

ным — его уже и сам Васильев не любит. Мудрый взгляд, значительное выражение лица, сразу видно, что человек владеет ключами от многих тайн <...> Такой образ мне не нравится. Школа Васильева состоит из двух частей: это изучение философии искусства, а затем — его технологии. И вот технологию многие упускают. Схватившись за философию прекрасного, которую преподает Васильев, они забывают о том, как это делается...» [6, с. 12]. Этот же момент Александр Анатольевич непрерывно фиксирует в своих конспектах: «философия искусства — технология <...> технология потом — сначала философия» [6, с.12].

В этом заключается главное доказательство того, что эстетические позиции Анатолия Васильева не интуитивные рассуждения о красоте и прекрасном, не надуманное пристрастие к замысловатой форме спектакля. Напротив, это абсолютное знание философии творчества, идущей от метафизического театра, переходящей к структурным игровым формам, к особой вербальной технике, к уникальному философскому мышлению, и завершающейся чистой и цельной эстетической концепцией всего спектакля.

«Здесь мы занимаемся тем, что ценилось еще со Средних веков, — изучаем мастерство», — считает Огарёв [6, с.11]. И это — правда, поскольку только так возникает та особая область театрального пространства, образуемая благодаря концентрации вокруг актерско-режиссерской деятельности и связанных с нею технологий, где каждый спектакль становится настоящим произведением искусства, являясь удивительным феноменом в культурно-эстетическом поле театральной действительности.

Специфическая чувственно-конкретная информация, созданная по законам художественной формы, способна оказывать глубокое художественно-творческое воздей-

ствие на людей. Однако вступление в художественный диалог предполагает развитие таких элементов художественной культуры личности, как художественное образование, обучение, воспитание, практическая художественная деятельность. Анатолий Васильев не упускает и это, стремясь воспитать в артисте личность, у которой есть крепкая нравственно-эстетическая опора, позволяющая приблизиться к осознанию ее роли и места в театральном пространстве, в философии творчества в целом. Если мир есть совокупная реальность, вся действительность (природная, социальная, индивидуальная) как целое и целостность в ее прошедшем, настоящем, будущем, то бытие отдельного человека и человечества в мире специфично и уникально. И с эстетической точки зрения «также важно ответить не столько на вопрос о бытии человека, сколько на вопрос о том, как именно человек существует» [4, с. 309].

Список литературы

1. *Васильев А., Богданова П.* Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. Вып. 5. — М., 1983.
2. *Васильев А.* Театр — это душа, летающая в дождливом Батуми (беседа с Г. Кожуховой) // Советский театр. — 1983. — № 3.
3. *Станевский В.* Гости старого театра. Встреча одиннадцатая (беседа с Малгожатой Дзевульска) // Старый театр. — Краков, 1994. — № 12.
4. *Богданова П.Б.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. — М.: НЛО, 2007.
5. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. — М.: АСТ; АСТ Москва, 2008.
6. *Игнатова С.* Владимирский театральный фестиваль / сб. материалов. — Владимир, 2011.

УДК 75.03
ББК 85.1

Э.М. КОЛЧЕВА, С.К. СВЕЧНИКОВ

РАБОТЫ КАЗАНСКОГО ХУДОЖНИКА Г.А. МЕДВЕДЕВА В ФОНДАХ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РМЭ ИМЕНИ Т.Е. ЕВСЕЕВА

Изложены результаты изучения вклада казанского художника Г.А. Медведева в становление живописи в Марийском крае в первой трети XX века, в создании Казанской художественной школы. Особое внимание уделено двум картинам художника — «Слав леса по реке Кокшаге» и «Степан Разин на Волге», представляющим интерес с точки зрения истории развития российского изобразительного искусства в целом. Статья подготовлена по результатам проекта РГНФ «Этнокультурное пространство в художественно-этнографических работах 20—30-х годов XX века из фондов Национального музея РМЭ им. Т.Е. Евсеева», № 09-01-24101 а/В. *Ключевые слова:* Г.А. Медведев, Казанская художественная школа, живопись 1920—1930-х годов, Национальный музей РМЭ им. Т. Евсеева, марийская культура, Степан Разин.

Вопросы межнациональных отношений и межкультурных взаимодействий в России вновь приобретают актуальность. Знание конкретных фактов, событий и имен в истории страны, способствовавших взаимному обогащению культур и укреплению культурного поля как целостного явления, помогает отвергнуть идеологические спекуляции и заблуждения. История художественной культуры дает множество прекрасных образцов того, как искусство превозмогло сложные социальные перипетии и, создавая, выполняло миротворческую и культуротворческую задачи, рождая новые культурные явления и феномены.

Сказанное в полной мере относится к первой трети XX века, бурной революционной эпохе, для многих народов России ставшей эпохой зарождения их профессионального искусства.

Важную роль в становлении и развитии изобразительного искусства в Поволжье, в формировании его у поволжских народностей, сыграл Григорий Антонович Медведев. Уроженец Ставрополя, он учился в Императорской Академии художеств (с 1887 по 1894 годы), был учеником Павла Чистякова. За годы учебы удостоен нескольких серебряных медалей [1]. По окончании Академии получил звание классного художника 3-й степени за картины «С уголька» и «Без воздуха» и вновь был награжден серебряной медалью по классу рисунка.

На исходе XIX столетия художественная жизнь в России заметно активизировалась. В преддверии Серебряного века русской культуры по всей стране в крупных городах возникали частные студии, кружки, художественные школы. Г.А. Медведев и еще несколько выпускников Академии получили предложение от фабриканта Бельковича участвовать в строительстве в Казани художественной школы, которая возводилась на средства благотворителей. Молодой художник с радостью откликнулся на предложение и принял деятельное участие в ее становлении, выезжал за консультациями к Илье Ефимовичу Репину, поскольку контроль за школой был возложен на Академию художеств. В Казанской художественной школе он бесценно проработал двадцать пять лет: сначала рядовым преподавателем, а позже и директором. В 1908 году Г.А. Медведев, уже в статусе директора, с целью повышения качества образования в школе пригласил для преподавания Николая Ивановича Фешина «с полным окладом и казенной мастерской». Когда в 1910 году по возвращении из Европы Н.И. Фешин приступил к работе, Г.А. Медведев, искренне любивший и ценивший этого незаурядного художника, уступил ему свою мастерскую [2].

Впоследствии Казанская художественная школа сыграла большую роль в развитии русского и советского изобразительного искусства. Из ее стен вышло немало известных художников, в их числе П. Беньков, А. Родченко, В. Тимофеев, А. Морозов, П. Котов и другие. Не менее важен и тот факт, что в школе получали образование и первые художники из коренных поволжских народов; ее окончили, например, будущий основатель Ассоциации художников Революционной России (АХРР) горномарий-

ский художник Александр Владимирович Григорьев и лугомарийский художник Константин Федорович Егоров.

Григорий Антонович Медведев был учителем и старшим товарищем казанских художников, также внесших значительный вклад в становление профессионального изобразительного искусства в Поволжском регионе и, в частности, в Марийском крае. В их числе — один из будущих лидеров Ассоциации Павел Александрович Радимов, соратник А.В. Григорьева и Василия Кирилловича Тимофеева. По воспоминаниям современников, в «доме Медведева бывало много интересных людей. Среди них обращал на себя внимание молодой поэт и художник Павел Радимов, студент историко-филологического факультета Казанского университета. Большой любитель и знаток искусства, костюма, песенного творчества, поэзии народов Поволжья, он переводил стихи татарского поэта Абдуллы Тукая, был хорошо знаком с Гафури» [2]. С П.А. Радимовым Медведева связывали родственные узы: тот женился на дочери Медведева Марии Григорьевне. По окончании университета П.А. Радимов стал преподавателем истории искусств в Казанской художественной школе, в это же время завязалась их тесная дружба с Александром Григорьевым. В Козьмодемьянском художественно-историческом музее им. А.В. Григорьева хранится картина П.А. Радимова тех лет «Семья художника Медведева» («Дом») (1913 г., х., м., 45×53), и хотя главным персонажем на ней выступает очаровательная юная дочь художника, все же работа дает некоторое представление и о том, как выглядел сам Г.А. Медведев. К сожалению, фотографий художника в архивах и фондах музеев Марий Эл нет.

Так в Казани складывался круг единомышленников, повлиявших на возникновение профессионального изобразительного искусства в Марийском крае. Все они были приверженцами реализма и членами Товарищества передвижных художественных выставок (ТПВХ). Сразу после Октябрьских событий 1917 года они разрабатывают проект народного художественного образования, который предполагалось реализовать среди марийцев и чувашей Казанской губернии [3, с. 9]. Первой под документом, представленным в Главный комитет Всероссийского Земского союза, была подпись Г.А. Медведева.

Однако бурно развивавшиеся политические события ломали планы. Летом 1918 года Г.А. Медведев и П.А. Радимов привезли в город Козьмодемьянск Волжско-Камскую передвижную выставку. Здесь они встретились с А.В. Григорьевым. Поскольку Казань оказалась на линии фронта начавшейся Гражданской войны, возвращаться в город стало опасно, и художники остались в Горномарийском крае. В селе Еласы Козьмодемьянского уезда они прожили до осени 1919 года, здесь открыли воскресную рисовальную школу и написали немало картин с натуры [4, с. 148]. В Козьмодемьянске А.В. Григорьев создал краеведческий музей с художественным отделом на основе привезенных казанцами картин, в 1920 году организовал «Первую Козьмодемьянскую выставку картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч.» [3, с. 27]. Григорий Антонович Медведев принял участие и в этой выставке, и в последу-

ющих художественных выставках на марийской земле: выставке АХРР в Краснококшайске (1927), приуроченной к 10-й годовщине Октябрьской революции, а также выставке, посвященной 15-летию Марийской автономной области (Йошкар-Ола, 1935—1936) [4, с. 69].

После учреждения в 1922 году П.А. Радимовым и А.В. Григорьевым в Москве Ассоциации художников Революционной России филиалы этой организации стали возникать по всей территории Советской России, и, естественно, в первую очередь в Казани. В 1923 году организатором и первым председателем ТатАХРР стал другой ученик Г.А. Медведева — Василий Кириллович Тимофеев, сам художник оказался в том же году ее членом.

В 1920—1930-е годы Григорий Антонович Медведев создал целый ряд произведений, отражающих жизнь марийского народа. В этот же период установился постоянный контакт с Марийским областным краеведческим музеем, созданным в столице Марийской автономной области (МАО) Краснококшайске (Йошкар-Ола). Директор музея, первый марийский краевед и этнограф Тимофей Евсеевич Евсеев, для пополнения фондов этнографическим и историческим материалом ввел в практику ежегодную «контрактацию» художников, которые получали от музея задание написание картин на определенные темы, денежный аванс и отправлялись в поисках натурального материала в экспедиции по Марийскому краю.

Сотрудничество Г.А. Медведева с музеем складывалось непросто, несмотря на давнюю связь его с Марийским краем. В документальном фонде Национального музея РМЭ им. Т.Е. Евсеева сохранились протоколы заседаний экспертных комиссий 1927 года, из которых следует, что предложенные Медведевым картины три раза отклонялись. Причина, вероятно, крылась в характере художественного мышления автора: по всей видимости, выпускник Академии художеств не мог быть в полной мере ахрровцем-документалистом, поскольку имел склонность к романтическому обобщению. Комиссия указывала, что работы не отражают «исторических, бытовых и этнографических моментов из жизни марийцев, а равно и природы территории Маробласти» [5, л. 32]. Некоторые работы не устроили комиссию по идейно-политическим мотивам. Так, например, картина «Владимир Ильич Ленин на охоте» была отклонена со следующей формулировкой: «Владимир Ильич Ленин был видной исторической революционной личностью в мировом масштабе, изображение должно быть в картине или репродукции точно выражено в целях истинного представления о его личности, а данная картина художника Медведева не удовлетворяет указанным требованиям, то комиссия не находит возможным входить в обсуждение ее без согласования своего мнения на этот счет с экспертизой Наркомпроса» [5, л. 40—41].

Поскольку картина в дальнейшем в фондах не встречалась, то можно предположить, что в Наркомпросе также работу не одобрили. Следствием подобных решений стало то, что в фондах Национального музея Республики Марий Эл им. Т.Е. Евсеева на сегодняшний день хранится лишь пять произведений Г.А. Медведева. Тем не менее, каж-

дое из них представляет собой значительное явление в коллекции, обогащает ее специфическими гранями. Две из этих работ носят одинаковое название «Сплав леса по реке Кокшаге». Одна написана, скорее всего, в 1920-е годы. На ней запечатлен плотовой сплав леса, когда лесоматериалы увязывали в пучки или другие формы транспортных единиц. Из них составляли плоты, буксируемые теплоходами или специальными паромами (в центре картины посреди реки). Сплотка лесоматериалов производилась на воде или на берегу на плотбищах при помощи сплочных машин и сплотно-транспортных агрегатов. Лесорубы и сплавщики работали сезонными артелями, одну из таких артелей изобразил Г.А. Медведев. От берега отходит плотовой паром, все люди заняты тем, что помогают ему отчалить. У места сплотки на втором плане люди отталкивают его шестами, на первом плане тянут канаты, которые выводят всё сооружение на середину реки, а вдали люди на лодках помогают вывести сидящим на плоту весь этот «караван» на фарватер.

Картину отличает точное художественное видение: не просто достоверно запечатленное хозяйственное занятие и географический ландшафт, но и пафос преобразований, трансформации культурного пространства марийского этноса. Еще недавно народ целиком зависел от леса, почитал его, жил в нем. С переходом в основном к индустриальному укладу жизни лес перестал быть главной духовной и сакральной доминантой, теперь он лишь часть экономической деятельности. Напряженная динамичная сцена, где все участники объединены в едином решительном порыве, предстает завершением старого образа жизни, прежнего мировоззрения «детей леса». На первом плане фигуры людей, тянущих канаты, изображены в светлой национальной одежде мари. Руководящий работами человек показан на контрасте с ними: он повернут к зрителю спиной, одет в темное, кроме того, художник дополнительно поместил его фигуру в тень — все это придает образу нечто роковое. В глубине картины до горизонта простираются безбрежные лесные дали, как будто не имеющие пределов. Туда же, извиваясь, уносит свои воды река, влекущая за собой вереницы связанных плотов. Темный охристый колорит картины, свинцовые облака на тяжелом синем небе, резкая боковая светотень от низкого светила, четко обрисовывающая контуры вековых елей и сосен, — все это создает на полотне драматизм эпического масштаба. Картина решена в позднеромантической, символистской стилистике.

Это произведение Григория Антоновича Медведева — свидетельство того, как наследники русской художественной традиции, создавшие неорусское направление рубежа XIX—XX веков, в котором отразился дух русского народа, оказались помимо этого способными постичь дух и ключевую проблематику культуры иного народа, в данном случае марийского. Значение работы возрастает, если учесть, что это единственная картина такого рода стилистики в коллекции Национального музея РМЭ им. Т.Е. Евсеева.



Г.А. Медведев.
Сплав леса по реке Кокшаге, 1935, х., м., 69х108

В 1935 году художник пишет еще одну картину на ту же тему, но она предстает совершенно в ином ключе. Меняется трактовка, а следовательно, и манера изображения. Романтически-драматическое решение, несущее на себе печать модерна, отступает перед точным документальным изображением. Художник зафиксировал кошельный сплав леса, когда несвязанные между собой бревна транспортировали в специальных плавучих ограждениях (кошелях). Такой лесосплав осуществлялся в небольших объемах по системе озер, а также на короткие расстояния по озеровидным участкам. Сплав леса в кошелях контролировался специальными судами или лодками, на картине изображены лодки с людьми. На втором плане посредине реки показан освещенный солнцем домик лесосплавщиков на понтоне, правее, в глубине картины, расположено еще одно деревянное сооружение, имеющее непосредственное отношение к представленной технологии лесосплава. Нейтральность эмоционального строя картины, спокойная композиция создают мягкий по настроению пейзаж, но не более.

Этнокультурная проблематика в сюжете исчезает. Ее видение Г.А. Медведевым в русле утверждавшегося социалистического реализма можно понять из работы 1936 года «Доярка». Показано время вечерней дойки коров. По центру холста изображена в полный рост вполоборота молодая женщина. Она смотрит на заходящее солнце, на лице играет мечтательная улыбка. Женщина одета в национальный костюм луговых мари центральной группы: белую домотканую холщовую рубашку, вышитую темно-красными нитками. Рубашка подпоясана передником из белой ткани с двумя горизонтальными полосами вышивки и узким красным домотканым поясом с кистями. На шее у доярки украшение из белых монет «шя шер», на голове (примета времени) — фабричный красно-кирпичного цвета платок, завязанный узлом на затылке, на ногах черные суконные онучи и лыковые лапти с оборами. В правой руке женщина держит металлическое ведро, наполненное только что надоенным молоком, оно аккуратно прикрыто белым холщовым полотенцем.

На втором плане изображено многочисленное колхозное стадо коров различной масти, видны фигурки других доярок. На дальнем плане представлен уходящий по диагонали вглубь ряд построек: выделяющаяся на фоне неба силосная башня, коровник и околлица деревни, за которой в дымке виднеются поля и лес. Если передний план написан в густых охристых тонах, то дальний план решен в сиренево-голубых. Стройная легкая молодая женщина, ухоженные тела упитанных животных, сочные краски летнего вечера создают

атмосферу счастья и благоденствия. Эту работу в свое время высоко оценили искусствоведы Б.Ф. Товаров-Кошкин [6, с. 11] и С.М. Червоная [7, с. 44—45].

Правда, сама реальная историческая обстановка в марийской деревне середины 1930-х годов, когда писалась данная картина, была далека от идиллической. В первой половине 1930-х годов в Марийской автономной области была проведена коллективизация. Как следствие, в 1934 году сюда докатился «голодомор», пик которого приходился как раз на 1936—1937 годы, когда во многих местах наблюдались случаи голодной смерти. В отчете за 1936 год Марийский областной комитет ВКП(б) указывал: «Наступает угроза голода. Из 1200 колхозов 700 не имеют ни семян, ни фуража, ни грамма на распределение по трудодням. Повсеместно собирают лебеду. Начался массовый уход из колхозов на заработки. Распространяются антисоветские слухи. Колхозники отказываются от работы: работай не работай, а хлеба все равно не получишь» [8, с. 122].

Пропагандистский смысл полотна Г.А. Медведева «Доярка», как и второго варианта картины «Сплав леса на Кокшаге», очевиден. Они появились практически в одно и то же время, когда в Марийском крае наступил экономический и социально-политический кризис. Как и все произведения социалистического реализма, эти работы должны были заражать людей позитивным настроением, мобилизовать их на дальнейшее строительство светлого будущего.

Две картины Г.А. Медведева из фонда музея «Степан Разин на Волге» (около 1926 г., х., м., 67×145) и «Сбор ясака» (1928—1930 гг., х., м., 133×195) стали первыми в профессиональном искусстве Марийского края живописными полотнами, выполненными в историческом жанре.

Картина «Сбор ясака», пожалуй, самая известная в Марийском крае работа Г.А. Медведева. Подтверждение этому тот факт, что она неоднократно использовалась в качестве иллюстрации к учебным пособиям для школ Республики Марий Эл [9, с. 10; 10, с. 25], а анализ картины дается во всех изданиях по исто-

рии изобразительного искусства в Марийском крае [6, с. 10; 11, с. 9]. Несмотря на явную идеологическую ангажированность этой картины, необходимо признать, что ее автор достаточно точно передал исторические реалии, относящиеся к периоду после присоединения Марийского края к Русскому государству (вторая половина XVI — XVII век). Ясак — это натуральная подать пушниной или хлебом, которой облагались нерусские народы Поволжья и Сибири; он мог взиматься и деньгами. Ясаком в XVII веке называли и единицу подворного налогового обложения, идентичную посошному обложению русских крестьян. В конце XVII века один ясак составлял 58 копеек, а также по 16 пудов ржи и овса [12, с. 166]. Это довольно много, учитывая, что крестьянская лошадь в те годы оценивалась не выше 3 рублей, а стоимость одного пуда зерна не превышала 3 копеек. Большинству крестьянских дворов было не по силам платить целый ясак, поэтому чаще всего брали половину, а иногда и четверть ясака со двора.

Царское правительство требовало от местной власти в лице воевод и прочих служилых людей, чтобы «черемисе налогов, и тесноты, и продаж, и убытков не чинить, и посулов, и поминков ни у ково ни от чево не имать некоторыми делы» [13, с. 119]. Однако в действительности эти указания на местах нередко нарушались. Злоупотребление властью, вымогательство и взяточничество расцвели в Поволжье уже в самые первые годы после его вхождения в состав России [14, с. 119]. Сборщики ясака нередко производили дополнительный сбор в свою пользу и для высших должностных лиц. Коррупция была распространена, конечно же, и в тех местах, где проживало русское население. Но нерусским народам было тяжелее, поскольку они, как правило, не знали русского языка и правовых норм. Весьма выразительно писал об этом известный публицист конца XVII — начала XVIII века И.Т. Посошков: «...к ним паче русских деревень приезжая солдаты и приставы, и подьячи, овогда с указом, овогда ж и без указа и чинят что хотят, потому что они люди безграмотные и беззаступные. И того ради всякой их изобижает, и чего никогда в указе не бывало, того с них спрашивают и правёжем правят» [15, с. 172].

По-видимому, Г.А. Медведев в картине «Сбор ясака» как раз и изобразил сцену «правёжа». Согласно древнерусскому правовому обычаю, правёж — это принуждение к уплате долгов, налогов и других взысканий в форме ежедневного публичного истязания. «На правёж», как правило, ставились выборные представители ясачной общины.

Композиция картины построена на противопоставлении угнетателей и угнетенных. Слева показан жестокий рыжебородый воевода, одетый ярко и богато, из-за его спины, вытягивая тощую шею, выглядывает стрелец, он не испытывает ни тени сочувствия к несчастным, а, скорее, ждет окончания сцены, чтобы равнодушно использовать по назначению свой бердыш. На втором плане еще один стрелец, о чем-то разговаривающий с марийцем, принесшим связку шкур пушных зверей в счет уплаты ясака.

Третий стрелец стоит у въездных ворот и внимательно следит за работниками, несущими на спине тяжелые мешки с зерном. Наибольшую лютовость выражает фигура служилого татарина с хлыстом на переднем плане.

Справа к столбам привязаны измученные крестьяне: чуваш, мордвин, удмурт и мариец. На переднем плане изображена марийская женщина на коленях, склонившаяся к самой земле, помимо пряжи и тканой материи (возможно, войлока) она отдает в уплату за недостающий ясак собственные украшения из серебра, что особенно трагично. В контексте традиционных религиозных представлений мари они выполняют в первую очередь магическую, обереговую и защитную функции для женщины, но в алчных руках истязателя это лишь богатство, материальная ценность.

Колорит картины скуп, она решена в коричнево-зеленоватой гамме, низко висящие серые тучи, высокий частокол острога создают замкнутость, безвыходную и давящую атмосферу. Так наглядно воплощается автором картины господствовавший тогда официальный тезис о дореволюционной России как «тюрьме народов».

Полотно «Степан Разин на Волге» написано немногим ранее, чем «Сбор ясака», и его идейный строй оказывается еще не в русле официальной идеологии, а потому картина заслуживает особого внимания. Она отражает события Крестьянской войны 1670—1671 годов, поход Разина на Волгу, в результате которого был захвачен ряд городов и крепостей, в том числе Астрахань, Царицын, Саратов, Самара. Поход, как известно, сопровождался массовыми восстаниями крепостных крестьян



Г.А. Медведев.
Доярка. 1936, х., м., 80×100



Г.А. Медведев.
Сбор ясака. 1928—1930, х., м., 133×195

нальных войлочных шляпах представители марийцев. Эта пестрая красочная толпа воспринимается главной движущей силой событий, неумолимо надвигающейся на зрителя. Включив марийских повстанцев в ближайшее окружение Степана Разина, художник пошел против исторических фактов. Марийцы принимали участие лишь в локальных вспышках восстания в Козьмодемьянском и Кокшайском уездах, однако до Симбирска, то есть до наиболее северной точки продвижения самого Степана Разина, они не доходили.

Фигура вдохновителя этой многочисленной подвижной

в недавно закрепощенных областях Поволжья, к ним присоединились также большие группы поволжских народов: марийцы, татары, чуваша, мордва. Эту картину в 1927 году отклонили уже упоминавшиеся комиссии, и каким образом она все-таки оказалась в музее, неизвестно, так как довоенные книги поступлений в музей не сохранились.

На картине изображены плывущие по реке струги под парусами, с множеством людей на борту. Движение направлено из глубины пространства картины к зрителю. На первом плане судно Степана Разина, сам он изображен в центре, видимо, обращается с речью к товарищам, которые с воодушевлением принимают его слова. Помимо казаков и русских крестьян, здесь и татары, и освещенные ярким солнцем, в белых рубахах с красным орнаментом, в нацио-

массы, Стеньки, напротив, затенена, как и на картине «Сплав леса по реке Кокшаге» источник освещения находится за спиной главного героя. Разин одет в темное по контрасту с остальными, он темноволос, с небольшой бородой (его облик вызывает ассоциации с классической иконографией Иуды). За спиной Разина и его шатер с откинутым пологом, оттуда открывается кроваво-красное освещение внутреннего пространства.

На следующем струге парус спущен, на реях висят казенные, человек справа, очевидно, еще жив, он повешен головой вниз, извивается. Мачта ассоциируется с крестом. На дальнем плане видна полоска берега, занятая пожарищем, и небо в дыму. Драматизм усиливается контрастом на переднем плане: спокойная вода, в ней отражается синее небо, корабли и солнце, отсутствие расходящихся от судов косых волн говорит о неспеш-



Г.А. Медведев.
Степан Разин на Волге. 1926, х., м., 67×145

ном движении зловещего кортежа. Колорит картины, решенный в охристо-голубых тонах, характерен для Г.А. Медведева.

Мрачная трактовка ключевого персонажа тех событий, Степана Разина, шла вразрез с идеологическими стереотипами времени, достаточно вспомнить образы Разина, созданные В. Суриковым и Б. Кустодиевым. Экспертная комиссия музея в 1927 году: «Разин не выявлен в картине как мощная величина народного бунтаря — революционера, какой он был в исторической жизни русского народа, его фигура вообще очень мало выделена среди массы его сподвижников. Из сказанного картина теряет свою историческую ценность» [5, л.41]. Подобный взгляд на фигуру народного вожака делает это произведение художника Г.А. Медведева уникальным, и то, что картина оказалась в фондах музея, большая удача.

Подводя итог, ещё раз подчеркнем, что Григорий Антонович Медведев — это один из основоположников профессионального изобразительного искусства в Марийском крае, художник, одним из первых осмысливший культуру и историю марийского народа. Его живописные произведения из фондов Национального музея Республики Марий Эл им. Т. Евсеева представляют художника двух эпох: эпохи модерна и эпохи становления социалистического реализма. На этом переходе от одной художественной эпохи к другой художник создает неожиданные и своеобразные произведения, такие как «Сплав леса по реке Кокшаге» (1920-е) и «Степан Разин на Волге», которые представляют интерес с точки зрения истории развития российского искусства в целом. Сегодня творческая биография и художественное наследие Г.А. Медведева — яркий пример межкультурного взаимопонимания — могут служить укреплению российской идентичности и толерантности.

Список литературы

1. Григорий Антонович Медведев / Художники // Архив [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.artchive.ru/artists/grigoriy_antonovich_medvedev_medvev/biography
2. *Хвостенко Т.В.* Вечера на Масловке близ Динамо (отрывок из книги воспоминаний) // Город Масловка и ее население [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.maslovka.info/modules.php?name=Media&aid=65&act=read>
3. *Сануков К.Н.* Судьба художника. — Йошкар-Ола, 2011.
4. История сел и деревень Республики Марий Эл. Горномарийский район: сб. документальных очерков / авт.-сост. А.Г. Иванов. — Йошкар-Ола, 2006.
5. ДФ НМ РМЭ им. Т. Евсеева. Документы по Марийскому краеведческому музею. Переписка о распределении и передаче музейных материалов за 1927 год. Л. 32, 40, 41.
6. *Товаров-Кошкин Б.Ф., Червоная С.М.* Художники Марийской АССР. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1978.
7. *Червоная С.М.* Искусство Советской Татарии. — М.: Изобразительное искусство, 1978.
8. *Сануков К.Н.* Из истории Марий Эл: трагедия 30-х годов. — Йошкар-Ола, 2000.
9. *Айплатов Г.Н.* История Марийской АССР с древнейших времен до конца XIX в.: учеб. пособие для учащихся 7—8 классов. — Йошкар-Ола, 1977.
10. *Иванов А.Г., Сануков К.Н.* История марийского народа. — Йошкар-Ола, 2011.
11. *Прокушев Г.И.* Художники Марийской АССР. — Л., 1982.
12. *Иванов А.Г.* Исследования по истории Среднего Поволжья (XVI — начало XX в.). — Йошкар-Ола, 2013.
13. История Марийского края в документах и материалах. — Йошкар-Ола, 1992.
14. *Бахтин А.Г.* Марийский край в XIII—XVI веках. — Йошкар-Ола, 2012.
15. *Посошков И.Т.* Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. — М., 1951.