и узнаваемы, что значительно прибавляет ценности полотну, делая его документом истории, так же, как и сюжет картины, представляющий народный праздник «Акатуй» и получивший в советское время название Праздника песни и труда. Проводимый с давних времен в честь окончания весенних полевых работ, он был самым масштабным, что и стало для художника поводом изобразить многих прославившихся людей республики.

Однако необходимо сказать о главном качестве полотен Н. П. Карачарскова. Он обладал, несомненно, выдающимся талантом. Не имея высшего специального образования, он в совершенстве усвоил в Чебоксарском художественном училище уроки своих учителей — выпускников Академии художеств В. С. Гурина, Е. Е. Бургулова и Р. М. Ермолаевой. Оригинальность сюжетов, новизна композиционных решений и живописное мастерство всегда были его сильной стороной, о чем можно говорить без излишней натяжки.

1960-е и 1970-е гг. стали для Н. П. Карачарскова этапом становления и зрелости: в картинах «О нас пишут» (1969), «Братья Ульяновы» (1969 — 1970) и других он без ложного пафоса изобразил героев своего времени, следуя идеологии и философии социализма в пока еще не обесцененном виде. Но как человек критического ума он в дальнейшем своем творчестве постепенно теряет свой оптимизм, и характер его творчества меняется. Уже в «Чувашской рапсодии» есть этот приближающийся надлом. Внешняя характеристика картины восходит к парадным многофигурным произведениям второй половины 1940 — 1950-х гг. — времени расцвета соцреализма.

Н. П. Карачарсков прошел в своем творчестве все стадии соцреализма: от картин «Портрет птичницы Агаковой Л. И.» (1959) и «Мои новые друзья» с милой деревенской детворой в духе решетниковской «Опять двойки» (1964) до кульминационного полотна «О нас пишут» (1969). Далее, в 1970-е гг., работая над близкой к суровому реализму серией картин «Люди колхоза “Янгорчино”», он переживает глубокое погружение в крестьянский мир и по-новому осмысливает его реалии, что и видим в картине «Чувашская рапсодия». В ней, бесспорно принадлежащей к жанру «торжественных шествий», соцреалистический метод претерпевает явную переработку, обретая драматическую остроту. Если поставить в один ряд все известные картины этого жанра: «колхозные праздники», «торжественные заседания» и «парады», созданные ведущими художниками страны той поры, то главной их характеристикой является оптимизм и энтузиазм. При внешнем следовании жанру у Карачарскова проявляется новое, неоднозначное истолкование этих событий, где нет места патетике и воодушевлению соцреализма.

Замысел картины, возможно, рожден впечатлением художника от «Чувашской рапсодии для фортепиано с оркестром» композитора А. В. Асламаса. Созданная в 1948 г., она много раз перерабатывалась автором, но в итоге получила впечатляющее завершение. Использование старинных мелодий и песен в обработке Ф. П. Павлова, таких как «Асран кайми» и «Сёрен», придали ей «скрытый драматизм», как пишет музыковед И. В. Данилова [6, с. 29]. Это свойство, как кажется, было воспринято художником в первую очередь. В композиционном построении полотна им использованы темы как эпического, так и камерного характера. Широкой панорамой раскрывается пространство, заполненное людской массой до самого горизонта. В пронизанном ярким летним солнцем пейзаже, как

это было принято в этом парадном жанре, Н. П. Карачарсков пишет тяжелый по плотности цвета первый план с плотно стоящими группами людей, который с первого же взгляда дает ощущение диссонанса. Кроме того, в разнообразии лиц не видим единого воодушевления. Кажется, что художник специально усиливает контрасты, наполняя тему всенародного праздника скрытыми смыслами.

Продолжение этого настроения являют портреты, написанные Карачарсковым в 1980-е гг. В них — незавуалированный укор художника существующим социальным реалиям. В серии «Люди колхоза “Янгорчино”» видим потертые пиджаки стариков, на лацканах которых ордена и медали героев войны, ситцевые поношенные платья, растянутые кофты крестьянок, натруженные руки, сложенные на коленях, и у всех — бесконечная печаль в глазах. Рождается ощущение безысходности, которой не было в тех же портретах крестьян, написанных художником в предыдущих десятилетиях. В картине «Чувашская рапсодия» этот душевный настрой, явно прочитываемый в отдельных образах, создает драматическое напряжение. Художник чутко уловил тот предперестроечный момент в жизни общества, когда «народ безмолвствует» в ожидании неотвратимых перемен. Не говорить об этом сегодня мы не можем, ибо крушение социалистического формата жизни, при всей консервативности провинциальной жизни, столкнуло художественную жизнь республики на иную колею. Карачарсков обратился к приему великих мастеров исторической живописи, когда посредством изображения толпы воплощались грандиозные общественные сдвиги и события. Таким образом, картина Н. П. Карачарскова, при внешней близости к жанру «торжественных шествий», совершенно не вписывается в этот контекст. В дальнейшем критический настрой художника обрел еще более острое воплощение, в его работах появилось явное осуждение наступившего миропорядка, и в этом он часто переходил грань художественности.

С другой стороны, мы знаем такое направление в искусстве, как соц-арт, широко распространившееся в стране в этот период. В нем много иронии и даже цинизма по отношению к окружающей действительности советского периода. Оно имело место и среди художников Чувашии, но главным образом любительского уровня. Значительных произведений не было создано вовсе. В творчестве же Карачарскова критика настоящего имеет совершенно иную природу — ярко и эмоционально выраженную, почти плакатную, гражданскую позицию, как ни странно это звучит по отношению к живописи. В целом, в отдельных портретах и сюжетных картинах Н. П. Карачарсков написал историю родного села Шадрихи. Этот уникальный в Чувашии опыт создания живописной летописи времени останется отдельной страницей в искусстве XX столетия. В будущем, несомненно, он должен стать темой для исследователей чувашского искусства.

Картины «Навеки вместе» Н. В. Овчинникова и «Чувашская рапсодия» Н. П. Карачарскова оказались для них последними значительными работами, в которых оставались высокое живописное качество и, главное, органичное существование художников в той ипостаси, в которой они остались для потомков. До конца верные реалистической манере, они претерпели во второй половине творческого пути довольно жесткую ломку основ своих художнических принципов. Проблема была в том, что традиции советской живописной школы, суть соцреализма, они воспринимали слишком прямолинейно и не смогли понять или принять реалии новой жизни после смены в стране социальных парадигм. Поэтому Овчинников, будучи по сути своей конформистом, в погоне за актуальностью темы не смог

верно оценить глубинных перемен нового времени. Карачарсков же, оставаясь верным сельской тематике, искренне переживал судьбы своих земляков-поречан. В «перестроечные» времена, на рубеже 1980 — 1990-х гг., жизнь народа и в городе, и на селе стала крайне тяжелой. Отсюда и тот негатив, который в картинах художника со временем превратился из акцента в норму речи. Начиная с 90-х гг. прошлого столетия в мировоззрении Н. П. Карачарскова обозначился поворот в сторону активного неприятия новой действительности.

Масштабность замысла, на решение которой претендовали и Овчинников, и Карачарсков, не имеет в истории чувашской живописи других примеров. Оба мастера к 1985 г. находились на пике успеха и признания. Оба своими предыдущими произведениями доказали свою профессиональную состоятельность. Но, обратившись к истории зарубежного и русского искусства, находим шедевральное исполнение многофигурных картин мастерами Ренессанса и более поздних эпох. Вспоминаем Тициана и Боттичелли, Репина и Сурикова, уровень живописного мастерства которых позволяет поставить их произведения на вершину этого жанра. Поэтому, по самым высоким меркам, рассматриваемые полотна чувашских художников в этот ряд мирового искусства поставить трудно, о чем писали некоторые чувашские авторы. Хотя главное достоинство произведений великих — воплощенные идеи и художественные идеалы своего времени — в какой-то мере присутствовало и в полотнах чувашских мастеров. Вернее сказать, момент крушения идеалов.

Возвращаясь в 1985 г., отметим, что если Н. В. Овчинников и Н. П. Карачарсков при всем стремлении создать высокий образец исторической картины, не одолели этой высоты, то и Р. Ф. Федоров, и П. В. Павлов, каждый по-своему, решили эту проблему. И хотя общим для всех четверых было мировоззрение, сформированное в советскую эпоху, реальным пониманием событий и чувством времени обладали последние. Им, на наш взгляд, было гораздо проще воспринять новые перестроечные веяния: и Павлов, и Федоров — живописцы, которые начали свой самостоятельный путь немного позднее, их студенческие годы пришлось в основном на шестидесятые годы. Это очень важно, так как они оказались внутри столичного идеологического «бурления», были свидетелями известных социально-политических событий, в результате которых утвердился в искусстве «суровый стиль». Поддавшись его сильному влиянию, молодые художники после окончания института выработали манеру письма, отличную от академической, хотя каждый из них развивался совершенно по-своему. В середине 1980-х гг. Р. Ф. Федоров и П. В. Павлов были на пике своего творческого восхождения.

Петр Павлов в своих картинах шел в сторону крайнего аскетизма, как в цвете, так и в выборе деталей сюжета. Он не служил безоглядно вызовам времени и был верен выбранной теме и принципам — писать историю страны через судьбы людей и собственный жизненный опыт. В языке «сурового стиля», казалось бы, таком ограниченном в своем формальном репертуаре, художник находил все новые выразительные возможности. Так, на «Большой Волге — VI» Павловым была показана картина «Похороны коммунара» (1985. Х., м. 220 × 450), сохраняющая напряжение «сурового» цветосочетания ранних его полотен. Но в ней зарождается тот характерный для художника серо-голубой цвет, который превалирует во многих более поздних работах. Полотна крупноформатной серии — «Песни старой Чувашии» (1988 — 1989. Х., м. 151 × 273), не теряя монументальности,



Ил. 3. П. В. Павлов. Похороны коммунара. 1985. ЧГХМ

обретают это новое колористическое решение. Почти пастельные сочетания холодных тонов дают необходимую временную отдаленность и эмоциональную сдержанность. С переездом П. В. Павлова из Чебоксар в Ульяновск на выставках чувашских художников уже не стало картин исторического жанра достойного уровня. Появлявшиеся же раз от раза, несмотря на актуальность темы, не выдерживали серьезной критики. Пережив в 1990-е гг. свои худшие времена, исторический жанр сошел со сцены художественной жизни республики, а XXI в. пока не дал ни одного примера его возрождения.

Не остановился в своем живописном движении и Р. Ф. Федоров. В восьмидесятые годы он заметно выделился среди чувашских художников. Его картины, в отличие от полотен П. В. Павлова, наоборот, со временем все более и более обретали цветистость, дробность и формальную сложность, а содержание прочитывалось, «разгадывалось» в многочисленных предметах-символах и иносказаниях. Но в картине «Фреска о хлебе» (1985. Х., м. 260 × 365. ЧГХМ), показанной на «Большой Волге — VI», художник пока не перешел этой грани и сумел оформить высокую идею в равноценную художественную форму. Преодолевая графическую жесткость в построении композиции и в силуэтах фигур, Федоров организовал цветовую палитру в по-своему сдержанной гамме: богатый градициями каждый цвет то приглушается, то обретает на этом фоне силу и звучность. Живописная наполненность и богатство приемов письма не разрушили строгого композиционного построения и соответствия своему названию. Термин «фреска» ассоциируется у нас с храмом, транслирует смысл сюжета в категорию высокого искусства. Выраженная статичность фигур и фризовая композиция, предметы, заключающие в себе символы мира, благополучия и плодородия, придают картине масштабность, наполняют пространство картины ощущением сакрального действия, предстояния. По нашему мнению, картина «Фреска о хлебе» стала этапной в творчестве мастера. Она завершила период творчества, когда стилистическая и сущностная составляющие картины находились в неразрывности и цельности.

Размышляя об уникальности творческого метода Р. Ф. Федорова, убеждаешься в очевидности его яркого живописного таланта, данного от природы. Он сумел использовать его в полной мере, компенсировав слабый рисунок, а часто и ком-



Ил. 4. Р. Ф. Федоров. Фреска о хлебе. 1985. ЧГХМ

позиционное решение. Цветовыми акцентами и структурой живописных мазков ему почти всегда удавалось собрать картину в законченный вид. Полученное на графическом факультете Харьковского художественного института образование ненадолго оттянуло время проявления Федорова-живописца. Первым прорывом к самому себе явилась работа над образом Михаила Сеспеля, в результате чего было написано два варианта картины — в 1968 и 1969 гг. Конечно, в композиционном строе, скупости деталей, выразительности силуэтов сразу видна приверженность суровому стилю. Но увлечение древнерусской иконной живописью дало импульс к поиску сложных цветовых отношений. Далее художник от картины к картине материализует свой живописный талант, как будто не зная границ в науке гармонизации цвета. Соединяя изумрудные цвета с невероятными карминами и розовыми, голубые с желтыми и черные с золотыми, он утверждал себя как живописец. Именно на рубеже 1980 — 1990-х гг. сложился собственный яркий стиль Р. Ф. Федорова. В его лице явился в Чувашии представитель умеренного советского авангарда. Среди молодых чувашских художников у него появляется много подражателей и последователей, главным образом, обучавшихся на художественно-графическом факультете пединститута. Они восприняли характерный живописный почерк Федорова с его притягательной энергетикой и цветовым напряжением, в котором был импульс для развития. Жаль, что для них в первую очередь стали ориентиром та самая бросающаяся в глаза цветистость и сверх меры динамичное письмо с мазками, «рвущими» все границы изображаемых предметов. Мастер остался единственным, кто в этой манере сохранял живописную культуру и не утратил «звучания» каждого цвета в общем строе картины. В 2000-х гг. эта цельность внешнего и внутреннего уходит из его работ. Вероятно, в стремлении к оригинальности художник пытается внести в содержание

некую многозначность и философский подтекст. В триптихе «Сеспель. Жизнь моя, за какими холмами...» (1989. X., м. 180 × 110) мы принимаем такое осмысление поэзии чувашского поэта. В нем органично смотрится и включение, как часть триптиха, правое полотно с автопортретом Ван Гога, его «Подсолнухов» и изображением прекрасной дамы из XVI в. — составляющие творческие ориентиры самого художника. Но картина «Монолог. Композиция № 1» (1991. X., м. 173 × 229) с гипертрофированными образами политической верхушки советской страны, жутковатыми лицами-масками, отсылкой к Сальвадору Дали и другими символами может быть поставлена в ряд многочисленных картин того времени с набором подобных деталей. Все это стало в то время избитой формулой в среде последнего слоя советских нонконформистов.

Обретенные Р. Ф. Федоровым в 1980-е гг. качества «картинщика» проявились во всех жанрах. Его пейзажи не кажутся случайными, они срежиссированы так же, как и портреты. В них присутствует ситуационный элемент. В сюжетных композициях всегда имеет место иносказание, предполагается смешение времен и пространств, скрытый подтекст, который не всегда раскрывается через изображаемое. Последнее качество — некоторая надуманная сложность сюжета, набор образов и предметов-символов во многих случаях рождает некоторую манерность и восходит к стереотипам популярного в этот период направления искусства соц-арт. Все эти явления на исходе советской страны, в том числе соц-арт как направление, быстро утратили свои сатирические качества и обрели главным образом иронический характер в искусстве постмодернизма. Кстати сказать, в чувашском искусстве, как и в общероссийском, это направление получило более широкое распространение, чем соц-арт, и, главное, долгую жизнь, не утратив своей актуальности и в настоящее время.

Возвращаясь к форме большой картины, в данном случае историческому жанру, необходимо еще раз напомнить, что Н. В. Овчинников и Н. П. Карачарсков работали исключительно в рамках академической школы. Но в 1990-е гг. они уже не смогли сохранить прежний уровень мастерства, хотя номинально оставались ведущими художниками реалистического направления. Старшему поколению художников было особенно сложно согласиться с тем, что идеи, которым они служили всю свою творческую жизнь, утратили ценность в современном обществе. В конце XX в. они уже понимали, что формат «советской» картины не может быть интересен для современников. Выход был, как им казалось, именно в новых, актуальных теперь сюжетах. Но, сменив тему, они бессильны были изменить свое понимание вещей и овладеть новой манерой письма.

\* \* \*

Взяв на себя анализ крупноформатных полотен выставки «Большая Волга — VI» как наиболее показательных для заявленной темы, мы оставили за пределами настоящей статьи другие жанры живописи. Отметив, что историческая картина, эпизодически появлявшаяся на выставках конца XX столетия, а сегодня полностью исчезнувшая из сферы интересов чувашских мастеров, констатируем развитие других жанров, обретающих подчас формы и качество, достойные искусствоведческого внимания. В первую очередь заслужили этого художники, которые ко времени «Большой Волги — VI» уже обрели свой неповторимый, органически присущий им индивидуальный почерк, и стояли в ряду ведущих художников республики. Это В. И. Агеев, В. Л. Немцев и Н. А. Енилин, в полной

мере освоившие в своем творчестве все жанры. На выставке они представили картины: В. И. Агеев — «Женщины из Аксарино» (1982), В. Л. Немцев — натюрморт «Калина красная» (1982) и Н. А. Енилин — «Здесь матери водили хороводы» (1984 — 1985), которые вошли сегодня в фонд классики советского чувашского искусства. Замечательными образцами искусства социалистического реализма явились сюжетные работы станкового формата, пейзажи и натюрморты других художников. Погружаясь в экспозицию «Большой Волги — VI», невозможно обойти и жанр портрета, который в количественном отношении стоит после пейзажа — самого востребованного живописцами Чувашии. В целом на выставке преобладала реалистическая живопись хорошего качества, которая в равной степени представляла линию и соцреализма, и «сурового» стиля.

Богатое художественное наследие ушедшего столетия, на наш взгляд, требует целостного взгляда и всестороннего анализа. Задачей современной искусствоведческой науки стоит пристальное рассмотрение и серьезный анализ всего объема, созданного в XX в. изобразительного материала. И не только живописи, но и всех видов и жанров искусства. Сосредоточившись на событиях последних десятилетий прошедшего столетия, в корне изменивших ход социально-политической жизни, а вслед за этим и культурной парадигмы, мы нашли наиболее яркое их отражение в крупноформатных полотнах исторического жанра.

### **Заключение**

Живопись последней четверти XX в. сфокусировала в себе лучшие достижения предыдущей истории чувашского изобразительного искусства и стала посылом в будущее, отразив нарождающиеся тенденции к ее обновлению. Реалистическая линия академического плана, на наш взгляд, именно в этот период разрешилась последними крупноформатными полотнами, в полной мере продемонстрировавшими глубокие внутренние изменения в духовной жизни общества. Наиболее ярко это было явлено на зональной выставке «Большая Волга — VI», проведенной в Чебоксарах. В культурной жизни республики она стала событием, поражающим своим масштабом и разнообразием видов и жанров искусства. Произведения художников Чувашии среди картин мастеров других республик и областей в экспозиции не затерялись. Более того, картины большого формата на исторические темы дали исключительно значимые характеристики тех глубоких изменений, которые происходили в общественно-политической и духовной жизни того времени. Исследователям чувашского изобразительного искусства они представляют сегодня богатейший материал. Поэтому логичным был ее выбор в качестве примера, как главной точки отсчета в ходе событий меняющегося мира. Выставка стала последней крупной экспозицией в XX в., которая в полном объеме представила современное официальное искусство советской Чувашии со всеми его традиционными и новаторскими направлениями.

### **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**

1. Автономова А. Н. История чувашского народа в произведениях Н. В. Овчинникова // Николай Васильевич Овчинников: сборник статей и материалов / сост. и науч. ред. Ю. В. Викторов. Чебоксары : ЧГИГН, 2017. С. 39 — 44.
2. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах / под общ. ред. Ф. М. Головенченко. Москва : ОГИЗ : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1948. Т. III. Статьи и рецензии 1843 — 1848 / ред. В. И. Кулешова. 926 с.
3. Викторов Ю. В. Чувашская станковая живопись XX века: [монография-альбом]. Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2018. 256 с.

4. Воронов Н. В. Н. В. Овчинников // Николай Васильевич Овчинников: сборник статей и материалов / сост. и науч. ред. Ю. В. Викторов. Чебоксары : ЧГИГН, 2017. С. 91 — 102
5. Григорьев А. Г. Большая Волга: каталог произведений. Чебоксары : Изд-во Чуваши. обкома КПСС, 1985. 58 с.: ил.
6. Данилова И. В. Концертный жанр в творчестве А. Асламаса // Вопросы истории чувашского искусства / ред. В. А. Прохорова. Чебоксары : ЧНИИЯЛИЭ, 1987. С. 27 — 34.
7. Николай Васильевич Овчинников: сборник статей и материалов / сост. и науч. ред. Ю. В. Викторов. Чебоксары : ЧГИГН, 2017. 204 с.: ил.

#### REFERENCES

1. Avtomomova A.N. The history of the Chuvash people in the works by N. V. Ovchinnikov // Nikolai Vasilyevich Ovchinnikov: the collection of articles and materials / complier and scientific editor Y. V. Viktorov. Cheboksary;2017:39 — 44. (In Russ.)
2. Belinsky V. G. The works by Alexander Pushkin // V. G. Belinsky. Collected works in three volumes / under the general editorship of F. M. Golovchenko. Moscow;1948. Vol. III. The articles and reviews of 1843 — 1848 / edited by V. I. Kuleshov. 926 p. (In Russ.)
3. Viktorov Y. V. The Chuvash easel painting of XX century: [monograph album]. Cheboksary;2018:256. (In Russ.)
4. Voronov N. V. N. V. Ovchinnikov // Nikolai Vasilyevich Ovchinnikov: the collection of articles and materials. Complier and scientific editor by Y. V. Viktorov. Cheboksary;2017:91 — 102. (In Russ.)
5. Grigoriev A. G. The Big Volga: the catalog of works. Cheboksary;1985:58:ill. (In Russ.)
6. Danilova I. V. Concert genre in the works by A. Aslamasa // the history of the Chuvash art / edited by V. A. Prohorov. Cheboksary;1987:27 — 34. (In Russ.)
7. Nikolai Vasilyevich Ovchinnikov: the collection of articles and materials / complier and scientific editor Y. V. Viktorov. Cheboksary; 2017:204: ill. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.08.2024;  
одобрена после рецензирования 16.09.2024; принята к публикации 16.04.2025

*Информация об авторе:*

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

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7822-5204>, [amordvinova@yandex.ru](mailto:amordvinova@yandex.ru)

*Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.*

The article was received by the editors on 10.08.2024;  
approved after reviewing 16.09.2024; accepted for publication 16.04.2025

*Information about the author:*

**Antonina I. Mordvinova**, leading researcher at the Chuvash State Institute of Humanities  
(29/1 Moskovsky Ave., Cheboksary, 428015, Russia), candidate of Arts, Associate Professor,  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7822-5204>, [amordvinova@yandex.ru](mailto:amordvinova@yandex.ru)

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

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

Статья редакции 10.08.2024 ҫитнӗ;  
рецензиленӗ хыҫҫӑн 16.09.2024 ырланӑ; 16.04.2025 пичете йышӑнӑ

*Автор ҫинчен:*

**Мордвинова Антонина Ильинична**, Чӑваш патшалӑх гуманитарни  
ӑслӑлахӗсен институчӗн ӑслӑлах ертӗҫӗ ӗҫтешӗ  
(428015, Раҫей, Шупашкар хули, Мускав пр., 29, 1 корп.),  
искусствоведени кандидачӗ, доцент,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7822-5204>, [amordvinova@yandex.ru](mailto:amordvinova@yandex.ru)

*Пайталӑх конфликтчӗ: автор пайталӑх конфликтчӗ ҫуккине пӗлтерет.*

*Автор ал ҫырайӑн юлашки вариантне вуласа тухӑн, ырланӑ.*