

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XXIII



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Научные сообщения

Выпуск XXIII



Москва 2000



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Научные сообщения

Выпуск XXIII



Москва 2000

ББК 85.1(5)я5

Н 34

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Государственного музея Востока

Редакционная коллегия:

Апчинская Н.В., Гожева Н.А., Ермакова Е.С.

Научные сообщения Государственного музея Востока.
Н 34 Выпуск XXIII.— М.: Компания Спутник +, 2000.—182 с.: ил.

ISBN 5-93406-096-1

На суперобложке: А.Н. Волков «Беседа под ветвью граната».
Из цикла «Восточный примитив» (1918–1919).

ББК 85.1(5)я5

ISBN 5-93406-096-1

© Государственный музей Востока, 2000

**Светлой памяти
Марианны Борисовны Мясиной**



**Марианна Борисовна Мяси́на
(1937-1995)**

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Апчинская Н. В.</i>	О Мариане Борисовне Мясиной	7
------------------------	-----------------------------	---

Раздел I. Изобразительное искусство

<i>Мякина М. Б.</i>	Композиционная структура произведений А. Н. Волкова (глава из диссертации)	13
---------------------	---	----

<i>Апчинская Н. В.</i>	Поиски синтеза. Творчество А. Н. Волкова с середины 1910-х по 1924 год	48
------------------------	---	----

<i>Апчинская Н. В.</i>	Скульптор Дамир Рузыбаев. Краткий очерк творчества	71
------------------------	--	----

<i>Анфилова Т. А.</i>	Творчество, не ставшее судьбой	82
-----------------------	--------------------------------	----

<i>Хомутова М. Л.</i>	Михаил Гайдукевич. Очерк творчества.	93
-----------------------	--------------------------------------	----

<i>Хромченко С. М.</i>	Елена Ахвледиани и миф о «старом Тбилиси»	113
------------------------	---	-----

<i>Хромченко С. М.</i>	«Кремлевские истории» Тенгиза Мирзашвили	125
------------------------	--	-----

Раздел II. Декоративно-прикладное искусство

<i>Береснева Л. Г.</i>	Сакральные мотивы в ковровом орнаменте (по материалам ковровой коллекции Средней Азии Государственного музея Востока)	141
------------------------	---	-----

<i>Бронштейн М. М.</i>	Первобытное общество в зеркале древнеэскимосского искусства	149
------------------------	--	-----

<i>Бронштейн М. М., Широков Ю. А.</i>	Деревянная скульптура эскимосов Берингова пролива	155
---	---	-----

<i>Ермакова Е. С.</i>	Женские украшения казанских татар и народов Средней Азии	163
-----------------------	---	-----

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВХУТЕМАС	Высшие художественно-технические мастерские
ГИЭМ	Государственный историко-этнографический музей г. Тбилиси
ГМВ	Государственный музей Востока
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
ГМИК	Государственный музей искусств Каракалпакии им. И.В. Савицкого (г. Нукус)
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ДИ	Декоративное искусство (журнал)
МХАТ	Московский художественный академический театр
РЭМ	Российский этнографический музей
СЭ	Советская этнография (журнал)
ЦДХ	Центральный дом художника
акв.	акварель
бум.	бумага
к.	картон
м.	масло
х.	холст

О Марианне Борисовне Мясиной

Марианна Борисовна Мясина, или просто Мара, как все ее называли, была, несомненно, одной из самых ярких личностей нашего музея в те тридцать с лишним лет, когда она в нем работала. Она носила громкую фамилию, хотя, вероятно, не все ее коллеги знали, что всемирно известный балетмейстер и танцовщик, сподвижник Дягилева, Нижинского, Фокина, Баланчина, Леонид Федорович Мясин приходился ей по отцу двоюродным дядей. Несмотря на то, что Мясин умер сравнительно недавно (в 1979 году), московские родственники связей с ним не поддерживали. Среди причин тому был и "железный занавес", и какая-то давняя семейная распря. Но гены талантливости и склонности к искусству, с наибольшей силой проявившиеся в прославленном маэстро, жили в крови и других носителей фамилии. Отец Марианны Борисовны собирался стать живописцем и некоторое время проучился в ленинградской Академии художеств. Сама она рисовала и писала красками "для себя". Но главный ее дар заключался в умении видеть и чувствовать искусство, а затем выражать свои впечатления, мысли и чувства в емком и образном слове - короче говоря, у Мары было искусствоведческое призвание. Вторым, несомненно, данным ей с рождения качеством, являлась любовь к Востоку. С материнской стороны среди ее предков были татары, турки, армяне; восточная кровь сказалась и на темпераменте, и на внешности Мары.

Искусствоведческое образование Марианна Борисовна получила в Московском университете, где ее "богом" был Дмитрий Владимирович Сарабьянов, известный исследователь русского искусства XIX-XX вв. Тем не менее, дипломная работа была посвящена не современному, а древнеегипетскому искусству. Мара занималась Египтом серьезно, изучала, помимо искусства, иероглифическую письменность. По ее рассказам, египтолог В.В. Павлов похвалил ее труд, однако устроиться на работу в египетский отдел ГМИИ им. А.С. Пушкина не удалось. Академическая карьера не задалась, и, вместо знаменитого своей коллекцией и научными традициями "пушкинского", Мара поступила в 1963 году в более скромный Музей искусства народов Востока. Сферой ее интересов стала не великая цивилизация древности, а более близкое (при всех своих древних корнях) нашему времени искусство восточных республик бывшего Советского Союза, прежде всего Средней Азии.

Искусство это вскоре глубоко захватило ее, а музей со временем получил прекрасного специалиста, причем - это следует особо подчеркнуть - в равной мере в области изобразительного и декоративно-прикладного художественного творчества.

После поступления в музей Мара включилась в его весьма активную в 60-е и 70-е годы выставочную деятельность, организатором которой была исключительно энергичная заведующая отделом Советского Востока Софья Михайловна Ерлашева. Одновременно Марианна Борисовна стала участницей многих закупочных экспедиций, которые постоянно проводились в течение указанных десятилетий. Экспедиции эти приносили много радости молодым сотрудникам музея и при этом являлись их как бы "вторыми университетами", в которых учила сама восточная жизнь - во многом выхоленная за годы советской власти, но еще сохранявшая вековые художественные и культурные традиции, не утратившая своего аромата и красок. Итогом экспедиций становилось пополнение, точнее, формирование музейной коллекции; при отборе вещей расширялись знания о прикладном искусстве, вырабатывался художественный вкус, приобретались необходимые для музейной работы качества "эксперта" и "знатока". Впечатления, отложенные в сознании и подсознании, питали - по крайней мере, у Марианны Борисовны - последующее литературное творчество и обретали новую жизнь в слове. Уже с конца 60-х в журналах и научных сборниках стали появляться ее публикации о тканях Узбекистана и Таджикистана, о сузани и других вышивках, о чеканке и керамике Грузии. В 70-е и последующие годы она работала также над каталогами музейных собраний среднеазиатских тканей, вышивок и костюма*. Итогом многолетних штудий явился изданный в 1995 году (в год смерти Мары) в качестве путеводителя по музейной коллекции очерк декоративно-прикладного искусства Средней Азии и Казахстана (с XVIII по XX вв.). В компактном и хорошо иллюстрированном тексте рассказывалось об эстетических принципах ислама, о различии прикладного творчества оседлых и кочевых народов, о разных видах искусства и отдельных шедеврах. Рассказывалось точным и при этом ярким и образным языком.

Глубокую любовь к азиатскому прикладному искусству и вообще ко всему восточному Мара сохраняла до конца дней, причем проявлялось это не только в научных трудах, но и во всей ее жизни - в манере одеваться, в пристрастии к среднеазиатской цветовой гамме и ювелирным украшениям, к восточной кухне...

* Каталоги эти существуют в рукописном виде в бумагах Мары и нуждаются в обработке и завершении.

Как уже говорилось, в 60-е годы и позже Марианна Борисовна участвовала в проводимых отделом выставках; во многих случаях ей принадлежали замыслы и экспозиционное решение, в то время как основную организационную работу по сбору экспонатов выполняла С.М. Ерлашева. Часть этих выставок была посвящена декоративно-прикладному искусству Дагестана, Туркмении, Казахстана, Киргизии; как правило, среди экспонатов преобладали вещи, приобретенные в экспедициях. Но особенно широкий общественный резонанс получили демонстрации хранящихся в нашем и других музеях и частных коллекциях произведений выдающихся мастеров изобразительного искусства, работавших в XIX и XX вв. в Средней Азии и на Кавказе, таких как А. Волков, Н. Пиросманишвили, А. Овнатянян, Г. Якулов, Е. Кочар, Е. Авхледиани, М. Аветисян. Сами имена художников, многие из которых выставлялись в Москве впервые или спустя много десятилетий после первой выставки, говорили за себя. Чтобы увидеть их работы, любители искусства и специалисты нередко приезжали из разных городов Союза.

Настоящим событием в культурной жизни Москвы начала 70-х стала масштабная выставка "Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе", которая была задумана и осуществлена в основном М. Мясиной и С. Ерлашевой. В экспозиции перед зрителем предстали созданные в первой половине века живописные и графические работы крупнейших русских художников: П. Кузнецова, К. Петрова-Водкина, А. Волкова, Р. Фалька, С. Герасимова, А. Шевченко, М. Сарьяна, В. Фаворского, Н. Куприна, А. Древина, Н. Удальцовой, Р. Мазеля - в те годы все это было мало доступно для обозрения не только в залах музеев, но и в запасниках. Выставка превратилась в настоящий праздник искусства и творческой свободы, который удалось осуществить благодаря энтузиазму устроителей и во многом в обход министерскому и музейному начальству.

Логическим продолжением этой экспозиции явилась организованная несколько лет спустя выставка "Восток и русское искусство конца XIX-XX вв." - более проблемная и включавшая в себя не только изобразительное, но и прикладное искусство. С отдельных художников акцент был перенесен на связи между Востоком (не только "советским", но и зарубежным) и Россией, между Востоком и Западом; при этом выявлялось и коренное различие, и взаимовлияния культур. Идея экспозиции принадлежала Маре, основная практическая работа по сбору экспонатов из различных музеев Москвы, Ленинграда и Киева была выполнена Е. Львовой и Н. Некрасовой, статья в буклете писалась Мясиной совместно с Львовой.

Главным опубликованным трудом Марианны Борисовны по изобразительному искусству стала созданная по материалам одноименной выставки книга-альбом "Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе". Как и сама выставка, книга превратилась в одну из вех культурной жизни того времени. Я хорошо помню радость, которая охватила меня, когда я углубилась в эту книжку, по счастливой случайности купленную в одном из книжных магазинов Ленинграда, где я тогда жила. Радость и от замечательных "картинок", и от небольших, но содержательных, лишенных штампов и официоза (уроки Д.В. Сарабьянова не прошли даром!) очерков, выявлявших индивидуальность мастеров и описывающих их творческий путь. Важно отметить, что писалось все это почти что на пустом месте, по крайней мере, после долгих лет умалчивания. Не удивительно, что авторы практически всех последующих публикаций ссылались на книгу Мары и использовали ее в своей работе.

Сквозной темой ее выставочной и научной деятельности было творчество Александра Николаевича Волкова, самого выдающегося русского художника, работавшего в Средней Азии (в Узбекистане) в XX веке. Встреча с Волковым, точнее с его работами, произошла еще в 60-е годы, когда в музее на улице Обуха была организована его большая персональная выставка. Через двадцать лет Мара стала автором выставки и вступительной статьи к каталогу "Волков и его ученики", происходившей на Суворовском (ныне Никитском) бульваре. В промежутке между этими экспозициями она писала кандидатскую диссертацию "Творчество Александра Волкова и традиционная культура Средней Азии (1910-1920 гг.)", которую защитила в 1990 году. (Заметим, что при всей любви к прикладному искусству Марианна Борисовна не случайно избрала предметом серьезного исследования именно изобразительное. Я помню, как она говорила, что произведения народного прикладного творчества плохо поддаются искусствоведческой интерпретации, поскольку они внеличностны, собственно-художественное начало в них с трудом вычленяется из религиозного, утилитарного и технологического, а узоры орнаментов скрывают непонятные нам смыслы.) Тем не менее, в диссертации ей пригодились знания народной художественной культуры, как и умение писать о современной живописи. Целью работы, как сказано в реферате, являлось "всестороннее рассмотрение процесса становления и развития живописной системы А. Волкова, анализ ее основных особенностей с точки зрения преломления в ней разнообразных культурных традиций и, прежде всего, среднеазиатских". Творчество Волкова, замечательное как раз органичным синтезом европейских и восточных художественных традиций (в отличие от других ориенталистов мастер воспринимал Восток не извне, а

изнутри, будучи укорененным в местную почву), в работе Мясиной подверглось обстоятельному разбору именно под данным углом зрения*.

Являясь одаренной и глубокой личностью, Мара была при этом - или в силу этого - человеком, как принято говорить, "сложным и противоречивым" и имела, выражаясь словами Мандельштама, "не лилейный нрав". Она бывала колючей и несдержанной, могла обидеть резкими и прямолинейными высказываниями, но была также деликатной, щедрой, готовой прийти на помощь.

...Она как-то стремительно ушла из жизни, и со временем все сильнее ощущается невосполнимость утраты. Не хватает ее опыта, ее знаний, ее "глаза", взвешенных, точных суждений, интеллигентности и профессионализма. Остается утешать себя, что все, чем жила Мара, продолжает жить в ее трудах, в ее дочери, которую она успела хорошо воспитать и "образовать", привив ей любовь к искусству, - и в нашей памяти.

* В настоящем издании мы продолжаем публикацию глав диссертации, начатую в сборнике "Научные сообщения ГМИНВ". Вып. XV. 1981, с. 60-93.

РАЗДЕЛ I

Изобразительное искусство

Мясина М. Б.

КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Н. ВОЛКОВА

(ГЛАВА ИЗ ДИССЕРТАЦИИ)

В этой главе исследуется композиционное мышление Волкова, рассматриваются линейно-пластическая трактовка человеческой фигуры и предметных форм, приемы передачи движения на картинной плоскости, ритмический строй его произведений. В проблематику главы включены такие формальные компоненты, как организация изображаемого пространства и отношение к картинной плоскости. В процессе анализа композиционной структуры затрагиваются также вопросы орнаментальности и монументальности произведений художника.

В наследии Волкова сохранилось немало разнообразных натурных этюдов. Самые ранние из них относятся к 1907-1913 годам - времени его ученичества. Затем, вплоть до рубежа 1940-х годов, Волков долго не писал с натуры, делая исключение лишь для портретов. Метод его работы в эти годы исключал наброски и этюды. Он основывался на воспитании глаза натурой, совершенствовании и развитии зрительной памяти, способности удерживать существеннейшее из увиденного. Один из учеников художника Г. Карлов, вспоминая, рассказывал, что для Волкова "сходить на этюды" означало набраться натурных впечатлений во время долгих пешеходных скитаний. Хотя воспоминания Карлова связаны с периодом 1920-х годов, они отражают творческий метод Волкова, формировавшийся в ранний период. Приступая к работе над картиной, художник сначала делал карандашом и углем на бумаге один или несколько эскизов будущей картины. В эскизах в общих чертах определялась композиционная схема картины и намечались акварелью, гуашью или темперой ее основные колористические отношения. После этого начиналась непосредственная работа на холсте, и тогда технические и стилистические задачи сливались воедино.

Уже в ранний период у Волкова появляются излюбленные композиционные схемы и приемы, которые и в дальнейшем он разрабатывал и варьировал в зависимости от решаемых художественных проблем.

Первые его композиционно-организационные работы датированы 1913-1914 годами. Среди них преобладают небольшие горные пейзажи,

преимущественно прямоугольного формата, такие как "Деревья и горы" (к., м.), "Горная мозаика" (х., м.). Они писались, очевидно, по непосредственным впечатлениям от природы во время каникул в Туркестане или же сразу по возвращении оттуда в Киев. В процессе работы художник интуитивно отбирал то, что находил существенным и отказывался от того, что ему представлялось случайным или второстепенным. В этих его пейзажах нашли воплощение вневременные, сокровенные свойства природы и сохранена живая убедительность изображаемого мира. Для них обычны эпически развернутые, панорамные композиции, точно рассчитанные, выверенные и рационально организованные. Пространство строится по законам прямой перспективы ритмически четко сменяющимися в глубину планами. Волков органично использует характерные приемы живописи новейшего времени. Контурный рисунок у него является границей между цветовыми пятнами и массами. Очертания предметных форм намеренно не стусеваны. Склоны и грани горных хребтов и отрогов или линейно обведены, или их абрис процарапан в красочном слое.

Декоративно-ритмическая система организации холста сближает волковские пейзажи с работами Н. Рериха 1900-х годов. В откровенной линейной декоративизации и орнаментализации рисунка ощущаются уроки билибинской школы. Некоторая ритмическая дробность и измельченность природных форм в пейзажах говорят об интересе художника к живописному опыту М. Врубеля. Вместе с тем в этих работах достаточно заметно проявилась и индивидуальность Волкова. Как правило, изобразительный строй его картин подчинен плоскости. Исходя из размеров и формы полотна, он "вписывает" задуманный образ в готовую плоскость. Обычно волковские пейзажи 1910-х годов имеют спокойный прямоугольный формат с небольшим преобладанием горизонталей над вертикалями. Этот незначительный перевес, однако, визуальнo уравновешивался горами, почти отвесно поднимающимися до самого верхнего края картины. Высокий горизонт ограничивал возможности обзора и подчеркивал не столько иллюзию глубины, сколько плоскость. Для передачи глубинности художник "устремлял" вдаль многочисленные диагонали - горные хребты и кряжи ("Деревья и горы"). И все же волковские пейзажи не впечатляют пространственностью. В них все туго спрессовано и сжато. Характерен контраст между устойчивой симметричной композицией и многочисленными разнонаправленными, беспокойными диагоналями. Последние не столько обогащают пространство пейзажей, сколько подчеркивают плоскость, образуя причудливую линейно-орнаментальную вязь.

В целом ряде произведений - "Демон на фоне скал и цветов" (х., м.), "На молитву" (бум., акв.), "Паломник" (бум., акв.), "Эскиз на былинную тему" (х., м.) и "Персиянка" (х., м.) - используются приемы мозаичной врубелевской техники, воспринятой своеобразно, скорее как декоративный, нежели конструктивный метод. Как и Врубель, Волков приближает и детализирует предметную форму. Но ему не свойственно врубелевское "внедрение, вскрытие глубины пространства в глубине формы предмета"¹, хотя и не чужда идея воссоздания великого в малом, множества в единстве. Характерное для Врубеля "ускользание предмета, сокрытие его в лабиринтах пространственных интервалов между гранями пространственных планов"² Волков воспринял как прием, предоставляющий безграничные возможности для орнаментализации формы.

Профессиональный опыт, приобретаемый в работе над камерными произведениями, Волков реализовал в больших картинах. Самая ранняя из них - "Обнаженная" ("Золотая") (х., м.) - была написана в 1915 году. Картина имеет одну точку схода и строится согласно прямой перспективе тремя последовательно уходящими в глубину пространственными планами. Внизу и вверху холста композиция замкнута. В ней доминирует ясно обозримый второй план, где возлежит обнаженная женщина. Ее изображение дано почти во всю длину холста. При общем равновесии в композиции есть небольшая асимметрия. Силуэт женского тела перерезает холст по диагонали - из нижнего левого угла к верхнему правому углу полотна, тем самым усиливая ощущение пространственности. Волков ищет здесь сочетания условного и конкретного, объединяя на одном холсте натурную трактовку женского тела с несколько бутафорским архитектурным фоном (его образуют мазары - мусульманские гробницы) и полуфантастическими цветами. Подобным приемом (реалистически исполненной деталью в работе, написанной в фантастическом ключе) часто пользовался Врубель, чтобы фантазия была не пресной и убедительной. Линии контура в "Обнаженной" отводится формообразующая роль. Она отделяет предметную среду от равнозначного ей фона, проработанного кристаллическими мазками и напоминающего орнаментальные узоры. Изменения толщины контура создают ощущение трехмерности предметных форм и пространства. Одновременно линия сливает объем с картинной плоскостью.

Своей позой женщина напоминает "Демона поверженного" Врубеля³. Она лежит на левом боку, выгнувшись и приподнявшись на левом локте, закинув правую руку за опущенную голову. Ее левая нога вытянута, а согнутая в колене правая нога явно короче левой. Трудно поверить, чтобы художник, получивший хорошую профессиональную подготовку, мог допустить подобную погрешность в рисунке

непреднамеренно и не в целях художественной выразительности. Такой вывод напрашивается невольно, если учесть увлечение Волкова модерном. Известно, что изобразительная система стиля модерн не чуждалась "ошибок", подчас превращая их в художественные приемы⁴. Волков по-своему переосмысливает эти приемы. В его интерпретации они нередко усиливаются, заметно акцентируются. Поза женщины кажется несколько вычурно-театральной, и это привносит в изобразительную ткань полотна элемент остроты.

Характерная для стиля модерн серпантинная линия, очерчивающая силуэт женщины, вызывает ассоциацию с извивающимся растительным побегом, а ее груди напоминают спелые гранаты. Можно предположить, что обилие подобных пластических метафор объясняется не только данью времени, но и свойством художественного мышления мастера, склонного, как и восточные поэты, к эмпирическому, образному мировосприятию. Несомненно, что многие метафоры рождались у Волкова под впечатлением не только восточной природы, но также под влиянием исламского ближневосточного прикладного искусства и европейского модерна. Таковы мотивы граната и извивающегося растительного стебля, встречающиеся в восточной орнаментике на протяжении многих веков.

Не менее "врубелевской" работой, чем "Обнаженная", представляется при первом взгляде и "Персиянка" (х., м.). Здесь вспоминаются "Девочка на фоне персидского ковра", панно "Испания" и "Гадалка". Сходство с ними можно найти в узком вертикальном формате холста, композиционной схеме, формообразующей изобразительной технике, в приеме сочетания реалистически выписанных лица, рук, ног и условно трактованного фона, фигуры и одежды. И фон, и торс девушки образованы разноформатными и разномасштабными мазками, мозаиками. Но угловатый и грубоватый изобразительный язык Волкова далек от изысканно-граненого рисунка Врубеля. Используя мозаичную технику, художник стремился выразить структуру и материальность натуры, передать три измерения на плоскости холста, не нарушая ее зрительно.

Композиционный строй "Персиянки" основан на сочетании динамики и статики. Напряженная игра формообразующих мазков и плоскостей нейтрализуется тяжеловато-устойчивой позой, спокойным положением головы и сомкнутых рук девушки. Платье, шаль, равно как и фон за ее спиной, выполнены однотипными, ритмично уложенными мазками. Их размеры постепенно возрастают сверху вниз. Силуэт модели очерчен ломкой линией контура, которая в верхней части полотна становится едва различимой и почти сливается с фоном. Мазки создают материально

ощутимую мозаичную кладку, напоминающую замысловатые узоры туркестанских шелков и не противоречащую плоскости полотна. И все же художник не сумел органично примирить материально-чувственное изображение живой природы с общим условно-орнаментальным строем композиции. В картине дан намек на пространственную глубину: торс и ноги модели изображены не строго фронтально, а в легком трехчетвертном повороте слева направо. В то же время ее лицо, словно не повинаясь телу, обращено к зрителю и располагается в живописной плоскости, параллельной плоскости холста. Благодаря этому "Персиянка" вызывает в памяти фоно-декорации с вырезом для лица, имевшие широкое распространение у фотографов России в начале XX столетия.

После "Персиянки" Волков решительно начал искать новые выразительные средства композиции. Среди его произведений в 1917 году появляются работы, написанные пятнами, крупными полосами и плоскостями в манере, как бы имитирующей некоторые орнаментальные приемы восточных тканей и ковров. Таковы "Караван верблюдов" (х., м., гуашь), "Караван" (б., акв.), "Звон верблюжьих колоколов" (х., м.). В двух последних, небольших по формату работах Волков прибегнул к арочному обрамлению композиций. Подобным же образом М. Врубель нередко оформлял композиции крупных станковых произведений и эскизов монументальных росписей. У Волкова так обрамлены даже небольшие станковые работы. Он воспользовался таким приемом из стремления к оригинальности или желания уйти от привычных композиционных штампов и обрести свое лицо. Может быть, подобное оформление композиций было связано с мечтой художника о создании настенной живописи и было подсказано ему особенностями местной архитектуры, в которой важнейшим конструктивным и декоративным элементом являлась арка⁵.

В композициях Волкова, имеющих арочное обрамление, угадывается намерение органично вписать конкретно-предметные формы в картинную плоскость и подчеркнуть ее всеми возможными способами. "Караваны" как бы имитируют орнамент. Конечно, Волков не стремился к прямому воспроизведению принципов орнамента. Орнаментальность становится у него качеством художественной формы, приемом, организующим композицию, и проявляется как бы в бесконечном повторении на поверхности листа ритма неторопливо-торжественного шествия каравана. При этом ничто не препятствует выходу движения за пределы листа. Мерное чередование людей и ведомых ими верблюдов уподоблено ритму вертикальных, горизонтальных и диагональных линейно-пластических форм. И даже полосы света и тени, ритмично разбегающиеся от середины листа и "обнимающие" землю в "Караване"

(бум., акв.), превращены в своего рода узор. Орнаментализируется вся изобразительная поверхность листов. Широкие полосы украшают халаты погонщиков и покрывают от головы до копыт верблюдов, уподобляя их зебрам. В свою очередь в "Зоне верблюжьих колоколов" вся поверхность дальнего плана расчленена широкими вертикальными полосами.

Эти композиционные приемы нашли дальнейшее развитие в серии "Восточный примитив" (1918-1920). Наряду с уже знакомыми по "Караванам" приемами, в "Восточном примитиве" встречаются и новые, неизвестные ранее. Арочное обрамление в какой-то степени предопределило характер композиционно-ритмического строя таких листов, как "Беседы под сенью шатра", "Беседы под веткой граната" и "Общество". Абрис арки здесь так же, как и в "Караванах", всемерно обыгрывается. Ему подчинены очертания фигур людей, фланкирующих листы у вертикальных сторон и сидящих на первых планах, вторят ломаные остроугольные контуры верблюдов и ветви куста, прогибающегося под тяжестью гранатов. Во всех трех работах композиции замкнуты и имеют более сложную, чем в ранних "Караванах", пространственно-ритмическую структуру. Из трех названных листов заметно выделяется "Общество". В организации его шестифигурной симметричной композиции применен принцип, сходный с принципом построения орнамента. Поскольку изображение трех людей и верблюда в правой части работы почти зеркально соответствует левой, каждая из двух этих групп как бы уподоблена исходному элементу орнамента - раппорту. В "Беседах" гармония целого достигнута устойчивым равновесием всех ритмически соподчиненных композиционных элементов. Орнаментальность как качество композиции выражается здесь не только через соответствие контуров предметных форм и силуэтов людей, что было в "Караванах" и "Обществе", но через контрасты разнообразных и разномасштабных пластических форм или групп, а также сопоставление пространственных планов.

Всем листам его цикла свойственна необычайно интенсивная изобразительная насыщенность. Просветы фона здесь очень незначительны. Картинное пространство как бы замкнуто и ограничено сводами арки. Оно сжато в высоту настолько, что персонажи подпирают головами своды. Мастер отказался от прямой перспективы. Смена пространственных планов отмечена у него пластическими координатами. В то время как люди показаны почти вплотную к зрителю, с фронтальной точки зрения (в "Обществе" - на первом плане, а в "Беседах" - ближе ко второму), место действия представлено как бы чуть сверху, отчего линия горизонта кажется приподнятой относительно первого плана. За крупномасштабными фигурами людей остаются скрытыми второй и

частично третий планы ("Беседы"). При этом несколько приподнятый дальний план читается не столько за фигурами людей, сколько над ними, и изображенные здесь ("Беседы под сенью шатра" и "Общество") верблюды, птицы, цветы почти висят над головами персонажей. Таким способом художник сокращает расстояние между ближним и дальними планами и создает пространство, построенное по принципу уплотненных спрессованных слоев. Волков несколько углубляет его оптически, используя ракурсы. В "Беседах под веткой граната" ослик движется в направлении от верхнего правого угла листа к нижнему левому. Ему преграждает дорогу корзина, изображенная в том же ракурсе. Здесь Волков намекает на трехмерность не только пространства, но и фигур некоторых персонажей. Делает это он с помощью криволинейного изломанного контура, очерчивающего жесткие фалды на подоле просторных одеяний людей. Но в то же время из-за того, что широкие полосы узорных халатов не всегда согласуются с позами и движениями людей, они (полосы) воспринимаются и как самостоятельный, независимый от изобразительной формы геометрический узор на плоскости, которая здесь всемерно подчеркивается.

Предметный мир в "Восточном примитиве" трактован еще более условно, чем в "караванах". Фигуры людей приобрели здесь правильные геометрические очертания. Их удлинённые продолговатые лица, обрамленные нимбами тюрбанов, своей формой стали похожи на овальные дыни, изображенные в "Беседе под веткой граната" на первом плане. В тех случаях, когда персонажи представлены в фас, их торсы уподобляются трапециям. При профильном или трехчетвертном положении они приближаются к треугольнику. Не менее сильно, чем люди, стилизованы в "Восточном примитиве" изображения верблюдов, птиц, цветов, дынь и гранатов. Их геометризованные силуэты четки и лаконичны. Приемами обобщения и геометризации пластических форм "Восточный примитив" близок условному языку народного декоративного искусства. Недаром мотивы флоры и фауны, уподобленные Волковым своего рода пластическим знакам-формулам, напоминают элементы узоров, встречающихся в среднеазиатских вышивках и ковровых изделиях. Это сходство усиливается еще и тем, что все предметные формы здесь одинаково распластаны на плоскости. Между живой и неживой природой окончательно стерты различия, и поэтому так непросто определить, декоративная завеса или пейзаж изображены на последнем плане.

В записных книжках Волкова круг его творческих интересов и проблем на рубеже 1910-20-х гг. определен хотя и кратко, но вполне конкретно: "Восточный примитив", упрощение, цвет, ритм (ковры, сюзани,

орнамент), течения западной живописи, конструктивизм, футуризм"⁶. Особого внимания в этом контексте заслуживают семь темперно-акварельных листов, объединенных в серию "Витражные композиции"⁷. Связанные с привычным для мастера кругом жанровых сюжетов (чаепития, мазары, караваны и т. д.), они отличаются крайней условностью изобразительного языка, стоят как бы на грани изобразительного и орнаментально-декоративного искусства. По сравнению с предыдущими работами, здесь Волков заметно преуспел в абстрагировании и геометризации предметных форм. Торсы и руки людей в "Витражных композициях" превращены в треугольники уже независимо от их ракурсов и положения в пространстве. Лики людей, обрамленные шлемовидными тюрбанами, уподоблены секторам. Все другие предметные формы преобразились в трапеции, полукружия, прямоугольники и неправильные многоугольники. Но в то же время в этих отвлеченных композициях Волкова всегда остается хотя бы какой-то намек, конкретно характеризующий место или участников действия, и сохраняются сопутствующие бытовые реалии. В листе "У мазара" вполне узнаваем мавзолей, в "Караванах" - верблюды, в "Двух фигурах с осликом" - ослик, в сценах чаепития - чайники и пиалы, чалмы и полосатые узоры халатов. Все перечисленные мотивы, как уже говорилось, нередко можно увидеть в среднеазиатских тканях, ковровых изделиях, вышивках и керамике. Являясь неотъемлемой частью быта и жизни народов Средней Азии, они давно уже сделались ее своеобразными символами. Введение их в полуабстрактные композиции позволяло художнику, не порывая полностью с натурой, придавать им подобие жизненной достоверности.

В "Витражных композициях" Волков достиг композиционно-пространственной и пластической цельности. Здесь нет перспективных построений (лишь в сцене "У мазара" архитектура изображена в ракурсе), произвольно истолковываются масштабные соотношения пластических форм, не учитываются их перспективные изменения, все показано с одной фиксированной точки зрения. Пространство в листах серии часто строится по принципу средневековой ближневосточной миниатюры: ярусами снизу вверх. При этом все планы вплотную прижаты друг к другу и словно вдавлены в плоскость листа. Так же уплощены здесь и предметные формы. Как бы уподобив геометризованные и геометрические изобразительные формы элементам орнаментального ряда, художник распределяет их на поверхности листа почти согласно ритмическим приемам орнаментального искусства. Композиционному построению большинства листов серии свойственен принцип свободной симметрии, характерный для произведений разных видов среднеазиатского прикладного искусства.

Вся изобразительная поверхность листов насыщена ритмической игрой как сходных, так и разнохарактерных геометрических форм. Повторяются вырастающие один над другим шлемовидные тюрбаны и полусферические купола ("У мазара"). В ритмическое взаимодействие вовлечены треугольные пиалы, торсы и руки персонажей, а также круглые формы - тюрбаны, лики, фрукты и чайник ("В чайхане"). Более того, для усиления ритмического напряжения и орнаментализации композиции художник намеренно увеличивает число рифмующихся геометрических форм. Тогда вокруг голов людей и куполов архитектуры возникают похожие на нимб обрамления ("У мазара"), а на переднем плане листа "В чайхане" появляется кольцо, повторяющее очертания чалмы, ликов людей и т. д. Варьируя ритмические приемы, Волков из небольшого числа одних и тех же исходных геометрических форм создает различные композиционные сочетания. Такой метод работы в своей сути восходит к узоротворчеству среднеазиатских орнаменталистов, которые в отличие от европейских мастеров использовали не четыре, а множество осей симметрии. Плотным, почти без фоновых пустот заполнением поверхности листов сопряженными формами и линиями "Витражные композиции" напоминают густую узорную вязь среднеазиатских орнаментальных композиций (кошм, абровых тканей, архитектурного декора и т. п.). В них, по существу, нет различий между фоном и узором - все взаимосвязано, подвижно и взаимопроницаемо. Волков учился у местного народного искусства умению ритмически организовывать композицию, соподчинять части и целое. Недаром он считал, что "в тканях больше Востока, чем в фотографических изображениях, ибо, создавая ткани, художник воспроизводит (видит) мир в его существенных особенностях"⁸.

Листы "Витражных композиций", посвященные теме каравана, подготовили появление в первой половине 20-х годов трех больших живописных полотен на ту же тему. Благодаря стилистическим особенностям эти работы воспринимаются как монументально-декоративные панно. Художник соединил здесь некоторые приемы кубофутуризма, супрематизма и восточного орнаментализма. Пристрастие Волкова к одним и тем же геометрическим формам (треугольникам, кругам) прослеживается и в этих полотнах. В отличие от кубистов, он отдавал предпочтение не объемным, но плоскостным формам и не столько конструировал их, сколько, подобно восточным мастерам-орнаменталистам, упрощал и геометризовал реально существующие. Свои формальные эксперименты художник соотносил с натурой, которая всегда оставалась для него основным объектом творчества. Следуя логике поиска, Волков "пришел к трактовке человека в треугольнике как

предельно простейшей форме"⁹. В больших "Караванах" в треугольник вписывается уже не только торс, как это было в "Витражных композициях", но полностью вся фигура человека. В сочетание треугольника и головы на длинной шее превратилось и изображение верблюда.

Треугольник - одна из самых лаконичных и выразительных геометрических фигур - не случайно являлась с древнейших времен пластическим символом человека в декоративном искусстве многих народов мира. Ее появление в волковских работах также имело под собой реальную основу - особенности силуэта местной среднеазиатской туникообразной, расширяющейся книзу мужской и женской одежды. Трансформация изображения верблюда у Волкова произошла тоже постепенно, в результате синтеза непосредственных жизненных наблюдений. В "Караванах" конца 10-х годов силуэты этих животных сильно обобщаются, в "Восточном примитиве" они геометризуются. В "Витражных композициях" и больших "Караванах" в изображении верблюдов схематизируется и абсолютизируется самое характерное в их облике - горб и голова. В геометрической правильности и четкости форм волковских "Караванов" угадывается влияние технического черчения. Художник явно прибегал к помощи чертежных инструментов. Ценить строгую красоту правильных геометрических фигур Волков научился не только благодаря супрематистам и конструктивистам, но прежде всего благодаря восточному геометрическому орнаменту "герих". Косвенным подтверждением живого творческого отношения художника к традициям "гериха", раппорты которого составлялись из различных треугольников и многоугольников, является уже упомянутая выше ортодоксальность художника в выборе геометрических форм и приемов их стилизации. Сопряжение, пересечение и взаимопроникновение близлежащих контрастных и сходных прямолинейных и округлых геометрических форм - треугольников, кругов и полукружий - в "Караванах" вызывает оптический эффект их частичного искривления, выпрямления или расчленения на большое число других геометрических фигур, чем создается иллюзия богатства и многообразия пластических форм. С этим приемом, применявшимся в творческой практике кубизма и супрематизма для достижения "энергии диссонансов", Волков отчасти был знаком и по произведениям среднеазиатского декоративно-прикладного искусства, например, по коврам и сюзани.

С первого взгляда "Караваны" (I-III) поражают насыщенностью предметных форм. Кажется, что им тесно в рамках картин. Как и в раппортных тканях, ничто не препятствует их "выходу" за границы холста. Вверху головы верблюдов даже частично срезаны. То же самое

наблюдается у нижней и боковых сторон полотна. Изменением толщины контурной обводки форм, их положением, взаимопересечением и проникновением художник достиг впечатления многоплановости пространственной среды. Кроме того, он прибегнул здесь к кубо-футуристическому приему "кругового зрения" - показу предметных форм не с одной фиксированной точки зрения, а как бы в движении, с нескольких точек зрения. В то же время во всех работах пространство явно тяготеет к плоскости. Она подчеркивается немногочисленными вертикалями и горизонталями (шеи и головы верблюдов, стороны треугольников) и сюжетным движением, направленным слева направо параллельно картинной плоскости. Той же цели служат незначительные просветы фона, обнажающие холст, а также плоскостно трактованные предметные формы.

Волковские "Караваны" - это условный трехмерный мир, построенный по законам художественной фантазии. Характерный для кубизма анализ пластических форм Волкова здесь не интересует. Он не стремится к их разъятию и деформации во имя постижения воображаемой конструктивной сути. Для него гораздо важнее и принципиальнее найти их органичное взаимоотношение и понять декоративные возможности форм как элементов общей композиции. Художник сознательно уподобляет лаконичные изобразительные формы и ритмические приемы орнаментальным. Основополагающее значение в создании орнаментальной композиции здесь так же, как и в ранних "Караванах" 10-х годов, играют ритмы линейных и пластических форм на плоскости. Сопоставление разномасштабных и по-разному ориентированных треугольников на картинной плоскости уже само по себе создает своеобразный скачущий ритм линий, форм и пространственных членений.

Во всех трех полотнах рифмуются между собой стороны треугольников, имитирующих людей и животных, округлые очертания ликов и тюрбанов погонщиков, серповидные дуги их бичей и изогнутые по лебединому для усиления ритмической игры верблюжьей шеи. При этом в каждой работе прослеживаются свои определенные ритмические закономерности. Благодаря им, имея по существу одни и те же исходные формальные данные, художник в каждом конкретном случае достигал совершенно иного пластического и образно-эмоционального впечатления. Думается, что асимметричные, с неожиданными паузами и перепадами композиционные ритмы "Каравана" I возникли под впечатлением от абровых тканей¹⁰. Однако монументальностью композиционного строя, мощью как бы объемно-пирамидальных форм, их строгим ритмом "Караван" III скорее напоминает некоторые типы туркменских ковров. Обычно в этих произведениях народного искусства основная

орнаментальная тема решается на плоскости центрального поля, где чередуются в прямом или шахматном порядке крупные многоугольники - розетки "гели".

В картине "На арбе" (1925) Волков воспользовался любимым пластическим и сюжетным мотивом футуристов - колесом, но создал композицию, по своей сути противоположную концепции футуристов. Воспевая красоту быстрого движения, супрематист К. Малевич писал: "Разве может понять человек, который ездит всегда в таратайке, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе"¹¹. Словно иронизируя над футуристическим пафосом скорости и мгновения, Волков своей старозаветной арбой утверждал незыблемость вечности. Одна из самых пластически совершенных геометрических фигур - окружность - потенциально является и одной из наиболее динамичных. Вписав окружность арбы в квадрат холста - зрительно весьма устойчивую и уравновешенную форму, художник тем самым ограничил возможность сюжетного движения. Арба у него находится в положении неустойчивого равновесия. В картине все кажется втянутым в нескончаемое круговое вращение в пределах нескольких пространственных планов, параллельных плоскости холста. Волков не разлагает, как футуристы, пластические формы на составные части во имя передачи скорости. Он смело изображает рядом близкие по рисунку мотивы, но располагает их, согласно футуристическим принципам, в самых неожиданных местах композиции. Прямые линии у него противопоставляются округлым, рифмуются между собой аналогичные формы и вопреки реальности увеличивается число колес и дуг арбы. Художник делает так не столько ради передачи скоростного движения, сколько во имя орнаментально-ритмической организации композиции. В отличие от кубистов, опирающихся в своем творчестве на объемные виды искусства, например, африканскую скульптуру, он переосмысливал приемы плоскостных видов орнаментально-декоративного искусства, характерных для Средней Азии.

Считается, что "Оплакивание" проникнуто воспоминаниями о Врубеле¹². Вполне возможно, что врубелевский "Надгробный плач" из Кирилловской церкви в Киеве явился импульсом к созданию полотна Волкова. Однако его композиция явно восходит не к произведению Врубеля, а к "Оплакиванию Христа" XVI в. кисти неизвестного венецианского мастера круга Веронезе¹³. Хотя по размеру "Оплакивание" (97x146) несколько превосходит работу венецианца (98x119), оно имеет более компактную композицию: вместо пяти персонажей у Волкова изображено три. Помимо "Оплакивания Христа", он переосмыслил и композицию древнерусской "Троицы". Как и в "Троице", у Волкова она

фронтально развернута и почти статична. Образующие пирамидальную группу плакальщицы, их позы и жесты, а отчасти и расположение тела оплакиваемого, пересекающего почти по диагонали (снизу слева направо) два первых плана, несомненно, навеяны работой венецианского мастера. Но композиционный центр, находящийся в "Оплакивании" в месте соприкосновения рук плакальщиц с левой ладонью усопшего, сюжетно и пластически более акцентирован, чем в итальянском полотне. В картине Волкова руки покойного касается не только крайняя справа женщина, как это имеет место в картине венецианского мастера, но и сидящая в центре женщина. От их рук расходятся, подобно волнам, в разные стороны ритмические токи.

Классическая в своей основе композиционная схема "Оплакивания" сочетается с условной изобразительной системой, близкой в главных принципах линии "Каравана" (1917) и "Восточного примитива". В картине преобладает не конкретный, но символический характер изображения, условное сочетается с вымышленным, используются пластические ассоциации. Действие у Волкова происходит не в пейзаже, как в венецианском полотне, а некой условно обозначенной пещере - катакомбе, надежно отграниченной от внешнего мира гранено рублеными сводами ниши. Живописное пространство здесь, как в "Беседах", сжато и замкнуто в пределах невысокой и неглубокой арки. По существу, оно здесь двумерно: просветы фона между и за фигурами людей совсем незначительны, персонажи кажутся вплотную прижатыми друг к другу. Поскольку "Оплакивание" написано без учета законов прямой перспективы, естественные пропорции и размеры приближенных к зрителю персонажей нарушены и трактованы художником сугубо произвольно. Их рост явно не соответствует высоте и ширине ниши, которая кажется из-за этого особенно тесной.

Яркой особенностью "Оплакивания" являются контрасты условного и реалистического в трактовке действующих лиц. Объемное решение фигур людей сочетается с геометризацией их форм. Торсы плакальщиц как бы "закованы" в жесткий треугольный каркас, рисунок погребальной пелены и напоминающих античные хитоны одеяний женщин геометрически упрощен. В связи с этим особенно пластичными кажутся гибкие, плавно округлые линии, рисующие объемные формы - лики, грудь и руки героинь. Для того чтобы согласовать трехмерную натуру с двумерным пространством, художнику пришлось почти запрокинуть на зрителя тело оплакиваемого, показав его как бы сверху и частично прикрыв треугольной, распластанной на картинной плоскости пеленой. Силуэты изображенных в полуоборот к зрителю женских фигур также ориентированы параллельно картинной плоскости и при том неправ-

доподобно лишены плеч. Чтобы бесконфликтно и органично вписать фигуры людей внутрь арки-многогранника, художник должен был рифмовать их очертания с линиями ее контура. Почти каждая из образующих арку граней находит себе отклик в линиях, из которых рождается изломанный контур складок одежды двух крайних плакальщиц, силуэта центральной женской фигуры и погребальной пелены.

Ритмический модуль задан уже как бы самим граненым обрамлением сцены. Возможно, что именно этим объясняется отсутствие в композиции "Оплакивания" вертикальных и горизонтальных членений. Сопоставлением многочисленных и разнонаправленных диагоналей создается четкий и динамичный ритм. Одновременно здесь, как в "Беседах" и "Караванах", чередуются, повторяются и сопоставляются прямые и округлые линейно-пластические формы (и внутри каждой фигуры, и в пределах всей изображенной группы). Все эти многочисленные ритмические параллели и противопоставления уравнивают и монументализируют композицию "Оплакивания", придавая ее несколько усложненному рисунку своеобразную орнаментальную узорчатость.

В "Гранатовой чайхане" не только нашли завершение многолетние искания художника, но и ощутимо проявились импульсы нового мышления. В дневниках Волкова сохранилась лаконичная запись о тех задачах, которые решались им в этой работе: "Синтез. Короче и проще. Четыре плана. 1) Подносы. 2) Пьющие фигуры. 3) Дутаристы. 4) Беданы в клетках. Кубизм. Насыщенный до предела цвет"¹⁴. Искусно соединив разнохарактерные формальные приемы, Волков создал классически ясное, благодаря соподчиненности и слаженности всех элементов, произведение.

Едва ли не впервые в его творчестве пространство картины было построено согласно закону прямой перспективы. В связи с этим в "Гранатовой чайхане" масштабы всех без исключения предметных форм постепенно уменьшаются по мере удаления от первого плана в глубину. Основная, почти фронтальная (чуть-чуть справа) точка зрения дает возможность увидеть все упомянутые и не упомянутые (в дневниковой записи) художником пространственные слои. Ближайший из них, первый - вмещает часть суфы (дивана) и дастархан (скатерть) с утварью и фруктами в самом низу холста, а чуть глубже - человека, сидящего справа у стола в полуоборот к зрителю. Этот относительно свободный от предметных форм пространственный план не закрывает последующих, позволяя сконцентрировать все внимание на совершающемся именно там главном сюжетном и пластическом действии картины. На втором плане слева от сидящего у окна персонажа, находящегося как бы между

первым и вторым планами, изображены еще два человека. Фигура центрального из действующих лиц расположена точно на средней вертикальной оси полотна. Сидящие в полуоборот к нему сотрапезники замыкают сцену по краям. В то время как третий план соответствует первоначальному авторскому замыслу, четвертый не ограничивается одними лишь упомянутыми выше клетками с перепелками (беданами), но включает сдерживающую движение пространства в глубину стену комнаты с расписными подносами на ней. Добиваясь впечатления трехмерности живописного пространства, художник одновременно всячески подчеркивает картинную плоскость. Несмотря на то что фигура центрального персонажа расположена на средней оси картины, она кажется несколько сдвинутой вправо, так как на нее частично проецируется силуэт сидящего справа персонажа. Возникает ощущение некоторого зрительного перевеса пластических форм в правой части полотна. Чтобы не нарушить общей соразмерности композиции, Волков применил здесь пропорции золотого сечения. Его ось, отделяя левый персонаж от двух других, незримо проходит через угол дастархана, у которого сидит центральный персонаж. Хорошо обозримый левый край суфы, перерезая полотно энергичной диагональю (снизу слева и направо вверх), влечет за собой наш взгляд в глубину, а затем, преломляясь в горизонтальных торцовых сторонах суфы, возвращает его из глубины вспять, к первому плану. Отказавшись от симметрии, художник создал композицию, характеризующуюся подвижным равновесием ритмически пульсирующих пластических форм. Их чередование имеет центростремительную направленность. Оно постепенно нарастает от первого пространственного слоя, достигает апогея во втором, несколько ослабевает в третьем и почти затухает в четвертом.

Композиционная схема "Гранатовой чайханы" явно тяготеет к кругу. Его ядром является трехфигурная группа у стола, а внешнее кольцо образуют фигуры трех музыкантов - дутаристов, следующих друг за другом слева направо. Их движение не выливается за пределы холста, поскольку они изображены в трехчетвертном повороте (точно воспроизводя силуэт персонажа с пиалой, сидящего у стола слева) и ориентированы на обход вокруг стола и возвращение к изначальной позиции.

Идея круговой орнаментально-ритмической композиции картины возникла у Волкова, очевидно, в результате переосмысления иконографии древнерусской "Троицы" и знаменитых ташкентских "юлдуз-паляков" -декоративных вышитых панно с узором из одинаковых вишнево-малиновых круглых розеток (символов звезд, солнца и луна), нередко ведущих хоровод вокруг большого центрального круга.

В "Восточном примитиве", "Витражных композициях" и "Караванах" эволюция изображения человека шла по линии крайнего упрощения и геометризации плоскостных форм. В "Оплакивании" художник впервые геометрически обобщает объемно трактованные фигуры персонажей. Обобщенные, частично геометризованные фигуры персонажей "Гранатовой чайханы", сочетающие в себе плоскостные и сферические элементы, в своей лаконичной выразительности приближены к пластическим формулам.

Гармоническая духовная связь персонажей "Чайханы", являющихся участниками некоего священного собеседования, выражена пластически: ритмически акцентируются знаки молчания, паузы и жеста. Восточная почва "Гранатовой чайханы" проступает в имперсональном иконо-византийском облике ее действующих лиц. Почти бесплотные и невесомые, они наделены не только унифицированной общечеловеческой пластикой, но передают полные изящной непринужденности и величавого достоинства манеры, свойственные жителям Азии. Истоки своеобразной пластики героев полотна Волкова можно обнаружить в ближневосточной миниатюре, в местном среднеазиатском бытовом укладе и образе жизни. Камертоном, задающим орнаментальный тон ритмическому строю картины, является число "три", периодически повторяемое в различных пластических ипостасях. Вначале на первом плане внимание привлекают три объемных граната, лежащие на трех положенных один на другой подносах, и трехлепестковая розетка - скромный узор на чайнике. Затем число "три" обретает реальную значимость в лице трех сотрапезников и трех дутаристов. Далее на последних планах вновь появляются плоды гранатов, но уже в новом качестве - как декор на подносах.

Размеренно четким повторением тождественных пластических форм полотно Волкова перекликается с орнаментальным построением "паляков". Художник впервые воспользовался здесь принципами ритмической организации плоскостно-орнаментальных декоративных произведений для создания орнаментально-пространственной композиции в станковой живописи. Именно в "Гранатовой чайхане" композиционно-пространственные искания Волкова воплотились в наиболее совершенной форме.

Природа равно наделила Волкова способностью к эмоционально-чувственному и философскому мировосприятию. Обе эти грани его личности по-разному проявлялись в различные периоды творчества.

После этапа рационального формотворчества и живописных экспериментов, направленных на обретение творческой индивидуальности, художник возвращается к натуре, решает проблемы материальности, вещиности и трехмерности мира. Он стремится претворить и развить

свои формальные достижения 1910-1920-х годов уже в фигуративной живописи.

Пятилетие, последовавшее за "Гранатовой чайханой", было весьма плодотворным. За сравнительно короткий срок появилось более шестидесяти живописных работ и множество рисунков.

Новый волковский стиль родился не сразу, но постепенно от работы к работе, явившись одновременно и реакцией на прежний условный язык и следствием его. Открывая окно в мир живой, повседневной действительности Средней Азии, Волков по-прежнему использует опыт и художественные идеи разных эпох. Предпочтение отдается Ренессансу, старым мастерам и отчасти кубизму. Первостепенное значение приобретает творческое переосмысление жизненных (природных и бытовых) реалий, музыки и танца.

Изменения, наметившиеся в искусстве Волкова в середине 1920-х годов, коснулись прежде всего самого внешнего вида картин. После "Чайханы пламенеющей" художник никогда уже более не делал многогранных обрамлений композиций и предпочитал писать на квадратных холстах. Подобная переориентация, несомненно, оказала определенное воздействие на их композиционную структуру. Известно, что "только очень немногие периоды и направления, склонные в той или иной форме к классическим тенденциям, с охотой культивировали эти [квадратные] виды формата"¹⁵.

Целый ряд работ, созданных в середине 1920-х годов, в основном сюжетно связанных с темой чайханы, позволяет проследить начало процесса становления нового стиля Волкова. Одна из них "Оранжевая чайхана", небольшая, прямоугольного формата, исполненная в темпере, еще довольно близка своим композиционным и изобразительным строем "Гранатовой чайхане". Изобразительная поверхность листа "Оранжевой чайханы" организована в соответствии с законами орнаментальной композиции. Изображенные люди и предметы их быта воспринимаются здесь еще скорее как орнаментальные мотивы. Охарактеризованные достаточно условно, они, однако, вполне узнаваемы. В трактовке лиц персонажей заметно проявляются новые тенденции. Перед нами уже не стилизованные лики условного византийско-восточного типа. В их маскоподобном облике начинают проступать реальные черты местных жителей. Их головы впервые венчают не нимбообразные чалмы, а скромные головные уборы, напоминающие тубетейки.

В других темперных работах ("У сандала", "Чай", "Слушают бедану") Волков стремится всемерно раздвинуть и углубить композиционное пространство, сделать его вместе с людьми и предметными формами более материально осязаемым. Для достижения цели используется

ярусная многоплановость в сочетании с некоторыми приемами линейной перспективы, а также две-три нефиксированные точки зрения.

Фон в большинстве работ, написанных до "Гранатовой чайханы", являлся лишь условной средой, обозначающей некое недифференцированное безликое пространство, имеющее символически-метафорическое значение. Оно строилось не на оптической связи, поскольку элементы изображения сопоставлялись чаще всего не по своим конкретным пространственным или временным признакам, а соответственно их символической значимости или требованиям орнаментального ритма.

Во второй половине 1920-х годов мастер особенно целенаправленно стремится превратить живописное пространство в некую объективную видимость, материальную среду, существующую саму по себе, независимо от заполняющих ее предметов. Значительно больше внимания уделяет художник также показу предметного мира, местных бытовых реалий. Они представлены богаче и разнообразнее, чем ранее. Прежнее увлечение Волкова геометризацией предметных форм проявилось здесь в сознательном подборе и включении в композицию различных вещей, имеющих объективно геометрические формы. Этот прием в известной мере близок творческому методу Бубноволетцев конца 1910-х - начала 1920-х годов. Но в отличие от последних, у Волкова предметы не столь тяжелы и массивны, ибо они не просто изображают реалии местного азиатского быта, но все еще являются орнаментально-декоративными элементами композиции.

В листе "У сандала", изображая всю сценку сверху, справа и прямо, художник рисует каждый предмет с наиболее выигрышной и удобной для восприятия позиции. Тогда особенно ясно прочитывается форма каждого предмета и становится понятной суть его бытового назначения. Так, сандаловый столик, показанный в перспективном сокращении одновременно чуть-чуть сверху и прямо, разворачивает всю плоскость навстречу зрителю, словно скатерть-дастархан. В то же время лежащий на столике небольшой прямоугольный поднос показан лишь сверху, отчего в него легко вписываются силуэты округло-пузатого чайника и полусферической пиалы. Изображенные с обычной, фронтальной точки зрения, они воспринимаются мгновенно, без затруднения. Обобщая форму предметов, опуская многочисленные детали в их облике, художник тем не менее не забывает подчеркнуть те из них, которые считает наиболее важными для характеристики. Например, такая мелкая, но весьма существенная для утилитарной значимости чайника деталь, как его слив, хорошо видна даже издали на последнем плане, где на полураскрытой за головами людей полочке выстроились в ряд три чайника. А сама эта

полочка, показанная в отличие от сандала сверху и справа, с позиции, наиболее выгодной для ее обозрения, тоже очень ясно читается.

При анализе произведений середины 1920-х годов обращает на себя внимание тяготение к высоким точкам зрения. Завышая линию горизонта, художник стремился сделать место действия более широко обозримым. При этом не столько усиливалась иллюзия глубины, сколько подчеркивалась плоскость, отчего все изображение приобретало орнаментальное звучание. Видимо, здесь проявились традиции ближневосточной миниатюры и русской иконы с присущими им орнаментальными тенденциями и пережитками средневековой плоскостной концепции пространства. Однако не исключено, что высокий горизонт в работах художника объясняется и его личным жизненным опытом, особенностями местного азиатского образа жизни и быта. Из-за отсутствия мебели здесь всегда ели, пили чай и спали на полу. Все зрительное восприятие человека таким образом невольно замыкалось на небольшой квадратной или прямоугольной площади пола. Поэтому в некоторых интерьерных композициях Волкова ("У сандала", "Чай", "Слушают бедану") квадрат или прямоугольник иногда становится своего рода пространственным модулем.

В организации изобразительной и композиционной структуры работ огромное значение, как и ранее, принадлежит ритмам, которые все еще остаются откровенно обнаженными. В них выражено расположение и последовательное чередование в пространстве близких по форме, соизмеримых изобразительных мотивов.

Композиционный строй "Чая" основан на сочетании однотипных, спокойных открытых линейных и пластических форм (в основном, прямоугольных и овальных) и динамичных ритмов, созданных эффектами перспективы. Ритм членящих изобразительную поверхность листа прямоугольных форм как бы корректирует развитие пространственных пластов в глубину. И это соотношение разномасштабных, но одинаковых форм (двух небольших салфеток под чайником и самоваром, коврика под чайханщиком и большой кошмы, не полностью застилающей пол, картины на стене) позволяет точно обрисовать и оценить пространство интерьера во всем его реальном объеме. Вспомним, что в произведениях конца 1910-х годов (в "Восточном примитиве", например) не всегда можно отличить изображение живой природы от неживой (реальный пейзаж от сузани или ковра). Для углубления пространства в "Чая" в композицию вводится мотив картины, возможно, уменьшенной копии с какой-то ранней несохранившейся работы Волкова. Словно еще не вполне доверяя себе, художник не "вешает" картину, а для большей убедительности чуть косо "приставляет" ее к стене, тем самым давая понять, что изображен не

реальный уголок природы, видимый из окна, и не роспись на стене, но вполне самостоятельный реальный объект - картина-пейзаж. Поскольку она исполнена в традициях плоскостно-декоративной живописи, то замыкает живописное пространство листа и усиливает орнаментальное начало в его изобразительном строе. Недаром овал головы чайханщика точно вписывается почти в центр картины, как раз между двумя округлыми купами деревьев, а легкие изгибы их стволов рифмуются с покатым контуром плеч человека и стволом украшающего комнату деревца.

Крупноплановая двухфигурная композиция листа "Слушают бедану" даже среди рассматриваемых темпер выделяется орнаментальностью своего изобразительного строя. Известное значение в усилении орнаментальных начал композиции играет введение незатейливых геометрических узоров, украшающих коврик, тюбетейки и клетку. Чтобы зрительно уравновесить композицию, где левая часть пластически довлеет над правой, Волков снова, как и в "Гранатовой чайхане", применил пропорции золотого сечения.

В более ранних работах, таких как "Караван" 1917 года и "Восточный примитив", изображение орнаментальных форм на одежде людей, пополах животных или бытовой утвари, как правило, органично включалось в их композиционно-изобразительный строй. В произведениях же второй половины 1920-х годов узоры, украшающие бытовые детали, звучат как своеобразный музыкально-ритмический акцент.

Во всех трех работах уже заметно желание художника выявлять характерное в облике людей, по возможности избегая в моделировке их формы ломких линий, острых углов и геометрически четких членений. Волков все более тяготеет к обтекаемым силуэтам и плавно-округлым линиям. Но пока он еще далек от передачи живой натуры, и оттого гладко-объемные, подобно отлитой из металла скульптуре, тела людей кажутся как бы полыми внутри. Но в то же время художник стремится преодолеть их статичность и скованность движений.

В картине "Танец" обычная сценка в одной из многочисленных узбекских чайхан словно внезапно выхвачена из жизненного потока и максимально приближена к зрителю. Это впечатление достигается с помощью строго продуманных композиционных приемов. Как и в других работах, края квадратного холста обрезают изображение. Сценка в чайхане показана по крайней мере с трех точек зрения. Одна из них, фронтальная, позволяет спокойно и внимательно рассмотреть всех действующих лиц и место действия. Другие точки - чуть справа и сверху - делают композицию динамичнее. Мы доподлинно ощущаем порывисто-стремительную энергию танца и почти угадываем его траекторию. Для

более убедительной передачи глубины все персонажи изображены в разнообразных поворотах и частично закрывают друг друга. Однако к масштабным сокращениям, как это уже было в "Гранатовой чайхане" и некоторых других работах второй половины 1920-х годов, художник здесь не прибегает. Кажется, что все персонажи "Танца" находятся в непосредственной близости друг к другу из-за исключительной тесноты чайханы. Композиция "Танца" развивается слева направо, согласно последовательности нашего восприятия, и совпадает с объективным сюжетным движением. На этом основано внутреннее равновесие картины.

Исключительно разнообразны в ней ритмы. В глубине, в ряду овальных лиц, они последовательно волнообразны: то скачут, то затухают. В двух первых планах композиции рисунок линейно-пластических ритмов становится остро-дробным, резко меняется темп и направление их развития. Усложненность и некоторую противоречивость композиционно-изобразительной структуры "Танца", вероятно, в какой-то мере предопределил квадратный формат холста. Он не способствовал построению динамичной композиции, поскольку изначально "обладал своим специфическим декоративным ритмом и эмоциональным тоном, который определяется как покой, сосредоточение, глубокая концентрация чувств"¹⁶.

Подтверждением этому служит цельная и органичная композиция "Гранатовой чайханы". Сильное одностороннее движение мальчика в "Танце" противоречило духу квадратного формата, поэтому неизбежно захлебнулось в нем, не получив перевеса ни в одном из направлений. Тот факт, что Волков, несомненно знавший это свойство квадратного формата, все же рискнул остановиться на нем при создании своей первой картины с активным сюжетным действием, думается, не случаен. По-видимому, художник учитывал специфику местного танца, для исполнения которого не обязательна большая площадь. Танцор может легко и быстро передвигаться по небольшому кругу или же, стоя почти на одном месте, ритмично покачивать головой, поводить плечами и взмахивать руками. Близкий этому рисунок танца угадывается в энергичном движении вытянутых вперед рук волковского бачи (мальчика-танцора), в его откинутой назад голове и разметавшихся складках халата. Не имея большого опыта передачи в живописи сильного и открытого движения человеческого тела в пространстве, Волков, видимо, чувствовал себя не совсем уверенно. Возможно, поэтому, приступая к работе над "Танцем", он не отказался от геометрической схематизации человеческого тела и для передачи движения отчасти использовал уже испытанные приемы кубофутуризма. Он стремится заполнить каждый

сантиметр холста на первом и втором планах в пределах изображения двух основных персонажей пластическими модуляциями и совместить все грани объемов их фигур в одной картинной плоскости. Формы тел людей еще довольно деформированы, а пропорции искажены. Их лица, напоминающие лики трех главных персонажей "Гранатовой чайханы", словно списаны с них. Волков довольно точно воспроизводит здесь реальную одежду местного населения: треугольные тюбетейки и широкие халаты, узоры полос которых пока еще искажены не всегда объективно оправданными складками.

К мотиву полосатого узора - одного из самых распространенных, любимых и традиционных на всем мусульманском Востоке, особенно в Средней Азии, Волков часто обращался раньше, например, в листах "Восточного примитива", "Легендах", "Караване" 1917 года и др. Этот узор появлялся и в наиболее экспериментаторских произведениях Волкова, относящихся к кубофутуристическому циклу. В них полосы орнамента использовались не только как формально-художественный прием, подчеркивающий орнаментально-декоративные начала, но и как некий символ, в котором воплотились местные бытовые особенности и стилистическая характеристика эпохи. Так же, как и русские "пузатые" расписные фарфоровые чайники и конусовидные пиалы, полосатый узор был реальной частицей местной жизни. Все эти мотивы даже беспредметным, полуабстрактным композициям Волкова придавали художественную убедительность и достоверность, вызывая ощущение чего-то давно знакомого и интимного.

Спустя два года, в 1926 году, вновь обратившись к мотиву открытого движения в пространстве, Волков, видимо, учел композиционные просчеты "Танца" и избрал для написания небольшой tempery "Верблюды в пустыне" уже не квадратный, а вытянутый по горизонтали прямоугольный лист, более удобный для повествовательной композиции и повествовательного развертывания движения мимо зрителя. Основной композиционный ритм развивается здесь, как и в "Танце", слева направо, но в отличие от последнего, он не совпадает с объективным сюжетным движением каравана, как бы устремляющегося чуть вниз и влево. Подобное несовпадение было довольно редким в творчестве Волкова. Весь ритмический строй изображения - дуга земли, слегка поднимающаяся слева направо, вереница верблюдов, спускающихся по ней, идущие в том же направлении люди, огромный, почти во все небо солнечный диск, полусферические лучи которого рифмуются с дугами верблюжьих шей и горбов, с очертаниями спин людей, - создает ощущение, что караван бесконечно кружит по гребню земного шара. Создается картина поистине космического величия

природы. Кажется, что бескрайние пески пустыни, которой противостоят, преодолевая ее, люди и животные, продолжаются где-то и за пределами листа. Здесь нет пространственного прорыва в глубину, как нет и четкой линии горизонта, отчего земля незаметно сливается с огромным, исполненным солнечного сияния небом.

Обращаясь ранее к среднеазиатским жанровым мотивам, Волков по существу лишал их конкретности. Теперь же подобные сюжеты, сохраняя характерные бытовые реалии, наделяются качеством сущностного и постоянного, приобретают универсальные жизненные ритмы, а образы воплощают уже не замкнутый в себе "микромир", равнозначный "модели мира", но часть огромного мира природы.

Во многих работах края холста нередко неожиданно обрезают изображение. При кажущейся непосредственности взгляда на жизнь, живой убедительности и достоверности изображения, все здесь рассчитано, выверено, построено и подчинено рациональной логике композиции. В немалой степени тому способствовал творческий метод Волкова. Его "Кишлаки" не изображали какие-то конкретные, с натуры списанные места или события, а заново сочинялись и компоновались из реальных зрительных впечатлений, хранившихся в памяти художника. Люди, животные, чайханы, лавочки и дома на картинной плоскости нагромождены и прижаты друг к другу так, как это не может быть в действительности, а может быть только порождением фантазии. Чтобы воплотить на холсте панораму жизни доподлинного азиатского кишлака, он смело соединяет в одном изображении разновременные и разнопространственные события. Отсюда - великое множество разнообразных жанровых сценок и обилие персонажей, втиснутых в ограниченные пределы сравнительно небольшого квадратного полотна, и как следствие этого - толчея и сумятица пластических форм, царящие здесь. Впечатление тесноты "Кишлаков" усиливает весомая компактность объемно трактованных предметных форм. Эти работы Волкова заставляют вспомнить многофигурные полотна нидерландских мастеров эпохи Возрождения, особенно Питера Брейгеля Старшего, в которых воссоздается широкая панорама народной жизни. Волков явно опирался на опыт Брейгеля, когда создавал фрагментированную, но на самом деле точно выстроенную на плоскости композицию, в которой нельзя ничего убрать и прибавить. Как и в полотнах великого нидерландца, линия горизонта в картинах Волкова значительно завышена, что делает изображение в них хорошо обозримым и усиливает орнаментально-декоративное начало.

Композиция "Кишлаков" отвечала идее воплощения "части от целого", но части, заключавшей в себе "множество в единстве". Как и у

Брейгеля или в средневековых восточных миниатюрах, картины Волкова строятся снизу вверх по плоскости холста. При этом на полотне совмещаются различные пространственные планы, которые не могут быть видимы одним человеком одновременно вне движения.

Впервые после "Гранатовой чайханы" Волков прибегает к перспективному масштабным сокращениям, правда, не вполне последовательно, не постепенно - от ближних планов в глубину. Заметное различие в размерах соблюдается лишь между предметами первого и последнего планов, в связи с чем возникают перепады и "сжатие" пространства второго плана. Стремясь добиться органичности изображения, художник обыгрывает некоторые реалии местной природы и быта. В "Чайханах старого города" ярусному построению картинного пространства соответствуют поднимающиеся этажами вверх террасы чайхан, являющихся реалиями местной светской архитектуры. В работе "Фергана. Кишлак" намеренно изображается гористо-обрывистый, как бы объективно многоплановый ландшафт. Наличие нескольких точек зрения в "Чайханах старого города" привело к деконструктивности изображаемых архитектурных форм. Все террасные сооружения кажутся ненадежными, как карточные домики. Волков воспользовался здесь одной реальной особенностью, присущей быту ферганской долины, а именно - слитностью архитектуры и сада, составляющих как бы одно нераздельное целое. Густые и пышные кроны деревьев образуют в верхних углах полотна нечто вроде декоративных кулис, частично закрывающих чайханы и маскирующих некоторые погрешности в их изображении. Благодаря прихотливому ритму, с каким распределены на поверхности полотна группы сидящих в чайханах и движущихся по дороге людей, художнику удалось добиться впечатления композиционной целостности.

Огромная организующая роль в построении этих картин принадлежит, как и ранее, разнонаправленным и многосторонним, но отныне менее четким и открытым ритмам. В середине 1920-х годов в ритмическом строе работ Волкова наметились новые тенденции, которые в процессе возврата к человеку и обращения художника к реальной жизни все более нарастают. В двух анализируемых работах ритмы картинного пространства и ритмы человеческого быта не только отражают внутренний мир художника, его темперамент и эмоциональный склад или диктуются соображениями орнаментально-изобразительного порядка. Они более всего соотносятся с объективными ритмами реальной действительности.

С наибольшей последовательностью единый ритмический строй природы, архитектуры и людей выявлен в работе "Фергана. Кишлак". В композиции сопоставляются извилистая линия дороги, уступчатый

рисунок силуэтов кубических домов, взбирающихся в гору, округлые купы древесных крон и огромных валунов внизу полотна на первом плане. Этот пейзажный фрагмент полотна, кстати, очень близок мотиву акварели 1917 года "Вода и камни".

Изобразительные повторы встречались и в ранних работах художника. Во второй половине 1920-х годов они становятся своего рода правилом или художественным приемом. Так, фигуры, позы и жесты женщин, показанных на первом плане в "Чайханах старого города", весьма близки позам и жестам "Продавщиц хлопка". А старик из тех же "Чайхан" очень напоминает персонаж из листа "Дедушка и внук".

В "Кишлаках" показаны люди, занятые многообразной жизнедеятельностью и поэтому изображенные в самых разнообразных поворотах, ракурсах и движениях. Раньше Волков почти (за исключением "Троицы") не занимался решением подобных задач. Теперь он учится не только у жизни, но и у великих мастеров прошлого.

В волковских работах второй половины 1920-х годов сложился новый пластический тип персонажей. Художник наделяет своих людей обобщенно-обтекаемыми объемными формами, чуть укороченными пропорциями. Из-за этого их фигуры кажутся несколько коренастыми и приобретают своеобразную гротескную заостренность. Похожие свойства находим мы у персонажей полотен П. Брейгеля Старшего. Сходство это объясняется, очевидно, высокой точкой обзора, которая придает и композициям картин, и изображениям людей определенный эффект ракурса. В нижнем и среднем поясах "Чайхан старого города" и "Кишлаках" разворачивается основная предметная и фигурная композиция. Ближние планы здесь насыщены и перегружены пластическими формами настолько, что как бы выплескивают их на зрителя. Но в этих панорамных композициях человек пока еще "отступает" на задний план.

В конце 1920-х годов Волков создает ряд работ, в которых уделяет внимание не только среде обитания людей, материальным основам их бытия, но, прежде всего, человеку, показанному крупным планом.

Чтобы избежать обыденности, в картинах на бытовые сюжеты художник стремился внести гармонию закономерности, как можно строже и целесообразнее организовать их. Даже интерьерные композиции становятся частью огромного мира природы и приобщены к бесконечности, органично соединяясь с пейзажем за окном ("Мать", "Кузнецы"; "Чайхана с портретом Ленина") или балконом ("Натюрморт с красной тканью"). Мотив окна был явно воспринят художником из произведений мастеров итальянского Возрождения, так как окон, "глядящих" на улицу, в домах традиционной среднеазиатской постройки обычно не было.

Использование приемов европейского искусства эпохи Возрождения, как уже говорилось выше, становится не эпизодическим, но принципиальным явлением в творчестве Волкова той поры. К традициям венецианской живописи художника привели поиски большого стиля, мечта об образцах неординарных и значительных. В работе "Мать" молодая женщина изображена сидящей справа у окна с младенцем на руках. На этом ее иконографическое сходство с ренессансными мадоннами кончается. Облик женщины отмечен реалистической остротой и не лишен этнической характеристики. Это кишлачная узбечка с простонародным скуластым лицом и тяжеловатыми скульптурными формами. Внимание привлекает ее крупные обнаженные ноги - характерная примета среднеазиатского быта (в мусульманских домах не принято было, даже грехом считалось ходить в обуви). Поза матери естественна и одновременно величественна. Очень выразительны ее осанка, посадка головы, устойчивость крепких ног, бережный жест больших, по-крестьянски грубоватых рук. Близкую по рисунку фигуру сидящей женщины мы уже видели в "Оплакивании". Вспомним сидящую справа плакальщицу, поддерживающую ноги усопшего. Подчеркивая в образе азиатской матери реальное и обыденное, художник одновременно возвеличивает ее. Из-за несколько приподнятой линии горизонта женщина кажется как бы сидящей на низком постаменте. Высокому горизонту открывающегося за окном пейзажа соответствует "высокий строй" гористого ландшафта - земля остробугристым контуром "вонзается" здесь в небо так, что деревья достают до верхнего среза листа. Все в композиции строго выверено. Силуэт сидящей женской фигуры точно вписан в интервал между окном и срезом листа и рифмуется с очертаниями окна.

Черты нового волковского стиля здесь выявлены уже достаточно ярко в простоте композиции, четкости ритмического строя, отсутствии излишних пластических деталей, лаконизме подчеркнуто трехмерных форм. Спокойный ритм горизонтальных и вертикальных членений выявляет декоративную самооценку плоскости листа и нейтрализует беспокойные диагонали.

Повторение и варьирование одних и тех же сюжетов и сцен приводило к появлению излюбленных типажей и устойчивых композиционных схем, отличающихся порой лишь в деталях. В листе "Верблюды в пустыне" на новом уровне развивалась линия ранних "Караванов", а в "Кишлаках" - панорамных пейзажей 1910-х годов.

В многофигурных интерьерных картинах "Чайхана с кальяном", "Певцы", "Декхане на отдыхе", "Кузница" переосмысливаются композиционно-ритмические принципы "Гранатовой чайханы". Во многих

из них композиции имеют реально-объективную основу. Такова, например, замкнутая круговая композиция. Согласно мусульманским этическим правилам ("адабу"¹⁷), собравшимся в помещении людям предписывалось усаживаться по возможности в круг, чтобы все оказывались лицом друг к другу. В кругу все места одинаковы, нет высших и низших, и сам круг напоминает своей формой одну из букв, входящих в состав слова "Алла" (Аллах). По этим причинам для сидящих вместе людей форма круга всегда оказывалась предпочтительной.

В "Чайхане с кальяном" изображена часть интерьера, где на суфе вокруг кальяна сидят трое мужчин, рядом с ними стоит юноша, напоминающий тонкими чертами по-девичьи нежного лица повзрослевшего мальчика-бачу из "Танца". Почти подобную же сценку мы видим на рисунке 1926 года "Курильщики анаши". Внимание художника сосредоточено в основном на небольшой и весьма компактной группе людей. Благодаря соответствующей организации композиции их можно хорошо рассмотреть. Это типичная для Азии сценка показана в трехмерной, многоплановой, вполне конкретной, а не условной пространственной среде.

Затесненность изображаемого пространства этой и других новых работ Волкова отчасти находит объяснение в собственных бытовых условиях художника (он долгие годы работал в небольшой двенадцатиметровой мастерской). Не отличались большими размерами махаллинские (районные) чайханы, в которых он изображает своих героев. В организующих пространственную композицию картины ритмах нет резких перепадов и пауз, отсутствует также противопоставление контрастных или разномасштабных форм, что было характерным для многих более ранних работ художника.

Пафос новых работ Волкова в объективности. Если ранние произведения являлись мифотворчеством художника, опиравшегося на европейские христианские и восточные предания и традиции, то в полотнах конца 1920-х годов мифологизируется подлинная, современная ему среднеазиатская действительность. Одним из способов мифологизации был показ стабильности изображаемого момента и тем самым приобщение его к вечности. Поэтому работы, написанные во второй половине 1920-х годов, вобрали в себя все самое извечное и характерное в местной природе, пейзажах и быте так, как это понимал художник. В них показана жизнь целостная, проявляющаяся в органичном взаимодействии людей и среды их обитания.

Пространственная и бытовая среда написаны в "Чайхане с кальяном" со знанием дела, основательно. Прежнюю декоративную плоскостность или условную трехмерность среды и предметных форм

сменила подчеркнутая объемность. И люди, и предметы их быта имеют четкие, легко охватываемые глазом границы. Пластически точно передана одежда людей - ватные халаты, несколько укрупняющие торсы людей и придающие своеобразную покатость и обтекаемую округлость их плечам. Подобная одежда предопределяла и пластику людей. В "Чайхане с кальяном" прекрасно схвачена характерная свободно-непринужденная и одновременно чуть неловкая поза сидящего к нам спиной человека. У него панцирем вздыбился на спине толстый халат. Он опирается левой рукой о суфу, что не только не рекомендовалось, но даже осуждалось "адабом". В этом по-житейски естественном жесте проявлялись уже приметы нового быта, постепенно освобождающегося от вековых религиозных предписаний и запретов.

Избегнуть будничности художник стремится и в "Натюрморте с красной тканью". Героем этого полотна стала не отличающаяся изысканной или броской красотой, внешне ничем не примечательная, но совершенно необходимая в домашнем обиходе и потому традиционная посуда: кувшины для воды и молока, подносы, чайник и пиала, а также дары азиатской земли - гранаты и груши. Вся эта "мертвая натура" показана, подобно людям в полотнах того же времени, крупным планом. Предметные формы здесь окончательно теряют свою прежнюю орнаментально-знаковую сущность, становятся материально-осязаемы и весомы. Волков осваивает предметный мир творчески, старается всесторонне раскрыть его пластическую красоту. Каждый предмет имеет у него изначально понятную и ясную геометрическую форму, увлекает строгой красотой лаконичных объемов. В этом видится влияние сезанизма, но в истолковании мастеров "Бубнового валета" периода 1920-х годов. В композиции картины органично соединены интерьер, натюрморт и пейзаж. На первых двух планах почти в натуральную величину показаны с наиболее выгодной для рассмотрения позиции среднеазиатская бытовая утварь и фрукты. Квадратный формат холста помог создать пластически уравновешенную, ритмически замкнутую композицию. Фоном для натюрморта служит открывающийся за балконом городской пейзаж. Художник намеренно расставил предметы на разных уровнях и тем самым заложил основу для пирамидальной композиции. Подняв затем в картине линию горизонта, он довел решение задуманной композиционной конструкции до логического завершения. Вместе с тем Волков избирательно и целенаправленно синтезировал здесь некоторые элементы ренессансной перспективы с кубо-футуристическим методом организации пространственной среды, характерным для его более ранних работ. Обилие разных точек зрения на предметы усилило экспрессивно-динамические свойства композиции. Ритмическое в ней возрастает по

мере удаления от первого плана в глубину. И городской пейзаж с как будто ожившими домами и неожиданно вздыбившаяся ткань наделены здесь скрытыми витальными силами или кинетической энергией. Ничем не примечательным предметам домашнего обихода, таким образом, приданы не свойственные им значительность и одухотворенность.

Близкую к пирамиде композиционную схему имеют и трехфигурные полотна "Дети-музыканты", "Продавцы фруктов", "Кузнецы". В них персонажи вплотную приближены к зрителю, как бы предстоят перед ним. В "Детях-музыкантах" изображена достаточно типичная сценка: едущие на арбе, играющие и поющие дети. Небольшое, имеющее квадратный, изначально статичный формат полотно, пронизано напряженным музыкальным действием. Как и в других работах на музыкальную тему ("Гранатовая чайхана", "Слушают бедану"), здесь для придания композиции пропорциональной стройности и равновесия применено правило золотого сечения. Арба предстает в картине скорее как своеобразная сценическая площадка или постамент для музыки и музыкантов, нежели средство передвижения. Мотив ее движения ощущается слабо и передан скорее символически, нежели пластически. Динамика диагонального движения пресечена деревьями, закрывающими последний план. Внизу холста тоже не оставлено свободного пространства для разгона, поскольку ближайший к нам угол арбы срезан краем холста и находится уже как бы за его пределами. К тому же дети сидят на арбе не соответственно ее ходу, а лицом к зрителю. Для сохранения плоскости картины художник даже изобразил дальнее колесо арбы вопреки закону прямой перспективы не в диагональном, но в статичном фронтальном ракурсе. Лишь постепенное, ступенчатое нарастание линейно-пластических ритмов снизу вверх, начиная от края платформы арбы и кончая радиально разбегающимися спицами ее огромных колес, создает впечатление их неторопливого, на одном месте скольжения и поскрипывания.

Эти композиционные приемы позволили художнику всецело сосредоточиться на главном в картине - раскрытии музыкальной темы. Он находит почти метафорическое пластическое выражение рвущейся вверх песни, ее своеобразной мелодии¹⁸. Все музыкальное действие свершается в замкнутом трехмерном пространстве, с чрезвычайно сжатыми и уплотненными слоями. Напряжение линейно-пластических ритмов последовательно возрастает снизу вверх. Подобно звукам льющейся музыки, повторяются большие и малые округлые формы. В образах детей национально-типическое начало еще преобладает над личностным, хотя лицо девочки некрасиво, оно выразительно в своем сопереживании музыке. Достоверно передана и одежда детей: легкая,

просторная, образующая многочисленные складки при движении. Привлекают внимание также характерные детали: косички, выбивающиеся из-под платка у девочки, шаровары и браслет на руке. Так подробно художник описал, пожалуй, только костюм персиянки. Но в "Детях" на смену декоративной условности пришла реалистическая основательность живописного языка.

Свои композиционные методы Волков неизменно совершенствовал от работы к работе.

"Продавцы фруктов" (1927) заставляют вспомнить полотна венецианских мастеров конца XVI века (например, "Лавинию с фруктами" Тициана), на которых люди показывались в сложных движениях, смелых, неожиданных ракурсах и поворотах. Однако ассоциации с Тицианом возникают не из-за близкого бытового мотива, но в связи со стилистическими поисками художника. В конце 1920-х годов он целенаправленно стремится придать монументальный характер своей станковой живописи, основываясь на постижении ренессансных композиционно-пластических традиций. Сходство некоторых работ Волкова с классическими образцами проявлялось в высоком уровне его профессионального мастерства.

Близкие по характеру изменения происходили в те годы и в отношении художника к культурному наследию Востока. Но следует учитывать, что восточные влияния на становление его живописного стиля всегда были более опосредованными и глубинными по сравнению с европейскими. Ведь в своих исканиях мастер опирался не столько на изобразительное (миниатюру), сколько на декоративно-прикладное искусство, музыку, танец и, наконец, азиатские бытовые реалии.

В наследии художника сохранилось множество рисунков со сценами из базарной жизни, сделанных во второй половине 1920-х годов. Их можно рассматривать в какой-то мере как подготовительные наброски к живописным работам, хотя они, без сомнения, являются вполне самостоятельными произведениями искусства. Среди них примечателен рисунок "На базаре" 1926 года, который почти без изменений был повторен два года спустя. Здесь обращают на себя внимание два человека, показанные со спины и с поднятыми вверх руками. Один из них несет на голове корзину. По-видимому, именно этот жанровый мотив дал импульс к созданию "Продавцов фруктов". Перед художником стояла задача воплотить в монументальном полотне жанровую сцену - людей, занятых повседневными делами в базарной тесноте и толчее. В этой связи хочется вспомнить, как один из очевидцев описывает нравы завсегдатаев азиатских базаров: "Разносчики, которые за неимением постоянной лавки, держат товар под мышкой, указывая

другой рукой на тот или другой завлекательный предмет и громко восхваляя все его качества. К сильному баритону этих разносчиков по временам примешиваются гнусливо поющие голоса торговцев съестными припасами, странствующих кухмистеров, булочников, зеленщиков, пирожников, продавцов сыра и плодов. Один чмокает губами, желая объяснить, как вкусны его продукты, другой постоянно покрикивает: "О, что за прелесть! Ах, как сладко! Эй, как хорошо!". И каждый придерживается определенного тона и определенных жестов"¹⁹. Волков узнаваемо, но весьма своеобразно запечатлел одну из подобных сценок. "Продавцы фруктов", как и многие другие его работы того же времени, имеют квадратный формат и срезанные с четырех сторон краями холста изображения. Это поясной портрет трех мужчин, как бы внезапно выхваченных из сутолоки базара, вплотную приближенных к зрителю и на мгновение застывших, как в стоп-кадре. Уже сам факт фиксации в бесконечной цепи базарных эпизодов лишь одного придавал композиции-кадру некую символическую вневременную значимость. Продавцы стоят у края холста, неподвижные и величественные, погруженные в глубокую задумчивость. Их лица отрешены от суетных волнений базарной жизни, они торжественны и бесстрастны. Каждое из них по-своему портретно и одновременно этнически типично. Художник с завидным знанием местной бытовой специфики показывает, с какой привычной ловкостью его герои держат корзину с фруктами на голове или с неторопливым достоинством предлагают товар покупателям²⁰. Пластически верно, легко воспринимаемыми крупными массами без мелких, дробящих форму деталей переданы их силуэты. Это силуэты людей, одетых именно в такую своеобразную одежду, как цельнокроеные халаты без проймы. Одежда "обобщала" и несколько "утяжеляла" формы людей, утрировала характерную угловатую пластику. На голове одного из персонажей изображена любопытная деталь - небольшая овальная с краями-валиками шапочка, ныне исчезнувшая из местного обихода, а некогда служившая торговцам подставкой при ношении тяжестей на голове. Перенимая методы типизации и обобщения, свойственные монументальной живописи, Волков значительно упрощает и укрепляет в своих полотнах фигуры людей, архитектурные и пейзажные мотивы, предоставляемые ему среднеазиатской реальностью.

Повседневные, бытовые, житейские ритмы приравнены здесь к универсальным, жизненным. Спокойные и четкие, они подчеркивают тектонический, даже геральдический характер композиции. Показанные крупным планом, почти в натуральную величину (чуть более натуры), продавцы образуют компактную пирамидальную группу. Ее вершиной условно можно считать корзину, которую держит над головой средний из

персонажей. Другая корзина с фруктами, как бы протягиваемая зрителям персонажем слева, диагонально перерезает холст на правом плане слева направо. Вокруг нее сгруппированы все три главных действующих лица полотна. Их ракурсы и ритмическая взаимосвязь в пространстве очень напоминают композицию первых двух планов "Гранатовой чайханы", что лишний раз подтверждает приверженность Волкова к устойчивым композиционным схемам и приемам. Благодаря незначительным ракурсам, в которых изображены фигуры людей и корзина, в картине можно различить по меньшей мере четыре пространственных уровня. Четвертый план довольно значительно отстоит от трех первых и представляет несколько безликий архитектурный пейзаж, не вполне свободный от кубистических реминисценций и являющийся своего рода театральным задником для величественной трехфигурной группы. Чтобы упрочить монументальные основы картины, художник, как всегда, заботится о сохранении плоскости холста. На первом плане границей между реальным и картинным пространством становятся фигуры людей, а в глубине полотна - архитектурные формы.

Некоторые стилистические особенности "Продавцов фруктов" - их непосредственное обращение к зрителю с предлагаемым товаром, почти силуэтная распластанность на картинной плоскости легко читаемых, объемно моделированных фигур - сближают эту работу с вывесками торговых лавок, весьма популярного жанра среди русских художников начала XX столетия. Но вместе с тем в композиции Волкова сильно выражено не сиюминутное, но вневременное монументально-эпическое начало. Наделенные почти богатырскими формами, устойчиво и крепко поставленные "Продавцы" несут в себе мощный заряд пластической энергии, сдерживаемой тесным пространством картины. Они не столько ассоциируются с базарными торговцами, сколько с мифическими атлантами, несущими на своих могучих плечах небесный свод.

Стремлением придать жанровой сцене монументально эпический характер отмечены и многие другие произведения мастера рубежа 1920-30-х годов: "Певцы", "Декхане на отдыхе", "Кузнецы". Среди них своим несколько необычным фризобразным форматом выделяется "Свадьба".

В первоначальном варианте это было полотно с композицией из двенадцати человек, изображенных в полный рост. Но, очевидно, картина чем-то не удовлетворила художника, и он отрезал нижнюю половину холста. В результате получился групповой погрудный портрет. Нет сомнения в том, что, работая над "Свадьбой", Волков учитывал опыт великих мастеров прошлого. Это чувствуется и в интересе к бытовому мотиву, многообразию народных типов и характеров, и в специфике их реалистической трактовки.

Придвинутые к краям холста фигуры людей в "Свадьбе" показаны крупным планом. Ничто не отвлекает от них внимания, поскольку бытовые подробности почти отсутствуют. Художник отказался даже от такой сюжетно оправданной детали, как обязательный в местном свадебном ритуале полосатый халат жениха, и героя торжества среди прочих персонажей можно узнать лишь по розе за ухом, украшающей его. Волков изобразил людей разного возраста и облика. Хотя каждый из них по своему индивидуален и не похож на другого, все вместе они составляют единое целое. Композиционная слаженность достигнута здесь достаточно простыми средствами. Объективное сюжетное движение развивается в полотне как бы навстречу зрителю по диагонали слева направо. Все действующие лица, кроме изображенного в профиль у правого края холста седобородого старика, показаны в чуть более или менее выраженном трехчетвертном повороте. Пространственные планы картины неглубоки. Участники церемонии образуют вместе монолитную группу и кажутся почти вплотную прижатыми друг к другу. Однако шесть из них находятся в ближайшем к нам первом ряду, а шесть других, идущих за первыми, - во втором. Минимально разнообразия позы людей и расстояния между ними, иными словами, обыгрывая "скользящий шаг пространственных ритмов", Волков выделил в двенадцатифигурной композиции четыре группы, в которых постоянно меняется число спутников, стоящих на первом или втором планах (то 2:1, то 1:2)²¹. Эти чередующиеся группы людей с их весомыми, объемно трактованными формами образуют на холсте ритмический узор, своими свойствами напоминающий орнаментальные построения среднеазиатских рельефных майоликовых изразцов или резных ганчевых архитектурных украшений.

Создав впечатление движущейся навстречу нам толпы, художник умело расставил людей на плоскости холста. Фигуры персонажей из первого ряда не заслоняют собой следующих за ними спутников, поскольку последние изображены в промежутках между первыми. При этом почти все они имеют одну высоту, и лишь легкие наклоны голов нарушают принцип "изокефалии". Благодаря подобному построению и не прибегая к закону прямой перспективы, Волков, во-первых, добился иллюзии двух-трехпланового спрессованного пространства, а во-вторых, - впечатления ритмического, торжественного шествия, направляемого заливистой мелодией сурны. Этот инструмент, близкий по тембру и диапазону гобою, вместе с большой трубой карнаем (тип тромбона) и бубнами звучит обычно в дни больших народных праздников и гуляний. В узбекском оркестре сурна солирует. Она творит и ведет мелодию, в то время как другие инструменты лишь создают ритмический фон для нее.

Вот эта местная музыкальная специфика и нашла оригинальное пластическое истолкование в "Свадьбе".

Композиционный центр полотна совпадает с его центральной вертикальной осью, где выступает трубач сурнайчи. Строгой геометрической симметрии в композиции нет, но пластически она уравновешена. Поэтому в ряду персонажей сурнайчи идет пятым слева. Он задает тон направлению сюжетного и композиционного движения. Его приподнятые вверх руки и обращенная раструбом к зрителю сурна, являясь единственными диагоналями в картине, пластически выделяют ее композиционный центр. По обе стороны от музыканта разбегаются, подобно токам, однотипные волнообразные ритмы. Рифмуются то выступающие вперед, то отступающие в глубину силуэты людей. Повторяются их позы, округлые и овальные очертания склоненных голов, обтекаемые контуры плеч и рук.

Семифигурная левая часть полотна, изобразительно более насыщенная и компактная, чем правая, отличается от последней и чуть более дробным характером ритмического строя. Отсюда начинается ритмическое движение, которое постепенно нарастает, достигая своего апогея в центре. Затем оно постепенно идет на убыль и успокаивается у края полотна. Здесь старик изменяет направление общего торжественного марша и, как бы напоминая о картинной плоскости, один движется вдоль нее.

Таким образом, вначале разрозненные элементы и приемы нового пластического видения творчески переосмысливались, накапливались, систематизировались и постепенно к концу 1920-х годов превратились в целостную композиционную структуру, отличающую произведения А.Н. Волкова.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- ¹ Алленов М.М. Этюды цветов Врубеля. 1886-1887. - Советское искусствознание. 77. Вып. 2. 1978, с. 199-200.
- ² Там же, с. 200.
- ³ См. один из эскизов 1901 года (акв., граф., кар., тушь, перо, ГРМ).
- ⁴ В связи с этим вспомним В.А. Серова, считавшего, что "без ошибок такая пакость, что глядеть тошно" (Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн. - Советское искусствознание. 78. Вып. 2. 1979, с. 225).
- ⁵ Композиции некоторых работ имеют четырех- или пятигранное (арочное) обрамление, напоминающее усеченные восьмигранные розетки, характерные для среднеазиатских ковров и вышивок.
- ⁶ Цит. по: Земская М.И. Александр Волков (Мастер "Гранатовой чайханы"). М., 1975, с. 25.
- ⁷ Такое название циклу было дано не автором. Оно появилось уже после его смерти в связи с тем, что листы цикла имели некоторое визуальное сходство с витражами. По свидетельству старшего сына художника В.А. Волкова, сам мастер интересовался этим видом искусства и высоко оценивал виденные им в Киеве хорошие копии витражей Шартрского собора.
- ⁸ Цит. по: Земская М.И. Указ. соч., с. 17.
- ⁹ Там же, с. 25.
- ¹⁰ Своеобразие расплывчатых узоров абровых тканей во многом определялось технологией крашения. Техника резервации всегда несла в себе элемент случайности: возможны были свободные затеки краски и некоторое несовпадение уже окрашенных частей. Все это вызывало эффект вибрации орнаментальных форм.
- ¹¹ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, с. 14. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, с. 14.
- ¹² См., например: Халаминский Ю. Дорогами легенд. М., 1978, с. 16.
- ¹³ В архиве художника, хранящемся в его семье, имеется первое издание "Путеводителя по музею Средней Азии", где есть репродукция этой работы.
- ¹⁴ Цит. по: Земская М.И. Указ. соч., с. 40.
- ¹⁵ Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970, с. 285.
- ¹⁶ Там же, с. 284.
- ¹⁷ Там же, с. 284 (Мусульманская этика обозначается словом *адаб*. - *Ред.*).
- ¹⁸ Основа восточной музыки - ритм и своеобразная мелодика. Обычно голос певцов не выходит за пределы узкого диапазона, при этом мелодия украшается свободно распределенными голосовыми вибрациями.
- ¹⁹ Вамбери Э. Очерки и картины нравов. СПб., с. 203.
- ²⁰ "Торопливость есть свойство дьявола, говорится в Коране, и все население мусульманского Востока строго избегает торопливости в своих движениях, чтобы не уподобиться врагу человечества шайтану" (Лыкошин Н.С. "Хороший тон" на Востоке. Пг., 1925, с. 43).
- ²¹ "Согласно адабу, когда на улице идут вместе несколько людей, каждому из них следует оказать уважение своим спутникам и проявить скромность. Нужно подражать в этом случае рыбам, плавающим в воде, которые плывут обыкновенно стайкой и ни одна не выбирает себе сознательно места среди других" (в рукописи отсутствует ссылка на источник цитаты. - *Ред.*).

АПЧИНСКАЯ Н. В.

ПОИСКИ СИНТЕЗА.

ТВОРЧЕСТВО А. Н. ВОЛКОВА С СЕРЕДИНЫ 1910-х ПО 1924 ГОД

*Ах, мусульмане те же русские,
И русским может быть ислам.
Милы глаза, немного узкие,
Как чуть открытый ставень рам.*

В. Хлебников

Среди ранних работ Волкова - картина "Серо-голубые горы и деревья" (1913) из собрания музея в Новом Иерусалиме. Утонченностью линий, блеклой гаммой сине-голубых и зеленых тонов, общей аппликативностью стиля этот небольшой пейзаж вписывается в стилистику модерна. Изображения вполне жизнеподобны, но уже видна тенденция к их геометризации. Характерен выбор мотива. Именно горы и земля, своеобразной кульминацией которой они являются (в стихах художник называл горы "цепью земляного счастья"), а также все, что лепится из земли или растет на ней, составят в дальнейшем содержание всех волковских видов Средней Азии. Из земли будет черпать свою силу, подобно Антею, и сам художник, и его персонажи.

В ряде произведений первой половины 10-х ощутимы уроки Врубеля. Примером может служить "Демон и лик Христа" (1913-14, Историко-архитектурный и художественный музей "Новый Иерусалим"). Холст этот прописан с двух сторон, на одной изображен демон, на другой - Христос. В стиле уже нет утонченной бесплотности формы и блеклости красок, уступивших место более свойственной творческой индивидуальности художника пластической и цветовой энергии. Лицо демона кажется выложенным из кусочков мозаики. "Дух отрицанья" предстает со страдальчески изогнутым ртом и сверкающим взглядом, он трагичен, но далек от врубелевской унылости и мировой скорби. В его энергии есть нечто надмирное, но, по сути, она выражает мощь человека, дерзающего состязаться в самоутверждающем творческом порыве с Создателем, - собственно, в этом и состоит "демонизм" образа. На оборотной стороне предельно обобщенно и в аскетичной гамме оливково-черных тонов написан склоненный лик Христа. Гордости человека-творца проти-

вопоставлены кротость, смирение и молитвенная сосредоточенность. Поместив оба изображения на двух сторонах одной картины, художник как будто хочет сказать, что и индивидуальное творчество, и смирение перед высшим началом - равно необходимые условия человеческого существования.

Христос из данной картины станет точкой отправления созданных в 1910-е и начале 1920-х гг. восточных персонажей Волкова. В их трактовке он будет использовать, как правило, ту же иконографическую схему: склоненная голова, опущенные или закрытые глаза, профиль, в котором одной энергичной кривой обозначены лоб, нос, рот и подбородок.

Но самое прямое продолжение образы полотна "Демон и лик Христа" найдут в написанном после возвращения в 1916 году в Ташкент репрезентативном "Автопортрете" (Государственный музей Востока). Оба персонажа помещены теперь рядом и, сохраняя образную основу, трансформированы. Демон утратил романтическую надмирность и превратился в художника, полного спокойной уверенности в творческих силах. Христос перевоплотился в восточного старца, созерцательно-углубленного и кроткого, олицетворяющего мудрость и загадочность мусульманского Востока, с которым Волков отныне полностью связывает свое творчество.

В том же 1916 году он пишет большой холст "Персиянка", в котором продолжает диалог с Врубелем. Произведение это перекликается с врубелевской "Девочкой на фоне персидского ковра" не только названием, но и обликом героини, жестом ее сомкнутых рук, мозаичностью цветового строя. Но тем нагляднее различие двух художников, которые обладали разной творческой индивидуальностью и принадлежали к разным историческим эпохам. Врубель был, как известно, в числе тех, кто завершал великую традицию классического искусства, берущую начало в Ренессансе; не случайно в поисках "большого стиля", противостоящего эмпиризму бытового жанра, он обращался именно к мастерам Возрождения. Исповедуя культ "чудно нарисованного и написанного тела", он одновременно стремился к изображению "глубокой натуры" и к воплощению скрытых в ее глубине общих закономерностей бытия. Отсюда - сочетание натурности с абстрагирующей декоративностью (или, как он сам говорил, "ослепительной игрой самоцветов и кристаллов"), характерное для всего стиля модерн как переходного от реализма XIX века к обобщающим стилям XX века.

По сравнению с "Девочкой на фоне персидского ковра" волковская "Персиянка", при всей свежести ее красок и красоте колорита, кажется произведением brutальным, даже варварским. В ней нет образной и живописной утонченности Врубеля, его углубленности в натуру. Есть

движение к целостному современному стилю, полному монументальной мощи, к живописи, которая хочет говорить не имитирующим реальность языком цвета и пластической формы.

Поиски все более обобщающего стиля и составят внутреннее содержание эволюции Волкова после окончания им Киевского художественного училища и возвращения в Ташкент. Его искусство тех лет довольно легко делится на стилевые этапы. Так, в произведениях, датированных 1917 годом, изображения еще выглядят локальными, но одновременно более синтетичными и монументальными, чем прежде.

В "Горном пейзаже" из Нового Иерусалима по сравнению, например, с ранними "Серо-голубыми горами" ландшафт кажется "проявленным", четче выявлена мозаичная структура, краски густы и насыщены, высветляясь от переднего плана к заднему. Композиция развернута на плоскости, и дальние планы оказываются в верхней части холста, где над сиренево-розовой грядой гор видна узкая полоска золотых облаков. Небо служит источником энергии, которую вбирают в себя горы, не случайно названные в одном из волковских стихотворений "лучеприемниками".

*Отрадны пламя, воздух и вода,
Земля же - их основа навсегда, -*

утверждал Алишер Навои¹. У Волкова земля, сохраняя первенство, почти всегда существует в союзе с огнем. Воздух (небо, открытое пространство) кажется полностью вытесненным этими мощными стихиями, и лишь вода изредка образует с ними "тройственное согласие".

Такова акварель "Вода и камни" из ГТГ. Художник здесь смотрит на природу "в упор", но фрагментарный мотив, благодаря масштабности формы и экспрессии цвета, приобретает почти планетарное звучание. Цвет - главное в этом произведении, как и в других волковских работах 1910-х и большинства последующих годов; золотисто-оранжевые краски наполняют весь лист мажорным звучанием солнца.

В том же 1917 году в творчество художника впервые входит столь существенная в дальнейшем для него тема "каравана". Ей посвящены две акварели, находящиеся в ГТГ и Новом Иерусалиме. Последняя, носящая название "Полосатый караван", особенно эффектна и детально разработана.

Композиция вытянута по горизонтали. Двигутся друг за другом частично геометризованные фигурки верблюдов и погонщиков; их движение сочетается с архаичной статикой. Земля, по которой идет караван, выглядит частью земной сферы, осененной краем пламенеющего неба. Практически все изображенное складывается из полос, окрашенных почти в локальные цвета, даже верблюды полосаты, как

зебры. Земля представляет собой веер четко разделенных потоков темных красок разных оттенков: синих, зеленых, вишневых; несмотря на акварельную технику, они напоминают перегородчатую эмаль. Погонщики и верблюды окрашены в более светлые и солнечные тона, и цветовой кульминацией акварели становится центральный верблюд, чья поклажа - настоящий букет красок, напоминающий очертанием и композиционным расположением замковый камень архитектурного сооружения. Ассоциация эта не случайна, поскольку вся композиция выглядит эскизом к стенной фреске или панно. Помимо стилистических особенностей об этом говорит пятигранное обрамление, которым она завершается, точнее, срезается. Подобное завершение графического листа Волков мог заимствовать из монументальных панно Врубеля, в частности из "Принцессы Грезы". Оно напоминало о "круглом своде арок" (из стихов художника) мусульманской архитектуры и, зрительно сжимая фигуры, как бы сообщало им дополнительную потенциальную энергию, способствуя впечатлению тесноты и заполненности пространства. Фигуры срезались и с боков, что подчеркивало их неразрывную связь с лежащим за пределами изображения миром. (Оба эти приема Волков будет неоднократно использовать в последующем творчестве.)

В его стихах, датированных 1923 годом, можно прочесть строки, которые перекликаются с "Полосатым караваном":

Караван - пустыни карнавал.

Пылает солнце - пекло - печь.

Паласы полосатые постлал

В песках-барханах ткань зажечь².

В акварели, в самом деле, есть нечто карнавальное, а феерия цвета в ней возникает благодаря пылающему где-то за краем земли солнцу. "Полосатость" (присущая и другим работам того времени) передавала с помощью цвета разнообразие азиатской жизни и заставляла вспоминать не только паласы, но и ткани, чьи полосатые и абровые узоры, по словам М.Б. Мясинной, "имели столь широкое и повсеместное распространение, что со временем стали восприниматься как своеобразный символ Средней Азии"³. В "Полосатом караване" о близости к народному искусству говорят и мерно повторяющиеся фигурки верблюдов и погонщиков, уподобленные в своей ритмичности раппортным элементам орнамента.

Монументальные панно на тему караванов Волков напишет позже, в начале 20-х, а в 1917 году (или в начале 1918)⁴ он создает большую картину на другой, не менее важный для него сюжет, связанный с исполнением и восприятием национальной музыки. В картине, которая называется "Слушают музыку" (ГТГ), четыре сидящих узбека (или

таджика), одетых в халаты и чалмы, слушают игру расположенных на заднем плане музыкантов. Как и в предыдущих работах, композиция развернута на плоскости и имеет пятигранное обрамление. Фигуры очерчены мягким черным контуром и окрашены свободно положенными пятнами красных, вишневых, оранжевых, желтых и синих тонов. Выражения лиц обобщены и передают погруженность в навеянную музыкой медитацию. Сама музыка как будто слышится в ритмичном движении линий и объемов, но прежде всего - в ликующем и сильном звучании цвета. Контрастные или близкие по тону красочные пятна частично напоминают мозаику (создавая это, как и другие произведения тех лет, Волков, вероятно, вспоминал византийские мозаики Киева), но больше всего похожи на расцветку восточных тканей - на этот раз не полосатых, а абровых.

Как известно, художественная культура ислама в силу догмата о чисто умозрительном постижении божественной сущности не знала икон и связанной с ними станковой живописи. Изобразительное искусство было ограничено в основном рамками книжной миниатюры. Свое отношение к жизни и мирозданию мастера пластического искусства выражали по преимуществу в отвлеченных образах архитектуры и декоративно-прикладного творчества. О богатстве жизни и гармонии универсума в них говорилось языком геометризованных объемов, ритмически повторяющихся орнаментальных узоров, бесконечно разнообразных сочетаний форм и красок.

Что касается Волкова, то свою миссию художника он видел как раз в том, чтобы изображать Восток, но воплощать при этом не только и не столько его внешний облик, сколько внутреннюю сущность. Он стремился (с особой силой в рассматриваемый период творчества) быть и современным, и традиционно-национальным в своем искусстве, и оба эти понятия были для него взаимосвязанными.

Современность предполагала создание символически-знаковых, сущностных образов, но как раз в этом наследовались традиции национального искусства⁵. Волков хотел вписать все свое творчество в художественную культуру Средней Азии, а отдельные произведения - в существующие или новые архитектурные ансамбли; мечтал о создании фресок и витражей.

У народных ремесленников и мастеров он учился синтезу жизненных впечатлений, свободе от имитации натуры, декоративности цвета, энергии живописного языка. Как живописца и "цветовика" его особенно увлекало поразительное колористическое богатство среднеазиатского текстиля, вышивок, ковров, керамики, архитектурного декора. Во всем этом жила особая любовь к краскам - любовь, которой,

как писала в середине 20-х годов Лариса Рейснер, в Средней Азии "каждый погонщик ослов на большой дороге, каждый нищий... одарен в тысячу раз больше любого театрального режиссера"⁶.

В работах 1917 года Волков сделал первый шаг на пути творческого освоения традиционного искусства, используя "эмансипированный" от природы цвет. Но сами его персонажи сохраняли жизнеподобие, что не позволяло достичь желаемой знаковости образа. Противоречие между свободой цвета и конкретностью фигур можно было увидеть, в частности, в панно "Слушают музыку"; оно наглядно показало, что простым увеличением размеров нельзя достичь подлинного синтеза изображения.

Новый этап был ознаменован циклом "Восточный примитив", выполненным в 1918-1919 гг. Волков теперь в самой трактовке формы опирается на "примитивное", т. е. не-классическое и не-европейское искусство. А поскольку на мусульманском Востоке таковое представляло собой в основном орнаментальные композиции, то персонажи в произведениях художника, не утрачивая жизненности, уподобляются узорам геометрического орнамента.

Работы данного цикла невелики по размерам и так же, как акварельные "караваны", имеют многогранное или овальное завершение и кажутся эскизами для стенной росписи. Три из них хранятся в собрании Государственного музея Востока: "Беседа под ветвью граната", "Беседа под тенью шатра" и "Общество".

В темпере "Беседа под ветвью граната" свисающие ветки гранатового дерева, отягченные плодами, заполняют пространство между двумя группами. Справа - трое беседующих мужчин, слева - тоже беседа, но более интимная, двух влюбленных, соприкасающихся склоненными головами. Красным плодам гранатового дерева вторят оранжевые на двух блюдах в нижней части холста. Персонажи возникают из оконтуренных полос и плоскостей, образующих треугольники и более сложные геометрические фигуры, окрашенные в чистые локальные тона разнообразных теплых и холодных оттенков.

В другой темпере "Беседа под сенью шатра" дана вариация показанных крупным планом трех правых фигур предыдущей работы. Слева их уравнивает стоящий узбек. Как и в предыдущей "беседе", персонажи изображены с закрытыми или "невидящими" глазами и с кроткими, созерцательно-углубленными лицами. Их беседы напоминают "священные собеседования" в картинах раннего Возрождения, это совместное общение с чем-то высшим, что объединяет всех и что каждый находит в глубинах собственной души. В обеих работах упрощенность и масштабность формы, уже во многом не антропоморфной, способствует и более свободной цветовой экспрессии. Сам Волков дал лаконичную

формулу своих формальных исканий этого времени: "Упрощение, цвет, ритм"⁷. Особенно впечатляет сила звучания контрастных кобальтовых, оранжевых и зеленых в "Беседе под сенью шатра". Цветовые плоскости, напоминающие плитки изразцов, сплошь покрывают поверхность картины, а энергия цвета сочетается с плотностью самой субстанции живописи.

В написанном маслом "Обществе" подобный "инкрустационный" стиль уступает место более живописному, хотя сохраняется уплощенность и линейность форм. Наглядно показано своеобразное вращение фигур в орнамент.

Орнаментальность доминирует и во входящей в серию "Восточный примитив" акварели "Восточная школа". Геометризованные фигуры и предметы выстраиваются в ряд, ритмически упорядочиваются. Все существует как бы на грани декоративного и изобразительного искусства, характерна с этой точки зрения трактовка верблюдов - они не то превращаются на наших глазах в орнаментальный знак, не то рождаются из него.

Однако, какими бы красивыми и монументальными ни были работы серии "Восточный примитив", их стиль в своей уплощенности и графичности, а порой и несколько нарочитой стилизации не мог вместить в себя мощное живописно-пластическое дарование Волкова и не отвечал его стремлению к искусству, не подражающему народному, а свободно претворяющему его влияния.

На рубеже 1910-1920-х гг. начинают возникать произведения, в которых густая и вязкая красочная материя затопляет пространство картины: или графического листа, преодолевая статику замкнутых плоскостей. Резкие контуры и штрихи теперь не столько ограничивают, сколько обозначают предметы и одновременно внутреннюю структуру всего произведения. Как бы небрежно положенные, они обладают непоколебимой устойчивостью и имеют в равной мере графическую и живописную природу. В стиле художника не-классичность и примитивизм уже не выглядят заимствованными из прикладного искусства и соединены с не менее ярко выраженными экспрессионистскими чертами.

Свободно льющаяся цвето-пластическая энергия воплощала в работах нового цикла прежде всего энергию азиатского солнца. "Солнцеклонником" Волков был на протяжении всего своего творческого пути. И в живописи, и в стихах он одушевлял столь могущественное в Азии светило, обладающее в равной мере созидательной и разрушительной силой, уподобляя его "зверю", который "из-за гор метит лапой землю"⁸. Но если в работах второй половины 10-х солнечное присутствие ощущалось главным образом в особенностях

колорита и светоносности красок, то в начале 20-х солнце становится нередко главным "действующим лицом" произведений.

Один из графических листов 1920 года, выполненный акварелью и темперой, так и назван: "Солнце". Солнечный круг с помощью исходящих из него энергетических потоков заключает людей и животных в своеобразный шатер и как бы объемлет всю землю.

В картине маслом того же года "Женщины на верблюдах" (ГТГ) караван, идущий вслед за солнцем, становится солярным символом или даже атрибутом светила, наподобие древнеегипетских жуков-скарабеев. Что касается женщин, то кажется, что именно солнце наполняет их обнаженные тела плодоносящей силой. Поступательное движение каравана является кроме того воплощением необратимого хода земного времени, между тем как круговые и вихреобразные движения мазков, исходящие из бледно-золотого диска в верхней части композиции, символизируют космическую цикличность.

И все же в центре внимания Волкова, как правило, находится не космос, а человек, который нуждается в источниках не только физической, но и духовной энергии. Об этом холст "Садовник у мазара" (Новый Иерусалим). Садовник склоняется перед цветами, за которыми ухаживает, и одновременно - перед прахом мусульманского святого, покоящегося в мазаре. Солнце заряжает землю, преображая ее, как в плавильном горне, а духовная аура святого, достигшего контакта с Богом, продолжает благотворно влиять на жизнь людей. При этом садовник предстает участником небольшой процессии, напоминающей о тех шествиях с цветами, которые, по свидетельству этнографов, проводились у среднеазиатских мазаров и являлись пережитком древних, еще языческих мистерий, связанных с поклонением умирающему и воскресающему божеству⁹.

В темпере, написанной в том же 1920 году, "Беседа на фоне золотой мечети" (ГТГ) немой разговор трех узбеков не случайно происходит "на фоне" мечети, одной из 400 существовавших, по свидетельству современников, в тогдашнем Ташкенте¹⁰. Как в уже упоминавшихся выше "беседах", собеседники по сути общаются с Богом, через посредство которого и осуществляется их связь друг с другом - связь, обладающая подлинно экзистенциальной глубиной.

Фигуры, обобщенные массы архитектуры, купы деревьев образуют в темпере нерасторжимое единство. Форма моделируется спокойными потоками и динамичными завихрениями красочного "теста", и краски, как персонажи, "беседуют" друг с другом. Приглушенному звучанию желто-оранжевых, вишнево-красных и голубых противостоят мощные аккорды кобальта (о них можно сказать словами одного из волковских

стихотворений - "раскаленно льется синь"), передающие всю напряженность цветового переживания реальности.

В данной, как и в других работах Волкова, выполненных в 1920 году, соблюдено равновесие между изобразительным и выразительным началом. Однако стремление достичь большего синтеза жизненных впечатлений побуждало мастера двигаться дальше по пути абстрагирования формы. Следующим шагом на этом пути стали созданные в 1921 году живописные и графические композиции, получившие впоследствии (уже после смерти Волкова) название "витражных".

В то время как цикл "Восточный примитив" и другие работы второй половины 1910-х гг. казались подготовительными эскизами к фрескам и настенным панно, "витражные композиции" могли быть использованы при выполнении витражных окон для культовой (причем не только мусульманской) или гражданской архитектуры. Создавая эти произведения, Волков, по всей вероятности, вспоминал о виденном в киевском соборе Б.И. и В.Н. Ханенко фрагменте витража Шартрского собора, а также об опытах Врубеля в этом жанре. В работах данного цикла поверхность членится резкими штрихами или широкими черными контурами, уподобленными витражным перегородкам, а все изображенное кажется набранным из осколков и передающим калейдоскоп восточной жизни. Впечатлению "осколочности" и хаотичности во многих композициях способствовало и футуристическое разложение формы на геометрические элементы, находящиеся в непрерывном движении. Однако раздробленный мир соединялся заново, сцеплялся в нерасторжимое целое организующей волей художника, словно уподобляющегося в этой созидательной способности библейскому Творцу. "Витражность" проявлялась и в богатстве цвета, и в его насыщенности светом, при том что для Волкова по-прежнему оставалось важным ощущение тяжести жизненной субстанции. Его "витражные композиции" не выглядят бесплотными и прозрачными, наподобие эскизов к витражам, которые много лет спустя будут создавать Матисс или Шагал. Имелось, однако, более существенное и драматичное отличие Волкова, точнее его творческой судьбы, от указанных мастеров: он не сможет в условиях советской действительности реализовать свои монументальные замыслы, и ни одна из его "витражных композиций" не станет реальным витражом (как не найдут себе места в архитектурных сооружениях его живописные панно).

В собрании ГТГ хранится несколько выразительных графических листов данной серии с изображениями верблюдов, ведомых погонщиками. Персонажи теперь во многом уподоблены графическому знаку, разнообразие жизненных проявлений передано через движение контуров

и геометрических фигур, но более всего - через богатство красочных оттенков, среди которых доминируют огненные, красные и оранжево-желтые, контрастирующие с синими и зелеными. Верблюды похожи на лады с изогнутыми носами, плывущими за солнцем. Космически-солярная природа волковских "караванов" здесь особенно очевидна и со всей полнотой воплощен экстатический порыв, которым охвачено мироздание.

Настоящий шедевр живописи маслом в витражном стиле - картина "Арба" (1921, Музей искусств Каракалпакии им. А.В. Савицкого, Нукус). Она имеет горизонтальный формат и отличается четким композиционным построением. Движущаяся вперед лошадь с сидящим на ней всадником и следующая за ними фигура человека выявляют направленность перемещения арбы. Вращение ее колес обозначено окружностью круга, в который вписаны как будто совершающие круговое движение уже упомянутая идущая и две сидящие на арбе фигуры. Все персонажи выделены цветом и ясно читаются. При этом из всех созданных Волковым произведений в витражном стиле данное наиболее похоже на настоящий витраж. Мозаика цветовых пятен и плоскостей воплощает разнообразие жизни, не сводимой к простым схемам, а непоколебимость широких черных контуров и гармоническое равновесие цветовых масс свидетельствуют о стоящей за видимой хаотичностью внутренней организации мироздания. По контрасту с черным краски звучат с какой-то ликующей силой, и весь холст кажется феерией цвета, окном в волшебный мир, насквозь пронизанный солнечным светом, который как будто сгущается на наших глазах в драгоценное красочное вещество.

В написанном в том же году темперой на картоне "Свидании" (второе название данной работы "Благовещение") из собрания Т. Рубинштейн есть лишь намек на сюжет. Два круга - желто-оранжевый вверху и красно-охристый в центре композиции - напоминают солярные знаки. Слева обозначена стоящая фигура, виден лик, вписанный в сектор круга, изогнутая линия лба и носа, напряженно раскрытые глаза; с помощью дуги передано движение протянутой руки. В центре можно различить другой лик, склоненный к первому, а сужающаяся зеленая полоса намечает жест, встречный левой фигуре. Поскольку полоса является частью окружности, жест как бы замыкается на себя, и энергия, исходящая от стоящей фигуры, собирается, концентрируется в центре картины. Таким образом, художник чисто композиционными и живописными средствами воплощает идею "передачи" и "принятия", т. е. идею "благовещения". Как и в других витражных композициях, открытое горение цвета, высвеченного изнутри, дополнено глубиной черных тонов, отливающих то синим, то зеленым, то коричневым. Разнообразие

пластических и цветовых элементов сведено в гармоническое единство, в котором есть ощущение тайны и достоверности Бытия, придающее почти абстрактному произведению религиозный смысл.

Одна из самых известных картин витражного цикла, выполненная в 1921 году, - "Оплакивание" (авторское название "Надгробный плач", собрание В.А. Волкова). Тема и частично иконография картины восходят к русским иконам "Положение во гроб", но ближе всего они к фреске Врубеля, вписанной в нишу притвора Кирилловской церкви в Киеве, в которой изображены три ангела над телом Христа и в которой художник, по собственным словам, следовал византийской традиции¹¹. Однако у Волкова, вместо ангелов и "святых жен", мы видим трех полуобнаженных дев с округлой, как плод, грудью.

Известный востоковед Ю.Н. Завадовский (тесть старшего сына художника) еще в 1960-е гг. указывал на сходство данной композиции с открытой спустя несколько десятилетий после ее создания росписью одного из древних храмов Пянджикента (VII-VIII вв.), в которой показана сцена погребения и оплакивания¹². (О том же говорит в своей книге и Земская.) Предполагается, что три женщины на фреске оплакивают героя иранского эпоса Сиявуша, который в мифах Средней Азии "нередко воспринимался как умирающее и воскресающее божество, обладающее солярными функциями"¹³. Миф этот жил в памяти народа, и вполне естественно, что художник, глубоко укорененный в азиатскую почву, воссоздал его в своих образах, сплавив с христианскими мотивами.

"Сиявуш-Христос" предстает с деформированным мучениями телом и лицом, отмеченным печатью страдания; в нем есть определенное сходство с автором картины. Глубоко скорбны и лица плакальщиц. Смерть передана и цветом: землисто-охристыми и оливково-черными тонами, а также самой тяжестью красок, символизирующих землю, в которую уходит главный герой. Вместе с тем у сидящих вокруг него женщин грудь, говоря словами художника, "из слитков золотых"; золото сквозит и вокруг голов, и в телах персонажей, свидетельствуя о их сопричастности солнечному божеству.

В записных книжках Волков дал краткую, как всегда, формулу своего произведения: "Красочность - радость, трагизм - оплакивание"¹⁴. Трагичность образов картины непреходяща и вместе с тем отражает атмосферу той эпохи, в которую она создавалась (годы гражданской войны), и той, которую предвещала. Радость - знак возрождения природы и духовного воскресения - передана горением не только солнечно-желтых, но и излюбленных художником вишневых, оранжево-красных, глубоких синих и разных по оттенкам зеленых.

К витражному циклу примыкает большая картина, написанная маслом на фанере, "На арбе" (собрание Л. Семеновой); гуашь к этой работе датирована 1921 годом и хранится в ГТГ. В отличие от описанной выше, данная "арба" имеет квадратный формат и близкую к центричной композицию. Изображены три геометризованные фигуры и видны лики еще двух. Главные действующие лица выделены цветом; как обычно у Волкова, именно три цвета исполняют ведущие партии в цветовой партитуре картины. Персонажи частично включены в круг, напоминающий обод колеса арбы. Рядом множатся меньшие по величине дуги, круговое движение увлекает за собой и подчиняет себе человеческие фигуры, наподобие средневекового "колеса Фортуны". Из этого колеса частично вырывается на свободу лошадь, внизу помещен повторяющий очертания матери жеребенок - оба персонажа воплощают уже не круговое, а поступательное движение. Вся композиция складывается из разного рода геометризованных планов, которые создают одновременно ощущение конкретного объема и не поддающейся измерению глубины. Распредмечивая вещный мир, художник насыщает материальностью саму поверхность полотна, в котором свет с трудом пробивается сквозь толщу материи, чтобы по-витражному зажечь краски главных фигур. Колесо арбы напоминает о древних мифах, в которых оно служило солярным знаком, однако солнечная стихия в данной работе кажется почти вытесненной стихией земли.

Еще один шаг к беспредметному искусству Волков совершил в 1922-23 гг. в полотнах большого формата на тему "караванов". Существует три варианта этих полотен, хранящихся ныне в Третьяковской галерее, Русском музее и Государственном музее Востока.

В то время как "Караван" из ГТГ выглядит прямым продолжением витражных композиций, в картине из Государственного музея Востока, самой монументальной из всех трех, мы видим новые тенденции: внешняя дезорганизованность композиционных элементов сменяется их упорядоченностью, а также большей объемностью. Изобразительное начало в этой работе, как и в двух других "караванах", сведено к минимуму. Не сразу и с трудом различаешь в нагромождении геометризованных форм антропоморфные и зооморфные. Дуги шей верблюдов несут условную голову, горбы отмечены треугольниками, лики погонщиков также вписаны в вершины треугольников, увенчанных сферой чалмы. Молитвенно склоненные профили обрисованы дугой, дуга поменьше обозначает веко с тенью ресниц. Треугольники и другие геометрические фигуры заполняют поверхность картины, почти не оставляя просветов. Они развернуты на плоскости, но имеют, в отличие от фигур "Каравана" из ГТГ, третье измерение, показанное в

перспективном сокращении. В цветовой гамме преобладают оранжево-красные и коричнево-желтые тона, которые передают краски вобравшей в себя солнечный свет пустыни. Несмотря на внутреннее горение, они содержат в себе нечто давящее, не случайно второе название полотна - "Пустыня перед бураном". Освещенные поверхности соседствуют с темными и бездонно-черными, планы и объемы вклиниваются и накладываются друг на друга, дробятся, не заканчиваясь и обрываясь в никуда. Как уже отмечалось, изображение выглядит композиционно упорядоченным, выявлен ритм движения верблюдов. Однако общая раппортность композиционных элементов лишь подчеркивает иррациональность их внутренних отношений. Создается впечатление некой не поддающейся исчислению множественности, вещественности без конкретных вещей. В конечном счете, возникает обобщающий образ жизни, движущейся к цели, которая не может быть рационально истолкована.

О своем творчестве 10-х - начала 20-х годов Волков писал, что прошел в нем "ряд живописных течений - футуризм, кубизм, экспрессионизм"¹⁵. Уже отмечалась близость его живописи 1920 года к экспрессионизму. Витражные композиции геометризмом, частичным разложением формы, сквозным динамизмом и совмещением в одном образе разноразмерных элементов перекликались с кубофутуризмом, а в "караванах" было общее с творчеством таких художников конструктивистского круга, как Л. Попова или В. Степанова. Сближало, прежде всего, стремление передавать сущностные закономерности, а также понимание картины, как писала Попова, "не как средства изображения", а как автономного от природы "целостного построения"¹⁶. Однако, по сравнению с работами той же Поповой, особенно наглядно своеобразие творческой индивидуальности Волкова. В произведениях художницы, часто носивших название "пространственно-силовое построение", в некоем мировом пространстве вступали в динамическое взаимодействие окрашенные в чистые тона геометрические плоскости и световые потоки. Невесомые и бестелесные, они представляли как бы в чистом виде энергетику и порядок в космосе или в недрах материи, передавали ощущение самой жизни как "энергетики пространства"¹⁷.

Что касается Волкова, то даже в самых беспредметных композициях он не отрывал пуповину, соединяющую его с миром конкретных вещей. В основе его наиболее космогонических и отвлеченно-бытийственных видений лежали все-таки образы именно азиатского солнца и азиатской земли с ее реальными обитателями.

Достигнув в "караванах" 1922-23 гг. почти предела живописного умозрения в отношении структуры бытия, художник одновременно явил в чистом виде его вещественный аспект. Однако главными элементами его

композиций оставались доведенные до графической формулы, склоненные в молитве лики узбеков, увенчанные похожими на нимбы чалмами.

Как уже отмечалось, Волкова интересовал в первую очередь человек, но не сам по себе, а являющийся частью народной жизни, основу которой, как и основу национальной самобытности, мастер из Ташкента видел в духовном, религиозном начале. И кажется закономерным, что итогом исканий конца 10-х - начала 20-х годов стало произведение, во многом воплощающее душу Азии и соединяющее в себе конкретное и умоизобразительное, человеческое и божественное. Благодаря духовности образов и редкой красоте цвета, произведение это окажется вершиной всего волковского творчества. И уже после кончины художника, на излете "оттепели", поэт Николай Тихонов, поклонник Волкова с 20-х годов, увековечит его под именем "Гранатовой чайханы"¹⁸.

Непосредственной предшественницей "гранатовой" была "Пламенеющая чайхана" (1922-23, Государственный музей Востока). В соответствии с датой написания она стилистически примыкает к "караванам", хотя является несколько более изобразительной. (К сожалению, детальный анализ этой работы затруднен до ее расчистки и реставрации.)

"Гранатовая чайхана" служит продолжением более ранних "бесед", которые теперь протекают уже не "под сенью" шатра или гранатового дерева и даже не "на фоне" мечети, а в некоем одновременно реальном и символическом сакральном пространстве, специально предназначенном для общения людей. Как и в панно "Слушают музыку", помимо главных действующих лиц здесь имеют место играющие на дутарах музыканты. Но персонажи Волкова теперь не просто слушают музыку или общаются друг с другом - перед нами три мусульманских мистика (*арифа*), целиком погруженные в духовное созерцание Бога.

Для понимания сути происходящего в картине действия необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать стоящие за ним реалии современной художнику среднеазиатской жизни.

Такие реалии содержит, в частности, книга Н.С. Лыкошина "Полжизни в Туркестане. Очерки быта туземного населения", вышедшая в Петрограде в 1916 году (год приезда Волкова в Ташкент). Прослужив тридцать пять лет в русской администрации края, автор оказался вдумчивым наблюдателем и добросовестным собирателем сведений об образе жизни местного населения. В главе, посвященной религиозному укладу, Лыкошин свидетельствует, что важнейшее место в нем занимал суфизм - мистическое учение, возникшее внутри ислама еще в IX веке. Претерпев со временем ряд трансформаций, он превратился из элитарного в народное движение¹⁹, но сохранил свои главные

особенности. Подобно мистическим течениям внутри других мировых религий, суфизм признавал возможность индивидуального познания Бога и даже слияния с ним через внутреннее экстатическое озарение. Последователи суфизма именовались *суфи*, *дервиши*, наиболее почитаемые и влиятельные – *ишаны*; духовные руководители получали также названия *пир* или *шейх*, а их подопечные – *мюриды*. Некоторые из них, действительно, обладали способностью глядеть, как писал Саади, “в дверь иного мира, отмахиваясь от земного мира”²⁰, что требовало не только природного дара, но и большой внутренней работы, и были в той или иной мере окружены ореолом святости. Под руководством *ишанов* проводились радения, которые назывались *зикр* – “произнесение имени Бога”. Повторение этого имени и других сакральных слов, ритмические движения под музыку, часто переходящие в неистовые пляски, а также употребление наркотических напитков – все это способствовало достижению экстатического состояния.

“Проезжая по улицам Ташкента, – пишет Лыкошин, – часто слышишь странные, иногда нечеловеческие звуки массы голосов, исходящих точно из земли. Хриплый басовый хор подпевает звучному тенору, произносящему ритмически разделенные строфы. Это – *зикр*, произнесение имени Божия в собрании дервишей, которые происходят в мечети или в доме ишана. Иногда толпа, назлектризованная пением, продолжает его и при выходе на улицу. Впереди идет хафиз (*хафизами* в Персии называли людей, выучивших наизусть Коран. – Н. А.), декламирующий нараспев стихи суфийского поэта”²¹. Далее Лыкошин отмечает, что помимо описанного выше “громкого *зикра*” существовал “тихий”, более закрытый для непосвященных и окутанный ореолом тайны и, как отмечают уже современные исследователи, более характерный для Средней Азии²².

В то время как имамы устанавливали распорядок молитв в мечетях или толковали Коран, к суфийским святым верующие обращались с просьбами о посредничестве перед Богом, о прощении грехов и исполнении желаний. Существовал суфийский нравственный идеал, в целом совпадающий с заповедями ислама, а также других религий, в частности христианства (с которым, как и с иудаизмом, ислам был генетически связан). В соответствии с этим идеалом (несомненно, нашедшим отражение и в образах Волкова) необходимо было быть смиренным и милосердным, уважать чужую личность, прощать обиды и желать ближнему того же, что и себе, а также постоянно сознавать свою вину и уповать на Бога²³.

Влияние суфизма испытали некоторые русские художники первых десятилетий XX в., посвятившие свое творчество Средней Азии, в частности А. Николаев. Приехав в начале 20-х в Самарканд, он вскоре

принял ислам и вместе с ним новое имя: Усто Мумин, что означает "верующий сердцем мастер", и в его живописи стали возникать утонченно-лирические, бестелесные, часто линейные образы, проникнутые суфийской мистикой, а порой - и идеализированные портреты реальных суфи.

Художественной натуре Волкова также импонировал суфизм, который, как известно, вдохновлял многих выдающихся поэтов, начиная со средневековья, таких, например, как Саади, Хафиз, Физули, Джами, Низами. Образы их стихов, часто включенных в суфийские ритуалы, трактовались и в прямом и в переносном - мистическом - смысле.

Сам Волков не только писал, но и любил декламировать, наподобие *хафиза*, свои метафоричные и экзотически ритмичные стихи, иногда даже с площадки минарета, нисколько не удивляя этим окружающих. Художник, как таковой, в рассматриваемый период был в его глазах кем-то вроде дервиша. Он любил носить экзотическую одежду, напоминающую одеяния бродячих дервишей-каландаров, любил также, как отмечает Земская, петь и плясать в чайханах, а однажды, "войдя в образ", даже обошел по кругу, ночуя где придется, весь Ташкент²⁴.

В отличие от Николаева он не пытался стать правоверным мусульманином, как не был христианином в строгом смысле слова. Он оставался свободным художником, влюбленным в землю и солнце. Однако природные стихии в его картинах кажутся одушевленными, а условием существования человека на земле является связь с высшим духовным началом. Можно сказать, что Волков по своему призванию был мастером религиозного - и при этом эпического - склада, поскольку его творчество представляло собой не субъективно-лирическое самовыражение, а объективное постижение национального и народного бытия.

В волковских стихах, датированных 1925 годом, есть строка: "Пиала Аллаха и кальяна дым". Эта "пиала Аллаха" кажется взятой из "Гранатовой чайханы". Картина выглядит своеобразной суфийской иконой, но иконой в переносном смысле слова. Настоящая икона представляла собой, как писал П. Флоренский, "оплотнение на доске" сверхчувственных идей, живое свидетельство о Боге, "дверь, в которую божественные сущности входят в видимый мир"²⁵. Между тем Волков написал полотно, в котором, напротив, реальные обитатели Туркестана, словно совершая "тихий зикр", глядят, выражаясь словами Саади, "в дверь иного мира", благодаря чему в их облике начинают просвечивать архетипические, божественные черты.

Иконографическую схему подобного архетипа художник заимствовал из самой великой православной иконы - "Троицы" Рублева. Происходящий в ней немой разговор трех ангелов импонировал автору

многочисленных "бесед". Само число три, как символическое выражение множества в едином, Волков часто использовал в своем творчестве (не случайно его пристрастие к геометрической фигуре треугольника); не исключено, что аналогичным символом служил ему и плод граната.

"Гранатовая чайхана" - не первое произведение, в котором ташкентский мастер в той или иной мере опирался на христианскую иконографию; помимо "Оплакивания" и "Благовещения" следует упомянуть в этой связи раннюю "Голгофу" и эскизы на библейские темы. Зрелое творчество Волкова было целиком посвящено мусульманскому Востоку и его языческим корням; оно также вобрало в себя, как уже отмечалось, и многие элементы среднеазиатского искусства. Но основой его оставалась все-таки русская и европейская живописная традиция, а связь Востока и Запада проявлялась не только на собственно художественном, но и на идейном уровне, отражая реально существовавшие переключки мировых религий.

Волков писал, что в своей живописи рубежа 10-20-х годов он "ввел систему треугольников, добиваясь простой, но крепкой и выразительной композиции", и что "этот цикл был закончен в 1924 году картиной "Гранатовая чайхана"²⁶. В нижней и средней части картины три больших треугольника заключают в себе главные персонажи, три поменьше наверху - фигуры музыкантов, играющих на дутарах. Большие треугольники расположены под разными углами в соответствии с разной пространственной ориентацией персонажей; их косые линии способствуют внутреннему динамизму композиции. Три верхних - выстроены в ряд, как и повторяющиеся изображения дутаристов. В отличие от "караванов" в "Гранатовой" абстрагированные геометрические фигуры не существуют сами по себе, а образуют тончайший линейный каркас, "скелет" картины, порой четко прочерченный, порой почти невидимый. Этот скелет облекается плотью, которая деликатно моделируется светотенью, имеет объем, но кажется скорее эфирной, чем физической. Мы различаем общие силуэты фигур, образованных геометрическими планами и кругами, их лица и руки, сферообразную подушку, части дутаров. Волков по-прежнему пользуется порой приемами кубистического разложения и синтеза: отдельно обозначены граненые треугольники тюбетеек и шары чалмы, которая накинута на тюбетейки; в лицах среднего и правого суфи совмещены фас и профиль. Как и в предыдущих работах, профили очерчены одной энергичной дугой. Все изображенное находится на грани геометрии, как бы созданной, говоря словами Хафиза, "небесным геометром" живых тел. При этом прослежен процесс перехода от физической реальности к духовной, от осязаемого-предметного, открытого для обозрения чайника на подносе в нижней части холста, до

бестелесно-знаковых в своей духовности и почти неразличимых дутаристов наверху.

Средоточием духовности являются лица персонажей. У дутаристов - это нежные полуусловные лики, склоненные перед тайной и ритмически повторяющиеся, подобно звукам их инструментов. Лица центрального и правого суфи выражают погружение в транс и полную отрешенность от мира. Левый - кажется более активным, в его полуоткрытом глазе со сверкающим белком, в изгибе губ прочитываются не только отрешенность, но и благоговейный, не выразимый в словах страх перед открывшейся мистической реальностью. Пиала, которую держит в руке персонаж, выглядит частью этой реальности. Ее белый цвет перекликается с бело-розовой окраской чайника на подносе, но имеет совершенно другую природу: в нем нет теплых, "земных" оттенков, а предметная субстанция полностью претворена в свет.

В среднеазиатских суфийских братствах "была, - как отмечают специалисты, - создана и тщательно разработана система цвето-световой символики, каждый цвет которой означал достижение мистиком определенной ступени на пути познания"²⁷. В соответствии с этой символикой белый означал "ислам", т. е. предание себя Богу, синий - божественную милость, желтый - веру, зеленый - устойчивый покой, черный - любовь к Богу и экстатическое смятение, а красный - интуитивное знание (*ирфау*)²⁸.

В "Гранатовой чайхане", помимо чисто белого, неземного цвета пиалы и бело-розового чайника, есть сравнительно небольшие массы синего и зеленого, а все изображенное погружено в охристо-черный фон. Но господствует в ней красный, что вполне согласуется с ее темой - таинством интуитивно-экстатического постижения Бога.

Красный цвет присутствовал во многих предшествующих работах Волкова. В сочетании с желтым и оранжевым он символизировал солнечную и жизненную энергию и уравнивался другими теплыми и холодными тонами.

В "Гранатовой" красный не только буквально затопляет полотно, но и не содержит видимых желто-оранжевых оттенков (о "невидимых" - ниже). В затененных местах он выглядит темно-вишневым, заставляя вспоминать прославленные туркменские ковры, о которых в связи с Волковым проникновенно пишет в своей книге Земская; в освещенных - он чисто гранатовый и символизирует не солнечный, земной мир, а мир иной, с которым соприкасаются герои картины.

В мусульманской мифологии гранаты вкушали праведники в раю, у многих других народов они также играли роль райских яблок. Древние греки полагали, что гранат возник из крови Диониса и видели в нем не

только символ смерти, но и надежду на бессмертие, которое обрела проглотившая гранатовое зернышко Персефона. В христианстве гранат соотносился с даром, принесенным с небес Христом, и был одной из эмблем девы Марии. В индуизме он был знаком божьего благословения, в Корее - пищей богов и посвящением умершим предкам...²⁹

В "Гранатовой чайхане" повторяются изображения небольших красных плодов. Три из них расположены в верхней части картины, три - внизу возле подноса, еще три составляют декор чайника. Но Волков не использует плод граната в виде простой аллегии, а выражает его символическую сущность с помощью цвета и света. Этот светоносный цвет звучит с поразительной внутренней силой и чистотой и становится воплощением высшей радости, которую может испытать человек и которая не сравнима с обыденными переживаниями. Представляется, что сам художник в процессе создания картины испытал нечто сходное с чувствами своих героев, но в отличие от них, смог рассказать о пережитом языком цвета и образов.

Однако духовная радость, дарованная мистическим озарением, не единственная тема "Гранатовой чайханы". С не меньшей силой в ней звучит мотив неразгаданности тайн мироздания и потаенности знания о нем. Достигается это особой трактовкой персонажей и всем живописным строем картины. Ее образы ускользают от зрителя, погружаются в тень, уходят в глубь полотна, их очертания дробятся, кажутся смутными, ирреальными. Две с трудом различимые *беданы* - клетки для певчих птиц - возможно, также выражают мысль о закрытости мира природы.

Особенностью техники живописи, которой пользовался Волков, являлась особая многослойность письма - система, как он говорил, "подкладок" красочных слоев, отличающихся и по цвету, и по степени прозрачности. Комбинацией "подкладок" в сочетании с лаками художник добивался полихромности и "объемности" колорита и того удивительного эффекта свечения, который был присущ в той или иной степени всем его работам.

Сказанное в полной мере относится к "Гранатовой чайхане"; под ее "гранатовым" цветом скрыто много других, в частности, желтых и зеленых тонов. Именно многослойность живописи, пронизанной идущим из глубины светом, в сочетании с простым наложением друг на друга цветовых плоскостей создавали столь важное для образного содержания картины ощущение безмерной глубины бытия.

Последнее, что хотелось бы отметить, анализируя "Гранатовую чайхану", - бесплотность почти всего изображенного в ней сочетается с подчеркнутой материальностью самой живописной субстанции. Добавляя в нее песок, художник прямо уподобляет ее состав и фактуру земле; как в

коллажах кубистов, этот прием не препятствует универсальному звучанию образов.

В одной из газелей Хафиза есть такие строки:

*Я видел: ангелы вчера вошли в ночи в питейный дом,
И замесили естество, и чашу сделали потом,*

*Жильцы небес, они со мной за чашей сели круговой,
Бродягу нищего, меня, поили сладостным вином...*

*Я высшим счастьем одарен. Мир мною с небом заключен.
Почтите чашею меня, друзья, в собрании своем.*

*Но света этого лучи - не блеск смеющейся свечи.
То пламя чистое меня, как мотылька, спалит огнем...*³⁰

Возможно, именно из нежелания быть "спаленным огнем" Волков в дальнейшем не пытался создавать произведения, подобные "Гранатовой чайхане". Может быть, причиной тому послужила земная натура художника. Так или иначе, эта картина осталась уникальной в его творчестве, хотя и связанной органично с предшествующими работами и бросающей отсвет на последующие.

Непосредственно примыкают к ней некоторые произведения, созданные в том же 1924 году, прежде всего, картина маслом "Танец" (собрание В. Дударова) и небольшая темпера "У сандала" (ГТГ).

В то время как "Гранатовая" являла итог суфийского действия, "Танец" показывает его процесс, напряженно-мучительный, почти болезненный и вместе с тем радостный. Сцена радения представлена более реалистически достоверно. Однако степень этой достоверности меняется и в разных и в каждом отдельно взятом персонаже. Во всех фигурах наиболее живыми и индивидуальными являются лица, а жизненность самих фигур определяется их пространственным размещением в картине. В "Гранатовой" сам Волков различал четыре плана: чайник с подносом, три главных персонажа, дутаристы и беданы. В "Танце" таких планов три. Наиболее натурен персонаж первого плана - с откинутой в изнеможении головой, прижатой к груди рукой и лицом, выражающим полное погружение в транс, протрацию и одновременно собранность. На втором плане - главный герой картины, танцующий мальчик-бача. Пляски этих, как пишет Лыкошин, "миловидных мальчиков, иногда даже переодетых девушкой с привязанными косами и женскими украшениями на голове и руках"³¹, являлись почти необходимым атрибутом мужских собраний в Средней Азии. В картине Волкова бача

уподоблен дервишу или шаману, а его танец носит не увеселительный, а экстатический характер³². Открытое лицо со сверкающими зубами и белками глаз выражает смесь страдания и порыва к высшему; сохраняя психологизм, оно приобретает застывшие черты. Задний план заполнен изображениями четырех других участников действия, двое из них держат в руках светящиеся пиалы, подобные той, что фигурировала в "Гранатовой чайхане". У всех индивидуально-неповторимые лица, которые говорят об уходе от земной реальности. Но "уходя", волковские персонажи теряют четкость своего облика, их черты становятся смутно-таинственными, сливаются в условные штрихи, погружаются в неоформленную, глубинную субстанцию, составляющую фон картины.

Если в трактовке лиц выражено психологическое содержание "Танца", то его эмоциональный настрой передан отвлеченным языком цвета и пластики. В фигуре танцующего бачи преобладает красный - не гранатового, а более жизненного, огненного оттенка. Его звучание усилено дополнительным к нему изумрудно-зеленым. В персонаже первого плана доминируют золотисто-желтые, контрастирующие с темно-синими. Общую цветовую гамму картины дополняют оттенки оранжевых, оливково-зеленых, голубоватых, коричневых и черных тонов. Чистота, энергия и полнота цвета несут в себе чувство радости, в то время как угловатые планы, "изломы колючих, истерзанных линий", как писал в стихах художник, воплощают всю мучительную напряженность преодоления героями картины своего природного естества.

В темпере "У сандала" мы видим трех суфи, сидящих в чайхане; они греют руки в *сандале* - покрытом тканью низком столе, который устанавливался над очагом с древесными углями, устроенным в земляном полу. На сандале - поднос с чайником и пиалой, такими же, как в "Гранатовой чайхане"; еще три чайника стоят на полке на заднем плане. Герои так же погружены в религиозную медитацию, но открыты зрителю, который может проследить этапы их приближения к Богу. Размещенный справа старик повернут к сидящему в центре, последний внимает ему, но уже как будто знает нечто, что возвышает его над простым человеческим общением. Особняком от этих двух персонажей сидит третий, целиком погруженный в запредельную реальность. Его обращенное к зрителю лицо выражает экстаз и, подобно лицу бачи из описанной выше картины, приобретает застывшие, вневременно-иконные черты. Определенная иконность есть и в двух других узбеках. Хотя пространство по сравнению с "Гранатовой" в данном произведении кажется более конкретным, оно тоже строится во многом геометрическими планами, не имитирующими действительность. Цвет сохраняет символическое звучание: так, вишнево-красный символизирует энергию, которую воспринимают от

сандаля герои и которая кажется больше духовной, чем физической. Но при всех переключках с "Гранатовой чайханой" нельзя не заметить и существенных различий. Сохраняя вне-эмпиричность образов, Волков делает их более жизненными. Как и в "Танце", персонажи индивидуализированы и психологизированы, относительная монохромность "Гранатовой чайханы" уступает место разнообразию колорита. Халаты и подушки отливают реальным шелком и создают настоящую сюиту золотисто-желтых, медово-коричневых и зеленоватых тонов, воплощая увлеченность художника чувственно-осознаваемой красотой окружающего мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Алишер Навои. Смятение праведных. Ташкент, 1983, с. 15.
- ² Александр Волков. Узбекские мотивы. Венеция, 1998, с. 46.
- ³ Мясина М.Б. Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана. М., 1995, с. 33.
- ⁴ Волков, как правило, не датировал свои работы. Логика его стилевой эволюции позволяет скорректировать многие существующие датировки, хотя точное время создания некоторых произведений (прежде всего относящихся к 20-м годам) остается невыясненным.
- ⁵ Волков писал: "В тканях больше Востока, чем в фотографических изображениях, ибо создавая ткани, художник воспроизводит (видит) мир в его существенных особенностях" (Земская М.И. Александр Волков (Мастер "Гранатовой чайханы"). М., 1975, с. 14).
- ⁶ Рейснер Л. Афганистан. Л., 1925, с. 13.
- ⁷ Земская М.И. Указ. Соч. с. 25.
- ⁸ Один из учеников вспоминал, как Волков поднимался вместе с ним в горы, чтобы встретить восход солнца и потом передать потрясение от увиденного в своей живописи (Волков и его ученики. Каталог выставки. М., 1986, с. 24).
- ⁹ Басилов В.Н. Культ святых в исламе. М., 1970, с. 11.
- ¹⁰ Лыкошин Н.С. Полжизни в Туркестане. Очерки быта туземного населения. Петроград, 1916, с. 332.
- ¹¹ Дмитриева Н.А. Врубель М.А. Л., 1984, с. 36.
- ¹² Волков В.А. Школа Волкова. - Огонек. 1988, № 20.
- ¹³ Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992, с. 441.
- ¹⁴ Земская М.И. Указ. соч., с. 33.
- ¹⁵ Художники Волковы. Три поколения. Материалы к выставке. М., 1991, с. 3.
- ¹⁶ Попова Л.С. Каталог выставки. М., 1990, с. 184.
- ¹⁷ Сидорина Е. Русский конструктивизм. Истоки, идеи, практика. М., 1995, с. 179.
- ¹⁸ Тихонов Н.С. Мастер «Гранатовой чайханы». - Литературная Россия, 19 мая 1967.
- ¹⁹ Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991, с. 224.
- ²⁰ Саади. Бустан. Лирика. / Пер. В. Державина, А. Старостина. М., 1962, с. 226.
- ²¹ Лыкошин Н.С. Указ. соч., с. 194.
- ²² Ислам. Указ. соч., с. 140.
- ²³ Лыкошин Н.С. Указ. соч., с. 163.
- ²⁴ Земская М.И. Указ. соч., с. 22.

- ²⁵ Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993, с. 47.
- ²⁶ Художники Волковы. Указ. соч., с. 3.
- ²⁷ Ислам. Указ. соч., с. 140.
- ²⁸ Там же, с. 140. Суфийская семантика цвета, очевидно, как-то связана с его природным эмоциональным звучанием, которое использовалось в разных волковских работах.
- ²⁹ Мифы народов мира. Указ. соч. Т. 2, с. 370.
- ³⁰ Хафиз. Лирика. М., 1963, с. 83.
- ³¹ Лыкошин Н.С. Указ. соч., с. 340.
- ³² Образ бачи кажется иллюстрацией частично уже цитированных строф Саади:
- Видал ты дервишей летящий круг?
Что означают эти взмахи рук?
Знай: в дверь они глядят иного мира,
Отмахиваясь от земного мира.*

СКУЛЬПТОР ДАМИР РУЗЫБАЕВ. КРАТКИЙ ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА

Дамир Рузыбаев родился в 1939 году в Самарканде в культурной узбекско-таджикской семье (его отец был узбеком, выходцем из Маргилана, мать - таджичкой, уроженкой Самарканда). С 1954 по 1959 год он занимался на скульптурном отделении Ташкентского художественного училища, где главным своим учителем считал Павла Петровича Мартакова. Одаренный живописец, допущенный лишь к преподаванию рисунка в скульптурном классе, Мартаков как мог противостоял мертвящему давлению тогдашней официальной эстетики и пробуждению ростков живого творчества у своих учеников. На его собственных произведениях лежал отсвет более масштабного художественного явления - живописи Александра Николаевича Волкова. В 50-е годы Волков уже не преподавал в Ташкентском училище, но Рузыбаев был вхож в его дом. Картины мэтра, созданные с 1910-х по 1950-е гг., его суждения об искусстве, сама атмосфера творчества, окружавшая старого мастера, - все это произвело неизгладимое впечатление на будущего скульптора, тем более что уже в эти годы он испытывал влечение не только к скульптуре, но и к живописи.

Немалую роль в его становлении сыграла также дружба с молодым поколением Волковых и Е. Кравченко; лидером этой группы живописцев и скульпторов (в то время они называли себя "творческой бригадой" в честь "бригад" Волкова 30-х годов) был старший сын А.Н. Волкова - Валерий, который, отталкиваясь от поздней живописной манеры отца, выработал современный лирически-экспрессивный стиль, основанный на чисто цветовом видении мира.

Но, пожалуй, решающими для формирования творческой индивидуальности Рузыбаева стали его странствия после окончания училища по селам республики, погружение в ее природу и затем многолетняя работа реставратором в археологических экспедициях. Рузыбаев, в частности, участвовал в руководимых Г.А. Пугаченковой раскопках в урочище Халчаян, расположенном по течению реки Сурхандарьи. Открытые во время раскопок рельефы и круглая скульптура принадлежали к эллинистически-варварской кушанской культуре рубежа старой и новой эры. Они были ярко раскрашены, но сочные терракотово-красные, синие, темно-зеленые, золотисто-желтые, черные, белые тона

при соприкосновении со светом и воздухом мгновенно гасли, словно демонстрируя невозможность возвращения в прошлое.

Античная скульптура поразила Рузыбаева не только цветом, но и психологизмом, точнее, портретностью образов и, кроме того, - самой своей "археологичностью". Она казалась уже частью природы, сотворенной и древним мастером и всем протекшим временем, - частью, несущей время в самой себе. Разрушения лишали эллинистическую пластику замкнутости и выводили ее в бесконечность пространства. Сопричастными этой бесконечности являлись и более архаичные по стилю статуи древних кочевников, тюркские каменные идолы, составлявшие второе рузыбаевское увлечение в те годы. В этих идолах изобразительное начало было сведено к минимуму, и в отличие от скульптуры Халчаяна они не были сформированы временем, а, напротив, казались выдержавшими, наподобие неких волнорезов, напор временного потока.

В контакте с новейшим (А.Н. Волков и другие мастера XX века) и древним (эллинистическим и тюркским), а также народным (традиционным и современным) искусством Средней Азии Рузыбаев сложился в 60-е годы как национальный и современный художник. Национальность в его понимании состояла, прежде всего, в связи с художественным наследием своей страны, а современность - в своеобразном моделировании работы времени и природы, в умении проникнуть в глубь человеческой души и при этом соотнести конкретный образ со всем мирозданием, приобщить его к стоящей над временем вечности.

Сочетание полярных начал - человеческого и природного, временного и вечного - станет неотъемлемой чертой любого произведения узбекского ваятеля, и оно же обусловит разброс его тем, жанров и стилевых приемов: от психологических портретов до мифологии, от жизнеподобных до абстрагированных образов.

Идейное содержание во многом повлияло на выбор материала скульптуры. Наиболее отвечающими замыслам Рузыбаева оказались обожженная глина и особенно шамот¹ - материал, обладающий твердостью камня и пластичностью глины, способный и противостоять времени, и запечатлеть на себе его удары, а также прямо передавать лирический порыв скульптора. У Рузыбаева шамот воплощает две царящие в Средней Азии природные стихии - стихию земли и стихию огня. Он открыто являет свою гончарно-глиняную природу и напоминает то поток остывшей лавы, то скалы с бороздами и вкраплениями пород, то пластичные массы саманных построек с трещинами и проблесками соломы. Шамот, как и глина, привлекал скульптора еще одним качеством - возможностью использовать цвет. Пластика у Рузыбаева способна не

только воплощать в равной мере образы природы и человека, но и служить соединительным звеном между архитектурой и живописью. В скульптурных формах он стремится передать и архитектурно-пластическое, и цветовое разнообразие мира, следуя в этом традициям как античной, так и новейшей народной скульптуры Средней Азии.

Вплоть до конца 80-х годов Рузыбаев, как правило, рассматривал цвет не как раскраску, а как глубинное качество материала и как нечто необходимое, но все же вторичное по отношению к самой пластике. Он использовал порой ярко окрашенные цветные глины, но излюбленным его методом являлось введение в массу шамота окислов металлов, которые давали при обжиге богатую гамму оттенков - серых, желтовато-охристых, терракотовых, ржаво-рыжих, сизо-сиреневых, голубых, зеленых, белых. Краски высвечивались южным солнцем, но оставались деликатными, звучащими как аккомпанемент к главной пластической теме.

В ряде произведений скульптор выражал свое пристрастие к родной земле в самом конкретном смысле этого слова - земле, которая в этом краю землетрясений обладает не только производящей, но и разрушительной силой. В полуабстрагированных композициях 70-х и 80-х годов на тему "руин" и "землетрясений" перед зрителем предстал разрушительный хаос и одновременно зачатки новых форм. К этой неантропоморфной пластике примыкала серия "обитаемых скульптур" - пластических эскизов смотровых башен, предназначенных для созерцания природы. Вылепленные, подобно скульптуре, они воссоздавали архитектурные мотивы и ту игру пространствами, которая так впечатляет в лабиринтах улиц и дворов азиатских городов.

На грани между природой и человеком в творчестве узбекского ваятеля находятся "вещие птицы". Среди них - Симург, персонаж иранской мифологии, восходящий к еще более древнему евразийскому мифу об орле, принесшем на землю росток жизни; а также фениксы и жар-птицы. Но излюбленный образ мастера - ведущая происхождения от античных сирен птица Сири́н, райская птица-дева средневековой мифологии. Скульптор предпочитает этот образ, поскольку он не связан, в отличие от Симурга, с конкретными эпизодами эпоса и при этом соединяет в себе антропоморфные и зооморфные черты. Наиболее масштабный из всех созданных Рузыбаевым сиринов находится в собрании нашего музея. Он представляет собой, в первую очередь, таинственное и подлинно мифологическое существо, восходящее к изначальным временам и олицетворяющее еще не разрушенное единство человека и природы. Благодаря подчеркнuto восточному облику - это также символ древней души Азии. И, наконец, это в какой-то мере и

символ искусства, в частности - искусства скульптуры, ибо в Сирине заключена идея окрыленности, одухотворения материи и преодоления ее тяжести.

Интересно сопоставить данное произведение и вообще "вещих птиц" Рузыбаева с одноименным циклом знаменитого румынского скульптора XX века Константина Бранкуси. В отличие от последнего Рузыбаев не ищет отточенных пластических формул, выражающих в статичных формах некую вневременную суть полета. Для него важно передать как раз ощущение протяженности образа в историческом времени, его древность и актуальность, его психологические оттенки.

В то время как мифологические птицы лишь подспудно воплощали идею искусства, рузыбаевские "музы" явились прямым его олицетворением. На рубеже 70-80-х годов возникает целый хоровод этих муз — женских, по преимуществу, фигур, передающих пластическими средствами характерные особенности того или иного вида искусства. Так, "Живопись" активно постигает окружающий мир. "Скульптура" кажется отрешенной, ее образ основан на ритмической организации профессионального жеста скульптора. "Архитектура" монолитна, но несет в своем замкнутом объеме радость и внутренний порыв. "Муза кино" выглядит настороженной и ловящей мгновение. В "Музыке" мальчик, играющий на сурнае (короткой трубе), лиричен и погружен в творческое созерцание. Поставленные рядом, все эти статуи, с присущим им разнообразием ритмических построений, воспринимаются как молчаливо звучащая симфония.

Для Рузыбаева именно музыка является истоком и основой всех прочих искусств². Все его музы в соответствии с самой этимологией слова рождаются, говоря словами Ф. Ницше, "из духа музыки".

Работая, узбекский ваятель вслушивается в классические, современные и традиционно-восточные созвучия, которые нередко перекликаются с новейшими западными опусами. На Востоке музыка еще недавно являлась элементом целостной патриархальной культуры, она вторила орнаментам прикладного искусства и архитектуры, голосам природы. Российский художник И. Мазель, вдохновлявшийся в 20-е годы образами Туркмении, писал, что туркмены "слушают ковер" и "видят" звуки музыкальных инструментов; сказанное справедливо и по отношению к узбекам или таджикам. Что касается Рузыбаева, то он сам неплохо играет на узбекском барабанах и изображает, как правило, именно национальных музыкантов, певцов или танцоров.

Одно из самых выразительных произведений названо "Песня" (1976), другое его название - "Певец в чайхане". Группа сидящих в кружок на "тахте" людей (зритель может домыслить пространство чайханы, в

котором происходит действие) слушает певца, поющего традиционным горловым пением. Эскизный рисунок к этой композиции был обобщен почти в духе Генри Мура, но вылепленные из терракоты кремового оттенка фигуры соединяют обобщенность с конкретностью. Главный персонаж, энергично повернувшийся к нему молодой узбек с пиалой в руке, задумчивая девушка, полулежащий старик, мужчина с ребенком - все они воссозданы с поразительной точностью жеста, психологического состояния, всего облика, без какой-либо идеализации, но с большой теплотой и лиризмом. Круговая композиция³ становится знаком единства персонажей, которые живут своей жизнью, но связаны друг с другом ритмом и пластическими соответствиями и, главное, общей духовной атмосферой, переданной с почти материальной осязательностью.

В другой группе представлены музыканты, играющие на короткой и длинной трубах (карнае и сурнае), барабане и бубне. В течение нескольких лет Рузыбаев варьировал эту композицию (она называется "Музыканты"), находя все новые образные и пластические решения. Первоначальный вариант представлял собой шесть свободно ориентированных в пространстве статуй. Впоследствии скульптор сдвигает их, изменяя количество, в компактную фронтальную группу. В отличие от "Песни" с ее свободно-живописной лепкой, здесь подчеркнут контраст между большими массами шамота и четким граниением, намечающим абрис фигур - все это отвечает и характеру исполняемой на духовых и ударных инструментах музыке, более "брутальной", чем в "Песне". Рузыбаев предполагал установить свое произведение у стены, в нише интерьера, и соответственно изображения уплощаются от переднего плана к заднему.

В рельефах на тему музыкальных народных празднеств (примером может служить "Той" из собрания ГМВ) фигуры уже как бы вминаются в плоскость. Ее организующая роль позволяет создавать особенно свободные композиции, в которых изображения то растворяются в неровностях фона, то выступают из них. Образ строится на ритмической игре выпуклых и вогнутых поверхностей, мягких масс и острых царапин, света и тени, а также цветовых пятен. В уплощенных и полихромных рельефах скульптура непосредственно соприкасается с живописью, предвосхищая поздние работы Рузыбаева, основанные на синтезе двух видов искусства.

Но вернемся к круглой скульптуре. Она включает в себя не только сюжетные многофигурные композиции, но также этюды обнаженных или одетых женских фигур, лежащих, сидящих, стоящих или идущих, порой фрагментированных, раскрывающих архитектуру человеческого тела и говорящих языком "чистой пластики". Однако таких работ в искусстве

Рузыбаева сравнительно немного. Интерес к человеческой индивидуальности, к духовной жизни личности побуждает его вносить в свои произведения портретное начало. Анонимная "сидящая" приобретает черты вполне конкретной "девушки из Сейрама". Мотив кариатиды и идущей фигуры находит воплощение в статуэтке юной узбечки с грузом на голове - индивидуально-неповторимой, живой и лучащейся радостью.

В конце 70-х скульптур выполняет несколько "воображаемых портретов" выдающихся среднеазиатских ученых средних веков. Небольшие по размеру статуи должны были служить моделями будущих монументов. Одна из самых выразительных - модель памятника Авиценне. Мыслитель представлен идущим с поднятой к небу рукой и другой рукой, протянутой вдаль, словно во вдохновенном порыве объять Вселенную. Образ исполнен патетики и при этом лишен какой-либо риторичности, кажется воплощением человеческого, пытливо вопрошающего духа, страстного стремления постичь связь сущего. Статуэтка эта, имеющая всего 60 см высоты, обладает внутренней монументальностью и, будучи увеличенной до необходимых размеров, вполне могла бы стать центром пространства городской площади, сквера или интерьера общественного здания. Однако ни этот, ни какой-либо другой проект памятника, созданный Рузыбаевым на протяжении всей творческой жизни, так и не были реализованы. Официальные художественные структуры советского (равно, как и постсоветского) Узбекистана неизменно отторгали от себя, как нечто совершенно инородное, искусство Рузыбаева в силу его честности, духовности, антиконъюнктурности⁴.

Наряду с "историческими" скульптор постоянно создает портреты современников - крестьян, которых рисует прямо на полевых станах в Сейраме или Джизаке, а также творческой интеллигенции. В этих портретах можно разглядеть "души изменчивой приметы", а порой прочитать всю жизнь модели.

Таковы бюсты И. В. Савицкого и П. П. Мартакова. Все, кто был знаком со ставшим уже легендой директором музея в Нукусе, легко узнают его в рузыбаевской интерпретации: характерная болезненная изможденность, слабость и одухотворенность, плоть, ставшая духом, но также - стоящие за всем этим несгибаемое упорство и фанатичная преданность делу. То же упорство есть и в образе Мартакова, но бюст этот и глубоко драматичен, даже трагичен, кажется овеянным в шамоте судьбой человека, не шедшего на компромиссы ни в жизни, ни в искусстве.

В то время как в свои обобщенно-поэтические и монументальные произведения Рузыбаев вносит конкретно-психологическое начало, в

собственно-портретном творчестве он тяготеет к обобщениям. Не ограничиваясь, к примеру, портретированием молодого и старого человека, создает диптих на тему двух возрастов (наподобие средне-вековых и ренессансных композиций на данную тему, но без присущего им морализаторства и подчеркивания тщеты земных упований), сопоставляя тревожное ожидание, надежду и устремленность в мир, присущие юности, со старческим погружением в себя, полной горечи отчужденностью от внешнего мира, чьи удары запечатлены в подобных шрамам морщинах лица.

В конце 1980-х в жизни Рузыбаева происходят перемены. Он становится директором Ташкентского художественного музея и много делает для демонстрации в ближнем и дальнем зарубежье богатого собрания музея и, прежде всего, произведений мастеров авангарда. Все это способствует расширению его собственного кругозора. Но, может быть, не менее важной в этом плане была не столь престижная его работа в детской художественной студии. Именно в контакте с детским творчеством искусство Рузыбаева обретает (как бы повторяя опыты А.Н. Волкова начала 1930-х гг.) большую смелость и раскрепощенность, обогащается новыми приемами. В первую очередь это касается более активного использования цвета.

Как мы уже говорили, живопись всегда интересовала узбекского ваятеля, причем он не только вводил цвет в скульптуру, но и писал картины, как правило, не выставляя их и рассматривая, очевидно, занятия живописью как некое хобби скульптора. В созданной в начале 80-х годов парной композиции на тему двух муз - скульптуры и живописи - первая прислушивается к звучащей в душе музыке, вторая широко открытыми глазами ловит краски мира, но характерно, что "живопись" помещена при этом на более низкий постамент и кажется младшей сестрой "скульптуры". Спустя десять лет Рузыбаев как бы уравнивает пьедесталы обеих муз.

В пластике начала 90-х цвет словно вырывается наружу и порой начинает весело куролесить по поверхности шамота, пробуждая воспоминания о сверкнувших некогда на мгновение красках статуй и рельефов Халчаяна... Наряду с окислами, вводимыми в массу шамота, Рузыбаев теперь прибегает к раскраске уже обожженной скульптуры гуашью, маслом или ангобом. При этом цвет из приглушенного становится ярким, открытым и звучит уже не как аккомпанемент пластике, а почти наравне с нею. Цветовые пятна располагаются по большей части чередующимися полосами, напоминая раскраску азиатских халатов и других изделий прикладного искусства. Цвет придает персонажам праздничный и карнавальный вид, сближая их с местными "бродячими

комедиантами", "маскарабозами" - музыкантами, танцорами и актерами, которые разыгрывают представления по случаю свадьбы, рождения ребенка или обрезания.

Уравнение в правах музыки живописи и скульптуры происходит в позднем творчестве Рузыбаева не только на территории скульптуры. Страсть к живописи, которая накапливалась годами, побуждает его выходить за пределы этой территории, далеко, впрочем, от нее не удаляясь.

Так, в серии живописно-скульптурных панно начала 90-х годов, живопись и пластический рельеф входят в состав одного произведения: панно членится на отдельные композиции, заключенные в деревянные рамки и представляющие собой игру геометрических форм, написанных красками (чаще всего гуашью) или вырезанных из дерева. Сами деревянные обрамления становятся в этих многочастных панно активным элементом композиции. Параллельно Рузыбаев создает ансамбли из обособленно существующих скульптур и живописных полотен. Небольшая, как правило, статуэтка помещается на фоне холста. Обобщенные, часто абстрагированные живописные образы, передающие космические ритмы, дополняются более конкретными и предметными - скульптурными; в итоге рождается полифонический образ, основанный на подобиях и контрастах.

Примером могут служить такие ансамбли, как "Восточный мотив" и "Сурхандарья. Воспоминание". Первый включает в себя холст, на котором широко и мощно написан Сирий, словно осеняющий размахом крыльев расположенную рядом фигурку сидящей "на корточках" узбекской старухи из раскрашенного шамота. Оба персонажа смотрят на зрителя почти одинаковым проникающим взглядом, выдержаны в одной цветовой гамме и в целом передают величие, древность и загадочность Востока. В "Сурхандарье" меньший по размерам Сирий представляет собой уже скульптуру, помещенную перед абстрагированным пейзажем, в котором плавно изгибающиеся цветовые полосы "моделируют" чередование горных кряжей.

Еще живя в Маргилане в начале 60-х годов, скульптор вместе со своим другом, живописцем Евгением Кравченко, ловил по приемнику в передачах западного радио джазовые импровизации, казавшиеся в те годы "глотком свободы". В портретных статуэтках, входящих в ансамбли на данную тему, предстают "короли джаза" - саксофонист Джонни Ходжес и пианист Эррол Гарнер, а в холстах мозаика пятен передает синкопированные ритмы джазовой музыки.

В этих, как и во всех прочих своих ансамблях, Рузыбаев-живописец не уступает Рузыбаеву-скульптору. Цвет его полновзвучен, красочные

сочетания разнообразны и гармоничны, а живописные композиции не просто декоративны, но содержательны.

В последние годы в искусстве узбекского ваятеля появляются не только новые выразительные средства, но и новые образные мотивы. Так, в него совершают настоящий десант крылатые, как птицы, небожители - ангелы, имеющие восточный, точнее, среднеазиатский облик. Эти духовные, по определению, существа становятся у скульптора еще более глубоким, чем музы, символом искусства.

Как известно, ангелы играли на музыкальных инструментах еще на полотнах мастеров Возрождения, а в творчестве некоторых живописцев, графиков и скульпторов XX века, таких, например, как Шагал, Кокто или Миллес, они стали alter ego Художника, который, подобно ангелу, несет людям некую весть, соединяя небо и землю, материю и дух. Ту же миссию выполняют рузыбаевские ангелы, недаром они почти всегда предстают музицирующими на национальных инструментах и порой включаются в ансамбли памятников выдающимся деятелям искусства. Таковы пять ангелов, группирующихся вокруг портретной статуи Алишера Навои (проект памятника). Помещенные на высокие постаменты, подобно статуям вышеупомянутого шведского ваятеля Карла Миллеса, они дуют в трубы или держат в руках бубен, но их игра напоминает молитву. Черты лиц выглядят смутными; углубленности образов, сопряченных вечности, отвечают глубокие сине-зеленые и охристые тона, в которые окрашена скульптура.

В 90-е годы олицетворением Азии у Рузыбаева становится уже не Сирин, а некая богиня весны, азиатская "примавера", носящая восточное имя "Навруз" (праздник наступления Нового года, который отмечается ранней весной). В этом произведении ощущается связь с разными художественными традициями Средней Азии. Сравнительно большая для Рузыбаева (105 см) статуя выполнена в шамоте и раскрашена в яркие краски, среди которых выделяются изумрудно-бирюзовые - тона изразцового декора азиатских архитектурных сооружений, керамики, тканей. Богиня предстает в облике луноликой восточной красавицы, держащей в руке расцветающий тюльпан. Движение руки слегка манерно, напоминая о персонажах старых миниатюр, и при этом - отстраняюще-сакрально. В выражении лица и всем образе статуи есть надежда и ожидание, связанные с приходом весны, но также невозмутимый покой, буддийское "великое молчание".

Искусство ислама, как известно, не знало круглой скульптуры и, создавая свою богиню весны, Рузыбаев опирался на традиции буддийской пластики. Последняя после проникновения в начале первого тысячелетия нашей эры в Среднюю Азию буддизма создавалась в

течение нескольких столетий в данном регионе и стала составной частью национальной художественной культуры.

Для Рузыбаева основанное на мифе искусство прошлого продолжает сохранять свою актуальность в наши дни, потому что миф для него, как и для многих других художников XX века, это не устаревший донаучный взгляд на мир, но провидение, прозрение - как бы поверх науки - целостности мира, его непостижимой тайны и непреходящих основ. Однако если древний мастер находился внутри общепринятой мифологемы, то современный должен сам создавать некое ее подобие. При этом он может использовать архетипические образы прошлого, вроде вещей птиц, ангелов или богинь, но может также усматривать мифологические черты в окружающей обыденной реальности. Так, например, рузыбаевский "кот Вася" и другие коты, появившиеся в его скульптуре в последнее время, - это вполне заурядные представители семейства кошачьих, но в их образах есть прикосновение к загадке самого бытия животных, благодаря чему они приобретают определенные мифологические черты, пробуждая воспоминания об образах божественных кошек Древнего Египта.

Этот краткий очерк отнюдь не подводит итог творчеству узбекского ваятеля. Как никакое другое, оно доказало свою способность постоянно развиваться, сохраняя внутренние основы; продвигаться вширь и вглубь, вопреки всем препятствиям, которые ставит художнику время. В наши дни главным таким препятствием является уже не гнет тоталитарного государства с его враждебной всему живому идеологией, но торжество низкопробной масс-культуры, а также отсутствие материальных средств, необходимых для существования и творчества.

Однако время, как свидетельствует история, редко бывает благоприятным подлинному искусству; между тем дух, как известно, веет, где хочет.

Уподобляясь в какой-то мере, подобно любому скульптору, библейскому Творцу, Дамир Рузыбаев продолжает вдвухать дух в свои глиняные и все прочие творенья, наделять их жизнью, которая вмещает в себя жизнь человека и природы, время и вечность, ритмы и краски среднеазиатской земли, ее прошлое и настоящее.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ При изготовлении произведений из шамота глина (каолин) смешивается с частицами керамики, после чего смесь обжигается.
- ² Как известно, музыка - самое временное из искусств, но течение времени выражается и через изменения в пространстве (это один из его парадоксов). Вероятно, именно в этом глубинная основа общности между музыкой и пространственными искусствами, в частности скульптурой.
- ³ Ее источник и в традиционных регламентах поведения, в соответствии с которыми общающиеся обязаны быть повернуты лицом друг к другу.
- ⁴ Происходило отторжение именно искусства Рузыбаева, при том, что сам он получил звание Заслуженного художника, какое-то время был секретарем секции скульптуры Союза художников, а в последние годы стал директором музея.

АНФИЛОВА Т. А.

ТВОРЧЕСТВО, НЕ СТАВШЕЕ СУДЬБОЙ

Московская художница Людмила Бакулина, по сути, художником себя не считала, а писала картины лишь для того, чтобы "людям от них становилось веселее". Заветные желания имеют обыкновение сбываться - бакулинские работы не оставляют равнодушными ни специалистов, ни просто любителей искусства. Та радость, с какой художница создавала свои картины, невольно передается и зрителям.

Людмила Галактионовна Бакулина родилась в Москве в 1905 году в семье, далекой от художественной среды. Однако в начале 20-х четыре года подряд посещала частные художественные курсы Ф. Рерберга, заведение, через которое прошли многие в будущем известные художники - В. Бубнова, А. Софронова и др. Рано потеряв родителей и оставшись без средств к существованию, она все-таки не отказалась от желания получить высшее образование - обучалась на курсах Московского университета, но экзамены на исторический факультет не выдержала и, прочитав объявление о наборе в натурщицы, очутилась в этом качестве в мастерских ВХУТЕМАСа. Этого факта своей биографии впоследствии очень стеснялась и даже стыдилась, но, вероятно, вынужденность его объяснялась необходимостью хоть какого-то заработка и тягой, пусть опосредованного, приобщения к искусству. Так, в 1925 году двадцатилетняя Людмила Бакулина попала в мастерскую скульптора И. Ефимова, где познакомилась со своим будущим мужем В. Почиталовым, впоследствии перешедшим в живописный класс А. Шевченко.

Неизвестно, что помешало Л. Бакулиной поменять статус натурщицы на полноправие студентки ВХУТЕМАСа, может быть, предпринятые попытки поступления оказались неудачными. Но период неустроенности и сомнений закончился в 1929 году, когда Бакулина и Почиталов решили пожениться. А в следующем 1930 году молодая семья совместно с семьей А. Шевченко совершает поездку на Кавказ, ставшую для Людмилы Бакулиной поистине поворотной.

Путешествие на Кавказ летом 1930 года оказалось для всех его участников невероятно счастливым временем. Кроме искушения насладиться дешевыми фруктами и овощами и отогреться на южном солнце после голодной и холодной Москвы, предоставлялась редкая

возможность поработать для себя, что называется не за хлеб, а за совесть. Поиски новых тем, образов, художественных решений очень часто уводили художников подальше от цивилизации, а в случае с советскими художниками 30-х годов - и от политики. Для подобных уединений очень подходили восточные и южные окраины страны - места Средней Азии и Кавказа, и поныне хранящие в себе элементы первозданности и какой-то особой умиротворенности.

Как будто подтверждением этой облюбованности Кавказа творческой интеллигенцией того времени явился выход в 1927 году книжки-брошюры А. Белого "Ветер с Кавказа", написанной в виде путевых заметок и попутных диалогов с В. Мейерхольдом. С присущей автору красочностью и ритмичностью языка эти воспоминания озвучили многие художественные находки в области живописно-пластических решений. А. Белый очень точно уловил и метко передал влияние яркого южного освещения на изменения в отношении к пространству, цвету в сторону уплощения, линейности, локальности и т. д. "Батум - небо синейшая сплошность, подчеркнутость гор сволокла измерение третье и с ним все пространство" или "Батум - мир не вещей - силуэтов, чудеса в гравировке хребта снегового, но исчезает пространство, хребет - сине-черная тушь"¹.

Как для Шевченко, так и для Бакулиной встреча с Кавказом означала обретение не только своей главной темы, но и оригинального художественного языка. Только если для Шевченко этот период был лишь очередным этапом в творческой эволюции, правда наиболее решающим, то для Бакулиной он оказался одним-единственным, вобравшим в себя все ее короткое творчество. Именно Кавказ помог раскрыться ее дарованию, открыл в ней настоящего художника появлением такого простого, но необходимого чувства, как невозможность не рисовать.

Для двадцатипятилетней Людмилы Бакулиной эта поездка совпала со счастливой порой ее жизни. Она не оставила воспоминаний, но красноречивее любых строчек говорят ее работы. В них отразился весь поток ярких впечатлений, обрушившихся на нее и заставивший взяться за карандаш и кисти. Первые же рисунки раз и навсегда определили наиболее близкий ее душе жанр - пейзаж, но не классический его вариант, не как изображение солирующей природы, а пейзаж, вбирающий в себя всю окружающую жизнь. Правда, этот жанр был выбран ею еще до поездки, о чем свидетельствуют две, единственно сохранившиеся работы, явно более ранние, хотя и датированные тем же 1930 годом.

Водоразделом до- и послекавказских работ явился обновленный колорит, что подтверждают слова самой художницы: "...по возвращении в Москву начала писать картинки новыми красками"².

Пара ранних акварелей "Москворецкий мост" и "Демонстрация в Петербурге" 1930 года уже выдают в авторе любителя городских пейзажей, с увлечением общими планами и активной ритмичной композиционной и цветовой строя. В этих работах слышится особый темп столичной жизни конца 20-х годов. Бакулина была и осталась художником-одиночкой в том смысле, что не входила ни в какие группировки и объединения, участвовала в единственной выставке 1932 года, посвященной 15-летию РСФСР³, но при этом не избежала родства с художниками своего временного контекста. Наиболее близка она художникам лирического направления, входившим в состав группы "Тринадцать". Однако, несмотря на тематическую и отчасти стилистическую близость, у Бакулиной нет и следа щемящей грусти городских пейзажей А. Софроновой и Б. Рыбченкова; бакулинская Москва 30-х годов, напротив, - активная, динамичная, со следами футуристической трактовки движения, несколько напоминающего по ритмике кадры немого кино. Кроме того, виртуозность и точность рисунка большинства художников из "Тринадцати", говорящая о их учебе у крупнейших мастеров прошлого и настоящего, конечно же, не идет в сравнение с неискушенностью бакулинских работ⁴. Ее сила в другом - в неподдельной искренности и непосредственности, в умении ярко и темпераментно передать всю радость жизни. Необремененность профессиональной выучкой позволила глубже раскрыться ее природному дару, сохранить детскую наивность и чистоту художественных высказываний.

Особый почерк, найденный уже в московских работах, как нельзя лучше пригодился Бакулиной для ее главной темы. Результатом кавказского путешествия явилась целая серия работ, в подавляющем большинстве посвященных Батуму. При выборе темы художница сохранила верность горячо любимому жанру пейзажа. Вероятно, во время поездки она только рисовала, и эти карандашные листы легли в основу ее будущих работ. Окончательный вид работы принимали уже в Москве, где Бакулина стала писать "новыми красками", обогатив свою палитру цветами кавказских впечатлений.

Верность художницы одному жанру сочеталась с верностью одному мотиву. Сюжетом почти всей ее кавказской серии становится батумская бухта, воспетая во всем многообразии ее состояний. Перед зрителем разворачивается увлекательная история "жизни бухты", а главными действующими лицами оказываются извечные - море, горы на горизонте и прибрежная полоса города. Предпочтение по-прежнему отдается общим планам с обилием детальных подробностей, которыми художница словно спешит поделиться с другом-зрителем.

Несомненно, у Бакулиной были свои любимые места для наблюдений и рисования бухты, что и определило два основных композиционных подхода. Целый ряд будущих работ увиден ею с одного из высоких холмов, окружающих Батум своей защитной чередой. Оттуда, как с высоты птичьего полета, открывается выразительно упругий силуэт бухты, положенный в основу множества работ и ставший для художницы изобразительной метафорой своего воображаемого "лукоморья". Эта полукруглая линия бухты долго будет преследовать ее фантазию и всплывать то в причудливом пейзаже Тифлиса, то в "Парке культуры и отдыха" в Москве.

Коллекции Государственного музея искусств им. И.В. Савицкого в Нукусе (ГМИК) и Государственного музея Востока в Москве (ГМВ), к сожалению, разъединили две родственные работы с композиционно доминирующим полукругом бухты - "Город и море" (ГМИК) и "Набережная Батуми" (ГМВ), отличающихся лишь тем, что в первой больше внимания уделено жизни города, а во второй - морю⁵. Активная диагональ, образованная линией бухты, словно приговаривает все вокруг к движению, заражает динамикой: по набережной и узким кривым улочкам города спешат прохожие, мчатся повозки, запряженные осликами и мулами, кипит работа в порту. На море эту бурную ритмику подхватывает множество разнообразных судов и лодок, парусников и баркасов, и даже паровоз, вылетающий из горного тоннеля, включается в общую скоростную гонку. Это движение настолько активно, что имеет шанс выйти за рамки листа, и художница дает ему эту возможность, оставляя открытыми боковые части композиции. Такая динамическая нарочитость невольно становится основой образа - художественной метафорой активного темпа и приподнятости жизни Батума, что, по-видимому, очень соответствовало темпераменту художницы. И как близки этому впечатления А. Белого от Батума: "...Жизнь бьет ключом, пестрый винт впечатлений в мозгу и особое брожение жизни"⁶.

Бакулинские приемы трактовки движения очень сродни искусству примитива: если при изображении людей или животных художница бесконечно повторяет мотив широко шагающей фигуры, то состояние активной жизни неодушевленных персонажей чаще всего передается вариацией клубов пара или дыма, тоже становящихся своеобразными знаками движения. Изобретательность фантазии Бакулиной рождает многообразные формы пара - свой дымовой шлейф имеют пароходы, паровоз, летящий на фоне дальних гор, и даже заводские трубы.

В семье художницы сохранилось пять рисунков батумской бухты, к сожалению, не успевших превратиться в законченные произведения, но зато позволяющие проследить особенности творческого метода автора.

Карандашные листы, выполненные на натуре, довольно реалистичны и пространственны, полукруглая бухта сохраняет немой покой тишины и незаселенности. В Москве с помощью цвета Бакулина вдохнула в них новую жизнь. По воспоминаниям дочери, художница пользовалась исключительно медовой акварелью и белилами, а самой заветной краской навсегда становится берлинская лазурь. Вхождение локального цвета в рисунок с уже найденной высокой линией горизонта, способствовало уплощению пространственного строя. Заключительная стадия работы состояла в заполнении композиции большим количеством деталей, для организации которых использовался прием наращивания рифмующихся друг с другом форм.

Рассматривая работы, живо представляешь, как Бакулина, будто ребенок, увлеченно играла в свои картинки - запускала бумажные кораблики в воды любимой бухты, расставляла смешные игрушечные домики, пальмы на набережной превращала в огромные фантастические цветы. В подобных работах характерная параболическая линия бухты служила своеобразной канвой, по которой художница словно вышивала мелкий декоративный узор, невольно рождающий ассоциации с народным искусством.

Самобытность художницы проявилась в выборе и использовании техники - Бакулина так работала акварелью (очень густо брала краску), что появлялся эффект плотной гуаши и терялась характерная акварельная прозрачность и тонкость цвета. Это еще одно подтверждение того, что, добиваясь нужного эффекта, художница шла интуитивным, а не рациональным путем.

Альтернативой многочисленным диагональным решениям явился другой композиционный подход, основанный на чередовании горизонтальных планов, соответствующих неизменной триаде - земле, воде (морю) и воздуху (небу), что неизбежно привело к более спокойному и уравновешенному строю. Для этого, как минимум, потребовалось сменить взгляд - опуститься "с небес на землю", увидеть жизнь не сверху, а вокруг себя, приблизиться к ней. Среди подобных работ можно выделить целую группу листов (почти все хранятся в семье художницы), объединенных двумя очень важными для Бакулиной вещами - цветом и тонким рисунком. Ярко голубой цвет, подсказанный красками южного неба и моря, становится выразительным фоном изысканному линейному рисунку. Если взгляд сверху давал возможность увидеть целостный мир бухты, то внизу, на уровне земли, Бакулина открыла мир более камерный и лирический. И если сверху ей открывалась жизнь бухты в сопоставлении разнообразных парусников и баркасов, больших пароходов и маленьких шлюпок, покачивающихся на голубой водной

глади, и главным становилась степень разнообразия и многообразия их, то приближенный взгляд оказался более избирательным - художница словно подбирает лодки и парусники по формальному сходству. Нежно любуясь ими со всех сторон, она увлекается выразительностью их форм, линий, силуэтов. Но больше всего ее захватывает поэзия переключек парусов и мачт. В листе "Батум. Старый порт" (собрание семьи художницы) лодки и катера собрались в дружную стайку, повернувшись "лицом"-носом таким образом, что зритель может увидеть крутые "ребристые" бока рыбацких баркасов, а главное - отметить увлекательную линейную игру вертикалей мачт, гибких канатов с ритмичными лестницами и бегущими вверх флажками. Острый линейный рисунок превращается в прихотливый ритмический узор, читающийся на голубом фоне залива.

В работе "Порт. Мол" (собрание семьи художницы) художница, наоборот, разворачивает большие морские суда вдоль причалов и выстраивает их на рейде длинными протяженными линиями. Серьезность и основательность пароходов подчеркивают широкие полосатые трубы. Чтобы оживить статику горизонтали, положенную в основу композиции, Бакулина опять прибегает к ритмике вертикальных мачт и фонарных столбов.

Неповторимость почерка художницы складывалась из особых приемов обобщения, точно найденной меры условности, подчеркивания понравившихся мотивов методом усиления, нагнетания форм и приведения их к общему ритмическому знаменателю. Всем этим руководил скорее всего не тонкий расчет, а врожденный декоративный дар художницы.

Разнообразие состояний бухты позволяло фантазии Бакулиной превращать ее то в подобие венецианской лагуны - "Батум. Старый порт" (собрание семьи художницы), где неожиданное золотое мерцание города у кромки синей воды да лодки, напоминающие гондолы, рождали определенные ассоциации, то в некую вариацию дальневосточного пейзажа - "Китайский павильон" (ГМИК), когда камертоном изящного линейного рисунка становился силуэт традиционной китайской кровли, с которой рифмовались и треугольники парусов, и очертания холмов на горизонте. Такая изысканная линейность создавала на голубом фоне ажурную ритмическую вязь. Именно эти работы в некотором роде напоминают виртуозную стилистику знаменитого Дюфи: ассоциации с ним возникают от сопоставления ярко-голубого цвета и контурного рисунка. Но это, пожалуй, результат работы на морском солнечном юге. Бакулину нельзя упрекнуть в стилизаторстве, хотя несомненно она знала и любила полотна знаменитого фовиста. Индивидуальность бакулинского кредо - в

неожиданном сочетании изысканности и неподдельной наивности ее работ, в чем выразился природный артистизм ее таланта.

Любимым цветом Бакулиной после встречи с морем становится ярко-голубой. Эта лазурь моря, плавно перетекающая в небо, обладает почти гипнотическим воздействием, становясь характерной приметой работ художницы, снова заставляя вспомнить марины Дюфи. Фовистская концепция цвета и света, когда цвет выполняет роль света, а колористическая гамма часто строится по принципу дополнительных соотношений, оказалась очень близкой Бакулиной. Кроме синего, художница активно использует белый и лишь в акцентах - красный. Именно это трезвучие позволяет создать полное ощущение яркого южного солнца, под лучами которого "отбеливаются" стены домов и паруса лодок, а обычная черепичная крыша "загорается" яркой киноварью. Но Бакулина отнюдь не была правоверной и грамотной фовисткой, она просто не могла ею быть в силу своей полупрофессиональности. Того, к чему фовисты стремились осознанно и намеренно, она добивалась во многом интуитивно. Пристрастие к французскому фовизму - еще одна точка соприкосновения нашей героини с художниками группы "Тринадцать", что отчасти объясняется общим французским "привкусом" московской школы 30-х годов.

Среди листов, объединенных по какому-либо определенному принципу, встречаются и работы-одиночки. В "Пейзаже с рыбаками" (ГМБ) редкая для художницы сгармонизованная серо-жемчужная гамма, композиционная просторность с отсутствием мелкой детализации навевают особую умиротворенность и чувство покоя, когда в блаженном отчуждении от городского ритма и шума протекает череда повседневных неспешных дел.

Романтикой и тайной дальних странствий дышит акварель "Батум. Парусники" (ГМБ). Здесь все подчинено теме натянутых парусов, напоминающих распростертые крылья белоснежных птиц перед полетом. Художница намеренно несколько обостряет форму паруса, добиваясь впечатления крылатости и как бы летучести. Эти парусники, кочуя из одной бакулинской бухты в другую, становятся неперенными символами морских путешествий.

Пожалуй, наиболее документальна и повествовательна Бакулина в работе "Батумский цирк" (ГМБ), рисующей район городской рыночной площади с характерными жанровыми сценками, включающими реалии традиционного костюма и быта аджарцев. Здесь особенно чувствуются натурные зарисовки, но достоверность сценки передана столь живо и непосредственно, что ей не грозит участь "засушенной" этнографической точности.

Однако в большинстве графических листов и особенно в живописи художница говорит языком, выводящим на другой, более высокий уровень постижения действительности. Своими излюбленными приемами - преувеличенной детализацией, нагнетанием и некоторой схематизацией форм, активной ритмикой - Бакулина не просто запечатлевает конкретные места, но находит особые закономерности этой жизни и намеренно подчеркивает их. Врожденное художественное чутье помогло Бакулиной точно уловить и живо передать динамику южного портового города, скорость его жизни, сумятицу, шум, разноголосицу. Она нашла живописно-пластические соответствия духу определенного места и времени. Парадоксальным образом принцип множественности оказывался способом обобщения.

Другим важным открытием в постижении сущности этих мест стало понимание неразрывного единства жизни города и природы - вписанности одного в другое. Чаще всего Бакулина передает это через движение, пронизывающее все сущее и перетекающее из города на море. Гармоническая слитность человека и природы выражена их единой ритмикой.

В живописи Бакулина еще более суммарна и синтетична, сильнее абстрагирована от конкретного мотива. Кроме того, здесь ею была найдена своя колористическая закономерность - более темная и контрастная гамма с доминирующим черным цветом. Возможно, обогащение палитры "кроющим черным" произошло благодаря знакомству с работами Н. Пиросмани, увлечение которым она могла унаследовать от А. Шевченко. О знакомстве с работами знаменитого грузинского самородка свидетельствует и схожая трактовка некоторых общих мотивов - особая игрушечность кораблей и паровоза с колесками пара, выскакивающего из горного тоннеля. Близость мотивов объясняется еще тем фактом, что серия клеенок, посвященная событиям русско-японской войны, была выполнена Пиросмани в 1909 году именно в Батуми⁷.

Полотно Бакулиной "Тифлис" (ГМВ) - отнюдь не портрет города, а собирательный образ его. Художница с детской наивностью стремится поместить в композицию все самые известные памятники и достопримечательности грузинской столицы: гору Святого Давида с одноименной церковью, фуникулер, знаменитые серные бани с куполами, а рядом синюю мечеть, развалины древней крепости и др. Все эти узнаваемые постройки словно завязаны в единый узел петляющей голубой лентой Куры. Фантастичность подобной топографии еще более усиливается условной трактовкой пространства, развивающегося не вглубь, а снизу вверх, но в данном случае - это не просто художественный

прием. Такая ярусная композиция несколько преувеличенно, но точно передает особенности рельефа Тифлиса, расположенного в горной котловине, где дома словно карабкаются вверх по крутым улицам, проложенным по склонам горы. Эта работа опять являет пример восприятия художницей органичной слитности, гармоничности изображаемого ею мира, где жизнь людей, города и природы нераздельны и взаимосвязаны. У Бакулиной всегда город, будь то Тифлис, Батум и даже Москва, воспринимается как некий природный организм.

Именно эта особенность Тифлиса отмечена и А. Белым: "Мне ясно, что радует нас в этом городе - всюду подножия горные, в городе - город не чувствуешь, только сверни и та же горбина земли отрезает тебя от всех гомонов города, дикие заросли диких отвесов, потоки пространства, иль - амфитеатры грузинских ландшафтов"⁸.

В том же ключе написана замечательная картина "Гуляние в парке культуры" (ГМИК) - единственный пример, после кавказского путешествия, обращения к теме Москвы. Все выразительные средства работы рождены батумскими впечатлениями, чем и объясняется ошибочность принятия ее за "Батумскую бухту"⁹. Фантазия художницы превращает парк в центре Москвы в причудливый холмистый полуостров, по бокам омываемый лазурными водами с парусниками и лодками. Любимая батумская бухта, как незабываемая мечта, оживает то в виде разлива Москва-реки, то в облике Куры в "Тифлисе". А оживленный людской муравейник в московской картине оправдан стихией праздника и народного гуляния. Характерная для Бакулиной высокая точка зрения рождает ощущение полета, счастливого парения над земными просторами, являясь общим любимым мотивом художников 30-х годов.

Многим работам Бакулиной в той или иной степени присущ игровой оттенок. "Демонстрация в Батуми" (ГМВ) скорее напоминает пародию на демонстрацию или игру в нее, ставя под сомнение серьезность темы. И это несмотря на то, что пародирование подобных тем в 30-е годы могло быть довольно опасным. Людское шествие вдоль череды игрушечных домов, словно сошедших с детских рисунков, рождает атмосферу праздника, веселого народного гуляния, где все пронизано радостью жизни. Любопытно, что трактовка демонстрации в виде нерасчлененной человеческой массы с красными стягами была найдена художницей уже в ранней работе "Демонстрация в Петербурге" (собрание семьи художницы), тоже имеющей скорее театрализованный характер. Удивительная похожесть колонн человечков в этих двух работах создает впечатление, что эта одна и та же демонстрация, которая вместе с художницей шла, шла и наконец пришла из северной столицы к

долгожданному морю. Кроме того, "Демонстрация в Батуми" - это еще и состязательность города и моря. В бухте собралась своя морская демонстрация - потешная флотилия, которая словно "передразнивает" городское шествие.

Кавказских впечатлений Бакулиной хватило лишь на четыре года - датировка ее работ колеблется между 1930-1934 годами. В этот короткий срок вместился и весь творческий путь художницы, результатом которого явилось создание всего 36 работ, не считая 5 рисунков. Художественное наследие Бакулиной удивительным образом разделилось на равные части между собраниями двух музеев и коллекцией семьи художницы. Параллельно, в эти же годы, Бакулина работала художником в Главпу (Главном архитектурно-промышленном управлении), где ей приходилось довольствоваться лишь раскрашиванием архитектурных проектов. С рождением дочери в 1935 г. Бакулина окончательно порывает с творчеством. Единственное, что связывало ее впоследствии с искусством, - надомная работа в художественной артели по росписи предметов массового потребления (открыток, керамики, пластмассы), а в старости - страсть к театру.

Столь недолгий творческий путь художницы практически лишил ее эволюции. Тематическая и стилистическая узость творчества обернулась особой цельностью и универсальностью ее произведений.

Сейчас трудно понять причины столь решительного и бесповоротного отказа от творчества, возможно, они кроются и в интеллигентном занижении своих возможностей, и в неверии в себя как в художника, и в человеческой скромности, но, вероятнее всего, на ее выбор повлияли особые внутрисемейные взаимоотношения. Однако деликатность темы не позволяет уходить в гипотетические предположения и делать определенные выводы, человеческая жизнь далека от однозначной ясности. Не позволяла себе этого и Людмила Бакулина, уходя от подобных тем. Лишь однажды, в издании, посвященном творчеству В. В. Почиталова, проскользнула строчка воспоминаний Бакулиной, несколько приоткрывающая смысл взаимоотношений супругов: "С Василием Васильевичем нас сблизили общность вкусов и интересов, **моя готовность принять руководство Василия Васильевича**, общая любовь к Маяковскому, к МХАТу, Камерному театру и консерватории" (выделено мною. - Т. А.)¹⁰. Судя по всему, Бакулина настолько любила мужа, что ее не испугала субординация в их отношениях, предполагающая условия подчиненности. Вероятно, Почиталов не разделял художественных пристрастий жены, а будучи долгое время преподавателем, наверное, умел быть и категоричным. Понятно, что существование в одном пространстве художников

совершенно разных творческих взглядов очень непросто и неминуемы разногласия, и, видимо, Бакулина стояла перед выбором - сохранить семью или любимое дело. И этот выбор был сделан не в пользу творчества. Но шла жизнь, росла дочь, счастливый период кавказского путешествия остался потаенным воспоминанием, куда практически никто не допускался. Несмотря на то, что долгое время Бакулина находилась в дружбе с дочерью А. Шевченко, последняя и не подозревала о хранящихся в доме работах и жалела, что очень поздно и совершенно случайно открыла для себя прекрасные пейзажи подруги. Искренняя похвала явно вдохновила Бакулину, которая впервые согласилась показать работы сотрудникам музея и даже загорелась желанием снова писать. Но, к сожалению, это произошло незадолго до ее смерти. Умерла Людмила Галактионовна Бакулина в 1980 году в доме на Никитском бульваре, окна которого смотрят на Музей Востока, где через некоторое время начали новую жизнь ее работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1927, с. 36.

² Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были? – Творчество. 1991, № 6, с. 47.

³ Художники РСФСР за XV лет. Каталог юбилейной выставки живописи, графики и скульптуры. Л., 1932.

⁴ Немировская М. Художники группы Тринадцать. М., 1986.

⁵ Работы Л. Бакулиной, попавшие в собрание Нукусского музея в Каракалпакии, воспроизведены в альбоме: Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989, ил. 513.

⁶ Белый А. Указ. соч., с. 48.

⁷ Кузнецов Э. Пиросмани. Л., 1984.

⁸ Белый А. Указ. соч., с. 39.

⁹ Авангард... Указ. соч., ил. 513.

¹⁰ Буткевич О. В.В. Почиталов. Альбом. Л., 1983, с. 12.

ХОМУТОВА М. Л.

МИХАИЛ ГАЙДУКЕВИЧ. ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА

Москвичи познакомились с творчеством Михаила Захаровича Гайдукевича (1898-1938) на первой персональной выставке художника, проходившей весной 1998 года в залах Государственного музея Востока, через 60 лет после гибели мастера¹. До этого его имя было знакомо лишь немногим специалистам, изучающим отечественное искусство 1920-1930-х гг.²

Как известно, помимо официального - холодного, намеренно "показушного" искусства, активно взращиваемого тоталитарной системой, было и другое - живое, настоящее. К несчастью, судьба многих художников, чьи произведения не вписывались в узкие границы официозного искусства, была трудна, а зачастую трагична. В лучшем случае, их творчество было проигнорировано, а сами они лишены элементарных средств к существованию.

Гайдукевич был репрессирован и убит в 1938 году. В годы войны пропала значительная часть графического и живописного наследия художника. Последнее десятилетие жизни он работал в не благоприятных для творчества условиях, общих для всех мастеров культуры того времени, но были также и субъективные причины для неизвестности мастера. Скромный, деликатный человек, Гайдукевич старался находиться "в тени"; не вел дневников, не писал о своем творчестве, не выступал на собраниях художников, подобно своему учителю и другу Михаилу Курзину - бунтарю, любителю эпатажа³. Обстоятельства жизни также не способствовали признанию: Гайдукевичу пришлось много странствовать, скитаться, нигде подолгу не останавливаясь.

В Государственном музее Востока хранится около сотни произведений Гайдукевича разных периодов творчества. Остальные работы мастера находятся в Нукусе - в Музее искусства имени И.В. Савицкого, в Алматы - в Музее искусств имени А. Кастеева, а также в художественных музеях Севастополя, Барнаула, в собрании дочери художника (Москва). В основном это графические произведения⁴. Художник работал в станковой и книжной графике, менял технику, варьировал характер и стилевую манеру рисунка в зависимости от поставленной перед собой художественной задачи. Гайдукевичу не были чужды и поиски нового пластического языка, отвечающего духу времени.

Иногда кажется, что пастели, акварели, гуаши, литографии, рисунки тушью создавались многими мастерами. Но при всем многообразии художественных приемов работы объединяет поэтически-проникновенное мироощущение мастера, которому удалось соединить интимно-лирический характер образов и монументализм, присущий даже самой небольшой по размерам вещи. Изображениям свойственна значительная степень обобщения, а в сериях работ повторяемость пластического мотива иногда приобретает канонический характер.

Проследить эволюцию творчества художника - задача с трудом выполняемая; сложности возникают из-за существенных лакун: Гайдукевич очень редко подписывал свои произведения, еще реже датировал, и, как уже было сказано, не вел дневниковых записей⁵. В единичных случаях художник называл свои произведения и отмечал место создания работ. Занимаясь книжной и станковой графикой, он часто использовал натурные зарисовки, сделанные ранее.

Попытаемся контурно наметить основные этапы жизненного и творческого пути художника.

Михаил Захарович Гайдукевич родился в Бессарабии, в многодетной крестьянской семье (кроме старшего Михаила, было еще восемь детей). В 1905 году Гайдукевичи переехали в Казахстан и поселились в деревне Софиевка под Семипалатинском в Казахстане. Семья жила бедно, порой не хватало одежды и еды. Отец, человек религиозный, сам обучал детей грамоте. Несмотря на не благоприятствующую творчеству нищенскую жизнь, дарование художника проявилось уже в юном возрасте. Михаил с детства увлекался рисованием, выработал изысканный каллиграфический почерк, благодаря которому его определили в помощники к волостному писарю.

За участие в революционных кружках ему грозила каторга, и в 1916 году Гайдукевич бежал на Алтай. После революции вступил в ряды Красной Армии, попал в плен, оказался в Монголии, затем в Афганистане⁶. Величественные пейзажи, колоритные типажи местных жителей, своеобразная архитектура Востока вдохновили впечатлительного одаренного юношу, и он всерьез решил учиться живописи. По возвращении в Семипалатинск Гайдукевич участвовал в художественной выставке с работами, выполненными во время долгих странствий⁷.

В 1919 году Гайдукевич приехал в Москву, а в 1921-1923 гг. учился в Москве во ВХУТЕМАСе на монументальном отделении в мастерской П.В. Кузнецова. Среди других его учителей - Михаил Иванович Курзин и Александра Александровна Экстер⁸. В эти годы ВХУТЕМАС, по свидетельству современников, "задавал тон всему авангардизму"⁹. Там побеждают методы свободного преподавания, складывается особая

творческая атмосфера. Как и многие другие студенты того времени, Гайдукевич был увлечен кубофутуризмом, конструктивизмом. Посещая занятия Александры Экстер - признанного мастера авангарда, Гайдукевич смог оказаться в "гуще современного европейского искусства"¹⁰.

Сохранилась студенческая работа Гайдукевича, сделанная в мастерской Экстер. Маленькая акварель, напоминающая об изысканных витражах, увлекает футуристической ритмикой пятен чистого светоносного цвета, конструктивностью и динамизмом композиции. Но беспредметное искусство с его аналитическим, структурирующим рациональным началом не могло быть целью для Гайдукевича - художника лирического склада. Подобно многим художникам переломной эпохи, Гайдукевич, восприняв уроки авангардного искусства, постепенно перешел к более конкретным, жизненно-достоверным произведениям¹¹. Ему, тонко чувствующему и понимающему жизнь природы, ближе оказался пейзажный жанр. Природа в лучших его работах всегда очеловечена, одушевлена.

С весны по осень 1923 года Гайдукевич вместе с художниками Михаилом Курзиным и его женой Еленой Коровой путешествовали по Крыму. В результате поездки появилась серия пейзажей, выполненных в технике акварели и гуаши. Небольшие по размерам, светоносные работы монументальностью сродни фрескам. Простые по сюжету произведения исполнены эпического звучания. Пустынные пейзажи безлюдны. В них явственно ощутима бесконечность изображаемого мира, извечность Земли, где, кажется, мало что изменилось с сотворения мира, и, говоря словами Максимилиана Волошина, "...каждый шаг... каждый миг таит иных миров в себе напоминая"¹². Вероятно, сама "Киммерии темная страна" вдохновила художника на создание вневременных образов, и он воспел "торжественно-пустынные берега, и складки гор, и выгибы холмов, и сих холмов однообразный строй"¹³. В акварели "Берег у моря" (собрание ГМВ) монолитный дом, словно Ковчег Завета, врылся носом в земную твердь, а пологие холмы, наподобие волн, "омывают" его.

Гайдукевич любит изображать бесконечные стихии моря, неба, облаков. Частым мотивом его композиций является стоящий на горе или у моря дом, за которым простирается огромное пространство, по которому нескончаемой чередой плывут, словно осуществляя связь времен, облака - то вытянутые в тонкую, едва заметную нить, то клубящиеся, собирающиеся в причудливые фигуры. Так, в гуаши из собрания ГМВ "Крым. Пейзаж с козами" очертания гигантских облаков напоминают мирно пасущихся на склоне холма коз. Иногда облака похожи на "птиц" (Ил. 4).

Акварели и гуаши крымской серии показывают несомненный талант художника как монументалиста, свидетельствуя одновременно и о его тонком колористическом даре. Цветовая композиция работ построена на сочетании пастельных тонов, перламутровых переливах нежнейших оттенков охристого, сиреневато-серого, оливкового, фисташкового, голубого.

После поездки, когда впечатления от увиденного выкристаллизовались и устоялись, Гайдукевич вновь обратился к крымской теме¹⁴. На основании натуральных этюдов художник создал серию крымских пейзажей-элегий (Ил. 5, 6). Теперь это рисунки, выполненные тушью, пером и кистью, иногда слегка подцвеченные акварелью. Основываясь на зарисовках с натуры, варьируя натуральный мотив, Гайдукевич в тушевых рисунках четко выстраивает все элементы композиции. Например, сделанный графитным карандашом рисунок "Крым" из собрания Лопухиной явился натурной основой для рисунка в технике туши "Крым. Дом на горе" из собрания ГМВ. Подробно зафиксированный рельеф горы в рисунке из собрания Лопухиной чудесным образом преобразился: случайное нагромождение тропок, дорожек, рытвин, кособоких домиков было превращено волей художника в стройную, почти орнаментальную систему сложных геометрических фигур, напоминающих караван летящих птиц (лебедей). Вспоминаются поэтические строки Волошина: "В гранитах скал - надломленные крылья"¹⁵ (Ил. 1, 3).

В "крымских композициях" (возможно, являющихся неопубликованными иллюстрациями) Гайдукевич оперирует средствами художественной выразительности, характерными для стилистики модерна: гибкой линией, уплощенными формами, локальными цветовыми пятнами и орнаментальными мотивами, имеющими символический подтекст. Как известно, мотив птицы (особенно лебедя) был характерен для иконографии модерна¹⁶. Пластические искания Гайдукевича были вполне в духе времени и созвучны стилевому направлению "ар деко".

В середине 1920-х гг. (где-то между 1924 и 1925) Гайдукевич приезжает в Ташкент к Михаилу Курзину, выехавшему туда сразу после их совместного путешествия в Крым¹⁷. О том, что Гайдукевич был в 1925 году в Ташкенте, свидетельствует искусствовед С. Круковская: "...Примерно в 1924-1925 году в Уфе, где я жила, проездом остановился художник Михаил Гайдукевич и зашел к моему мужу, тоже художнику. О чем они беседовали, я не помню, усвоила одно - он то ли возвращается из Средней Азии, то ли едет туда"¹⁸. Гайдукевич несколько раз бывал в Туркестане. Среднеазиатский Восток для него, как и для многих русских художников XX века, никогда не был чем-то чужеродным, экзотическим. Любовь к Востоку была не случайна, но органична, и в этом проявилась,

по выражению Достоевского, "всемирная отзывчивость русской души". Подобно А.Н. Волкову, А.В. Николаеву и другим русским ориенталистам, он стремился к созданию нового живописно-пластического языка на основе синтеза, диалога восточного и западного искусства. Но в отличие от них источником вдохновения художника, прошедшего долгие годы в Монголии и Бурятии, все же был не среднеазиатский, а Дальний Восток (как и для Михаила Курзина, вдохновленного ярким миром китайского лубка после путешествия в Китай в самом начале 1920-х гг.). Известно, что в 1929 году Гайдукевич входил в творческую группу "Мастера Нового Востока", инициатором создания которой был Волков¹⁹. Она просуществовала всего несколько месяцев. Распалось объединение, очевидно, потому, что не смогли ужиться два лидера и оппонента в искусстве - Александр Волков и Михаил Курзин²⁰.

Среднеазиатские произведения Гайдукевича многочисленны и разнообразны. Их можно объединить в серии в зависимости от техники и стилистических особенностей рисунка. Листы из серии "Старый Ташкент" (так художник назвал один из рисунков) сделаны "на одном дыхании", твердой и уверенной рукой, угольным карандашом в жестковатой конструктивистской манере, навеянной геометризованными формами восточной архитектуры (Ил. 7, 8).

Как и литографии П. Кузнецова (серии "Туркестан", "Горная Бухара", 1923), ташкентские работы Гайдукевича характеризуются наличием условного пространства, использованием принципа театральных декораций. Таковы композиционно продуманные рисунки в технике сангины, тонко подцвеченные пастелью и акварелью. Здесь нет четкости рисунков, подчеркивающих кристаллический характер архитектуры, определяющих город в целом. Напротив, своей плавностью, "текучестью" здания напоминают органические, природные формы (лист "Ташкент. Улица с мечетью". Ил. 9). "Неправильные", кривые линии придают особую теплоту и живость рисунку.

Под впечатлением от яркого прикладного искусства Средней Азии созданы декоративные композиции "Три узбека", "Трое в чайхане", "Полосатая чайхана", своей "плоскостностью", почти полным отсутствием третьего измерения напоминающие аппликации. В этих акварелях смело сопоставляются пятна контрастных цветов - желтого и синего, красного и зеленого, а чередующиеся линии полос на халатах, коврах, паласах определяют мерный орнаментальный ритм произведений, созвучный восточной мелодии.

Словно желая примирить элементы авангардного искусства с фигуративной графикой, Гайдукевич создает проникнутые духом экспериментаторства "Чайханы" (1925, собрания ГМИК и дочери

художника), выполненные в технике гуаши и туши. В динамичных по композиции и ритму произведениях очевидна увлеченность художника сопоставлением традиционных орнаментов и новых, созданных им самим. В листе из московского собрания расположенное на первом плане "шахматное поле" из блестящих черных и матовых желтых прямоугольников - не что иное, как традиционный узбекский полосатый халат-чупан, закрученный складками, в который облачен сидящий спиной к зрителю персонаж. Все разнообразные орнаменты из треугольников, квадратов, полос, прямоугольников на коврах, тканях, паласах - не достоверные этнографические приметы местного быта и прикладного искусства, но преображенная художником реальность - микрочастицы, из которых, как из кубиков, выстроен макромир. В общий орнаментальный строй работ органично вписаны стилизованные под арабскую вязь надписи "чайхана" и "туркестан". Лишь на заднем плане лоскутный фейерверк орнаментов превращается то ли в реальный пейзаж, то ли в мираж (Ил. 11).

Суммировав впечатления от среднеазиатских путешествий, Гайдукевич создает иллюстрации к "Афганистану" Ларисы Рейснер, которые, к сожалению, не были опубликованы.

В середине 1920-х гг. Гайдукевич жил в Ростове-на-Дону. Известно, что он был одним из организаторов местного отделения Союза Художников, а также секретарем Горкома работников культуры и изобразительных искусств. Активно участвовал Гайдукевич и в выставочной деятельности. В 1925 году его работы экспонировались на первой Северо-Кавказской Краевой выставке картин и рисунков в Ростове-на-Дону. В 1926 году он принимал участие в осенней выставке картин общества имени Костанди в Одессе.

С 1927 по 1930 год Гайдукевич работал в должности чертежника на грандиозной стройке того времени - Турксибе. Он имел ценную для художника возможность переезжать на новые места по мере строительства дороги. В 1927 году он - во Фрунзе, а с 1928 - уже в Алма-Ате, где попутно с работой на Турксибе преподавал в недавно открывшемся Университете рисунок, эстетику и историю искусств и, кроме этого, учительствовал в школе Строительных Десятников.

Он вновь посетил места, где прошли его детство и юность. Как в свое время его учитель Павел Кузнецов не просто "вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам"²¹, так и Гайдукевич отправился в Казахстан не только за новыми впечатлениями, а за осознанием первоосновы бытия. Это путешествие явилось возвращением к своим истокам, к самому себе. Слова А. Эфроса, сказанные о П. Кузнецове, можно отнести и к

Гайдукевичу: "...Он только приник к источнику своего детства, только вспомнил в трудный час о том, что искони знал и нежно любил"²².

Годы, проведенные на Турксибе, были одними из самых счастливых в жизни художника. У него появилась семья, в 1928 году родилась дочь. Художник переживает творческий подъем.

Гайдукевич использует выразительные возможности самых разных графических техник, осваивает новые - теперь он много работает в литографии, а также в технике туши. В этот период художник ставит перед собой живописные задачи, его увлекает передача свето-воздушной среды. Гайдукевич активно применяет тональную штриховку, моделировку объемов. Сфера его творческих интересов по-прежнему лежит в области пейзажа. Но он также обращается к теме человека в пейзаже или интерьере.

В листах казахской серии создан образ естественного, цельного человека, живущего в согласии с миром и самим собой. Таковы литографии "Встреча", "Казахка с ребенком", "Чай"; акварели "Казах под тополями" (все находятся в собрании ГМВ) и др. Изображенные персонажи лишены индивидуальной характеристики. Это не портрет, а некий собирательный образ (Ил. 10).

То же ощущение гармонии и родства человека и природы, ничем не омраченного счастья "пронизывает" и листы серии "Алма-Ата до Турксиба". Умелое использование техники черной акварели и туши с размывкой сообщает работам некоторые черты, свойственные дальневосточной изобразительной традиции ("Алма-Ата до Турксиба", "На Турксибе". Ил. 12, 13). В листе "Алма-Ата до Турксиба" (редкий случай, когда работа подписана самим художником, что может свидетельствовать о её программном характере) перед зрителем разворачивается картина патриархальной, размеренной, неторопливо текущей жизни небольшого уютного городка до строительства туркестано-сибирской дороги. Это настоящая живопись тушью, со всей палитрой оттенков, тонов, полутонов - от угольно-черного, разнообразных градаций серого до сияюще-белого, нетронутого кистью листа бумаги. Тонким контуром деликатно обведены силуэты далеких гор и деревьев, как бы тающих в туманной дымке, фигуры людей и животных на первом плане смело очерчены быстрыми штрихами.

Монументально-декоративный характер отличает акварели с изображениями гор, как бы увиденных из окна проезжающей мимо машины (листы из серии "Предгорье Алма-Аты" из собрания ГМВ). Горы написаны энергичной быстрой кистью, "в ритме движения", и строятся большими плоскостями насыщенного интенсивного цвета.

На Турксибе собрались люди многих национальностей и народностей. В серии рисунков "Строители Турксиба", выполненной в самых разных техниках - акварели, сангины, угля, пастели, а часто и смешанной, Гайдукевич с мягким юмором запечатлел характерные особенности, выразительную пластику колоритных типажей (Ил. 14, 15). Теплым чувством согреты созданные художником образы детей - "китаец Аю", мальчик с севера и др. В этих листах Гайдукевич вполне справился с трудной задачей изображения детских лиц.

Михаил Гайдукевич работал и в русле сатирической графики конца 1920-х - начала 1930-х гг., создавал шаржировано-гротесковые изображения раскулаченных баев ("Лишенцы", "Игра в кости", "Чайхана", собрание ГМБ). Такие зарисовки "на злобу дня", высмеивавшие люмпенов, нэпманов, баев - "нетрудовых элементов"²³, делались и другими художниками (Курзиным, Уфимцевым). Острые, выразительные рисунки Гайдукевича сделаны экспрессивным почерком. Но в его работах меньше "злости", сатиры как таковой. Произведения Гайдукевича не так социологичны и активно политизированы, как многие карикатуры того времени. Художник сосредоточен не столько на выявлении и высмеивании "отрицательности" персонажей, сколько на исследовании типичного и индивидуального в чертах людей, на выявлении особенностей пластики лиц; он, словно скульптор, лепит своих "героев".

В начале 1930-х гг. Гайдукевич вновь приехал в Москву. С 1932 по 1938 год он работал в Государственном центральном Музее Народо-ведения²⁴ в качестве художника-декоратора. Привыкший к простору степи, яркому южному солнцу, в холодной официальной Москве Гайдукевич чувствовал себя одиноко, неуверенно и неуютно, а свое творчество казалось ему никому не нужным и невостребованным. Эти настроения отражены в акварелях "Двое в городе", "Ветреный день", "У Москвы-реки" (работы московского периода находятся в собрании дочери художника), где преобладающая холодная гамма красок созвучна настроению тревожного ожидания. Бегущие по небу облака уподоблены согбенной, гонимой ветром одинокой фигурке ("Ветреный день"). В изысканной, сдержанной по цвету, почти монохромной акварели "Пасмурный день" ощутима атмосфера предвечернего города в ненастье.

Отдельные графические листы московского периода стилистически близки произведениям художников группы "Тринадцать", Дмитрия Митрохина и других графиков. Гайдукевич стремился передать динамику и ритмы городской жизни - то неторопливо-текущей ("Старая Москва", "Московская улица". Ил. 16, 17), то напряженной, энергичной ("Мастерская"). Но Михаил Гайдукевич не был певцом городского пейзажа, как например, Антонина Сафронова и другие художники "Тринадцати". В

большом городе он находит островки живой природы - парки, сады или просто маленький сквер. Особенно часто Гайдукевич изображал Нескучный сад, рядом с которым находился Музей Народоведения и дом художника. Словно стремясь уйти от чужого ему города, он живет в мире деревьев, кажущихся в работах художника одушевленными (Ил. 18).

На протяжении всей творческой жизни художник любил изображать деревья. У Гайдукевича дерево не просто часть пейзажа, а эмоциональный центр композиции, оно становится неким знаком-символом. Часто купы деревьев уподоблены фигурам людей, пробуждая воспоминания об ушедших поколениях. Изображения деревьев, сепией, мощью пластики, благородством форм и деликатным тональным письмом напоминают рисунки старых мастеров ("Двое в парке", "Нескучный сад. Дерево", "Москва. Сад с фонтаном" и другие работы).

С начала 1920-х до середины 1930-х гг. произведения Гайдукевича изменялись, но ему удавалось сохранить в них лирическое начало, созерцательно-романтическое восприятие мира.

В марте 1938 года Михаил Захарович Гайдукевич был арестован по нелепому обвинению и расстрелян. Но остались его работы, в которых продолжает жить светлая душа художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1983 году в Государственном музее им. Абылхана Кастеева (Алма-Ата, ныне - Алматы) прошла первая персональная выставка художника и издан каталог (Михаил Гайдукевич. / Автор-составитель Ф.Ф. Гадеева. Алма-Ата, 1986). Выставка 1998 года - первая персональная выставка М. Гайдукевича в Москве. В экспозиции были представлены произведения из собраний музея Востока и дочери художника - Евгении Михайловны Лопухиной, бережно сохранившей наследие Гайдукевича.

² Имя художника упомянуто как "Михаил Гайдукович" в сборнике: Искусство Советского Узбекистана (1917-1972). М., 1976, с. 571, 600. При жизни художника ряд газет публиковал благожелательные отзывы о его работах: "Это [Гайдукевич] уверенный и, по нашим масштабам, крупный мастер. Острые динамичные наброски... отчетливый, по особому одухотворенный жизненный пейзаж радует. Гайдукевич - реалист, прошедший хорошую школу современных исканий в живописи и впитавший в себя ряд достижений изобразительной техники". Эта цитата из газетной статьи (Художники Джетысу. - "Советская степь" от 16 января 1929 года) была включена в книгу Г. Сарыкуловой: Графика Казахстана. Алма-Ата, 1967, с. 19.

³ Современники называли его "задиристый Михайло Курзин" (Беньков П.П. Воспоминания, переписка. Ташкент, 1981, с. 173).

⁴ Несколько сохранившихся этюдов, выполненных в масле (из собрания дочери художника), свидетельствуют и о незаурядном таланте живописца.

⁵ Дневник Гайдукевича содержит сугубо художественный материал - наброски, зарисовки.

⁶ Сведения о жизни Гайдукевича автору статьи сообщила Е.М. Лопухина, в свою

очередь узнавая об основных жизненных этапах отца от его друга, художника Н. Копалкина, вместе с Гайдукевичем работавшего на Турксибе.

⁷ О первой выставке в Семипалатинске не сохранилось конкретных сведений, неизвестно, какие именно работы Гайдукевича на ней экспонировались.

⁸ Курзин преподавал во ВХУТЕМАСе технологию материалов, Экстер - дисциплину "Цвет в пространстве".

⁹ Ремпель Л.И. Мои современники. Ташкент, 1992, с. 67.

¹⁰ Тугендхольд А.Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин, 1922, с. 29.

¹¹ Такая эволюция была характерна для творческого пути А. Сафроновой, М. Соколова, К. Редько и многих других.

¹² Волошин М.А. Стихотворения. М., 1989, с. 80.

¹³ Волошин М. Коктебель (6 июня 1918). - Крымский альбом. М., 1996, с. 195.

¹⁴ Определить точное время создания работ не представляется возможным. Скорее всего, это середина - конец 1920-х гг.

¹⁵ Волошин М.А. Стихотворения. Указ. соч., с. 84.

¹⁶ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989, с. 217.

¹⁷ Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л., 1989, б/п; Уфимцев В.И. Говоря о себе. М., 1973, с. 60-61.

¹⁸ Из письма Софьи Михайловны Круковской, адресованного дочери художника.

¹⁹ 1929 - год создания группы отмечен в книге: Земская М.И. Александр Волков (Мастер "Гранатовой чайханы"). М., 1975, с. 124. В сборнике "Искусство Советского Узбекистана" названа другая дата - 1927 (Искусство Советского Узбекистана. Указ. соч., с. 73).

²⁰ Кроме Волкова, Курзина и Гайдукевича, в нее входили такие художники, как Александр Николаев (Усто Мумин), Валентина Маркова, Владимир Рождественский и другие.

²¹ Эфрос А. Профили. М., 1930, с. 104.

²² Там же, с. 104.

²³ В Германии в подобном стиле карикатуры работал Георг Гросс.

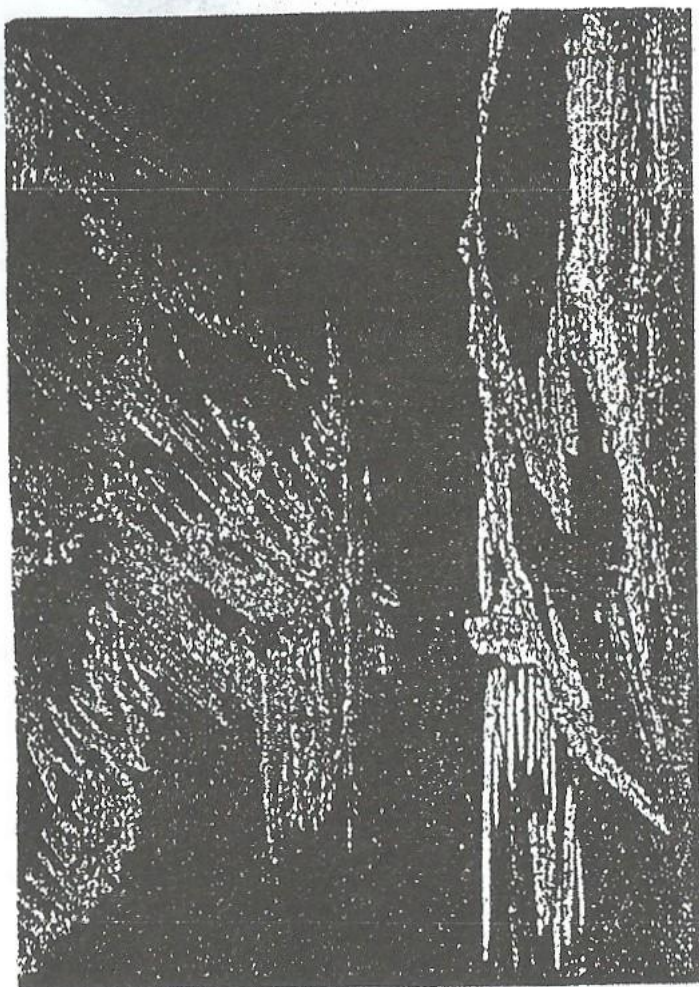
²⁴ Музей Народоведения был расформирован в конце 1939 - начале 1940 года. Его коллекции были переданы в различные музеи, в частности, в Музей этнографии АН в Ленинграде (ныне Санкт-Петербурге), а также в Государственный музей восточных культур в Москве (ныне ГМВ).



Ил. 2. Крым. 1923-24
Бумага, графитный карандаш.
Собрание Е. М. Лопухиной



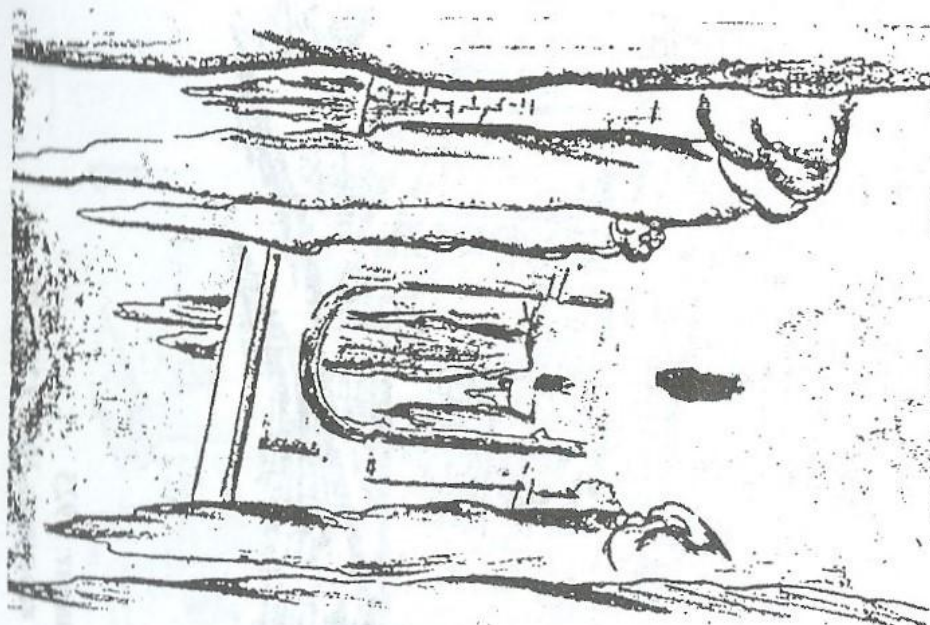
Ил. 1. Крым. Дом на горе. Серреша 1920-х гг.
Бумага, акварель, тушь. Инв. 13547 Ш



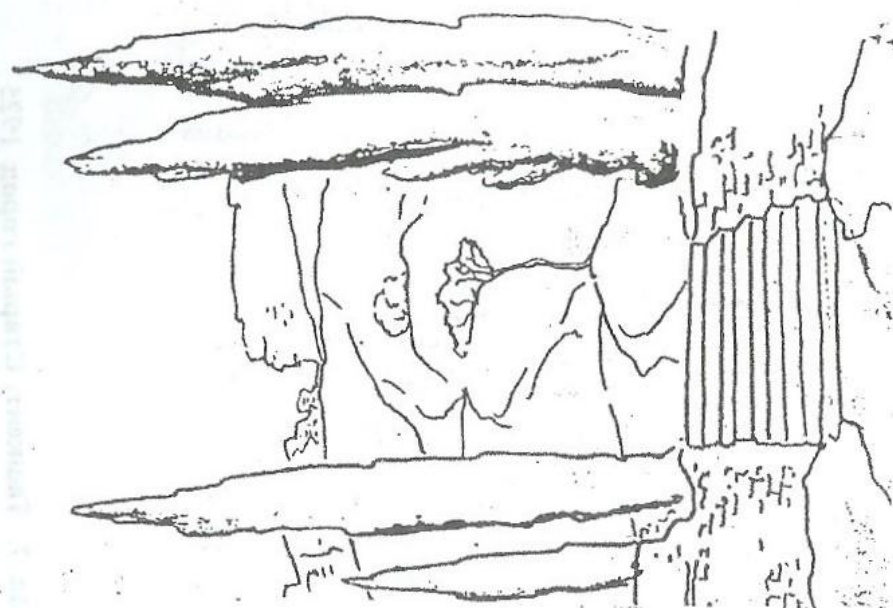
Ил. 4. Крым. У моря. Середина 1920-х гг.
Бумага тонированная, цветная тушь.
Собрание Е. М. Лопухиной



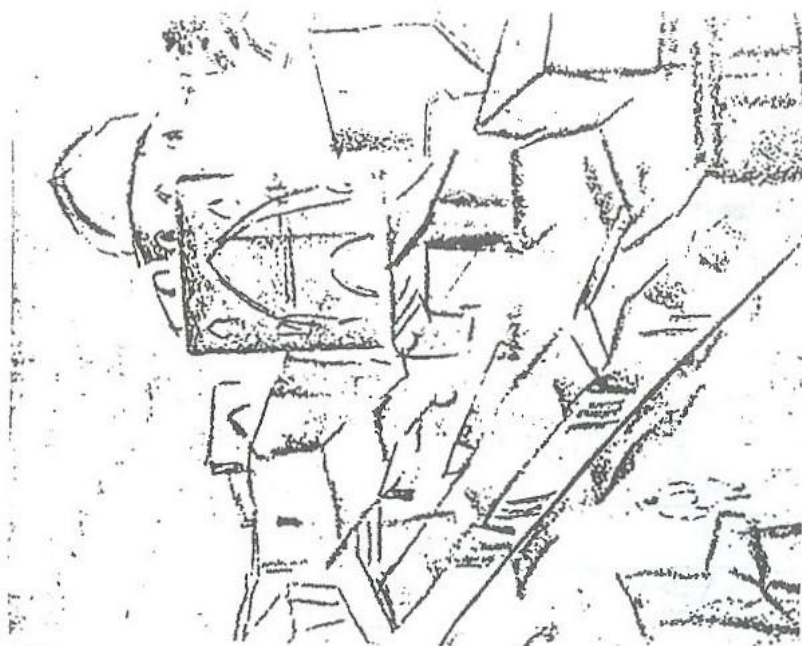
Ил. 3. Ветер. Середина 1920-х гг.
Бумага, тушь. Инв. 12666 Ш



Ил. 6. Крым. Старые ворота. Середина 1920-х гг.
Бумага, тушь, акварель, карандаш. Инв. 13162 Ш



Ил. 5. Крым. Лестница. Середина 1920-х гг.
Бумага, акварель, карандаш. Инв. 13163 Ш



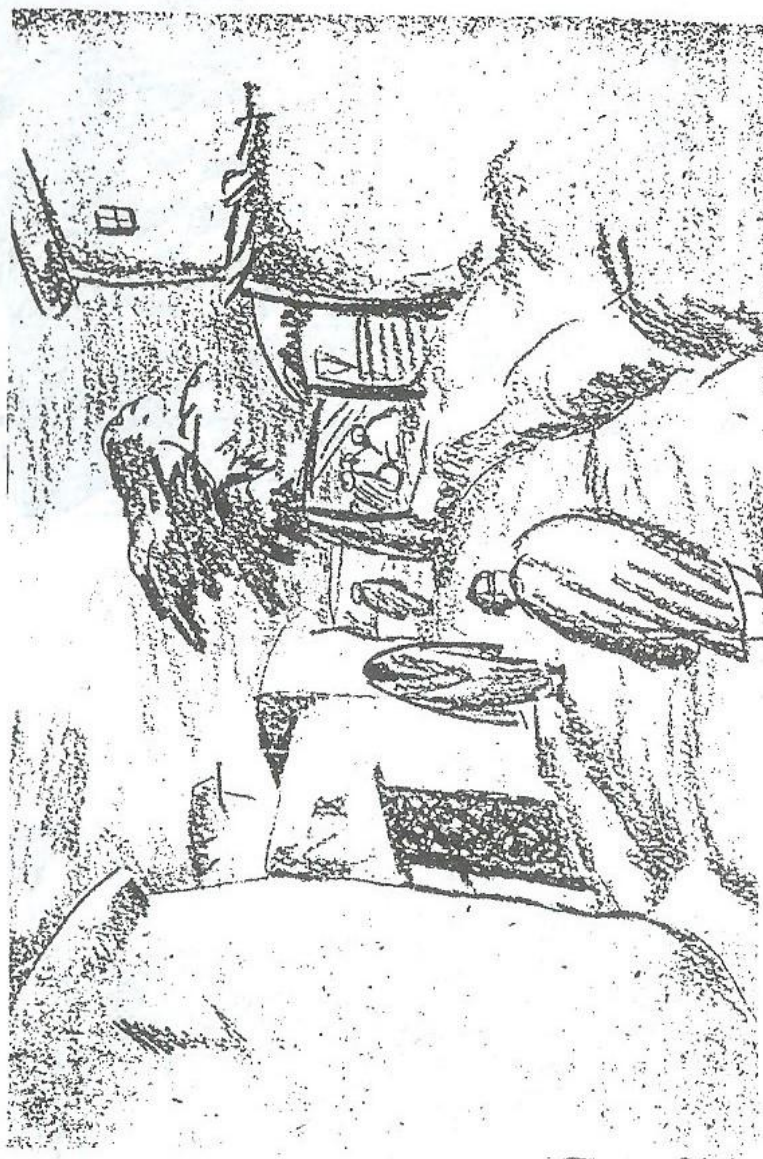
Ил. 7. Ташкент. Старый город. 1925

Б., угольный карандаш. Инв. 13543 Ш

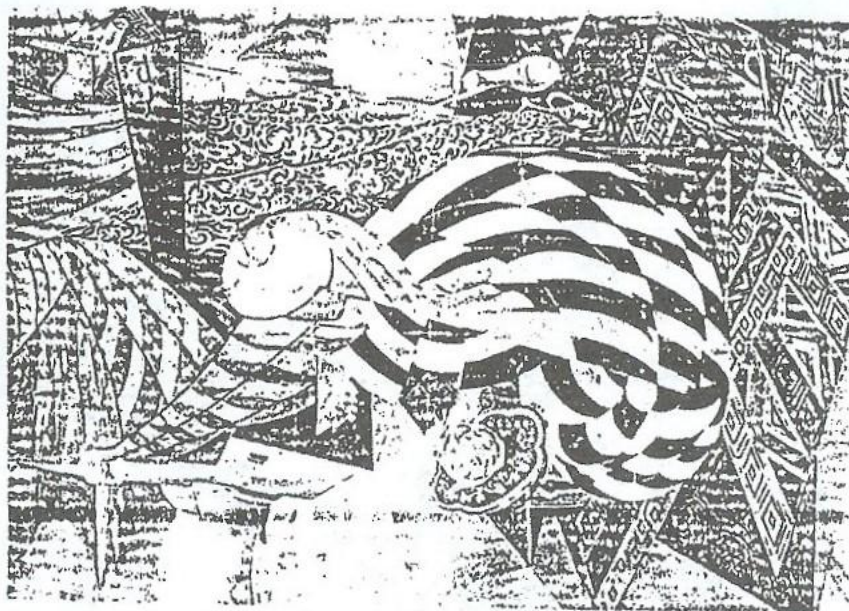


Ил. 8. Старый Ташкент. 1925

Б., угольный карандаш. Инв. 12660 Ш



Ил. 9. Улица в старом Ташкенте. 1925
Б., угольный карандаш. Инв. 13544 Ш



Ил. 11. Чайхана. 1925
Картон, карандаш, гуашь, тушь.
Собрание Е. М. Лопухиной



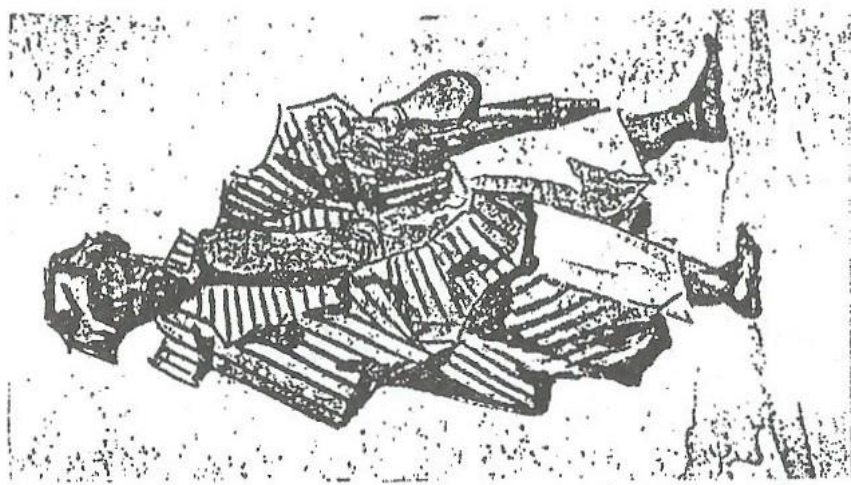
Ил. 10. Встреча. 1927-1929
Бумага, литография. Инв. 12933 Ш



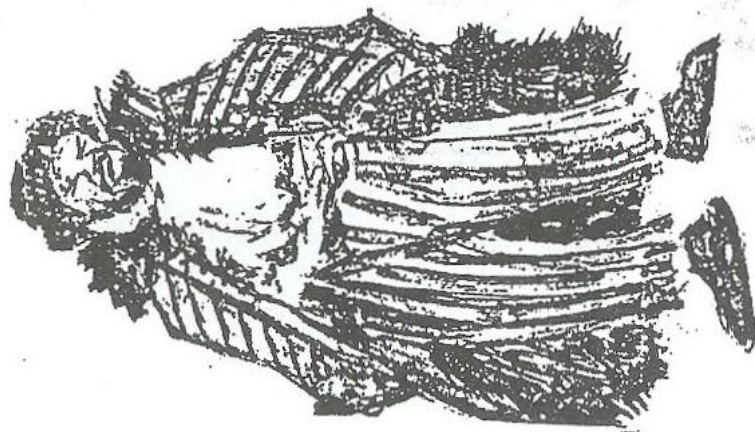
Ил. 12. Алма-Ата до Турксиба. 1927-1929
Бумага, тушь, перо, кисть, Инв. 12939 Ш



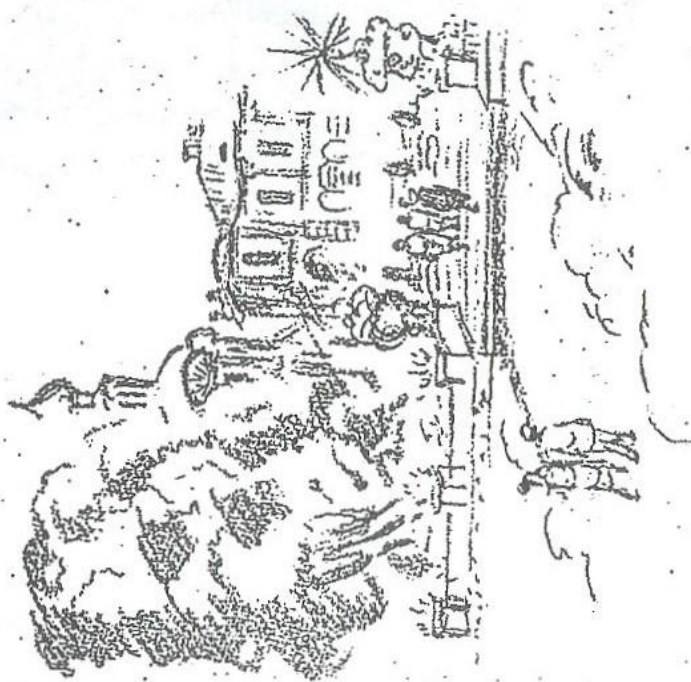
Ил. 13. На Турксибе. 1927-1929
Бумага, тушь, перо, кисть, Инв. 12929 Ш



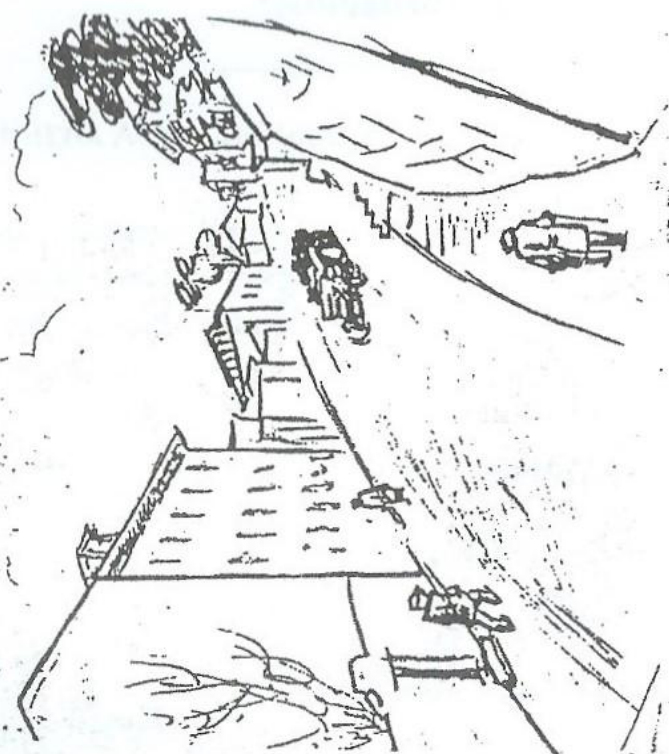
Ил. 14. Казак с флягой. 1927-1928
Бумага, акварель. Инв. 13556 Ш



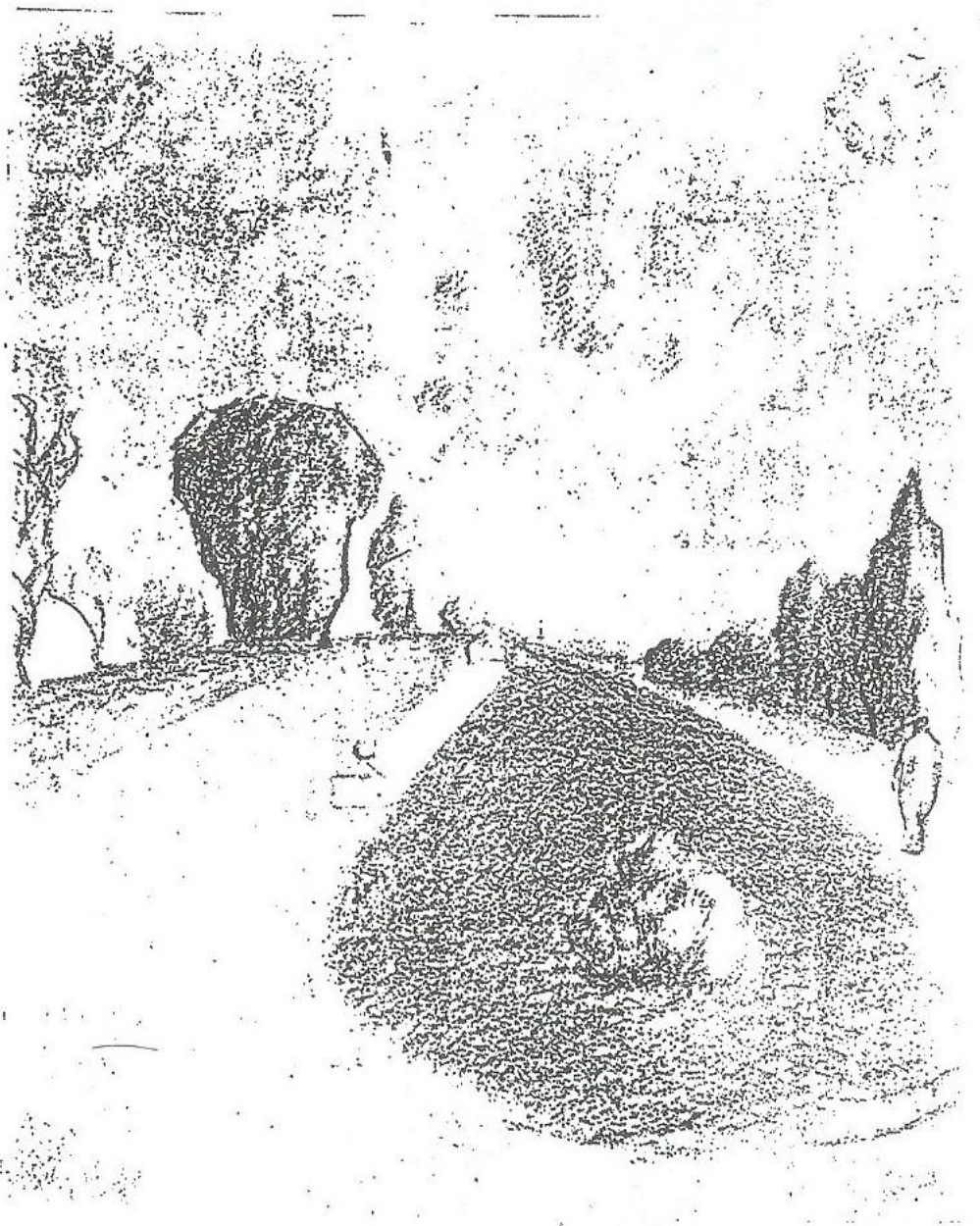
Ил. 15. Киргиз. 1927-1928
Бумага, акварель. Инв. 13555 Ш



Ил. 16. Старая Москва. Начало 1930-х гг.
Бумага, графитный карандаш.
Собрание Е. М. Лопухиной



Ил. 17. Московская улица. Начало 1930-х гг.
Бумага, карандаш, акварель, тушь.
Собрание Е. М. Лопухиной



Ил. 18. Москва. В парке. Начало 1930-х гг.
Бумага, графитный карандаш.
Собрание Е. М. Лопухиной

ЕЛЕНА АХВЛЕДИАНИ И МИФ О “СТАРОМ ТБИЛИСИ”

Тбилиси занимает в грузинской культуре особое место. Он издавна считался точкой притяжения и объединения грузинских земель, их культурным центром (в известной мере, средоточием культурной жизни и других народов Кавказа). В общественном сознании он - наиболее полное выражение всего “грузинского”. Так, в начале нашего века замечательный знаток Тбилиси Иосиф Гришашвили писал о Тифлисе, намеренно повторяя слова своего предшественника Вахушти Батонишвили (1696-1756): “Нравы и обычаи у всех грузинские, - и далее, - Не вчера породилось разноплеменное тбилиское население, душа у города единою стала, и говорил он на едином своем городском языке. Непривычному слуху речь города показалась бы дикой, неким сплавом персидско- турецко- арабско- армянско- грузинских слов, но в конце концов нельзя было не согласиться: речь эта звучала **истинно по-грузински**” (выделено мною. - С. Х.)¹.

Наш современник развивает эту мысль, находя ее подтверждение в объективно существующем, природном ландшафте: “Город раскинулся по берегам Куры в асимметричной горной котловине, где как бы в миниатюре собрались **все особенности грузинской земли** (выделено мною. - С. Х.): есть и горы, и реки, и ущелья, и скалистые обрывы, и источники, и озера”². Тбилиси окружен особой аурой почитания и восхищения. Само восприятие города в грузинской культуре во многом мифологично. Не случайно одно из любимых и до сих пор наиболее часто цитируемых сравнений Тбилиси – сравнение с двуликим Янусом³.

У мифа о “Старом Тбилиси” свои истоки, своя история, свои “жрецы”. Изобразительному воплощению этого мифа посвятила значительную часть творчества одна из основоположниц современного грузинского искусства Елена Ахвледiani, которую часто называли “Певцом старого Тбилиси” - так тесно ее искусство, стиль ее жизни и ее облик слились в сознании современников с образом города. И не случайно ее мастерская, с любовью оформленная собранными ею предметами быта и наполненная ее картинами, десятилетия спустя стала в фильме Т. Абуладзе “Покаяние” не только мастерской его героя-художника, но и важной эмоционально-смысловой составляющей.

Если древность и средневековые оставили немало легенд и преданий о городе и его жителях, если величавый и романтический образ Тбилиси неоднократно возникал в произведениях грузинских литераторов XIX в., то понятие "Старый Тбилиси" или, как тогда говорили, "Старый Тифлис" возникло позже, уже в начале нашего века⁴. Его своеобразие особенно остро ощутили молодые представители грузинской интеллигенции, ориентированные на современную европейскую культуру и одновременно стремящиеся к возрождению национальной. Воспоминания урожденных тифлисцев братьев Зданевичей, Л. Гудиашвили и многих их современников полны неподдельного изумления и восторга от будто впервые увиденных, а на самом деле знакомых с детства старых кварталов Тифлиса⁵. Отстраненное восприятие своей культуры и включение ее в контекст европейской позволяло им в привычной повседневной жизни города отметить наиболее характерное, определяющее облик города, четче уловить патриархальную, ритуально-мифологическую основу его быта. Именно в это время, при их непосредственном участии был "открыт" гениальный Пиросмани⁶, клеенки которого, к тому времени почти десятилетие украшавшие тифлисские духаны и лавочки, были вне поля зрения грузинской интеллигенции. Ведущий богемный образ жизни "уличный художник", "духанный живописец", биография которого уже тогда была окутана тайной, стал вполне подходящим героем мифа о городе. (Отныне в общественном сознании "Старый Тбилиси" будет неразрывно связан с образом Пиросмани.) Сам же город, его своеобразный архитектурный облик, сочетающий уникальные средневековые памятники и рядовую жилую разновременную застройку, становится темой рисунков Давида Какабадзе, Романза Гвелесиани, живописных работ Александра Цимакуридзе. Жанровые сценки - повседневная городская жизнь Тифлиса, - все чаще появляются в творчестве Мосе Тоидзе, Оскара Шмерлинга, Бориса Фогеля, ставшего позднее одним из учителей Е. Ахвледиани.

Хотя Елена Ахвледиани родилась не в Тифлисе, традиции уважения к национальной культуре прививались ей с детства, поддерживались ее семьей и окружением⁷. В Тифлисе, куда семья переехала в 1910 году из Телави, будущая художница оказалась в русле широкого движения за национальное возрождение. Вскоре она поступила в известную в городе художественную школу Н.В. Склифасовского, где преподавал и Б. Фогель. Программа обучения включала не только традиционные академические дисциплины, но и работу "на натуре" - на городских улицах.

По немногочисленным сохранившимся жанровым зарисовкам видно, что художница стремилась запечатлеть типичные приметы повседневной жизни тифлисцев: остроумный, пластически выразительный диалог крестьян и горожан на базаре, раскинувшемся у подножия средневекового храма, комичную фигуру носильщика *муши*, перетаскивающего здоровенный шкаф по узкой булыжной мостовой.

Художница воспринимала жизнь города острым взглядом наблюдателя, восхищенного и ироничного одновременно, чуткого к проявлениям "местной экзотики" и знающего эту среду изнутри. Тема Тбилиси еще только намечается, но тенденция к воплощению живой эклектики жизни уже отчетливо ощутима. Вероятно, советы Б. Фогеля, в своих произведениях подчеркивавшего восточные черты города, приучают и Ахвледиани останавливать внимание на азиатском, патриархальном лике города и его колоритных обитателях. Фотографии начала века сохранили для нас и другую, европеизированную и гораздо более архитектурно регламентированную часть города, но она оказалась вне сферы внимания художницы.

Жанровые наброски и зарисовки послужили Ахвледиани материалом для дальнейшей работы над "тифлисской темой", проходившей уже в Париже. Картин о Тифлисе, написанных во Франции, относительно немного, но это уже законченные произведения, с ясно сформулированным отношением к городскому пейзажу. (Написанные по памяти, а не по натурным впечатлениям, как собственно парижские пейзажи, они все же несут некоторый элемент стилизации "в духе Л. Гудиашвили", уже достаточно хорошо известного в Париже грузинского художника.) В них художница стремилась вместить все, что, по ее мнению, составляло своеобразие любимого города и могло заинтересовать искушенную парижскую публику. Прилепившиеся к склонам холмов дома с искривленными балками, балконами, навесами, террасами, многочисленные обитатели города, заполняющие эти балконы, террасы, узкие улицы - составляют в совокупности цельный организм, пронизанный беспокойным внутренним ритмом. В многолюдной толпе идущих, стоящих, разговаривающих людей выделяются колоритные персонажи, отдельные забавные сценки, угадываются диалоги. Пустого пространства художница избегает, заполняя и "осваивая" его всевозможными деталями. Картины не столько воспроизводят уголки города, сколько объединяют и словно бы сгущают впечатления, усиливают его национальные черты. Но парижскому критику образ Тифлиса показался вполне реальным, и, следовательно, в

преувеличении была художественная правда, была верно подмеченная суть города⁸.

Показательно, что своеобразное "тифлисское мироощущение" художницы, существенными частями которого являются доброжелательное, с легким оттенком иронии внимание к повседневной жизни горожан как раз в той степени, которая допускается стороннему наблюдателю, отсутствие повышенного интереса к "гримасам города", свойственного экспрессионистам, в частности земляку Ахвледиани Ш. Кикодзе, стало своеобразным камертоном при создании пейзажей других городов: Венеции, Милана, Парижа...

Возвратилась из Франции художница в конце 1920-х годов. За время ее отсутствия в Грузии произошли кардинальные перемены. Все отчетливее проявлялись установки тоталитаризма, пронизывая все сферы общественной жизни, но еще сохранялась инерция прежней культуры, еще были живы многие представители "грузинского серебряного века".

Конец десятилетия был отмечен несколькими важными для Тифлиса событиями. В 1926 году вышла в свет первая книга о Пиросмани - коллективная монография, авторами которой были Тициан Табидзе, Геронтий Кикодзе, Кирилл Зданевич, Колау Чернявский (почти все позднее подверглись репрессиям).

Год спустя было опубликовано еще одно интереснейшее исследование о Тбилиси середины XIX в. - книга Иосифа Гришашвили "Литературная богема Старого Тбилиси". Она посвящена не только творчеству поэтов-ашугов, но и воссоздает атмосферу города, "в кривых улочках которого, - по мнению автора, - таится... и мудрость народная, и то, что мы называем источником бессмертия нации"⁹.

В том же 1927 году открылась выставка "Старый Тбилиси". Многие художники, в их числе и Е. Ахвледиани, получили от Муниципального музея (теперь ГИЭМ, г. Тбилиси) заказ на создание городских пейзажей. Подоплека этой, казалось бы, благородной акции была такова: близился к завершению план реконструкции Тбилиси, согласно которому предполагалось изменить значительную часть старого города. И многое из того, что зрители видели на стенах зала, должно было вскоре исчезнуть.

Пафос созидания светлого будущего, видимым воплощением которого являлся город с атрибутами счастливой советской жизни - однотипными высокими домами и широкими прямыми проспектами (игнорирующими естественный рельеф извилистого ущелья Куры), - должен был, по мнению властей, заслонить в общественном сознании

мысль о том, что придется снести целые кварталы, составляющие своеобразие Тбилиси, его поэтический облик, его историю. Разрушение "Старого города" становилось для многих метафорой разрушения национальной культуры и культуры вообще.

Вероятно готовясь к выставке, художница не только писала новые работы, но и использовала старые зарисовки, а возможно, экспонировала работы, написанные ранее, для себя¹⁰. И если в парижских работах возникал обобщенный образ шумного динамичного восточного города, то теперь это узнаваемые места - Майдан, мельницы на Куре... Зачастую пейзажи сохраняют атмосферу безмятежности, пьянящей легкости бытия. Цвет звучен, глубок, в большинстве произведений объединен теплым золотистым тоном, а прикосновение кисти к холсту органично сочетает заданный ритм (в трактовке брусчатки, черепицы, листвы) и отголосок импрессионистической свободы и "случайности" (в фигурках людей, поверхности стен и др.).

Однако пейзаж "Бани Гогило" (датируемый тем же 1927 годом) – один из тех, которые начинают другой этап, где живопись жестка, черна, ритмически размерена, а вернее, загнана в некие искусственные рамки стилизации¹¹. Поверхность склона холма рассечена резкими изломанными контурами построек, что вызывает ощущение напряжения, беспокойства, агрессивного взаимодействия объемов. Эти эмоциональные и пластические качества, отличающие многие пейзажи, книжные иллюстрации Ахвледиаки 1930-х, стали не столько объективным отражением виденного, сколько проекцией внутреннего ее состояния на реальный мотив.

В 1930-е годы и позднее, вплоть до начала 1950-х, Е. Ахвледиаки почти не писала пейзажей Тбилиси. И дело не только в том, что художница часто и подолгу жила и работала в Москве, Киеве, Ленинграде, где оформляла театральные постановки и занималась книжной иллюстрацией, не только в разрушении-реконструкции старого города, но скорее всего в том, что изменился сам "характер" Тбилиси, а вернее тбилисцев. Вряд ли горожане, каждую ночь настороженно ловившие зловещий шум автомобилей, а утром замечавшие исчезновение кого-либо из соседей, могли, как прежде, предаваться *dolce farniente* ("сладкому безделью"). Исчезла прежняя открытость и естественность общения, исчезла легкая, светлая, остроумная "душа города". Реализуемый советский миф приносил гибель не только облику города, но и его духу и образу, воплощаемому Е. Ахвледиаки.

Эту перемену ощущаешь в пейзаже Тифлиса 1937-38 гг. Большого формата, репрезентативный, он, на первый взгляд, сохраняет все

признаки прежних городских пейзажей: и лепящиеся друг к другу дома с верандами и балконами, и группы людей на уходящей вверх улице, и разноцветное белье, сохнущее на веревках. Но это не живой лик города, а скорее его застывшая маска: массивность, "грузность" домов, неприметно нарушенная логика развития пространства и резкий, "прожекторный" свет создают ощущение искусственности, напряженного оцепенения. Кажется, люди жмутся к домам и краю улицы, оставляя пустым центр композиции, а разрытая, чернеющая ямами мостовая невольно порождает мрачные ассоциации.

Возвращение к теме Тбилиси происходит в творчестве художницы постепенно. В 1950-х - начале 1960-х она пишет в основном ландшафты различных районов Грузии: Имеретии, Кахетии, а также виды других городов - Сигнахи, Телави, Кутаиси. Такие пейзажи, как "Тбилиси в туманную погоду" или "Тбилиси. Набережная утром" (обе 1953), составляют исключение. В последней работе несвойственная прежде точка зрения на город издалека, позволяющая охватить всю котловину Куры, окутанную перламутрово-розовой дымкой, и тонкое, бережное письмо создают почти бесплотный мираж. Город безлюден и безмятежен в предутреннем оцепенении, в предощущении обновления. Образ мог бы показаться расхожим штампом советской эпохи, если не принимать во внимание то особое отношение к природе, которое было свойственно художнице. Ее контакт с природой всегда был чем-то большим, нежели восприятие и воспроизведение пространства, форм, цвета, освещения. Это было явлением духовного порядка. Пейзаж, материализующий, опредмечивающий строй и смысл ее переживаний, становился ее "alter ego"¹².

Перемены в стране и перемены в жизни художницы, которыми отмечен период "оттепели", дают новые импульсы ее творчеству. С этих пор и до последних дней своей жизни Е. Ахвледiani не расстается с образами любимого города. Жадно наверстывая упущенное, освобождаясь от внутренней скованности, она создает сотни живописных и графических произведений о "Старом Тбилиси". Ей интересны и крупные фрагменты городской среды - застроенные домами склоны холмов, и "уголки" города, и отдельные дома, и дворики. В ее произведениях город предстает в летней зелени, перед грозой или в снегопад... При всем многообразии пространственных, композиционных, колористических, сюжетных решений в произведениях есть некоторые общие качества, определяющие именно ее понимание города.

Родные и друзья художницы вспоминали, что на этюды в "Старый город" она ходила почти каждый день. Настроение, погода, количество

времени определяли выбор маршрута и объекта. Интересный, то есть сочетающий привычное и острохарактерное, сюжет мог встретиться художнице по дороге в театр или в гости, и вернувшись домой, художница по памяти его зарисовывала или "бежала" на то место на следующий день.

В основных своих характеристиках будущая работа выполнялась на натуре, чаще всего карандашом, под неотступным доброжелательным наблюдением окрестных жителей¹³. набросок дополнялся надписями, обозначающими основные цвета будущей композиции. Потом, в мастерской, работа завершалась. Под остроумные рассказы друзей, под музыку, звучавшую часто то в любительском, то в высокопрофессиональном исполнении, вносились изменения в композицию: она населялась колоритными персонажами, "озвучивалась" их диалогами, "оживлялась" их повседневными заботами. Иными словами, натура и некий сформировавшийся в сознании художницы образ города в произведении синтезировались.

Старый Тбилиси в полном смысле слова стал ее жизнью. И жизнь эта сосредоточена в исторической сердцевине города, раскинувшейся у подножия крепости Нарикала и в Авлабаре, расположенном напротив. Ее работы редко посвящены архитектурным памятникам, которых немало в этой части города. Исключение делается для крепости Нарикала, естественно доминирующей в городском ландшафте, и храма Метехи - второй его "опорной" точке.

Как и в начале творческого пути, художницу не увлекали респектабельные кварталы с постройками ампира и модерна, избегала она новостроек, и если в ее картинах и появлялись многоэтажки, то лишь по контрасту с давно обжитыми районами. "Новый город хорош, но не интересен для художника, а я город очень люблю писать: улицы, народ, авто, автобусы, троллейбусы - живая тема", - читаешь в одном из писем¹⁴.

Больше всего ее интересует сформированная веками ткань городской среды, оживленная присутствием людей. В ее произведениях и люди, и архитектура - единая цветопластическая "материя" города.

Как кольца на срезе ствола дерева, в архитектуре любимых ею районов видны следы долгой жизни города, дома, семьи, человека. Они выражены всевозможными пристройками, балконами, навесами, лестницами, заборами, устроенными жильцами по своему вкусу, в соответствии со своими потребностями и возможностями. Каждый дом - особый мир, архитектурно-пластически оформленный способ существования человеческой личности в пространстве, во времени, в социуме. В этой части города особенно отчетливо выражен принцип соседствования - горожан в городе и города в ландшафте.

Елена Ахвледиани подчеркивает свободную, органичную и оттого закономерную ритмику архитектуры, с наслаждением прослеживая игру плоскостей и объемов, дробящихся, "прорастающих" в стороны верандами, трубами, подоконниками, подхваченную нестройным шагом оконных проемов и арок. Разбирая путаницу архитектурных форм, художница не допускает пустот в композиции.

Холмистый рельеф города позволяет, помимо достаточно традиционных для европейского искусства пространственных решений - панорамных, кулисных или разворачивающихся вверх, сочетать в одной композиции, как в дальневосточном пейзаже, разные точки зрения.

Тесные, петляющие улицы обуславливают фрагментарность композиции. В поле зрения попадает то часть крыши, то половина окна соседнего дома, то ветка дерева. Порой человеческая фигура оказывается срезанной краем холста. Понимая фрагментарность как эстетический принцип художница, не нарушая художественной цельности, предлагает "прочитывать" смысл каждой картины не как завершенное и неизменное целое, а как часть в огромной панораме Тбилиси, кадр в его жизни.

В равномерно заполненных композициях смыслового центра нет. В картине все равнозначно и значимо: дом, дерево, забавный силуэт пешехода, яркая банка на подоконнике, сохнувшее белье... Все равнозначно перед ликом вечности, все важно для зрителя в эту единицу бытия, все в человеческом существовании наполнено смыслом, и каждый предмет "хранит частицу времени", прикосновение чьих то рук, память о чьей-то судьбе.

Принцип эстетического, смыслового и пластического "уравнивания" различных феноменов, а порой и их символическое замещение в Тбилиси ощущается постоянно. Не только экстерьер старого дома, но и его интерьер, как правило, формировался по принципу равномерной заполненности пространства и значимости для хозяина предметов, в нем находящихся. Бытовая, мемориальная, декоративная функции предметов определяют своеобразие тбилисского дома. А комическое соседство разностильных предметов - ампирной вазы и базарной открытки - составляет их наивное очарование. Наделение незначительного, с точки зрения постороннего человека, предмета особым значением, свидетельствующим о связи поколений, взаимоотношениях родственных и дружественных, присуще мировосприятию тбилисца, и сохранить предмет, связанный с тем или иным событием, - значит сохранить память, его след в жизни. Это представление во многом делает понятной роль традиций в грузинской культуре.

Наряду с панорамными композициями и "уголками" она пишет своего рода "портреты" старых домов, свидетелей жизни многих

поколений тбилисцев, свидетелей жизни самого города. Таковы "Дом на улице Авлева", "Дом на улице Накашидзе", "Дворик Петра Блеткина", "Последний из могикан". В этих работах единение человека и города выявлено "крупным планом". Сравнение "модели" и "портрета" показывает, что художница не была беспристрастным документалистом. Она стремилась найти "характер" дома и с особым удовольствием "разыгрывала" в его дворе или вокруг занимательные мизансцены с участием его обитателей, которые, словно бы не замечая или скорее привычно ощущая внимание прохожего, занимаются будничными делами. Собственный опыт и выразительные разнообразные характеристики персонажей помогают зрителю распознать весь спектр внешней жизни тифлисского дома, который составляет важную часть жизни его обитателей¹⁵. Из мелких житейских забот тбилисцы научились извлекать максимум удовольствия, научились обыгрывать их с легкостью и изяществом, наслаждаясь вариациями общения, собственной ролью и, в равной степени, ролью соседей. Артистически непринужденный стиль общения культивировался издавна, передавался из поколения в поколение как некая достопримечательность города. Тбилисцы дорожили своим образом жизни, своей манерой поведения, превратив жизнь в ритуал. Но только в старой части города он выражен с наибольшей пластической очевидностью. Это качество наметилось еще в ранних набросках Ахвледiani, но особенно ярко проявилось в означенный период, став одним из компонентов ее мифа о Старом Тбилиси.

Особую тему составляют исторические "реконструкции": "Торговля коврами", "Старый духан" или вариация на темы композиции Г. Гагарина "Старый Майдан". Материалом для них служили фотографии начала века и собственные воспоминания художницы. Но и эти работы далеки от документальной или этнографической традиции - так живо и естественно художница включает их в контекст "своего" Тбилиси.

В последнее десятилетие меняется и техника работы Ахвледiani. От масляной живописи, требующей дисциплины и технологической последовательности, она перешла к графике. Более свободная и "мобильная" техника соответствует и внутренней раскрепощенности и быстрой реакции художницы на заинтересовавший сюжет. Совмещая в одной работе различные материалы: акварель, гуашь, восковую пастель, графитный карандаш, иногда фломастер, художница прекрасно чувствовала особенности каждого материала и достигала тонких колористических и фактурных эффектов.

В увлечении "Старым Тбилиси" художница не была одинока. В 1960-е годы в грузинской культуре возрождается миф о "Старом Тбилиси". Тогда же закрепляются хронологические рамки этого феномена

- не средневековые, не XIX век, а рубеж столетий и первые десятилетия XX века. С дистанции в полвека тогдашний Тифлис виделся воплощением духовной свободы нации, средоточием талантливых личностей (частично в 1960-е реабилитированных), временем открытости, широких культурных контактов с Европой и блистательного расцвета национальной культуры. Сохранившиеся старые районы были "живыми свидетелями" той эпохи.

В произведениях единомышленников Ахвледиани - художников, кинематографистов, драматургов, литераторов - "Старый Тбилиси" стал не только средой, но и своего рода культурным феноменом со своими устойчивыми коллизиями, героями, пространственными характеристиками, поэтикой. Достаточно вспомнить фильмы О. Иоселиани, Э. Шенгелая, спектакли в театре марионеток Р. Габриадзе (перечень может быть гораздо шире).

Существенными чертами этого феномена являются столь свойственные тбилисцу и импонирующие национальному характеру доброжелательность, философское отношение к жизненным невзгодам, стремление разрешить драматическую коллизию в форме притчи и, в конечном итоге, участвовать в ежедневном и бесконечном "спектакле счастья", по точному выражению Э. Кузнецова.

Комплекс понятий "Старый Тбилиси" постепенно входит одним из компонентов в национальный грузинский миф, формирующийся к концу 1960-х, взамен унифицированного социалистического. Его вполне искренне поддерживали многие. Молодые художники населяли лучезарные городские улицы очаровательными хрупкими длинноногими девушками со скрипками или сгорбленными стариками, долженствовавшими изображать Нико Пиросманашвили. (Теперь его культ принял небывалые размеры. Наряду с положительными моментами - изучением наследия художника, организацией выставок, изданием альбомов и монографий, прекрасными кинофильмами, не обошлось и без профанирования на уровне массовой культуры. Именем художника назван сорт вина, рестораны, погребки, а в одном из фотоателье можно было сфотографироваться в виде "Рыбака среди скал", просунув голову в отверстие фанерного щита.)

В мифе "Старый Тбилиси" есть много чарующего - и, казалось бы, теперь творчество Е. Ахвледиани вполне соответствует "официальной установке" (в 1971 году за произведения о "Старом Тбилиси" она становится лауреатом Государственной премии Грузинской ССР им. Ш. Руставели). Но как истинно интеллигентный человек, тонко чувствующий фальшь и избегающий ее, Е. Ахвледиани довольно быстро начинает входить в противоречие с параметрами нового мифа о

национальном благоденствии, в котором было гораздо больше регламентации, стремления к "столичности", прилаженности, чем в подлинном Тбилиси, том, который любила, помнила и воскрешала в своих работах художница. Хотя власти вновь и вновь заявляли о стремлении сохранить архитектурный облик города, он постепенно "облагораживался", приобретал атрибуты столицы. В 1967 году была построена гостиница "Иверия" и продолжилась перепланировка части города у бывшего Верийского (ныне Элбакидзе) спуска, где в свое время держал молочную лавку Нико Пиросманашвили. Уже после смерти художницы, в середине 1980-х, эта работа завершилась созданием подвесной площади для официальных торжеств и военных парадов, искажившей одну из красивейших частей города. Из старых районов выселялись коренные жители.

С реконструкцией уходила "душа города". Отдельно от жителей она не могла существовать. "Старый город так быстро разрушают, что едва успеваю его зарисовывать..." - напишет она друзьям¹⁶. Старый город, или, как часто следует из названия картин, "Уходящий город" - новая горькая нота в ее творчестве. Он не стремится казаться лучше, чем он есть, и населен обыкновенными людьми, со своими проблемами и характерами. И в своей жизни, и средствами искусства художница подчеркивала ту особую, неповторимую мелодию, которую каждый человек вносит в общий хор жизни. "Живая тема", как сформулировала сама художница, - суть ее понимания города, отношения к истории, жизни, людям. Это суть ее мифа о "Старом Тбилиси". Именно эту "живую тему", никогда не повторяющуюся буквально и вместе с тем устойчиво репродуцирующуюся в основных своих характеристиках, она несла от работы к работе, утверждая ее значение и ценность, словно бы заклиная нас ее сохранить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. Тбилиси, 1989, с. 10.

² Хуцишвили Г. Тбилиси через века и годы Тбилиси, 1983, с. 4.

³ Герсамия Г. Старый Тбилиси. Альбом. / Вступительная статья В.В. Беридзе. Тбилиси. 1984, б/п.

⁴ Тифлис - официальное название Тбилиси с 1845 по 1936 гг.

⁵ "Мы с наслаждением бродили по узким, извилистым улочкам старого Тифлиса, любовались домами с ажурными деревянными балконами и плоским кровлями, заглядывали в лавки, переполненные экзотической снедью и разнообразными товарами. Все здесь нам, конечно, было хорошо знакомо, но при всем том так увлекало, что мы в который раз рассматривали с новым чувством и дома, и улочки и тут же делали наброски в своих альбомах" (Гудиашвили Л. Книга воспоминаний. М., 1987, с. 102-103.).

⁶ Об открытии Пиросмани см. статьи Стригалева А.И., Шатских А.С. в сборнике: Нико Пиросманашвили. Материалы научной конференции ГМИНВ, 1986 г. М., 1992.

⁷ Об этом пишет художница, вспоминая телавскую пору своей жизни: "Шалву Картвелишвили я знала с детства. Наши семьи жили по соседству в Телави и очень дружили. Шалва для нас, детей, был чем-то необыкновенным. «Шалва студент, Шалва учится в Тбилиси». Безусловно, Шалва был моим первым педагогом и вдохновителем в рисовании. Он первый научил любить и видеть природу, наш народ, наши памятники, народное творчество..." (из рукописи, хранящейся в доме-музее Е. Ахвледiani в Тбилиси).

⁸ "Наша критика обычно холодно встречает искусство иностранцев, но на этот раз она в восторге от выставки работ мадам Ахвледiani. Много раз отображали художники поэзию городских пригородов, но в картинах мадам Ахвледiani так подан стиль и колорит старого Тбилиси, что перед ними невольно задерживаешься. Очень привлекателен старый Тбилиси, который живописно раскинулся на крутых склонах, со своими бесконечными деревянными лестницами, извилистыми улочками. С ажурных деревянных балконов свешиваются пестрые ковры... Елена Ахвледiani исключительно национальный художник, и в этом главное ее достоинство", - так писал французский критик Морис Рейналь в 1926 году. Цит. по: Л. Гудиашвили. Указ. соч., с. 85.

⁹ Гришашвили И. Литературная богема Старого Тбилиси. Тбилиси, 1989, с. 103.

¹⁰ Пейзаж "Мельницы на Куре" написан, по всей вероятности, до официального заказа, из желания сохранить память об одной из достопримечательностей города (сообщено мне Э.П. Топуридзе).

¹¹ Такого рода экспрессионистская стилизация увлекала в конце 1920 - начале 1930-х многих художников - Л. Гудиашвили, Д. Квирикашвили, У. Джапаридзе - и стала признаком национальной школы. Но столь явно выраженный драматизм в произведениях Ахвледiani был не только результатом следования общей традиции.

¹² Одним из подтверждений может стать цитата из письма от 23 октября 1937 года: "...Я всегда страшно остро переживаю изменения в природе. Один пожелтевший листок, свинцовое небо уже поет мне грустную песенку. По дороге в Кахетию осенью это целая симфония ярко-красного, желтого, малинового охристого, синего... зеленого... смотришь и слышишь Бетховена..." (В этом и других письмах сохранены авторские стиль и орфография. Рукописи цитируемых писем хранятся в доме-музее Е. Ахвледiani в Тбилиси.)

¹³ "...Вот! Хожу по Тбилиси и делаю зарисовки. Кошмар - ибо вся улица сидит у меня на голове, дышать нечем, столько народу окружает. Но мне наплевать. Каждый штрих бурно переживается; а вчера я так пленила кого-то, что меня насильно притащили обедать в какую-то семью, угостили обедом, потом притащили какой-то альбом, там наклеены всякие дивы обоего пола из кино и театров и среди них - моя морда. Попросили автограф, я была страшно смущена, отказывалась, так как терпеть не могу этого, но просьбы были так настоятельны, и так упрямы, что пришлось уступить, и я расписалась на своей же груди. Видали, какая знаменитость, ни дать, ни взять, Франческа Гааль!..." (из письма Е. Ахвледiani - Е. Тагер. от 23 сентября 1946 года).

¹⁴ Из письма Е. Ахвледiani - П. Рыбниковой (1965 ?).

¹⁵ О микросоциуме тбилисского двора см.: Шарикян В. Будни южного двора. - ДИ. 1985, № 1, с. 19-20.

¹⁶ Из недатированного письма.

ХРОМЧЕНКО С. М.

“КРЕМЛЕВСКИЕ ИСТОРИИ” ТЕНГИЗА МИРЗАШВИЛИ

Грузинский живописец и график Тенгиз Мирзашвили никогда не был социально ангажированным художником. На протяжении более чем трех десятилетий, избегая так называемых “актуальных” тем, он писал лирические, часто небольшого формата пейзажи Грузии, благородная простота и сдержанная сила которых несли в себе оттенок эпичности, букеты цветов и крестьянскую утварь, реже - внешне незамысловатые картины сельской жизни, наполненные ощущением гармонии и покоя, и обобщенные “народные” типы. Его творчество отличалось редкой стабильностью сюжетов и образов и, казалось, мало эволюционировало стилистически. В совокупности его произведения слагались в цельный образ патриархально-крестьянской Грузии, некую живописно-пластическую ее формулу, неброская красота которой раскрывалась зрителю постепенно, от работы к работе, и захватывала глубиной и правдивостью.

Менее известны его театральные работы - эскизы костюмов, а точнее, мощные, суровые обобщенные образы персонажей шекспировских трагедий. И, пожалуй, только знатоки обратили внимание на изящные и лаконичные графические иллюстрации к грузинским сказкам. (Другая его значительная книжная работа - двухтомное издание о Нико Пиросманашвили, в которой он был не только одним из авторов макета, но и подлинной душой всего проекта, собравшего талантливый коллектив авторов и единомышленников, - пока не опубликована.)

В искусстве он стремится к тому, что составляет непреходящие ценности. Интонация произведений сдержана, словно художник сохраняет по отношению к изображаемому некую “дистанцию” во времени или пространстве, позволяющую оценить подлинный масштаб явления. Поэтому увлечение Мирзашвили злободневной, острой темой - политическим анекдотом - может показаться неожиданным, не отвечающим природе его дарования, досадной данью всеобщей политизации периода “перестройки и гласности”.

Поводом к началу многолетней и увлеченной работы художника, названной им “Кремлевские истории”, явилась опубликованная в конце 1980-х книга Ю. Борева “Сталиниада: мемуары по чужим воспоминаниям с историческими притчами и размышлениями автора”, включающая рассказы людей, близких миру высокой политики, апокрифы, легенды,

анекдоты 1930-50-х годов. Собиравшиеся Боровым в течение многих лет материалы - комедии положений, курьезные истории, шедевры абсурда - принадлежат скорее к сфере литературного творчества, чем документа, но в совокупности и в контексте других исторических и литературных свидетельств восполняют пробелы в объективной картине общественного сознания тоталитарной эпохи. Будучи своего рода реакцией не только отдельных людей, но общественного сознания на создаваемый официальной идеологией советский миф, эти уникальные материалы, сохранявшиеся, "шлифовавшиеся" и передававшиеся изустно на протяжении десятилетий, иногда с риском для жизни, представляются также своего рода мифом, только с иным знаком. Современному читателю этот коллективный миф раскрывает в неожиданных ракурсах, на образно-эмоциональном, а не аналитическом уровне технологию взаимодействия власти и народа, взаимоотношения обитателей "политического Олимпа" и его иерархию, создает впечатляющие психологические портреты значимых фигур общества. Этому материалу свойственна метафоричность, символичность, особая логика. В нем действительность тоталитарной эпохи нашла гротескное отражение, часто близкое по своей природе и функции средневековому карнавальному смеху. Он в полной мере стал достоянием народа, выйдя далеко за пределы собственно интеллигентской среды и своей исторической эпохи.

"Истории", вошедшие в книгу, в совокупности явили материал впечатляющей глубины и масштабности, только на первый взгляд чужеродный мировосприятию художника. Мирзашвили всегда было свойственно неафишированное дистанцирование от "власти", умение выразить свою мысль в емкой, сжатой, эмоционально-выразительной пластической формуле. А философского оттенка тонкий и интеллектуальный юмор, свойственный его натуре и реализовавшийся в творчестве опосредованно, теперь получил обширное и благодатное поле приложения¹.

Работа над "Кремлевскими историями" началась с иллюстраций к упомянутой книге². Помимо них художником созданы многие сотни станковых рисунков (только в собрании музея 70 листов), живописные работы и декоративные скульптуры³. "Кремлевские истории" неоднократно и с успехом экспонировались на выставках в нашей стране и за рубежом, а теперь художник работает над многосерийным мультфильмом на эту тему. Сейчас наиболее адекватной, с точки зрения художественного воплощения материала, представляется станковая графика⁴. Она органично продолжает иллюстрации, но художник не скован форматом издания, требованиями полиграфии, неременной связью с текстом, что дает ему большую свободу.

Трудно представить человека, которому этот материал был бы безразличен - так мал отрезок времени, отделяющий нас от той эпохи. Уже известный или впервые прочитанный сюжет порождает у каждого круг собственных воспоминаний, ассоциаций, аналогий. Найти изобразительный эквивалент ярким, сжатым, парадоксальным "историям" - задача не простая: не столько фабула, сколько подтекст и контекст составляют суть анекдота или притчи. Кроме того, Мирзашвили вступил в прежде мало его интересовавшую область - "иконографию власти", имеющую свою обширную традицию.

Первое, важное, но не единственное качество рисунков - они очень смешные, без сатирического "нажима" и огрубления образов, собственных политической карикатуре, и сохраняют качества художественного произведения. Они увлекают мгновенностью и неожиданностью трактовки сюжета, узнаваемостью персонажей, охарактеризованных шаржированно, но психологически убедительно.

"Рисунки сначала получались несколько скованы, - рассказывал Тенгиз Мирзашвили, - но постепенно я овладевал (выделено мною. - С. Х.) своими персонажами. Я начал проникать в суть их характеров, это помогало мне понять, как они должны двигаться, как смотреть, как общаться друг с другом..." Происходил процесс своеобразного вживания художника в миф.

Станковые работы восходят к действительным, широко известным эпизодам - "Мамлакаты"⁵ (Ил. 1), порой иллюстрируют апокрифы - "Дрофа"⁶, "Ленин и зайцы"⁷ (14331 III) - или "картины подсознания" героев - "Сон Сталина"⁸ (14301 III). Но немало сюжетов придумано самим художником. Постепенно он расширяет хронологические рамки "историй", вводя современные нам персонажи и ситуации.

Рисуя тот или иной эпизод, художник живо представляет себе отношение своих героев к событию и их поведение, комментирует их реакцию: один удивился, другой испуган, третий недоумевает. Одновременно на листе бумаги, в темпе рассказа, безошибочно точно, без поправок и добавлений, возникает сцена - цельная, острая, эмоционально-пластическая формула сюжета. Не удовлетворяясь одним вариантом, художник находит все новые оттенки в характеристиках героев. В "Кремлевских историях" Мирзашвили выступает не только как "очевидец" этих сцен и "режиссер". Он становится и "соучастником" - на одном из рисунков изображает себя с папкой набросков перед курящим трубку, задумчиво и пытливо глядящим Сталиным⁹ (Ил.3).

Счастливо и естественно найденная стилистика позволяет художнику быть ярким, лаконичным, неназойливо использовать пластические цитаты, пародировать архетипы советской массовой культуры,

прибегать к языку метафор и ассоциаций и тем самым обращаться к памяти и историческому опыту читателей и зрителей. В едином художественном пространстве его изобразительного мифа известные персонажи одинаково органично чувствуют себя на Красной площади, в кремлевском кабинете, на лубочном листке, рядом с текстом частушки (Ил.4), на рисованной чашке или тарелке (Ил.5), в действительной или фантастической коллизии.

Мирзашвили со свойственным ему мастерством использует возможности различных графических материалов: фломастера, гуаши, туши, работая пером или кистью. Линейные рисунки, выполненные на белой или тонированной бумаге, иногда подцвечены декоративно и конструктивно положенными пятнами акварели или гуаши.

Упругая выразительная линия - основа его рисунков - порой прерывается, заставляя работать пространство, порой сгущается, образуя пятно, то стремительно летит по поверхности бумаги, то "приостанавливается", подробно и любовно характеризуя детали. В лучших работах она создает не только убедительную форму, но и, что особенно важно, выражает энергию чувства и мысли художника, в чем видится некий аналог дальневосточной каллиграфии (Ил.6). Импровизационная, иногда почти игровая свобода, с которой художник работает, не может не вызвать восхищения. Порой кажется, что автора не занимает вопрос "как", настолько органична его манера.

За мгновенностью отклика на текст и лаконичностью воплощения на самом деле стоит глубокая аналитическая работа, понимание истории и ясно выраженная позиция подлинного интеллигента.

В рисунках нет случайных деталей, предметов, приемов, все работает на образ, устанавливая символические связи с другими искусствами и культурой в целом, создавая изобразительными средствами емкий контекст. Это свойственно и самому литературному материалу.

Одним из наиболее простых и очевидных способов осмысления этого материала является пародирование стереотипов советского изобразительного мифа, ставших в общественном сознании признаками эпохи: скульптурных изображений, плакатов, лубочных картинок (как и в первоисточнике, они снабжаются текстом), рисунков агитационного фарфора, парадных фотопортретов, часто появлявшихся на страницах газет, и кадров кинохроники. Различными средствами художник достигает эффекта снижения образа, прочно закрепившегося в массовом сознании. Но чаще находит и более тонкие решения, позволяющие "прочитать" рисунки на разных "уровнях": от "наивного", дурашливо-лукавого до интеллектуально-изощенного, безжалостно разоблачающего.

Значимыми становятся немногочисленные детали композиций, не только намечающие место действия, но зачастую имеющие символический смысл. Лампочка в коническом - как в тюремной камере - абажуре становится не только обозначением интерьера, но и напоминанием о суровом аскетизме быта вождей. Она же заставляет вспомнить потрясающие свидетельства о последних днях жизни Сталина, когда он, опасавшийся покушения, ввел меры предосторожности, приравнявшие его повседневную жизнь к положению заключенного¹⁰. Не иллюстрируя текст буквально, этой деталью, появляющейся во многих композициях, художник приводит читателя к пониманию парадоксальной ситуации: тиран и его приспешники, превратив страну в концлагерь, сами стали заложниками собственного режима.

"Участником" композиций, изображающих сцены отравления или удушения героев, становится ниспадающая торжественными складками драпировка. Она кажется шторой, загораживающей окно кремлевского кабинета или казенной квартиры, где совершается злодейство, но порой она представляется и занавесом театральных подмостков, на которых происходит "последний акт трагедии". В контексте рисунков она "прочитывается" как двоякая сущность власти: ее "публичность" и "закрытость".

В сюжете "Москва - Туруханск" (14324 III), о репрессированных женах Калинина и Молотова, художник изображает паровоз с портретом Сталина на котле, повторяющим иконографию "Спаса нерукотворного" (такой паровоз действительно существовал). Но в стилистике рисунка Сталин воспринимается не как изображение, а как "оживший" образ - "вездесущий" и "неусыпно" надзирающий над своими приспешниками, ловко и цинично использующий их слабости и толкающий к подлости и предательству.

Демонстрациям - необходимой части тоталитарной культуры - художник находит свои интерпретации. На одном из рисунков Сталин в папаше и бурке возвышается на вершине мавзолея, у которого, как у подножия горы, изображены не рукоплещущие в ликование толпы, а спины понуро опустивших головы баранов¹¹ (14330 III). Буквально иллюстрируя слова, якобы произнесенные вождем, художник одновременно напоминает известные строчки О. Мандельштама о "кремлевском горце" из стихотворения, стоившего поэту жизни.

Другой рисунок также напрямую, "наивно" и непосредственно, воплощает одну из парадигм советского мифа о неустанной работе Сталина на благо народа: в кремлевской башне светится единственное окошко, за которым виден склоненный профиль с преувеличенным усердием что-то пишущего Сталина (14299 III).

Невысокий рост Сталина и его соратников, несовместимый в законах мифа с масштабами власти и всячески маскировавшийся официальным искусством, неоднократно и в разных вариантах обыгрывается художником. Суетливые маленькие фигурки "карликов" для современного зрителя не только "реалистичны", но и метафоричны, предполагая взгляд на события "в исторической перспективе". В одном из сюжетов, изображая вождей на трибуне мавзолея, художник поворачивает хорошо известную по праздничным выпускам газет композицию группового парадного портрета таким образом, что зритель видит вождей со спины, видит, так сказать, "оборотную сторону власти" и табуреточку под ногами "самого великого человека" (14345 III). Таким образом, реальный факт, упомянутый в книге, воспринимается не только комической деталью, но и метафорой власти и ее технологии. Развивая эту мысль, художник изображает Хрущева, стоящего на трибуне с краю и изо всех сил поднимающегося на цыпочках.

При всем разнообразии композиционных построений у художника есть несколько любимых. Мотив шествия дает ему возможность не только представить колоритную портретную галерею, но и передать иерархические взаимоотношения - сложную смесь подхалимства и хамства, а также эгоизма и "чувства стаи", пропитывающих властные структуры (Ил. 7).

Этот мотив воплощен непосредственно во всевозможных "прогулках" членов политбюро по Красной площади или у кремлевской стены, в торжественных шествиях с юбилейным тортом, увенчанным бюстом Сталина в "натуральную" величину (сюжет, придуманный художником на основании истории о шоколадном Сталине¹²) (14291 III), и в его зловещих репликах - похоронных процессиях, когда реальная или мнимая смерть одного объединяет остальных: "Похороны Кирова", "Похороны Сталина", "Сталин на собственных похоронах" (придуманная художником своего рода "иллюстрация подсознания").

Другой излюбленный мотив - трапеза, невольно воскрешающая в памяти нынешнего читателя и зрителя "Пир Валтасара" Ф. Искандера. Здесь есть и жанровые сцены, и торжественное застолье, и фантастический полет Сталина с вилкой в погоне за пчелой¹³ (14302 III). Еще один пример глубокого и разностороннего понимания и воплощения проблемы - рисунок, изображающий Сталина, аппетитно ужинающего и одновременно смотрящего "фильм с Чаплиным", который на экране съедает свой башмак. По воле художника "маленький человек" из довоенного фильма, который позднее сыграет диктатора, и диктатор реальный (победитель чаплиновского персонажа), любивший смотреть трофейные киноленты, но запретивший для показа в нашей стране

именно тот, в котором наиболее явно прочитывалась сущность диктатуры, встречаются в одном рисунке. Каждый существует в своем пространстве, и возникающая в сознании зрителя цепь ассоциаций подводит к размышлению о взаимопроникновении искусства и действительности, о том, что же в хитросплетениях истории следует считать причиной и что - следствием, о месте каждого в историческом контексте (Ил. 8).

В другом рисунке, иллюстрирующем фразу Сталина о том, что лучшее наслаждение мужчины - "раздавить врага и потом выпить бокал грузинского вина"¹⁴, фарс мешается с трагическим, приобретая характер сюрреалистического кошмара.

Неоднократно художник изображает своего рода "мифологических близнецов" - соратников по партии - в моменты наивысшего накала ненависти: "Орджоникидзе душит Сталина" (14335 III) и "Сталин душит Орджоникидзе", "Сталин душит Берию" (14305 III) и "Берия душит Сталина". Но если Орджоникидзе в пылу ссоры действительно душил Сталина¹⁵ и Сталин душил Берию¹⁶, то расправа Сталина с Орджоникидзе состоялась, правда, в иной форме. Последний сюжет, придуманный художником, - метафора подлинного отношения одного из ближайших сподвижников к "хозяину". Изображая героев в кульминационные моменты взаимоотношений, художник придает сценам характер комического поединка: чтобы дотянуться до горла Орджоникидзе, Сталину приходится балансировать на табуретке. В другом рисунке драматизм сцены "снимает", помимо гротескной мимики героев, испуганно убегающая мышка.

Удвоение как способ десакрализации героя не остался без внимания художника. Сюжетом одного из рисунков стал эпизод, действительно происходивший в киностудии, когда актеры в гриме Ленина, пришедшие в столовую, выпили слишком много и изумленные посетители (а с ними и художник) наблюдали трех буянящих Ильичей (14317 III). В этом же контексте понимается и рисунок, изображающий актеров в гриме Ленина и Сталина у мавзолея, и ряд других.

Но блестящий по исполнению рисунок, на котором Сталин рассматривает своих двойников, несет иной смысл и является в известной мере ключевым в понимании образа главного героя "Историй"¹⁷ (Ил.9).

Если Ленин в рисунках Мирзашвили более соответствует стереотипу и предстает или "обронзовевшим", в позе памятника, или суетливо жестикулирующим, как в старом кино, то образ Сталина, при всей знаковости, не является схематичным. Коллективное сознание рисует его и смешным, и страшным, и масштабным, и ничтожным, и

умным, и безумным, и широким, и деспотичным, и остроумным, и тупым (по оценке Ю. Борева). В рисунках Мирзашвили добавляются новые грани: Сталин лукав, зол, коварен, иногда выглядит понурым, удрученным или даже испуганным, что невозможно по законам официального мифа.

В персонажах, созданных художником, отсутствует аура исключительности, что знаменует новое качество - внутреннее освобождение от силового поля власти, зрелость личности в посттоталитарном обществе и, хочется думать, зрелость общества в целом. Произведения Тенгиза Мирзашвили занимают особое место в обширной "иконографии власти". Ведь чаще всего изображения вождей или представителей власти в предшествующие десятилетия тяготели к двум "полюсам", что обусловлено прежде всего идеологическими задачами. Парадные, героизированные (а порой просто гиперболизированные) портреты, скульптурные изображения, выполненные в традициях академизма XIX в., должны были прославлять власть. Огрубленные, примитивные по психологической характеристике и художественным средствам карикатуры знаменовали опалу. (Общеизвестно - когда менялся статус политического деятеля, его изображения или переписывались, или уничтожались, или прятались где-нибудь в музейных запасниках. То же происходило с произведениями, идеологически невыдержанными.)

В 1960-е или 1980-е годы, художники, стремившиеся так или иначе заклеить тоталитарную эпоху, выразить свое негативное отношение к ней, все же создавали вокруг персонажей особый ореол исключительности, выделяя среди других, и тем самым включались в отношения "власть - народ", навязываемые властью. В известной мере это объясняется тем, что сталинская эпоха еще не столь отдалена от нас, чтобы любой мог воспринимать ее сюжеты с академической отстраненностью. Еще живы некоторые участники ее событий. Еще, к сожалению, достаточно много ярых ее приверженцев и сочувствующих, и если не сознательная жизнь, то хотя бы детские годы многих попали в ее хронологические рамки.

Литературный материал, ставший основой "Кремлевских историй", представляющий властителей вне ореола власти с чертами обыкновенных людей - иногда остроумных, но часто становящихся жертвами созданных ими же "правил игры", во многом помог художнику. Он с особой очевидностью несет мысль о неизбежном превосходстве человека мыслящего над человеком властвующим или исполняющим.

Позиция Мирзашвили-художника - вне "силового поля" власти: не на стороне угнетателей и не на стороне жертв. Он сумел отстраниться и, пожалуй, впервые по-новому поставить в искусстве проблему народа и власти, творца и тирана, искусства и политики. Он увидел своих героев в

перспективе "большой истории" и в этом не изменил себе, своему пониманию задач искусства.

В качестве постскриптума - немного об истории выставки "Кремлевские истории" в ЦДХ. Она должна была состояться весной 1993 года, затем была отодвинута на лето, потом на сентябрь, наконец, примерно во второй половине сентября был окончательно назначен день открытия - 4 октября. Никто, определяя эту дату, не мог предположить, что по странному стечению обстоятельств вернисаж придется на следующий день после штурма "Белого дома", когда еще не рассеялся запах гари от расстрелянного почерневшего здания.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Художник рассказывал, что этот слой фольклора всегда его интересовал. Он был чрезвычайно рад выходу книги и приложил много сил к разысканию экземпляра.
- ² С иллюстрациями художника опубликовано новое издание книги: Боров Ю. Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т.д. М., 1995. Рисунки расположены в книге свободно, без жесткой структуры. Они отделяют один сюжет от другого, помещаются внутри него или параллельно набранному тексту. Их формат и композиция разнообразны, границы разомкнуты, что объединяет текст и рисунок. Как своего рода изобразительный эпиграф и эпилог рисунки помещены на форзацах книги.
- ³ Живописные работы мало что добавляют к уже найденным принципам интерпретации, являются по сути цветной графикой. Скульптуры - выполненные по одной модели терракотовые раскрашенные фигурки - представляют главных героев историй. Приемы стилизации делают их похожими на шахматные фигуры.
- ⁴ Ко времени написания статьи работа над мультфильмом еще не завершена.
- ⁵ На одном из совещаний по среднеазиатским делам маленькая Мамлакат, хлопкороб 30-х годов, подошла к Сталину с приветствием. Он, улыбаясь, взял ее на руки. Сейчас же их усыпали цветами и фотографы сделали десятки снимков. Один из них, названный "Сталин - лучший друг советских детей", обошел всю страну. У этой истории есть изнанка. Держа девочку и не убирая улыбки, Сталин сказал Берии: "Момашоре ег тилиани!" Эти слова вождя, сказанные на незнакомом языке, Мамлакат хранила в памяти многие годы, а когда стала взрослой, узнала их смысл: "Убери эту вшивую". (Боров Ю. Указ. соч., с. 57-58).
- ⁶ Как-то, читая Пришвина, Сталин пробормотал: "Интересно, что за птица дрофа". Несмотря на тяжелое военное время, в Астраханский заповедник тут же вылетел самолет "Дуглас" с профессором орнитологом на борту, и на следующий день верные слуги доложили, что товарищ Сталин может увидеть дрофу. Отворилась дверь, и вошел профессор с дрофой. Сталин сказал: "Замечательная птица эта дрофа. Но зачем ее неволить? Выпустите ее. Думаю, что профессора тоже можно выпустить" (Боров Ю. Указ. соч., с. 147-148).
- ⁷ Крупская вспоминала, как Владимир Ильич во время наводнения, воспользовавшись случаем, смог убить и принести домой множество зайцев, - ситуация обратная той, которая легла в основу стихотворения Некрасова, преподносимого в школьных учебниках как пример гуманизма и милосердия русского крестьянина (апокриф).

⁸ Говорят, что Сталину по ночам часто снились крысы.

⁹ Рисунок из частного собрания.

¹⁰ "...поразительнее всего, что в добровольно-вынужденном «заклучении» находился и Сталин. Его двухэтажную дачу отделяли от мира два ряда колечей проволоки, между которыми бегали овчарки. Второй этаж дома был необитаем... На первом этаже размещалась прихожая с простой солдатской вешалкой на стене. На вешалке висела шинель вождя. Большая комната - кабинет Сталина. Посредине письменный стол с сигнализацией, а сзади стола - глазок для наблюдения... В комнате поменьше - спальне - тахта. Мебели мало, обстановка спартанская. Предметов искусства нет. Ведь не назовешь искусством репродукцию из «Огонька» - картину Юрия Непринцева «Василий Теркин на привале», висевшую на кнопках над диваном» (Борев Ю. Сталиниада. М., 1991, с. 381.). "Сталину подавали пищу через окошечко в двери и световой сигнализацией сообщали об этом..." (Борев Ю. Краткий курс... Указ. соч., с. 240.).

¹¹ Говорят, что, глядя на толпы демонстрантов, Сталин пренебрежительно назвал их баранами (апокриф). Говорят, что, глядя на толпы демонстрантов, Сталин пренебрежительно назвал их баранами (апокриф).

¹² Этот апокриф повествует о том, что к одной из знаменательных дат был изготовлен шоколадный бюст Сталина. Случайно уронивший и разбивший его человек, чтобы уничтожить «следы преступления», вынужден был съесть все осколки - несколько килограммов шоколада, что пагубно отразилось на его здоровье.

¹³ Сталин, приехав на озеро Рица и узнав, что Храпченко (председатель комитета по делам искусств) отдыхает неподалеку, пригласил его к себе на обед. Во время обеда в комнату влетела пчела и начала виться вокруг Сталина. Когда она села на скатерть, он ударил по ней вилкой. Промаршировал, поморщился и, подняв вилку, стал караулить. Ударил второй раз, снова мимо, опять занес вилку и сказал: "Она не знает, что я терпеливый", - и с этими словами метким ударом убил пчелу. (Борев Ю. Указ. соч., с. 182.)

¹⁴ «На одной из вечеринок во второй половине 30-х годов Сталин спросил, каково наивысшее наслаждение мужчины. Отвечали по-разному: женщины, работа, польза Отечеству. Сталин сказал: «Высшее наслаждение мужчины - раздавить врага, а потом выпить бокал хорошего грузинского вина!» (Борев Ю. Краткий курс... Указ. соч., с. 75-76.)

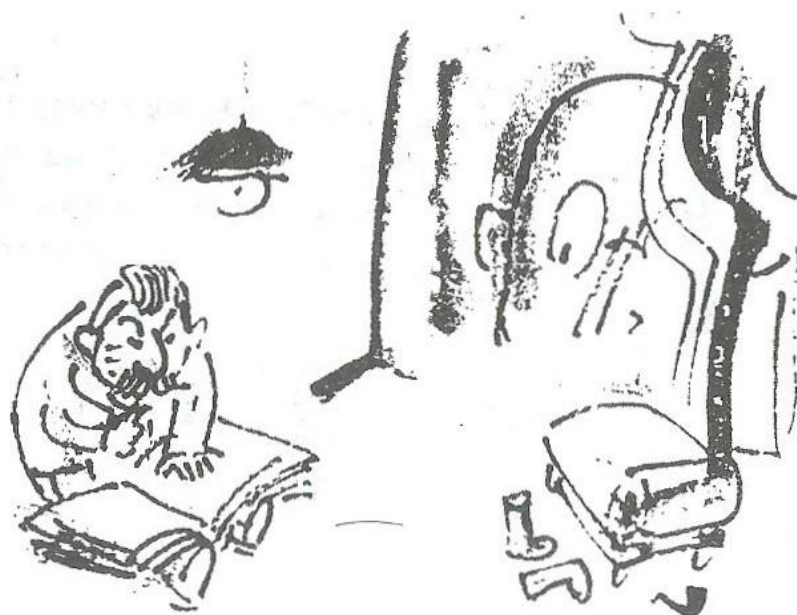
¹⁵ "Однажды Сталин пригласил на обед Орджоникидзе и старого большевика Ш. Сталин грубо оскорбил Орджоникидзе. Тот вспылел, подскочил к Сталину и стал его душить. Они упали на ковер. Сталин задыхался и хрипел. Ш. бросился их разнимать. Орджоникидзе отпустил Сталина и, хлопнув дверью, ушел. Потом старые большевики кляли Ш. за то, что он, на погибель народам, спас вождя народов" (Борев Ю. Краткий курс... Указ. соч., с. 79.)

¹⁶ Об этом см. Борев Ю. Краткий курс... Указ. соч., с. 162.

¹⁷ Художник объединил несколько сюжетов, приводимых Ю. Боровым: о Евсее Либицком, который был похож на Сталина и использовался как его двойник, и об актере Геловани. (Борев Ю. Сталиниада. Указ. соч., с. 334, 317.)



Ил. 1. «Убери эту вшивую». Инв. 14286 III



Ил. 2. Берия травит Сталина. Инв. 14304 III



Ил. 3. Сталин и Мирзашвили. Частное собрание



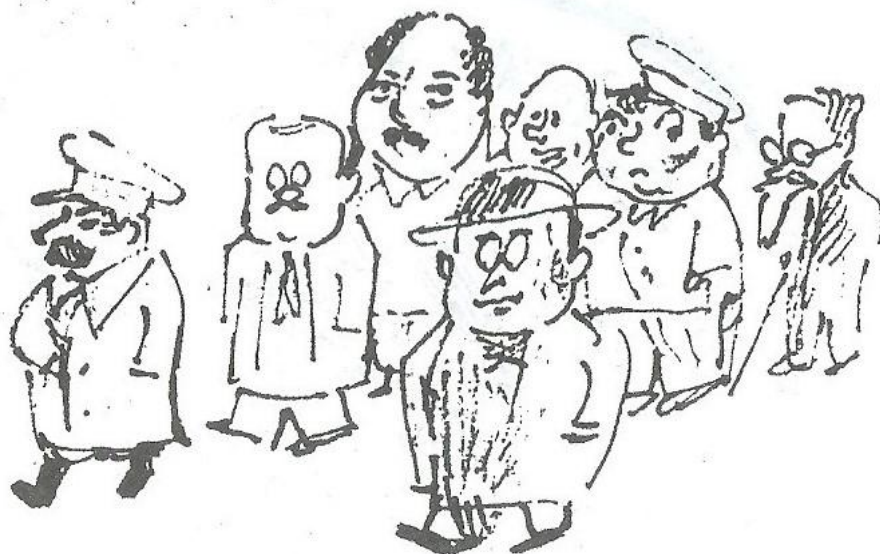
Ил. 4. «Ленин Троцкому сказал...» Инв. 14311 III



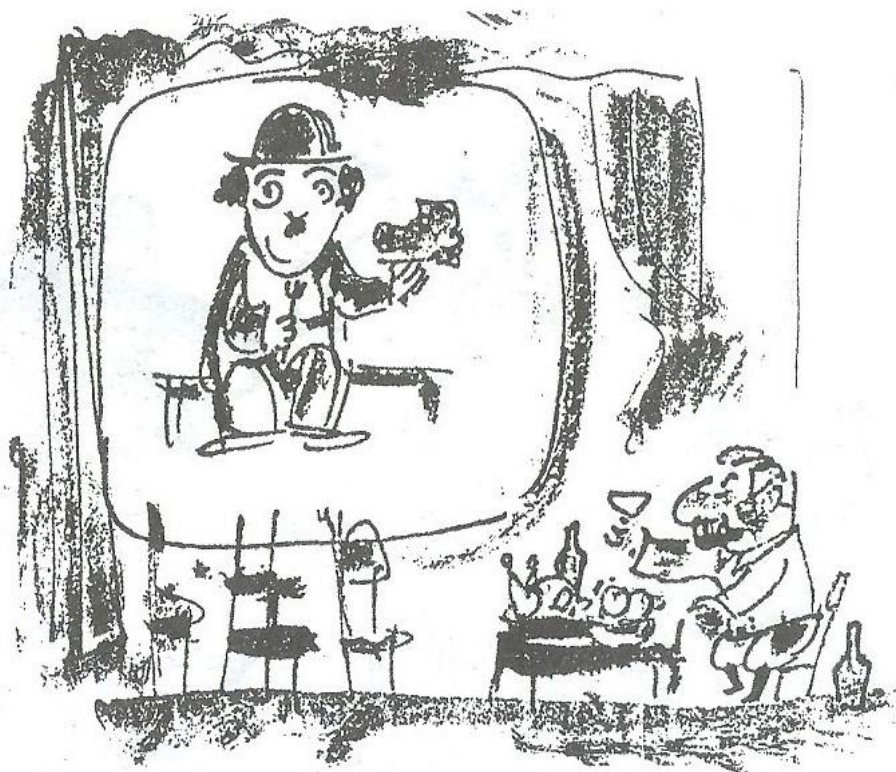
Ил. 5. «Кто не работает...» Инв. 14306 III



Ил. 6. «Танцуй, Никита, танцуй!» Инв. 14287 III



Ил. 7. Сталин прогуливается в Кремле со свитой. Инв. 14296 III



Ил. 8. Обед Сталина. Инв. 14294 III



Ил. 9. Сталин и его двойники. Инв. 14342 III

РАЗДЕЛ II

Декоративно-прикладное искусство

БЕРЕСНЕВА Л. Г.

САКРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В КОВРОВОМ ОРНАМЕНТЕ

(ПО МАТЕРИАЛАМ КОВРОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ СРЕДНЕЙ АЗИИ

ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА)

Традиционное народное жилище кочевых и полукочевых народов Средней Азии - это исторически сформировавшаяся среда обитания человека, наиболее целесообразная и комфортная, создающая ощущение стабильности жизненного процесса и защищенности от внешней среды. Юрта кочевника, состоящая из деревянной основы и войлочных покрытий, являлась сложным культурно-бытовым комплексом, сложившимся в определенных природных и климатических условиях и отвечавшим эстетическим и религиозно-магическим представлениям народов.

Древнейшим религиозным культом, оформившим сакральные и социальные воззрения и представления человеческого общества на его ранних этапах развития, было шаманство, которое, как считают исследователи истории религий народов Средней Азии, возникло в глубокой древности, возможно, уже в палеолите¹. Его основой и питательной средой явилась вера в духов, культ предков, оказывающих влияние на жизнь потомков.

Роль шамана в раннем обществе была особенной: заботясь о сохранности, восполнении и защите рода от враждебных ему сил, шаман являлся посредником между людьми и духами предков, с которыми сам человек не мог общаться напрямую.

Древнетюркские представления о строении вселенной включают понятия о трех мирах: небесном (верхнем), земном (среднем) и подземном (нижнем). Верхний мир являлся средой обитания предков, он же олицетворял мужское начало, символизировал небо, солнце, обозначался белым и красным цветом. Нижний мир, подземный, олицетворял женское начало, его символами являлись луна, вода, он обозначался черным цветом. Между ними - среда обитания человека: из соединения женского и мужского начала возникла жизнь².

Соединяющим стержнем этих трех миров является *древо жизни* или *мировое дерево* - известный символ, в той или иной форме существующий в религиозных воззрениях разных народов. В широком смысле представление о древе жизни, параллели которому усмат-

риваются в колонне или горе, - это воплощение мировой опоры, которая соединяет небо и землю. В Средней Азии это понятие обозначается словом *агаш* - "святое дерево". Казахи представляют святое дерево в виде огромного тополя - Байтерек, по которому поднимаются и уходят в верхний мир души умерших и опускаются души младенцев, которые, войдя в утробу женщин, порождают новую жизнь³. Воплощением древа жизни при шаманских обрядах общения с предками являлось срубленное дерево (лестница или шест), которое устанавливалось в центре юрты.

Бек Ибраев приводит высказывание одного из последних казахских шаманов, необыкновенно поэтично описывающего "Могучий Тополь": "В центре мира высится первозданный Кок-Тобе (синяя небесная священная гора), на вершине его растет Великий Байтерек (Могучий Тополь), по четыре ветви которого на каждом ярусе охватывают весь небесный свод, пронизывая все его уровни. Корни его проникают через все уровни земли до нижних вод..."⁴.

Микромир юрты был подобен Вселенной: юрта делилась на две половины - правую от почетного места (*тора*), мужскую, и левую, женскую. Сам округлый верхний свод юрты соотносился с небом, а отверстие в своде юрты в виде деревянного круга с перекрестием (*шангарак*), через которое выходил дым очага, символизировало солнце. Этот круг почитался в юрте главным священным элементом жилища, его часто окрашивали в красный цвет. Через этот круг на сороковой день уходила в верхний мир душа умершего предка, для облегчения ухода души к *шангараку* прикрепляли копьё или шест, устремленный вверх над юртой. Четыре перекрестия круга служили ориентиром для определения положения звезд при установке юрты. С землей он соединялся узорными безворсовыми дорожками с длинными трехъярусными кистями⁵.

Таким образом, жилище человека включалось в космологическую систему, уподобляясь ей и сливаясь с ней.

В ковровом орнаменте, в его построении мы находим многочисленные аналогии и параллели, заставляющие воспринимать ковер как своеобразную модель мира, содержащую информацию, спрессованную в веках. Сама композиция ковра, состоящая из центрального поля и каймовой рамы, окружающей его, наводит на мысль о замкнутом со всех сторон пространстве, защищенном от внешнего неблагоприятного влияния.

В литературе встречаются сведения о структуре *энси* - туркменской дверной завесы; в частности, В.Г. Мошкова приводит сведения о том, что мастерицы воспринимали композицию *энси* как некий образ Вселенной. Фон нижней (*земной*) части этого ковра выполнялся обычно шерстью темного или серо-зеленого цвета, украшался растительным узором *гуль*

(“цветок”) и назывался “землей”, верхняя часть ковра выполнялась синей шерстью и воспринималась как небо над цветущей степью⁶.

В силу своего назначения *энси* (коврик, закрывающий дверь, охраняющий вход в жилище) особенно насыщен старинными магическими узорами. Средняя часть центрального поля завесы разделена двумя полосами на четыре прямоугольника, в которых размещается орнамент, традиционный для каждого племенного объединения: *гуш* – “птица”, *догры дарак* – “прямой гребень”, *боврек* – “почка” и другие. Узором центральной горизонтальной полосы часто является старинный мотив *гуджук изы* – “след щенка”, иногда его же называют *газ аяк* – “лапа гуся”. Центральное поле обрамлено каймовой рамой, состоящей из нескольких полос разной ширины. Средняя широкая кайма часто украшена узором *сойнак* в виде цепочки роговидных завитков. Еще одним часто встречающимся каймовым орнаментом является *ак су* – “белая вода”. Центральный узор *гуль* верхней михрабообразной арки представляет собой разработанный растительный мотив с парными веточками и ромбовидной головкой, увенчанной навершием в виде парных рогов (например, *энси* музейной коллекции: № 7436 III, 8321 III, 11778 III и др.).

Подобный узор широко распространен в ковровом орнаменте, он встречается на *элеменной* части салорских, сарыкских, текинских чучалов в разных вариантах и под разными названиями: *гуль* – “цветок”, *келлепи гёль* – “узор с головкой”, *итик гуль келети* – узор, не имеющий точного перевода, но семантически, по-видимому, близкий двум первым. Во всех вариантах очевидна растительная основа узора⁷.

Наиболее интересный для нас образец этого узора встречается в чоудорском медальоне *ортмен*, где стилизованное древо охраняется такими же обобщенными, но легко читающимися фигурками животных или птичек⁸. К этому же кругу магических мотивов относятся многочисленные варианты роговидных мотивов *гочак*.

О роговидных мотивах следует говорить особо. Мотив рога так же архаичен, как и древнейшие солярные мотивы, как узоры, символизирующие воду, землю и другие.

В народных преданиях козёл или баран является легендарным священным животным, дающим людям основные продукты питания, защиту от холода и зноя. Кроме того, баран выступает как покровитель самого рода, воплощение его жизненной энергии: “Там, где лежат кости барана, не бывает злых духов, он является самым чистым животным, появившимся раньше человека. Он носит в себе некую жизненную силу, удачу, счастье”⁹.

Эти древнейшие верования и представления об “огненном”, “небесном”, “космическом”, “Великом баране”, дарующем потомство,

удачу, победу, существовали в различных культурах: древней Индии, древней Греции, Китае, Египте, Иране. Следы культа "Великого барана" прослеживаются в разных сферах древнего искусства: в надгробиях, стеллах, колоннах с роговидными навершиями. Отголоски этого культа находят в своеобразных прическах в виде рогообразных завитков на скульптурных изображениях женских половецких идолов (XI-XII вв.), которые устанавливали на вершинах степных курганов¹⁰.

Обращаясь к ковровому орнаменту, мы видим, что орнамент *гочак* в виде рогов барана является одним из самых распространенных узоров. Только названия этого узора - *гочак* - "рога", *гочанок* - "рожки", *буйнуз* - "рога", *дорт гочак* - "четыре рога", *гара гочак* - "чёрные рога", *ак гочак* - "белые рога", *яшил гочак* - "зеленые рога", *дурли гочак* - "разноцветные рога", *айна гочак* - "зеркало с рожками", и другие - говорят о его разнообразии и популярности.

Мотив бараньих рогов является основным во всех среднеазиатских коврах - ворсовых, безворсовых, он также включен в основную орнаментику войлочных ковров.

Благопожелательное и обереговое значение несут в себе ковровые узоры, обозначающие части тела или отпечатки следов других животных, носителей магической силы, полезной человеку: *ак-газ* - "белый гусь", *газ аяк* - "лапа гуся", *гуш дырняк* - "когти птицы", *гуджук изы* - "след щенка", *жульбарс тапан* - "след тигра", *ит тапан* - "след собаки", *жилан изы* - "след змеи", *ит куйрук* - "хвост собаки", *тай туяк* - "копыто жеребенка", *туя тапан* - "след верблюда", *туя моюн* - "шея верблюда" и т. д.

Определённым магическим содержанием насыщены разнообразные космогонические, астральные мотивы, а также узоры, изображающие амулеты, ладанки, культовые предметы: прежде всего, это солярные круги, цветочные розетки, воплощающие идею солнца, прерывистые и волнистые линии - знаки воды, ромбы, треугольные мотивы. К ним относятся такие орнаменты, как *ай*, *ай кочот* - "луна", "лунный узор", *джуз*, *юлдуз* - "звезда", *дога*, *догаджик*, *догдан* - "треугольный амулет", "ладанка", *хайкель* - "серебряная амулетница", *шелпе* - "серебряные подвески", отпугивающие злых духов, *тарак*, *дарак* - "гребень", *нальдаг* - "подкова", *чарх* - "крестовина", *атанак* - "крест". В этот же круг входит узор *Умай*, воспроизводящий образ древней богини, покровительницы женщин и детей¹¹.

К таким же узорам принадлежит *кайкалак*, одно из значений которого - "образ, идол", видимо, указывает на определенный предмет поклонения. Возможно, к этому же кругу узоров относится один из основных узоров салорских и сарыкских торб - *кеджебе*, который трактуется как изображение свадебной палатки, укрепленной на спине

верблюда. В такой палатке невесту перевозили во время свадебной церемонии. Можно предположить, что стилизованная человеческая фигурка в центре *кеджебе* – это также изображение женской богини.

Магический смысл имеют и основные узоры безворсовых арабских ковров (их изготавливали узбекские арабы Кашкадарьинской области). От арабов традицию изготовления таких ковров переняли казахи и узбеки. Они называются местными жителями *араби* или *кыз паласы* – “девичий ковер”. Такие ковры ткались к свадьбе, считались приносящими счастье в дом, их обычно не продавали¹². Орнамент на них, как правило, располагается горизонтальными полосами, основные узоры на широких полосах – крупные Х-образные мотивы двух видов: *мургон-эркек* – “птица-мужчина” и *мургон-ургачи* – “птица-женщина”¹³.

Большинство других узоров этих ковров также связаны со свадебным обрядом: *джуз* – “звезда”, *зульфи заргар* – “золотое кольцо”, *занджирлык* – “цепочка”, *морак* – “змейка”, *кучкорак* – “баран-производитель”, *зебо санном* – “красавица, нарядная”, *чагими ак* – “белый ручеек”, *шокак* – “веточка”, *покиак* – “бритвочка, ножичек”, *товакча* – “чаша”, *шохинуз* или *шохизар* – “золотой шелк”. Примером таких изделий могут служить *кыз паласы* музейного собрания (№ 7415 III, 7454 III).

В ковровом орнаменте имеется ряд узоров, которые на первый взгляд не вызывают ассоциаций с сакральными понятиями, такие как *айна гель*, *айна гочак* – “зеркальный узор”, “зеркало с рожками”, *пычак*, *пычак учи* – “нож” или “сабля”, *темирджин* – “железный”, *чемче гель* – “ложка, черпак” и некоторые другие. Однако даже эти, казалось бы, современные предметы, понятия имеют древние корни, определенное сакральное содержание.

С глубокой древности существовали легенды и поверья, в которых зеркало фигурировало в качестве отражения души человека. Представление о зеркале было двойственным: с одной стороны, оно приносило удачу, плодородие, обладало магической силой, увеличивающей плодovitость и сексуальные возможности человека. Недаром до настоящего времени зеркало является непременной принадлежностью индийской и иранской свадьбы. Зеркало было атрибутом женского божества, воплощающего идею земли и плодородия, примером чего могут служить статуэтки так называемой “*мервской богини*” (первые века до н. э.), прижимающей к груди зеркало – воплощение человеческой судьбы, души. С другой стороны, поверья о зеркале – вместилище души человека – имеют несколько зловещий оттенок: обычай завешивать зеркало, если в доме есть умерший, связано с верой в то, что душа его, воплощенная в зеркале, может вредить живым. При раскопках сарматских захоронений IV-II вв. до н. э. многочисленными находками археологов

были фрагменты специально поврежденных (разбитых) бронзовых зеркал, принадлежавших умершему. Помещение в могилы подобных предметов объясняется древним представлением о том, что душа вещи должна следовать за душой хозяина, она также должна "умереть", т. е. быть разбитой.

На Востоке также существовал обычай разламывания, разбивания зеркала после смерти одного из супругов. Часть зеркала оставалась у живого супруга, возлюбленного как залог будущей встречи в загробном мире, как возможность найти умершего по оставшейся половинке зеркала¹⁴.

Следовательно, узоры *айна гёль* и *айна гочак*, очень часто встречающиеся в текинских торбах и чувалах, можно считать древнейшими сакральными узорами, связанными с верой в загробное существование (например, торбы № 8193 III, 8278 III, 8285 III, 8300 III и другие).

Очень многие ковровые узоры связаны с предметами, употреблявшимися шаманами во время ритуальных обрядов. Кроме главного предмета - шаманского бубна, который обтягивался кожей коня, козла и считался воплощением души этих животных, на которых шаман летал в верхний мир, чтобы доставить жертвоприношения душам предков и таким образом умиловить их, при обрядах употреблялись острые предметы: кинжалы, ножи, сабли. Размахивая ножом, саблей, а иногда и нанося раны больному или себе, шаман отгонял злых духов, изгонял болезни и снимал сглаз¹⁵. Один из традиционных узоров эрсаринских ковров - медальон *темирджи гёль* ("темирджин-железный") - имеет в своем составе изображение ножа - *пчак* или *пычак* (ковры № 8755 III, 10345 III и др.).

Такое же магическое значение имела в шаманских обрядах плеть - *камча*, ударами которой изгоняли злых духов из больного; S - образный узор *камча* мы находим в салорских ковровых изделиях (фрагменты чувалов XVIII в. № 2813 III, 2814 III).

При ритуальных обрядах шаманами применялся также ивовый (таловый) веничек или связка прутьев: изгоняя болезнь, им нужно было обмахивать больного вдоль спины, по голове и плечам. В пучке могли быть не только ветки ивы, но и ветки яблони, березы¹⁶. В ковровых узорах встречаются такие растительные мотивы, как *талберги* - "ветки ивы", *пудак* - "ветка, отросток", *алма гуль* - "цветок яблони", *дорт гуль* - "четыре цветка" и другие (например, эрсаринский ковер № 44216 кп).

В ковровых узорах, так же как в шаманской практике и религиозных представлениях и поверьях, нашла свое отражение система магических чисел: *гоша дырناк* - "пара когтей", *гоша келле* - "пара голов", *кош чот* - "двойной узор", *беги ай* - "пять лун", *дорт гуль* - "четыре цветка",

секиз келле – “восемь голов”, *секиз пессе* – “восемь фисташек”, *токуз тепе* – “девять холмов”, *кырк шох* – “сорок рогов”, *кырк сырға* – “сорок сережек” и т. п. Особым почитанием и особым смыслом наделялось число сорок. Так, на коже шаманского бубна раскаленной иглой накалывалось сорок дырочек, по краю его навешивалось сорок металлических колечек. Число сорок связано с поверьями и легендами о сорока святых *чильтанах* – заступниках и защитниках людей. Это очень распространенный культ: в Турции есть святилище Кырклар (сорок воинов), такие же святые места известны в Крыму, в частности, в окрестностях Бахчисарая расположены святые могилы Кырк азизлер” (сорок святых); в Дербенте почиталась Кырклер – могила сорока воинов, павших в битве за народ. Иногда сорок святых выступали в образе сорока воинственных девушек *Кырк кыз* – это райские девы, гурии или девы-воительницы, защищавшие народ¹⁷.

Подводя итоги некоторым размышлениям о семантике ковровых узоров, можно сказать, что среднеазиатский ковер был явлением многоплановым, многозначным и емким. Занимая в юрте определенное и освященное традицией место, он был, с одной стороны, утилитарным предметом, обеспечивающим защиту от холода или зноя, а с другой стороны, представлял социальное положение хозяев юрты. Он также наиболее полно отражал эстетические представления и нормы, отшлифованные тысячелетиями жизни народа, но главное, пожалуй, он издавна был сакральным предметом, аккумулирующем в себе обереговую, магически-заклинательную, благопожелательную информацию, обеспечивающую обитателям юрты состояние душевного комфорта и здоровья, чувство стабильности и незыблемости мира.

Примечания

¹ Басилов В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. М., 1992, с. 7-8.

² Там же, с. 25-27.

³ Бек Ибраев. Космогонические представления наших предков. – ДИ. 1980, № 8, с. 39-40.

⁴ Там же, с. 39-40.

⁵ Тулбасиева Л.Е.. Интерьер жилой юрты как художественно-композиционная система. М., 1984, с. 10-12.

⁶ Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX вв. Ташкент, 1970, с. 129.

⁷ Там же, табл. XXXV, № 3; XXXVI, № 3, 4; XXXVII, № 5, 9, 10, 11.

⁸ Там же, табл. XXIII, № 1, 8, 10.

⁹ Бек Ибраев. Указ. соч., с. 41.

¹⁰ Там же, с. 40.

¹¹ Мошкова упоминает о таком узоре (Мошкова В.Г. Указ. соч., с. 247).

¹² Там же, с. 105-107.

¹³ Там же, табл. XXX, XXXI.

¹⁴ Литвинский Б.А. Зеркало верований древних ферганцев. – СЭ. 1964, № 3, с. 97-104;
Хазанов А.М. Религиозно-магическое понимание зеркал у сарматов. – СЭ. 1964, № 3,
с. 89-96.

¹⁵ Башилов В.Н. Указ. соч., с. 79.

¹⁶ Там же, с. 80.

¹⁷ Там же, с. 245-249.

БРОНШТЕЙН М. М.

**ПЕРВОБЫТНОЕ ОБЩЕСТВО В ЗЕРКАЛЕ
ДРЕВНЕЭСКИМОССКОГО ИСКУССТВА**

Тема этой статьи была в значительной степени подсказана мне М.Б. Мясинной. Мы часто говорили с Марианной Борисовной о феномене архаичной духовной культуры, об эстетике первобытного искусства. Одна из проблем, которую мы не раз затрагивали в наших разговорах, заключалась в следующем: памятники художественного творчества людей каменного века несут в себе исключительно разностороннюю и во многом еще не востребованную информацию о первобытном обществе, о человеке далекого прошлого.

Художественные изделия из моржового клыка и оленьего рога, созданные эскимосами Берингова пролива полторы-две тысячи лет назад, не являются исключением из этого правила. Миниатюрная антропо- и зооморфная скульптура, покрытые обильным рельефным и графическим декором охотничье вооружение, орудия труда, украшения морских зверобоев древней Арктики открывают самые широкие перспективы для изучения изобразительного искусства как уникального исторического источника.

Источниковедческая ценность памятников древней художественной культуры Чукотки и Аляски обусловлена несколькими факторами. Один из них - массовость дошедших до наших дней произведений. В настоящее время известны сотни художественных изделий, созданных в Северной Пацифике в I тыс. до н. э. - I тыс. н. э. Изучение столь репрезентативного корпуса источников позволяет прийти к статистически обоснованным выводам.

Многие произведения древнего искусства Берингова пролива представляют собой подлинные шедевры, поражают изысканностью образов и художественных решений, разнообразием и совершенством техники исполнения. Эта особенность косторезных изделий древней Арктики создает дополнительные возможности для получения разносторонней информации об эстетических и нравственных ценностях, о производственном потенциале, об уровне развития древнеэскимосского общества в целом.

Чрезвычайно важным является еще одно обстоятельство. Большинство древнеэскимосских скульптурных и графических композиций обнаружено в ходе археологических исследований, т. е. дошло до наших дней включенным в информативный историко-культурный контекст. Он позволяет датировать памятники искусства, определить их культурную и субкультурную принадлежность, установить последовательность и причины появления тех или иных художественных традиций.

Таким образом, в древнем искусстве Чукотки и Аляски можно действительно увидеть, как в зеркале, основные тенденции развития древнеэскимосского социума. Больше того, сравнительный анализ памятников художественной культуры самого северного народа планеты раскрывает такие ключевые черты его общественной жизни, которые практически не поддаются изучению на другом источниковедческом материале.

Что же представлял собой социум морских зверобоев Берингова пролива I тыс. до н. э. - I тыс. н. э.? Каким видится человек первобытного общества в зеркале древнеэскимосского искусства?

Одной из наиболее важных особенностей культуры морских охотников древней Арктики была, на мой взгляд, ориентация на активную поисковую деятельность. Произведения древнего искусства Чукотки и Аляски исключительно многообразны. Подавляющее большинство работ обладают индивидуальными чертами. Особенно заметна вариативность древнеэскимосских художественных изделий на материалах отдельных археологических памятников.

С 1987 года экспедиция Государственного музея Востока ведет раскопки в Эквене, на крайнем северо-востоке Чукотского полуострова. Здесь, в пределах одного поселения, существовавшего, по всей вероятности, в течение достаточно ограниченного временного периода - с конца I тыс. до н. э. до второй половины I тыс. н. э. - обнаружено такое разнообразие художественных форм, которое мы были бы вправе ожидать от крупного культурного центра. Едва ли не в каждом произведении искусства, найденном в эквенских жилищах и захоронениях, прослеживается авторское, личностное начало. В них нет шаблона, нет нарочитых повторов. Скульптурные и графические композиции, как правило, глубоко своеобразны. Их сравнительный анализ свидетельствует о том, что древнеэскимосские резчики по кости постоянно стремились найти новые художественные решения, внести элемент новизны даже в самые распространенные, наиболее устойчивые по своей иконографии образы¹.

Практически та же картина характерна для произведений древнеэскимосского искусства, обнаруженных неподалеку от Эквена, на

территории современного селения Уэлен. Чрезвычайно многообразны также древние художественные изделия, найденные на о. Св. Лаврентия и в поселении Ипиутак на Аляске².

С аналогичным явлением - стремлением найти новые, не известные ранее формы - сталкиваешься, изучая конструктивные особенности древнеэскимосских наконечников и стабилизаторов гарпунов, головок гарпунного древка, рукоятей ножей и мотыг. Казалось бы там, где форма изделия жестко обусловлена его функциональным назначением, должно существовать единообразие. Однако морские зверобои древней Арктики вносили элемент поиска, эксперимента и в повседневную трудовую деятельность.

Охотники на моржей, тюленей, китов постоянно искали новые территории для зверобойного промысла и создания поселений. На это указывает не только сам факт широкого расселения эскимосов по берегам полярных морей - на рубеже нашей эры границы "эскимосского мира" простирались от устья Колымы до восточного побережья Гренландии, - но также история конкретных селений. В том же Эквене можно отчетливо видеть, как расширялась территория, освоенная жителями поселка, как на смену одним кланам приходили носители других культурных традиций.

Сложная этнокультурная структура - другая ключевая особенность древнеэскимосского социума. Ее реконструкция становится возможной тоже в значительной степени благодаря изучению произведений искусства. В графическом декоре на предметах охотничьего вооружения, орудиях труда, украшениях древних эскимосов Берингова пролива отчетливо прослеживаются орнаментальные мотивы, выполнявшие роль своеобразных этнических маркеров. Анализ всей совокупности данных, полученных в ходе исследования трехста тридцати эквенских захоронений, свидетельствует о том, что определенные элементы древнеэскимосского орнамента указывали не только на племенную, но, вероятно, на еще более детальную клановую принадлежность человека.

Обнаружение в пределах одного археологического комплекса, в одних и тех же слоях изделий с неоднородными типами орнаментации - красноречивое свидетельство не только этнокультурного многообразия древнеэскимосского социума, но также тесных связей между носителями различных субкультурных традиций. Древние зверобои Берингова пролива, принадлежавшие к разным племенным группам, постоянно контактировали друг с другом. Такая ситуация могла существовать только в открытом, толерантном обществе, обладавшем высокой социальной культурой.

Возможно, "открытость" древнеэскимосских сообществ тоже была результатом ориентации морских зверобоев древней Арктики на поиск, эксперимент. Стремление найти новые формы, столь отчетливо прослеживающееся в искусстве и хозяйственной деятельности древних эскимосов Чукотки и Аляски, по-видимому, проявляло себя и в сфере общественных отношений. Здесь мы подходим к еще одной принципиально важной черте древнего социума, существовавшего в прибрежных районах Чукотки и Аляски. Большую роль в жизни его создателей играло изобразительное искусство.

Художественное творчество создавало не только универсальный язык передачи информации. Отражая социально-психологическую установку общества на экспериментальную, поисковую деятельность, оно само во многом способствовало росту творческого потенциала социума. Занятия резьбой и гравировкой по кости будили воображение людей, способствовали формированию у них навыков упорного, кропотливого труда, снимали нервное напряжение, вызванное психологическими и физическими нагрузками. Не в этом ли один из секретов необычайной тщательности исполнения древнеэскимосских художественных изделий?

В итоге две тысячи лет назад на стыке Чукотки и Аляски сформировалась гибкая и многогранная культурная традиции. Вобрав в себя различные "экспериментальные" формы, она приобрела повышенный "запас прочности" в противостоянии экстремальным природным условиям Арктики и столь характерным для высоких широт резким колебаниям климата. Опыт изучения древнеэскимосской культуры в целом и материалов, полученных Чукотской археологической экспедицией музея Востока в частности, свидетельствует о том, что при неблагоприятных изменениях экологической ситуации морские арктические зверобои неизменно извлекали из имеющегося у них "банка данных" именно ту информацию, что была наиболее значимой в новых условиях. И тогда традиции, созданные одной локальной группой, становились достоянием всего социума и помогали ему найти адекватную ответную реакцию на изменения окружающей среды.

Созданная древними эскимосами Берингова пролива система духовных ценностей, ключевыми компонентами которой были ориентация на постоянную поисковую деятельность, поливариативность культурных традиций, толерантность, исключительно большая роль изобразительного искусства в жизни общества, оказалась чрезвычайно продуктивной. Она оказала заметное влияние на развитие культуры древних эскимосов Канады и Гренландии. Ее черты отчетливо прослеживаются в традиционной культуре береговых чукчей. Блистательное

искусство индейцев-тлинкитов XVIII-XIX вв. также несло в себе отголоски этой мощной духовной традиции.

Можно ли экстраполировать выводы, полученные на основе изучения древних эскимосов Чукотки и Аляски, на другие архаичные сообщества? В науке существует целое направление, представители которого рассматривают неолитическую культуру морских арктических зверобоев как своеобразный эквивалент культурной традиции охотников на мамонтов, существовавшей в приледниковых районах Земли в эпоху верхнего палеолита. Действительно, климат на большей части Евразии пятнадцать-двадцать тысяч лет назад был таким, как на Чукотке и Аляске на рубеже нашей эры. Что же касается хозяйственной деятельности кроманьонцев и эскимосов, то охота на мамонтов, как и промысел китов, в равной степени обеспечивали людей большим запасом продуктов, в равной степени требовали коллективных усилий и были одинаково опасны.

Идентичность факторов, оказывавших основное влияние на облик культурной традиции, обусловила сходство конкретных деталей. Так, например, и те и другие охотники возводили жилища из костей крупных животных: в одном случае это были кости мамонта, в другом - кита³. У эскимосов рубежа нашей эры бытовали архаичные приемы обработки камня, в частности техника оббивки крупными сколами, широко распространенная в палеолите⁴. Идентична одежда палеолитических охотников ледникового периода и морских арктических зверобоев нового каменного века: она была глухой по покрою, с капюшоном⁵.

Очевидное сходство прослеживается и в изобразительном творчестве палеолитических художников и древнеэскимосских резчиков по кости. Эскимосы - один из немногих народов, в искусстве которых вплоть до начала нашей эры сохранялась полиэйкония. Этот оригинальный художественный прием, суть которого в трансформации изображения в зависимости от угла наклона произведения, появился впервые в древнем каменном веке. Не вызывает сомнений связь полиэйконии как художественного явления с важными религиозными и мифологическими представлениями, с магической практикой первобытных охотников.

В более поздние эпохи полиэйкония практически повсеместно исчезла, и только эскимосы Берингова пролива продолжали создавать композиции, в которых медведь при повороте скульптуры мог превратиться в моржа, морж - в человека⁶. Подобные произведения искусства есть и среди эквенских находок экспедиции нашего музея. Вероятно, не случаен и тот факт, что всего в нескольких километрах от

Эквена находится легендарный Нунак - эскимосское селение, где, если верить легендам, жил кит, принимавший облик человека.

Можно найти немало других примеров, которые подтверждают сходство палеолитической и древнеэскимосской культурных традиций и тем самым дают основания проецировать выводы, полученные при изучении неолитической культуры Берингова пролива, на охотников Ледникового периода. Вместе с тем представляется достаточно очевидным, что каждая первобытная культура имела свою специфику. Различия в стратегии выживания различных традиционных сообществ могли быть весьма существенными, что, впрочем, не исключает общности наиболее важных, основополагающих установок - таких, как ориентация на активную творческую деятельность, "открытость" для инокультурных влияний, большая роль искусства в жизни социума. В дальнейшем мне хотелось бы продолжить исследования в этой области. Остается сожалеть лишь о том, что при этом я уже не смогу, как прежде, воспользоваться дружескими советами и критическими замечаниями М.Б. Мясиной.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья (Эквенский могильник). М., 1975; Бронштейн М.М., Днепровский К.А. Древнее искусство Арктики. - Наука в России. 1998, № 5, с. 48-54; Arutjunov S.A., Bronstein M.M. Katalog. Arktische Waljager vor 3000 Jahren. Unbekannte sibirische Kunst. Mainz-München, 1993, s. 93-207.
- ² Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры азиатских эскимосов. М., 1969; Wardwell A. Ancient Eskimo Ivories of the Bering Strait. N. Y., 1986.
- ³ Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Указ. соч., с. 183; История первобытного общества. М., 1986, с. 167; Бронштейн М.М., Днепровский К.А. В поисках древней арктической цивилизации. - Наука в России. 1997, № 5, с. 83.
- ⁴ Бронштейн М.М., Днепровский К.А. Вход в каменный век. - Знание-сила. 1999, № 7, с. 55.
- ⁵ История первобытного общества. Указ. соч., с. 167.
- ⁶ Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Указ. соч., рис. 56 (1), с. 183; Алексеева Т.И., Алексеев В.П., Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Некоторые итоги историко-этнологических и популяционно-антропологических исследований на Чукотском полуострове. - На стыке Чукотки и Аляски. М., 1983, с. 31, 32, 37.

Бронштейн М. М., Широков Ю. А.

ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА ЭСКИМОСОВ

БЕРИНГОВА ПРОЛИВА

Объемные изображения из дерева, созданные самым северным народом планеты, известны значительно меньше, чем эскимосская скульптура из кости или камня. Между тем, историческая и художественная ценность этих произведений несомненна. В настоящей статье мы хотим обратиться к шести типологически близким антропоморфным скульптурам из собрания Государственного музея Востока. Две из них, обнаруженные археологической экспедицией музея в Эквене, на чукотском побережье Берингова пролива, датируются концом I тыс. н. э.¹ Четыре других произведения, переданные в дар музею Л.С. Богословской, найдены неподалеку от Эквена, на о. Ратманова². Время их создания - предположительно, XIX в. Все скульптуры выполнены из так называемого "плавника" - дерева, принесенного в Арктику южными морскими течениями.

Скульптуры из раскопок в Эквене - оба произведения были найдены в жилищах и, вероятно, являлись изображениями духов предков, охранителей семьи - заметно отличаются друг от друга. Одна из скульптур представляет собой мужскую голову с тщательно проработанными чертами лица. Другая, напоминающая личину, выполнена в обобщенной, схематичной манере (рис. 1, а-б)³. У мужской головы близко посаженные глаза, крупный орлиный нос, слегка выступающие скулы, опущенные вниз углы губ, массивный подбородок. Древний художник хотел, по всей вероятности, воплотить черты конкретного человека. Больше того, он стремился передать внутреннее состояние персонажа, создать определенное настроение у зрителей. У скульптуры направленный в сторону "косой" взгляд, искаженный гримасой рот. Присуща ей и легкая асимметрия форм: нос слегка искривлен и смещен в сторону. Нам представляется, что асимметрия - сознательный художественный прием, усиливавший эмоциональную окрашенность, выразительность и динамизм образа.

Обращает на себя внимание "антропологический тип" персонажа. Резко очерченные черты лица, крупные носы не характерны для

монголоидов-эскимосов. У человека, изображенного чукотским художником, не азиатский, а, скорее, американоидный, индейский облик.

Что же касается "маски" (у скульптуры нет прорезей для глаз, и она может быть названа маской только условно), это произведение, как было отмечено выше, крайне немногословно. Короткими прямыми линиями художник изобразил глаза и рот, жестким выступом обозначил линию носа. Однако и здесь создается ощущение, что резчик по дереву подсознательно ориентировался на иной тип лица, чем у своих соплеменников. Об этом свидетельствует крупный, слегка искривленный, словно имеющий горбинку, нос.

Чем объяснить столь различную манеру исполнения двух скульптур, выполненных в одном и том же селении, в одно и то же время? Справедливо ли предположение, что мастер, создавший изображение мужской головы, привнес в свое произведение элементы портретного сходства? Насколько вероятна гипотеза о том, что древнеэскимосские художники придавали своим героям черты, характерные для внешнего облика американских индейцев?

Сопоставление находок археологической экспедиции музея Востока с произведениями древнего искусства Чукотки из раскопок Н.Н. Дикова, Д.А. Сергеева, С.А. Арутюнова позволяет дать ответы на эти вопросы. В научный оборот введено несколько эскимосских масок из дерева, синхронных описанной выше скульптуре. В основном они выполнены в обобщенной, лаконичной манере. Вместе с тем одна из личин поражает пластическим мастерством, тщательной проработкой деталей и представляет собой фактически портрет конкретного человека⁴. Любопытно, что она была обнаружена Д.А. Сергеевым и С.А. Арутюновым там же, в Эквене, где найдены древнеэскимосские скульптуры из нашего собрания. Таким образом, можно предполагать, что в I тыс. н. э. в антропоморфной деревянной пластике эскимосов Берингова пролива было, по крайней мере, два отличных друг от друга направления. Для одного из них была характерна схематичная манера изображения, для другого, напротив, - стремление к созданию разработанных, наделенных индивидуальными, "портретными" чертами образов.

Анализ произведений косторезного искусства древних эскимосов Берингова пролива свидетельствует о том, что мастера достаточно редко воспроизводили антропологические особенности своих героев. Тем не менее, несколько таких произведений известны. В них в основном присутствуют черты, характерные для тихоокеанских монголоидов - расовой группы, к которой принадлежат эскимосы⁵. Однако, по меньшей мере, в двух случаях можно говорить об американоидности образов⁶.

Следовательно, "индейский тип лица" у найденного в Эквене скульптурного изображения мужской головы не случаен.

Скульптуру с о. Ратманова отделяет от эквенских находок не менее тысячи лет. Однако и те и другие произведения настолько близки друг другу по облику, манере исполнения, назначению, что нам представляется возможным рассматривать их как часть одной исторической и художественной традиции.

Наиболее ярким в художественном отношении здесь является изображение мужской головы с высунутым языком (рис. 2, а). Как и остальные экспонаты данной коллекции, скульптура была найдена в тайнике из камней, неподалеку от оставленного людьми старинного селения Имаклик. Ее ритуальный характер не вызывает сомнений⁷. Изображение выполнено в достоверной манере. Художник явно стремился сохранить портретное сходство: на зрителя смотрит, широко раскрыв глаза, худощавый человек с небольшой головой и острым подбородком. На щеке у него родинка или родимое пятно. Для того чтобы передать эту особенность персонажа, мастер прибегает к технике инкрустации и использует кусочек дерева другой породы. Тот же прием применен для придания большей выразительности взгляду: белки и зрачки мужской головы выполнены из различной по фактуре древесины. Примечательно, что у упоминавшейся выше эквенской скульптуры из раскопок Д.А. Сергеева и С.А. Арутюнова зрачки тоже были изготовлены из другого материала⁸.

Антропологический тип лица рассматриваемого изображения не эскимосский, а скорее всего, как это встречалось в древности, американоидный. Обращает на себя внимание и необычная для искусства эскимосов, но характерная для искусства американских индейцев иконографическая черта - высунутый язык⁹.

Вторая скульптура из клада на о. Ратманова, будучи по форме и размерам точной копией личины, не имеет прорезей для глаз (рис. 2, б). Вспомним, что их не было и у древней эквенской "маски", найденной нашей археологической экспедицией. Оба этих произведения могут быть сближены также по целому ряду других параметров. Они решены в обобщенной манере, у обеих "масок" сходная иконография: асимметричные черты лица, близко посаженные глаза, крупный нос. Оба произведения, несмотря на лаконизм изобразительных средств, эмоционально окрашены и динамичны. В скульптуре с о. Ратманова экспрессивность образа дополнительно усилена тем, что приоткрытый рот персонажа резко смещен в сторону.

Два других произведения, переданных Государственному музею Востока Л.С. Богословской, - погрудное антропоморфное изображение и

человеческая голова - представляют несколько иной тип скульптуры (рис. 2, в-г). И в том и в другом случае черты лица переданы достаточно подробно, но в них отсутствуют "портретность", индивидуальность. Нет в скульптурах и антропологической точности образов. Обращает на себя внимание характерная для обоих произведений деталь - глубокий паз, обрамляющий лицо. Паз не только акцентирует внимание зрителя на спокойных, несколько застылых лицах персонажей, но создает ощущение, что перед нами изображения людей, надевших маски.

Не являются ли подобные скульптуры дальнейшей стадией в развитии антропоморфной пластики берингоморских эскимосов? Какой могла быть семантика этих произведений? Не изображают ли они облаченных в маски "избранников духов" - шаманов?

Ответы на эти вопросы можно будет найти только в результате дальнейших исследований. Сегодня же можно констатировать следующее: в деревянной антропоморфной скульптуре эскимосов Берингова пролива на протяжении целого тысячелетия прослеживается заметное сходство. Оно выражается прежде всего в том, что наряду со схематичными и условными изображениями эскимосские художники создавали образы, наделенные конкретными, индивидуальными, "портретными" чертами. Другая особенность деревянной скульптуры эскимосов Берингова пролива заключалась в том, что для отдельных ее персонажей был характерен американоидный тип лица. Объяснение этим важным особенностям эскимосской пластики следует, вероятно, искать в специфике этнической истории арктических зверобоев Берингова пролива, в многообразии их художественных традиций, в характере погребального обряда.

Этническая история эскимосов достаточно сложна. Придя на Чукотку с побережий Японского и Охотского морей, древнеэскимосские племена около четырех тысяч лет назад пересекли Берингов пролив и в течение длительного времени жили на юго-западе Аляски, на территории, соприкасавшейся с традиционным ареалом индейцев¹⁰. Возможно, именно там, в таежных, "индейских" районах Северо-Западной Америки, где у древнеэскимосских резчиков по дереву не было недостатка как в материале, так и в контактах с иноплеменниками, их искусство получило мощный импульс для дальнейшего развития, а его изобразительный язык обогатился новыми образами, новыми типажам. Больше того, нельзя исключить, что имели место процессы миграции, в результате которых родоначальниками тех или иных эскимосских кланов могли становиться выходцы из иной этнической среды. На рубеже нашей эры часть эскимосских племен вновь уходит к Берингову проливу и расселяется на его американском и азиатском берегах. Постепенно на Аляске, на

Чукотке, на прилегающих к ним островах возникает во многом единая культурная традиция, в которой соединяются компоненты собственно эскимосской культуры и культуры более древних обитателей Арктики - палеоазиатских и индейских народов.

В I тыс. н. э. культура морских арктических зверобоев переживает период расцвета. На берегах Берингова пролива возникают многочисленные селения, значительно усложняется социальная структура общества, более разнообразными становятся религиозно-мифологические представления морских охотников и, в частности, вероятно, культ предков. На качественно иной уровень поднимается эскимосское изобразительное искусство.

Судя по материалам американских археологов, именно в этот исторический период у древних эскимосов существовал обычай использовать погребальные маски¹¹. Опыт изучения многих древних культур, в том числе в Северной Азии, свидетельствует о том, что погребальные маски нередко обладали чертами портретного сходства. Не исключено, что подобная традиция была в древности и у обитателей прибрежных районов Чукотки и Аляски¹². В этом случае становится понятным, почему наряду с изображениями обобщенными, лишенными сугубо индивидуальных особенностей, в деревянной скульптуре эскимосов Берингова пролива появились антропоморфные персонажи с портретными чертами, в том числе и такими, которые указывают на их индейское происхождение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Днепровский К.А. Отчеты о работе Чукотской археологической экспедиции Государственного музея Востока за 1997, 1998 гг. М., 1998-99. (№ ЧАЭ-98, Б-32, высота 18 см; № ЧАЭ-97, Б-25, высота 14,7 см).

² Произведения эскимосского искусства, переданные в музей известной исследовательницей Севера Л.С. Богословской (11140 III, высота 22 см, 11141 III, высота 19 см, 12456 III, высота 6,5 см, 11139-III, высота 76 см), были подарены ей пограничниками С. Богогановым, И. Горчаковым, О. Кибальчиком и сотрудником Уэленской полярной станции О. Нелепченко.

³ Рисунки к статье выполнены Ю.А. Широковым.

⁴ Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья (Эквенский могильник). М., 1975, рис. 94.

⁵ Там же, рис. 94; Wardwell A. Ancient Eskimo Ivories of the Bering Strait. N. Y., 1986, fig. 9, 38, 39; Arktische Waljäger vor 3000 Jahren. Mainz-München, 1993, kat. 326, 327.

⁶ Wardwell A. Указ. соч., fig. 89; Arktische... Указ. соч., kat. 326.

⁷ Использование скульптуры из "ратмановской коллекции" в ритуальных целях подтверждают, в частности, наши информанты - уроженцы старинного эскимосского селения Наукан, расположенного на небольшом удалении от о. Ратманова. По их

сообщениям, подобные изображения были ликами предков, их хранили в скалах рядом с поселком и кормили жиром перед охотой.

⁸ Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Указ.соч., с. 63.

⁹ Holm B. Northwest Coast Indian Art. An Analysis of Form. Seattle. 1998, fig. 53, 60.

¹⁰ Файнберг Л.А. Происхождение эскимосов и алеутов. - Этногенез народов Севера. М., 1980, с. 227-240.

¹¹ Larsen H., Rainey F. Ipiutak and the Arctic Whale Hunting Culture. N. Y., 1948, pl. 98.

¹² Культ черепов умерших шаманов и обычай мумифицировать их тела существовал у юкагигов, которые вплоть до сравнительно недавнего времени жили в центральных районах Чукотки и были наряду с чукчами ближайшими соседями азиатских эскимосов. См. например: Юкагиры (историко-этнографический очерк). Новосибирск, 1975, с. 78.

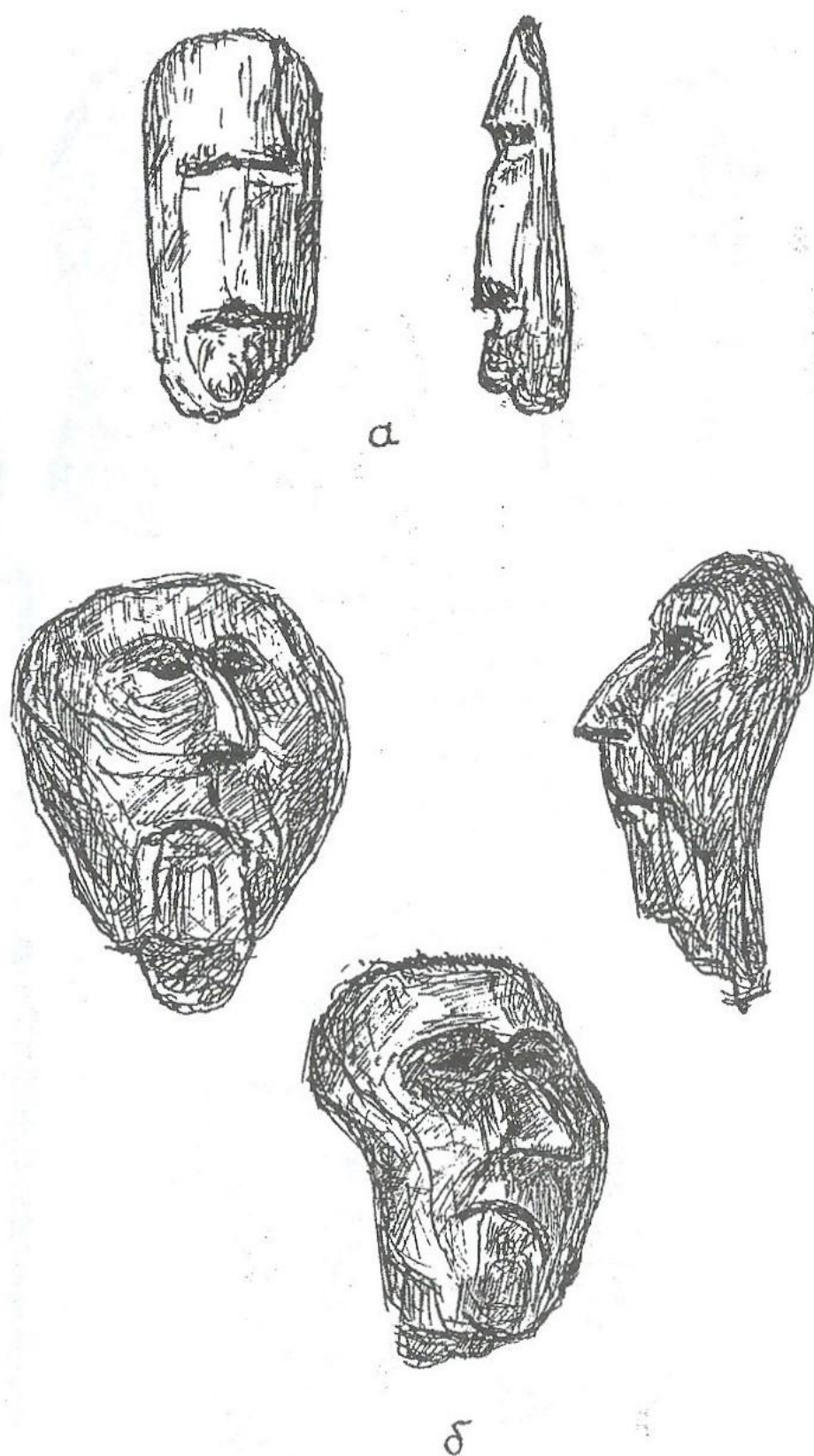


Рис. 1. Скульптура из Эквенского поселения I тыс. н. э.

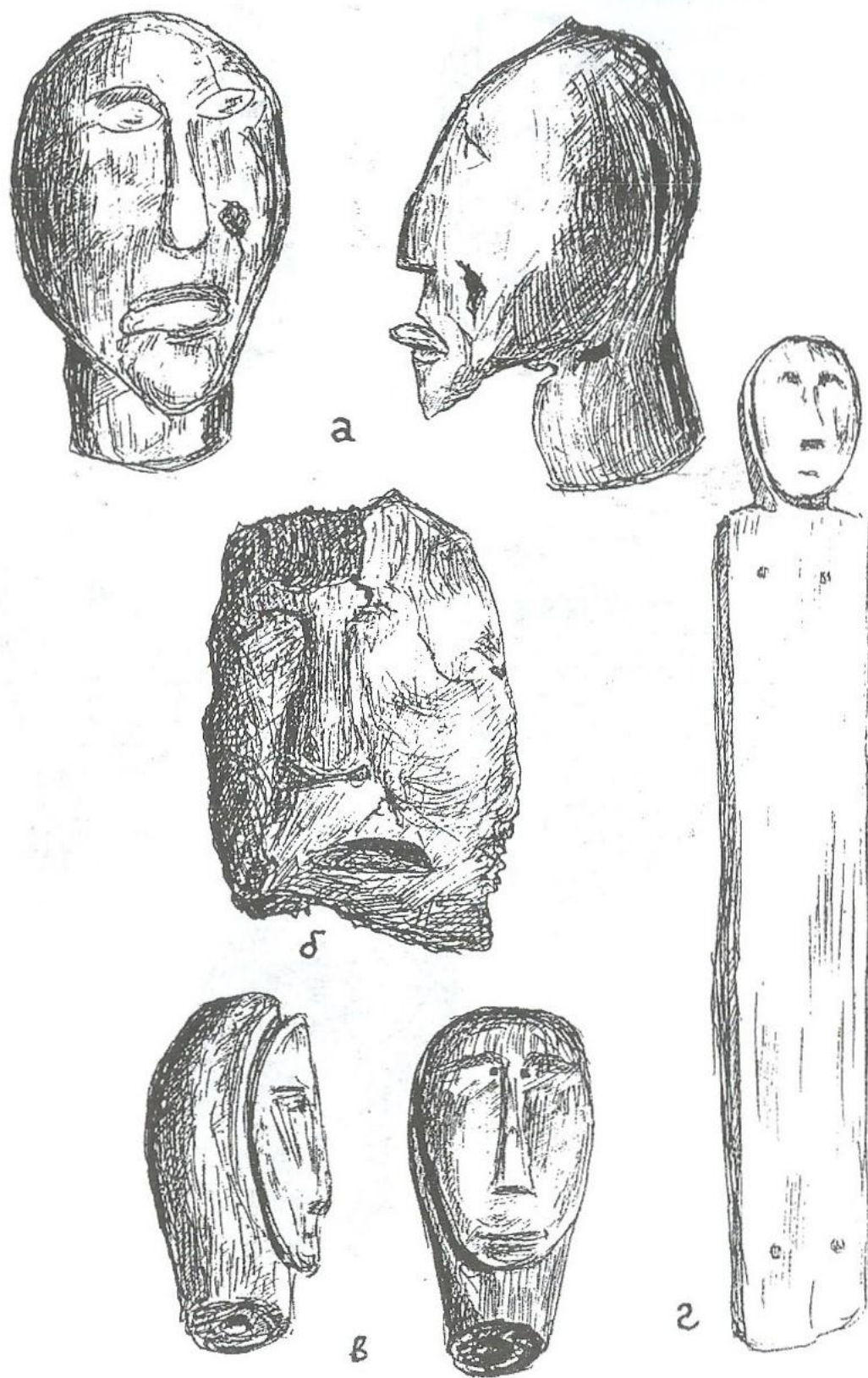


Рис. 2. Скульптура с о. Ратманова. XIX в.

ЕРМАКОВА Е. С.

ЖЕНСКИЕ УКРАШЕНИЯ КАЗАНСКИХ ТАТАР И НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ

Коллекции традиционного искусства народов Поволжья сосредоточились в Санкт-Петербурге¹ и Казани². В Государственном музее Востока этим регионом никогда не занимались и татарские вещи, к сожалению, не собирали. А ведь для России Казань была "воротами" на Восток, где Европа плавно перетекала в Азию. Здесь переплелось несколько корней, из которых выросла местная культура.

Многие традиции искусства казанских татар берут начало в Волжской Булгарии, которая усвоила художественное наследие не только тюркоязычных племен, появившихся здесь задолго до монгольского нашествия, но и местных финноугорских, и соседних славянских племен. Во времена Золотой Орды и после ее распада, в период Казанского Ханства, эти земли еще полностью принадлежали Востоку. После присоединения края к России Запад приблизился к ним вплотную. Восточно-мусульманское начало в искусстве татар постепенно уравнивается влиянием русской городской культуры. В конце XIX - начале XX в. искусство казанских татар предстает в виде своеобразного синтеза Востока и Запада, сохраняя изящный мусульманский оттенок, родственный и Турции, и городам Туркестана.

Неудивительно, что работа со среднеазиатскими украшениями в ГМВ в конце концов привела к татарским украшениям. Началось все с замечательных бирюзовых серег (2448 III), приобретенных еще в 1937 году у А.С. Умнова. С тех пор они не раз публиковались и выставлялись как узбекские серьги XIX в.³ Действительно, по своей форме, напоминающей женскую фигурку, они похожи на ташкентские серьги, распространившиеся в начале XX в. во многих городах Туркестана. Сплошной ряд зеленоватой бирюзы, обрамляющий "фигурку", вызывает ассоциации с "колотой бирюзой" - характерной техникой бухарских ювелиров. Однако при первом же знакомстве с искусством татар, наши любимые ташкентско-бухарские серьги пришлось переименовать в казанские. За ними последовал "самаркандский" браслет (1520 III), а в казахских ажурных наконечниках и пряжках была распознана казанская скань. Так было положено начало новой коллекции и возникла

потребность в сравнительном исследовании татарских и среднеазиатских украшений.

Подобное исследование всегда напоминает игру в мозаику. Целостное явление необходимо разобрать на отдельные сопоставимые элементы. Очень увлекательно находить все больше и больше одинаковых деталей из разных мозаичных картин. Настолько увлекательно, что легко забыть, как отличались картины, пока не были рассыпаны на разные фрагменты. Поэтому, прежде чем приступить к поиску общих деталей, лучше сразу же подчеркнуть, что к XIX в. у казанских татар сложился самобытный комплекс женских украшений, который в целом значительно отличался от подобных комплексов, бытовавших в это время у среднеазиатских народов. Его своеобразие определялось прежде всего традиционным составом украшений, связанным с особенностями национальной одежды. Особый художественный облик традиционного комплекса женских украшений казанских татар создавали такие украшения, как ожерелье *яка чылбыры*, нагрудные украшения *изю* и *хаситэ*, накосники *чулпы* и *тезмэ*. По своему составу этот комплекс не имеет аналогов у среднеазиатских народов. В то же время целый ряд особенностей объединяет ювелирные изделия татар и украшения среднеазиатских мастеров, прежде всего казахов и узбеков.

Составить верное представление о старинных наголовных украшениях довольно трудно, если не знать, как выглядели традиционные головные уборы. Самые ранние свидетельства о татарском костюме запечатлели женский головной убор, обшитый шелковой материей, "похожий на сахарную голову"⁴. На портрете конца XVIII в. в таком шлемообразном уборе изображена легендарная царица Сююмбике⁵. К началу XIX в. подобные архаические детали исчезли из костюма татарок, тогда как в Средней Азии у казахов и киргизов вплоть до XX в. сохранялись конические свадебные головные уборы *саукеле* и *шокюло*. Некоторые народы Поволжья и Средней Азии имели не остроконечные, а цилиндрические шапки⁶. Вероятно, головные уборы, устремленные ввысь, унаследовали свою форму из костюма скифо-сарматских племен.

В XIX в. татарские девушки и молодые женщины начинают носить весьма живописную мягкую шапочку *калфак* в виде вязаного или бархатного колпака, расшитого шелком, жемчугом, золотной нитью, который в действительности был ничем иным, как тем же убором формы "сахарной головы", но только потерявшей свой твердый остов⁷. О происхождении *калфака* от старинного конического убора свидетельствует накосник *тезмэ*, представляющий собой матерчатые полосы с

нашитыми монетами, что раньше было "хвостом" твердого головного убора. Накосники, являвшиеся частью головного убора, сохранились в казахских и каракалпакских свадебных *саукеле*, в киргизских женских шапочках *чач-кап* и узбекско-таджикских шапочках с чехлом для кос *кулута-пушак*.

Высокие головные уборы расшивались бляшками, монетами, кораллами, к нижней части могли прикрепляться диадема и височные подвески. Вслед за подобным головным убором костюм казанских татарок утратил и ювелирные украшения, для него предназначавшиеся. О том, что такие украшения все же существовали, свидетельствуют уникальные экземпляры, например, налобное украшение *баш хаситэсе* из коллекции Российского этнографического музея (З100-13).

У других народов Поволжья ювелирные налобные украшения в XIX-начале XX вв. не были распространены. Здесь предпочитали налобные повязки, расшитые монетами или бисером. Зато в Средней Азии таких украшений было немало. Самые большим разнообразием отличались туркменские налобные украшения - от простых девичьих цепочек с подвесками *силсиле* до тяжелых диадем из фигурных пластин вроде сарыкского *манлайлыка* или текинского *ильдыргича*. Различные налобные цепочки встречались у полукочевых узбеков и горных таджиков. Металлические полосы из подвижно соединенных блях опоясывали казахские *саукеле* и *элечек* - чалму южных киргизок.

Можно предположить, что сложные ювелирные диадемы среднеазиатских народов конца прошлого века имели древние прототипы, хотя эволюцию этих украшений невозможно проследить из-за крайней скудности материала по ювелирному искусству Средней Азии периода средневековья. Между тем, среди археологических находок в соседних регионах есть замечательные произведения ювелирного искусства, относящиеся к античной эпохе и гуннскому времени. Например, диадема из погребения у с. Верхне-Яблочное Ростовской области в виде сплошной металлической полосы с ромбическим рельефом, инкрустированной драгоценными камнями, напоминает старинное бухарское украшение *тилла баргак*. Близка к ней по типу и диадема из погребения у с. Шипово Оренбургской области⁸.

Височные украшения казанских татар также сохранились лишь в археологических материалах и воспоминаниях путешественников. Известны болгарские филигранные серьги, соединенные цепочкой, проходившей под подбородком. В Средней Азии в конце XIX - начале XX в. существовали височные украшения в виде серег с ожерельем. В коллекции ГМВ имеются великолепные хорезмские серьги, к которым прикреплены легкие цепочки с подвесками в виде штампованных

листочков (3104 III), и более массивные, происходящие из Ферганы, киргизские височные подвески конической формы, соединенные цепочкой, к которой подвешена треугольная амулетница (8535 III).

Археологические находки на территории Поволжья и Средней Азии содержат удивительные ювелирные подвески в виде лунниц, сросшихся протом коней или птиц, большинство из которых, по-видимому, служило височными украшениями. Формы этих загадочных украшений относятся к ряду распространенных в культуре индоиранских и тюркских народов образов, сохранивших универсальные модели мироздания. Наиболее лаконично и выразительно мотив полумесяца воплотился в многочисленных золотых лунницах "полихромного стиля", характерного для искусства кочевников Евразии первых веков н. э.⁹

Во многих среднеазиатских височных украшениях прошлого столетия также присутствуют детали в виде полумесяца. Например, подвески *мохитилло* ("золотая луна"), бытовавшие среди узбекско-таджикского населения от Ташкента до Бухары, и хорезмское украшение *бодом-ой* ("луна и миндаль") представляли собой фигурные медальоны с основанием в виде полумесяца, из которого как бы вырастает пальметта. Причем если поздние *мохитилло* имеют очертания симметричного архитектурного узора *мадохиль*, то в более ранних экземплярах височных подвесок, так же как в туркменских украшениях *тенечир* и *адамлык*, в контурах верхней части медальонов различаются головки птиц, коней, а центральная часть напоминает фигуру древнего идола или древа жизни.

Вероятно, в средневековых украшениях волжских булгар и среднеазиатских народов существовало больше общих форм и образов, чем в поздних ювелирных изделиях. В XIX в. некогда общие образы прослеживаются лишь в ювелирном искусстве Средней Азии, особенно в формах височных подвесок таджиков и туркмен. Татарские украшения к этому времени приобрели более отвлеченные декоративные формы.

Неотъемлемой частью костюма женщин любого возраста, как у татар, так и у любого из среднеазиатских народов, были серьги. Часто сельские мастера умели делать только серьги да самые простые браслеты с кольцами. Из всего комплекса разнообразных традиционных украшений XIX - начала XX вв. до сегодняшнего дня дожили только национальные серьги, все прочие ювелирные изделия сохраняются лишь в качестве антиквариата или же используются в сценическом и праздничном фольклорном костюме.

В традиционном искусстве Средней Азии и Поволжья получили развитие три основных типа серег: 1) серьги в виде кольца (кольцевые), 2) серьги с основой в виде стержня, сверху загнутого крючком

(крючковые) и 3) серьги, состоящие из нескольких подвижно соединенных деталей.

К самому универсальному типу принадлежит кольцевая серьга, форма которой дает возможность для воплощения самых разных образов. Кольцо йомудской массивной серьги с фигурной пластиной внутри заключает все мироздание, в то время как узбекская легкая сережка может быть украшена изящным декоративным завитком, лишенным особого смысла.

Татарский ювелир, делавший кольцевые серьги, использовал самые простые приемы. Гладкое колечко пересекалось волнистой полоской. Часто петли для подвесок выгибались из той же проволоки, что и кольцо. Подвески не отличались разнообразием - иногда к серьге подвешивались два-три коротких штырька с монеткой или серебряным шариком, реже к колечку сережки прикреплялась розетка, выложенная камнями. Внутри нижняя часть кольца могла быть украшена завитком из проволоки или иметь утолщение в виде полумесяца. Кстати, татарские золотые серьги с лунницей в основании в XX в. получили большое распространение в городах Средней Азии.

Для Узбекистана и Северного Таджикистана кольцевые серьги являлись самым традиционным типом. Городские ювелиры *заргары* разработали разнообразные способы декоративного оформления кольцевой серьги, причем серьги каждого центра отличались характерными деталями. Самые простейшие сельские серьги выполнялись в виде кольца с горизонтальной перемычкой, на которую нанизывались бусины, колечки из зерни. Подобные серьги, по сведениям Д.А. Фахретдиновой, иногда назывались *уй-халка* ("лук-серьга"), так как они напоминали натянутый лук¹⁰. По словам бухарских мастеров, если серьги имели форму кольца, то одна из них считалась "мужской", другая - женской. Возможно, этим объясняется широко распространенная примета, по которой утрата одной сережки предвещала потерю супруга, и мастера не брались за изготовление одной серьги взамен пропавшей.

В Бухаре в XIX в. были популярны золотые серьги такой же формы *халкаи мухаммади* с бериллами, алмадинами, жемчугом, происхождение которых народная молва связывала с арабами. Более дорогие бухарские серьги (*халкаи-сепоча*, *халкаи-панчпоча* или *халкаи-хафтпоча*) имели три-пять-семь длинных подвесок из розоватых и зеленоватых полупрозрачных камней, речного жемчуга, зерни. Некоторые старинные серьги бухарской работы (*кундальсози*) в нижней части кольца украшались полумесяцем, оттиснутым из золоченой фольги. В районе Ферганской долины носили серьги *кашгари* с ажурными элементами в

кольце. Мотив "лунницы", вообще характерный для женских украшений, часто повторялся в казахских, туркменских и узбекских серьгах.

Второй тип серег (с основой из вертикального стержня) у татар также представлен незамысловатыми серьгами, сделанными из круглой проволоки, на которую нанизаны одна или несколько бусин. Иногда проволока обматывалась вокруг стержня или образовывала петли для бусин. В Туркестане и Бухаре этот тип серег вообще не получил развития, в отличие от Туркмении, Казахстана и Киргизии. Вероятно, форма серьги, устремленная ввысь, лучше соответствовала мировосприятию жителей степей, в отличие от формы кольца, ограничивающей пространство.

Серьги третьего типа, состоящие из нескольких пластин, у татар имели много разновидностей. Во второй половине XIX в. преобладали фигурные серьги, включавшие маленькую розетку, скрепленную с грушевидной сканой бляхой. По мнению С.В. Сусловой¹¹, такие серьги возникли на основе местного древнего типа. Другие исследователи находят их прообраз в грушевидных сарматских серьгах¹². В XVIII в. русские ювелиры делали великолепные серьги, абсолютно "татарские" по форме¹³. У туркмен существовали серьги, которые по своим общим очертаниям напоминали серьги казанских татар, но в отличие от них вырезались из сплошной пластины.

Некоторые татарские серьги этого типа по форме, технике изготовления, обилию бирюзы в декоре имели удивительное сходство с узбекскими ("ташкентскими") серьгами. Такие серьги - *ойнадор*, *яккадур*, сделанные из одной или двух пластинок серебра, в начале XX в. полюбились жительницам Ташкента, Ходжента, Самарканда и многих других городов региона, кроме областей Бухары и Хорезма. В ювелирном искусстве Туркестана серьги "татарской формы" получили своеобразное декоративное оформление. Вместо ажурной тонкой скани узбекские мастера использовали грубоватую накладную филигрань, заполняя ячейки сплошными вставками цветного стекла, голубой смальты. В расположении вставок отсутствовала четкая симметричность, а в колорите - утонченная сдержанность, характерная для казанской работы, зато ощущалась свобода и детская непосредственность. Особенно трогательно выглядели мелкие детали - легкие подвесочки из двух - трех бисерных или пластмассовых бусин.

В Туркестане подобные серьги появляются как будто внезапно. Все известные экземпляры относятся к началу XX в. Раньше здесь были в большей степени распространены кольцевые серьги. Между тем казанские серьги имеют болгарские прототипы. Среди них встречаются экземпляры XVIII-XIX вв.

Таким образом, можно предположить, что образцом для "ташкентских" серег послужили татарские украшения. Но не только форма казанских серег нашла отражение в искусстве туркестанских *заргаров* (ювелиров). Большое влияние на них оказал и весь стиль казанских украшений, отличавшийся от привычного, общего для города и кишлака традиционного декора. В глазах горожан новый привнесенный стиль украшений лучше соответствовал представлению о доступной роскоши. Старинные ювелирные изделия казались немодными, "деревенскими". Во всяком случае, вместе с ташкентскими серьгами оформился целый комплекс ювелирных украшений, выполнявшихся в одной и той же декоративной манере и ставших очень популярными во многих городах Туркестана. Помимо серег типа *ойнадор* в него входили налобное украшение *коштилло*, ожерелье *зеби гардан*, височные подвески *каджак*. Даже вполне традиционные украшения получали новое декоративное воплощение, например, старинные браслеты украшались замком, инкрустированным яркими вставками.

Еще одним видом украшений, без которых немыслима была жизнь и татарских и среднеазиатских женщин, были накосные подвески. Ношение накосных украшений было связано с древними представлениями о магической силе женских волос. В начале века татарские девочки надевали подвески *чулпы*, как только у них отрастали косы, и не расставались с накосными украшениями до самой смерти¹⁴. В Средней Азии этот обычай благополучно дожил до настоящего времени. По сей день в городах и кишлаках, сохранивших традиционный уклад, накосные украшения входят в свадебный наряд невесты. Иногда их продолжают носить в течение года после свадьбы.

Самые разнообразные простые и причудливые татарские и среднеазиатские накосники можно разделить на четыре основных типа. Если начать с татарских украшений, то среди них исследователи выделяют всего два типа - это девичий накосник *тезмэ* и накосник *чулпы*. О накосном украшении *тезмэ* упоминалось при описании старинного головного убора татарок. Среди ювелирных блях, нашивавшихся на полосы *тезмэ*, встречались любопытные вещи. Например, к верхней части накосника прикреплялся крупный медальон, содержащий надписи с именами семи святых - покровителей девушек и женщин. Под ним, на стыке полос, могли зашиваться записки с заклинаниями, большей частью приворотного характера¹⁵.

Подобные накосные украшения в виде полос с разнообразными нашивными деталями существовали и у среднеазиатских народов: *шолпы* - у казахов, *аркалык* - у южных киргизов, *сачбаг* - у туркмен, *ситора* - у южных таджиков. Предполагают, что такие полосы для украшения кос

первоначально могли быть частью старинного головного убора типа *саукеле*. С исчезновением высоких головных уборов у татар, казахов, киргизов от них осталась наспинная лопасть, превратившаяся в самостоятельное украшение.

Старинное казахское украшение такого рода было описано П.С. Палласом в 1773 году¹⁶. *Джажбау* состояло из лопасти, прикреплявшейся к головному убору на затылке. На спине висела узкая лопасть длиной до трех аршин из пестро вышитой материи. Такие украшения привозили бухарцы. Лопасть затыкали за пояс, от которого до подколен свисали две, в палец толщиной, обшитые бархатом косы с большими кистями черного шелка.

К другому типу накосных украшений относятся татарские *чулпы*, представляющие собой массивные сканные бляхи, которые прикреплялись к шнурам, вплетавшимся в косы. После того как старинный убор *калфак* окончательно исчез из быта, татарки стали носить *чулпы*, лучше чем *тезмэ* подходившие к головному убору из платков. Особой любовью пользовались накосники в виде сканных блях лопастной формы с подвесками-монетами, иногда соединявшиеся наподобие коромысла.

Кроме *чулпы*, татарки вплетали в косы цилиндрические амулетки с молитвами или сухими благовониями, серебряные кисти, что, по мнению Н.И. Воробьева, было заимствовано из Туркестана¹⁷. Действительно, в Средней Азии бытовали отдельные ювелирные подвески, которые прикреплялись к концам кос. Наиболее примечательными были бухарские и ташкентские украшения *пешавез* в виде серебряного куполка с густой кистью подвесок с кораллами, штампованными розеточками и косметическими принадлежностями. К тому же типу, что и *чулпы* казанских татар, относятся казахские *шолпы*, среди которых нередко встречаются бляхи казанской работы.

Шейно-нагрудные украшения рассматриваемых регионов делятся на две группы. К первой относятся бусы, шейные повязки, ожерелья с металлическими подвесками и медальонами, которые являются вполне самостоятельными (съемными) украшениями. Во второй группе объединяются разнообразные украшения, остающиеся частью одежды, нашивающиеся на определенные детали костюма.

Бусы и ожерелья лучше всего представлены в городском ювелирном искусстве узбеков и таджиков. Относительное сходство с татарскими имели лишь самые простые шейные повязки *хафабанды*, украшенные бисером. Плетеные бисерные повязки были распространены у горных таджиков, хорезмских и южных узбеков. В Бухаре носили бархатную повязку с нашитыми на нее золочеными медальонами. У татар

существовало подобное украшение *аналык* в виде полоски материи с бисером и бляшками.

Интересные совпадения обнаруживаются при сопоставлении украшений, являвшихся частями одежды. Именно эти нагрудные украшения создавали своеобразный облик национального костюма казанских татарок. В целом, как уже упоминалось в начале статьи, праздничный комплекс татарских украшений совершенно не похож на все подобные комплексы среднеазиатских народов. Между тем, пути формирования отдельных, весьма необычных татарских украшений, таких как *яка-чылбыры*, *тамакса*, *хеситэ*, где-то в глубине веков пересекались с украшениями других тюркских народов.

Удивительное украшение *яка-чылбыры* казанских татарок, имевшее форму ошейника с большой ажурной пряжкой и длинными подвесками из монет и бляшек, по своей структуре стоит близко к туркменскому нашейному украшению *буков*, распространенному среди текинцев, иомудов, сарыков, а также к якутскому свадебному украшению в виде гривны со сложными многоярусными подвесками. Основой для возникновения этих причудливых украшений в виде ошейника послужили древние гривны, известные по археологическим материалам Согда, Бактрии и Волжской Булгарии.

В начале XX в., вероятно вместе с новыми видами одежды, в казахские степи проникают татарские пряжки с подвесками, входившие в *яка-чылбыры*, которые описываются исследователями как казахские национальные украшения¹⁸.

Казанские татарки украшали свои платья нагрудниками из плотной ткани, обшитые шелком, лентами, бусами, бляшками. Большие нагрудники *изю* завязывались на шее тесемками и закрывали всю грудь до талии. Живописной деталью девичьего костюма казашек и киргизок были снимавшиеся нагрудники *алка* и *ала тамак*. Кроме матерчатых нагрудников у казанских татарок существовало ювелирное нагрудное украшение *тамакса*, представлявшее собой серебряную пластину в виде "лунницы" (РЭМ 2303/1). Форма этого татарского украшения вызывает ассоциацию со скифскими пекторальями. Еще больше *тамакса* напоминает изображение, высеченное на груди половецкой "каменной бабы" из Краснодарского края (Эрмитаж, 25405).

Хотя в Средней Азии не удалось обнаружить близких аналогов *тамаксы*, интересно отметить, что в прошлом веке в Самарканде носили ожерелье *мургак*, состоящее из литых деталей в виде перца. Литые бляшки, чередуясь с бусами, нанизывались таким образом, чтобы ожерелье лежало на груди полукругом.

Необычный вид костюму казанских татарок придавала и перевязь *хаситэ*, шившаяся из дорогой ткани, к которой крепились всевозможные бляхи, камни в оправе, монеты и амулеты. Мусульманки почтенного возраста подвешивали к перевязи амулетницы или миниатюрные футляры для Корана. Как и шейно-нагрудные украшения, перевязь имела глубокие корни в местной культуре. Аналогичные украшения имели башкиры, удмурты, чуваша. По мнению Н.И. Воробьева, *хаситэ* произошло от тесьмы с амулетами, которую надевали через плечо¹⁹. Помимо перевязи у казанских татар существовала металлическая амулетница *капторга*, которая появилась еще в булгарское время и походила на туркестанские футляры для амулетов. Округлые сумочки *каптаргаки* носили на поясе древние тюрки, что подтверждается изображениями на "каменных бабах". Туркменки после сорока лет вместо большого количества украшений носили кожаную сумочку на ремне *хейкель* для молитв и заклинаний, причем не только сумочка, но и ремень украшались серебряными пластинами и сердоликами, что усиливало ее сходство с татарской перевязью.

Еще одной особенностью татарского костюма было наличие разнообразных пряжек, застежек, а в начале XX в. и брошей, выполненных местными мастерами на европейский манер.

В Средней Азии застежки в виде круглых брошей для вертикального разреза женского платья были у туркмен гульяка, казахов тонооч, южных таджиков кулфи гиребон. В женском костюме казахов, каракалпаков и киргизов употреблялись круглые и сферические пуговицы и фигурные пряжки, среди которых можно легко обнаружить изделия казанской или кубачинской работы. В костюме узбечек и таджичек пряжки встречались редко, так как было не принято подпоясывать повседневную одежду, а приталенные камзолы вошли в моду сравнительно поздно.

Исследование браслетов и колец также дало интересные параллели. М.Г. Крамаровским уже давно было отмечено сходство татарских и туркестанских пластинчатых браслетов, имевших на концах лапок стилизованные изображения личины хищного зверя²⁰. Подобные мотивы были привнесены в ювелирное искусство волжских булгар вместе с притоком бухарских и самаркандских ремесленников. В ювелирном искусстве Средней Азии начала XX в. сохранилось несколько разновидностей браслетов этого типа. В Ферганской долине и Зеравшанском оазисе часто встречались узкие пластинчатые браслеты, лапки которых не замыкались, а красиво завершались накладными штампованными пальметтами. Такие браслеты, с лицевой стороны украшенные чернью и вставками голубой смальты, носили равнинные таджики и узбеки. У отдельных групп полукочевых узбеков и казахов

бытовали литые браслеты, которые фигурным завершением концов, накладными элементами декора с круглыми ячейками для глазков голубой смальты, общими пропорциями формы напоминали более известные пластинчатые браслеты. Татарские филигранные браслеты, хотя и были близки по форме узбекским браслетам, заметно отличались от последних узорами скани, составляющими ажурную поверхность. Туркестанские и бухарские филигранные украшения, как правило, имеют простую четкую структуру, набранную из одинаковых фрагментов уплощенной проволоочки, с насечкой по краю, как бы имитирующей крученую сканую проволоку.

Кольца и перстни казанских татар были столь же разнообразными, как и среднеазиатские. Многие из них несут отпечаток туркестанской художественной традиции. Например, у казанских татар часто встречались перстни с сердоликом в обрамлении круглых вставок бирюзы или смальты. Такое сочетание и расположение камней очень характерно для среднеазиатских украшений. В Казани получили распространение и перстни с надписями, подобные бухарским или самаркандским. По сведениям С.В. Сусловой, изучавшей татарское ювелирное искусство, "среди татарского населения было распространено мнение, что надпись на перстнях избавляет человека от злых духов и болезней. Как для гравирования на перстнях таинственных слов, так и для надевания в первый раз существовали особые благоприятные дни, в которые человек... должен быть чист душой и телом"²¹. В Бухаре особые золотые кольца *раджаби* делались к месяцу поминовения умерших - *раджабу*. На щитке такого перстня гравировалось имя владельца или коранический текст. Носили их пожилые женщины.

Особенности ювелирного искусства казанских татар, имеющие сходство с украшениями среднеазиатских народов, имеют давние истоки, уходящие на историческую глубину Волжской Булгарии, Золотой Орды и Казанского ханства. На обширной территории, объединенной Золотой Ордой, происходит смешение разных культурных традиций. В это время в Волжскую Булгарию проникают среднеазиатские пластинчатые браслеты с шарнирным замком и гравированным декором, внедряется техника накладной скани, характерная для среднеазиатского ювелирного искусства, но отличающаяся от русской скани, которая впоследствии оказала значительное влияние на технику татарских мастеров. В Казанском ханстве усилилось влияние мусульманской культуры. В ювелирном искусстве это проявилось в распространении общемусульманского декоративного стиля с присущим ему растительным и геометрическим арабесковым узором, яркими вставками камней. Это еще

больше сблизило искусство казанских ювелиров и городских *заргаров* Средней Азии.

В середине XIX в. Казань стала крупнейшим центром ювелирного дела, распространившим свое влияние на окружающие районы Поволжья и Средней Азии. Социально-экономические условия второй половины XIX в. "способствовали широкому распространению среди мастеров (в основном сельских) отходничества. Ювелиры, сапожники, плотники, портные в поисках заработков сотнями уходили в соседние области, в оренбургскую и в казахские степи, в Среднюю Азию и даже в Сибирь. Естественно, это оказало большое влияние на распространение у живущих там народов изделий татарского художественного ремесла"²².

Подобная экспансия украшений в XIX в. была свойственна и другим крупным ювелирным центрам. Время от времени они как бы накапливали избыточную массу украшений, начиная выплескивать излишки далеко за пределы ареала своего традиционного влияния. Так произошло с дагестанским селением Кубачи. Кубачинские украшения и оружие бук

вально заполонили весь Кавказ. Кубачинские и лакские мастера существенно повлияли на формирование общекавказского стиля художественного металла, заметную роль они сыграли и в ювелирном искусстве Средней Азии в начале XX в. Такое же значение в прошлом столетии имела Бухара, распространившая свое влияние от Ташкента и Ферганы до городов Северной Индии. В начале XX в. первенство Бухары начинает оспаривать Ташкент. Ташкентские крупные амулетницы, серьги, браслеты и другие украшения появились во многих городах Узбекистана, Таджикистана, Киргизии и Казахстана.

Последствия таких перемещений ювелирных украшений отчетливо прослеживаются во многих произведениях среднеазиатского ювелирного искусства конца XIX - начала XX в. Самыми выразительными примерами могут быть казахские наконечники подвески, выполненные в характерной для казанских мастеров технике скани, "ташкентские" серьги, которые прочно вошли в традиционный быт и перестали восприниматься как чужие.

И всё же значение татарских украшений на среднеазиатском рынке кажется феноменальным. Казанские мастера появились здесь в самый подходящий момент, предложив удачные ювелирные формы, которые смогли успешно заменить старинные трудоемкие украшения, давно утратившие связь с изменившимся к началу XX в. костюмом и традиционными народными представлениями.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Государственный музей этнографии народов СССР. Ювелирные изделия. Л., 1988.
- ² Завьялова М.К. Татарский костюм из собрания Государственного музея республики Татарстан. Казань, 1996.
- ³ Сычева Н.С. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX-XX в. из собрания ГМИНВ. М., 1984, № 25.
- ⁴ Фукс К.Ф. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении. Казань, 1841, с.18.
- ⁵ Портрет находится в собрании Государственного музея республики Татарстан.
- ⁶ По находкам из Чертомлыкского кургана IV-III вв. до н. э. и других погребений восстановлены и конусообразный, и цилиндрический женские головные уборы (Боровка Г.И. Женские головные уборы Чертомлыкского кургана. - Известия академии материальной культуры. Т. 1. Петроград, 1921, с. 190).
- ⁷ Воробьев Н.И. Материальная культура казанских татар. Казань, 1930, с.30.
- ⁸ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976, с. 59.
- ⁹ Залецкая И.П. Полихромные изделия гуннского времени из погребений Нижнего Поволжья. - Археологический сборник Государственного Эрмитажа. Вып. 10. Л., 1968, с. 38-40.
- ¹⁰ Фахретдинова Д.А. Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент, 1988, с. 38-40.
- ¹¹ Сулова С.В. Женские украшения казанских татар, середина XIX - начало XX вв. М., 1980, с. 24.
- ¹² Смирнов А.П. Волжские Булгары. - Труды Государственного исторического музея. М., 1951, с. 20. Смирнов А.П. Волжские Булгары. - Труды Государственного исторического музея. М., 1951, с. 20.
- ¹³ Русские ювелирные украшения XVIII - нач. XIX вв. М., 1988, с. 10.
- ¹⁴ Воробьев Н.И. Указ. соч., с. 393.
- ¹⁵ Там же, с. 395.
- ¹⁶ Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. СПб, 1773, ч. 1, с. 574.
- ¹⁷ Воробьев Н.И. Указ. соч., с. 394.
- ¹⁸ Тохтабаева Ш.Ж. Казахские ювелирные украшения. Алма-Ата, 1985, с. 110; Люшкевич Ф.Д. Традиционные женские украшения населения Бухарской области. - Музей антропологии и этнографии. Вып. 43. Л., 1989, с. 83.
- ¹⁹ Воробьев Н.И. Указ.соч., с. 408.
- ²⁰ Крамаровский М.Г. Булгарские браслеты: генезис декора и локализация. - Сообщения Государственного Эрмитажа. XLIII. Л., 1978, с. 49.
- ²¹ Сулова С.В. Указ. соч., с. 52-56.
- ²² Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. М., 1990, с. 8.

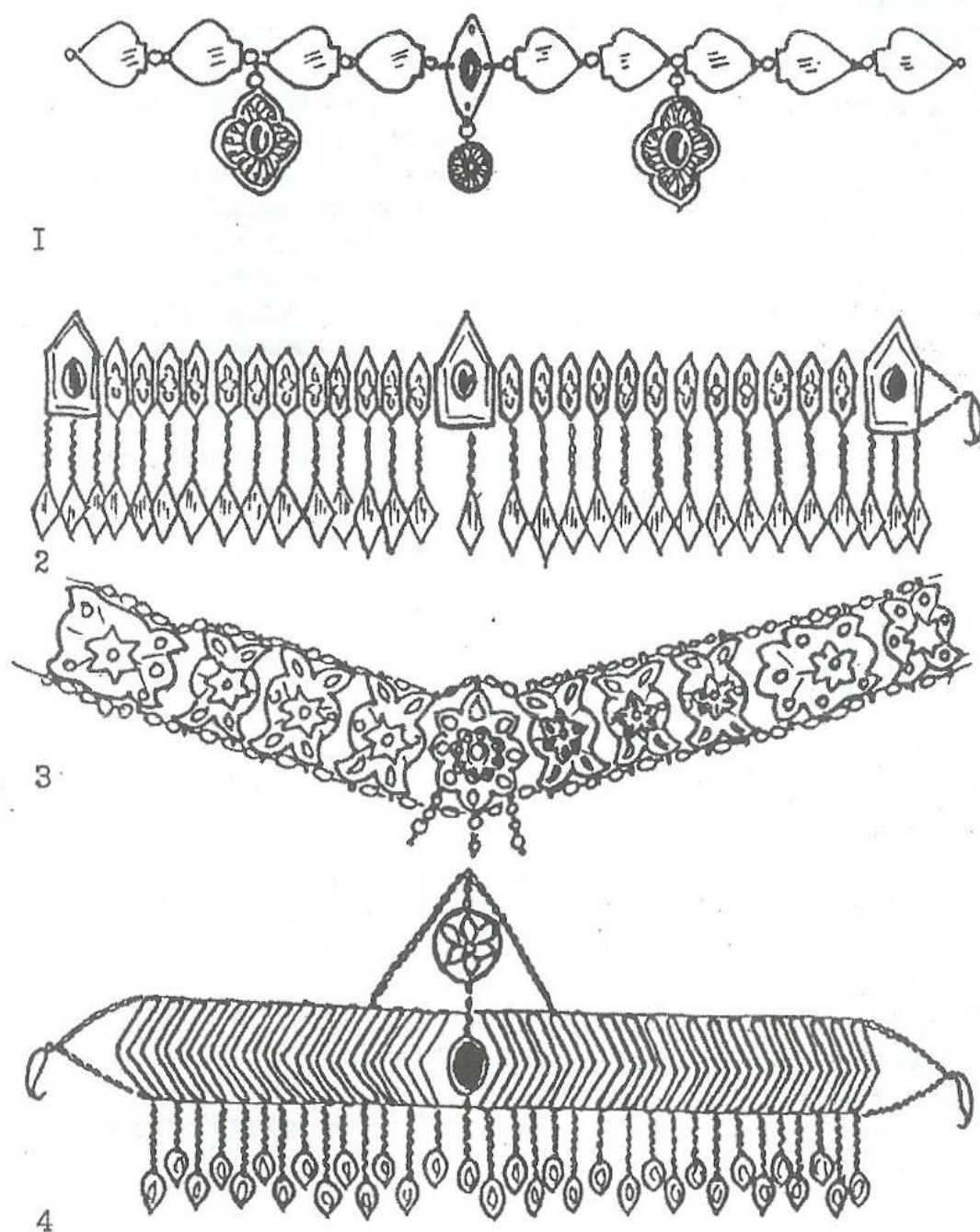


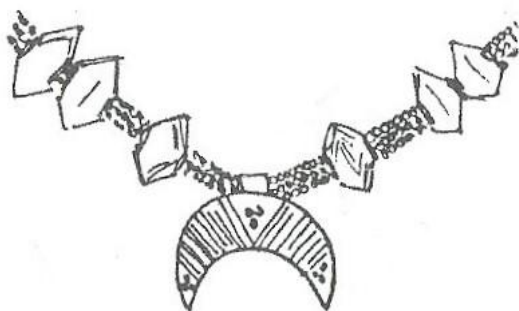
Таблица I. Налобные украшения

- 1) баш хаситэсе, казанские татары, 1 половина XIX в.
- 2) синсиле, туркмены, XIX в.
- 3) тилля баргак, таджики, Бухара, середина XIX в.
- 4) синсиля, узбеки, Бухара, 2 половина XIX в.

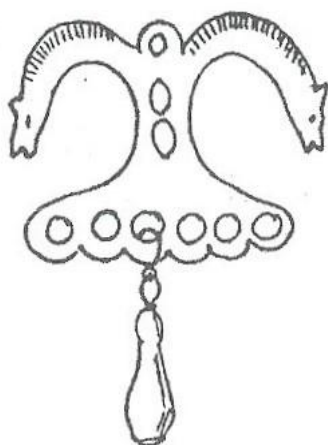
I



4



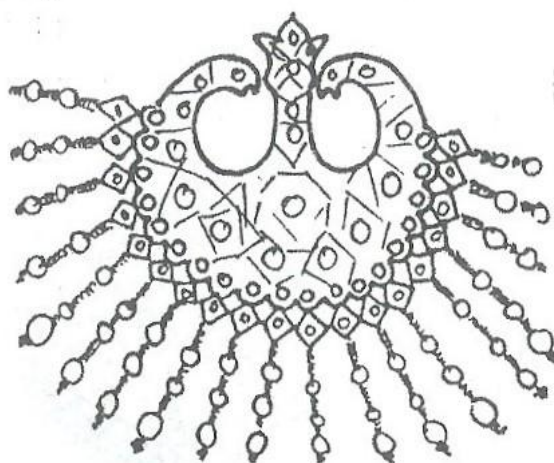
2



5



3



6



Таблица II. Височные и нагрудные подвески

- 1) подвеска, Прикамье, Кыласово городище, X-XIV вв.
- 2) подвеска, Прикамье, с. Купрос, IX в.
- 3) *мохи тилло* - височное украшение, таджики, Бухара, конец XIX в.
- 4) ожерелье с «лунницей», Поочье, Максимовский могильник, IX-XI вв.
- 5) *тамакса* - шейное украшение, казанские татары, конец XIX в.
- 6) *мохи нав* - ожерелье, таджики, Гарм, южный Таджикистан, конец XIX в.

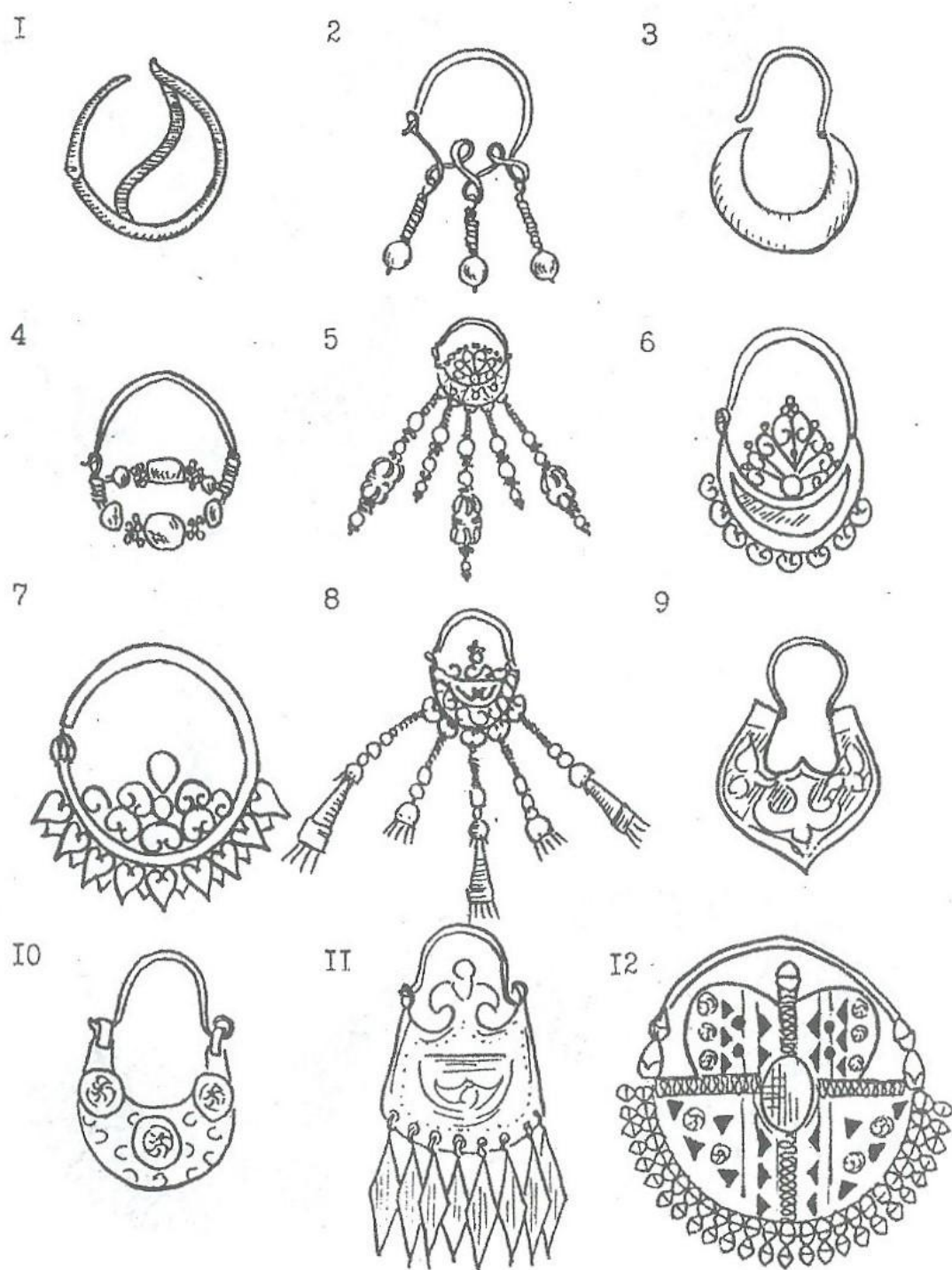


Таблица III. Серьги

1-3) серьги, казанские татары, начало XX в.

4,5,8) серьги, таджики, Бухара, Самарканд, конец XX в.

6, 7) серьги, Фергана, начало XX в.

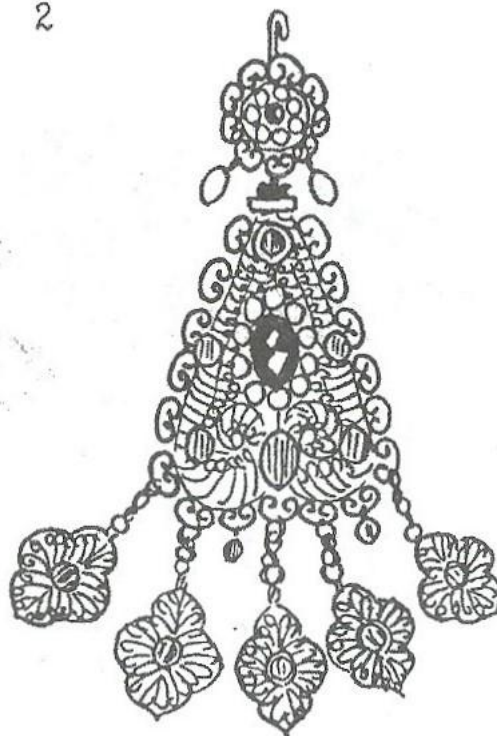
9-11) серьги, казахи, начало XX в.

12) серьги, туркмены –йомуты, Прикаспийский регион, начало XX в.

I



2



3



4

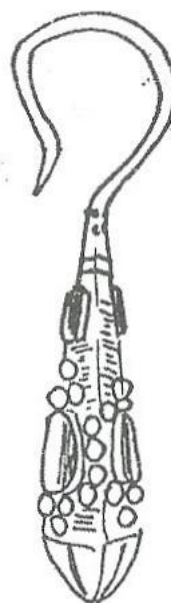


Таблица IV. Серьги

- 1,2) серьги, казанские татары, конец XIX в.
 3) ойнадор - серьги, узбеки, Ташкент, начало XX в.
 4) серьги, киргизы, конец XIX в.



Таблица V. Накосные украшения

1, 2) чулпы, казанские татары, конец XIX в.

3) шолты, казахи, северный Казахстан, конец XIX в.

4) накосное украшение, туркмены, Прикаспийский регион, начало XIX в.

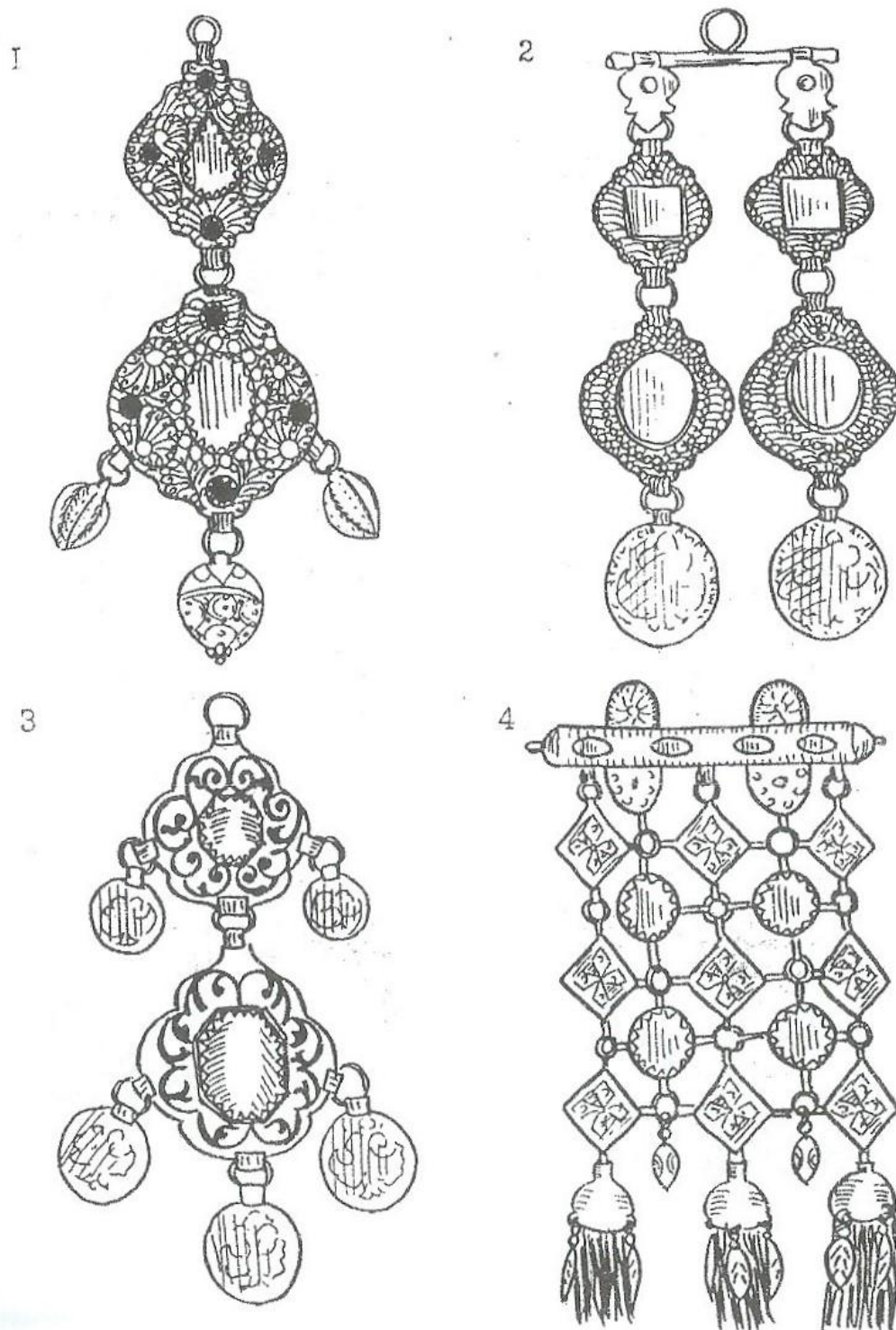


Таблица VI. Шейные украшения

- 1) *яка чылбыры*, казанские татары, конец XIX в.
- 2) *буков*, Прикаспийский регион, конец XIX в.

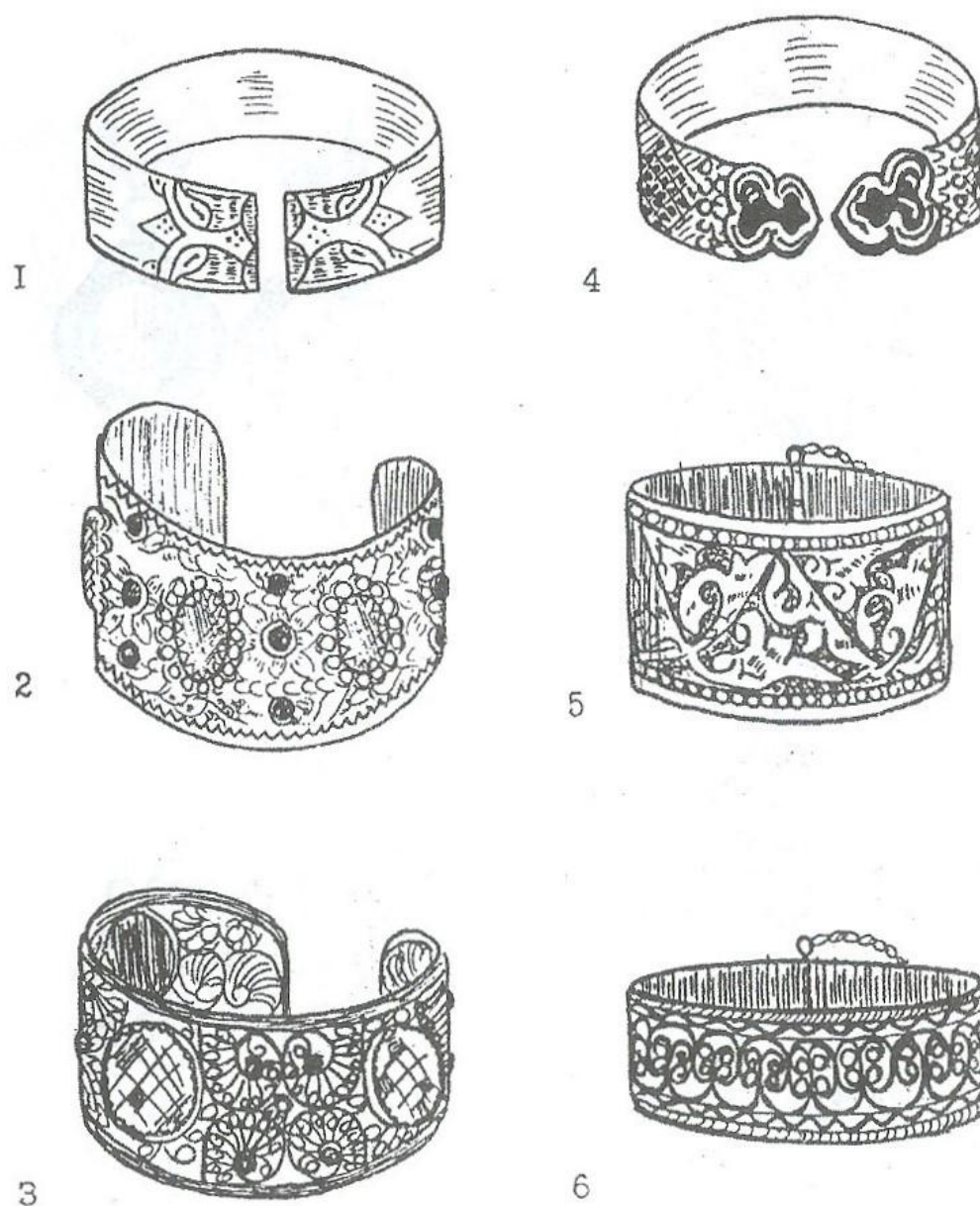


Таблица VII. Браслеты

- 1) браслет, городище Булгар, XIV в.
 2,3) браслеты, казанские татары, конец XIX –начало XX вв.
 4-6) браслеты, таджики, узбеки, Самарканд, Бухара, начало XX в.

**НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ВОСТОКА**

Выпуск XXIII

Ответственный и художественный редактор

Н.А. Гожева

Технический редактор и верстка

В.Л. Сычев

Издательство «Компания Спутник +»

109428, Рязанский проспект, д.8а

Тел.: (095) 174-32-31

Генеральный директор
кандидат экономических наук
А.А. Васькин

Главный редактор
кандидат экономических наук
А.В. Моденов

ЛР №066478 от 30.03.99

Налоговые льготы в соответствии с ОК 005-93 Том 2 95 3000 – Книги и брошюры

**Подписано в печать 3.12.2000. Формат 60х90/16. Бумага книжно-журнальная.
Усл. печ. л. 11,38. Тираж 300 экз.**

Отпечатано в ООО «Компания Спутник+»
ПД №1-00007 от 28.07.2000



Уважаемые читатели!
Издательство
"Компания Спутник +"
и редакция журнала
«Аспирант и соискатель»
предлагают Вам
опубликовать:

 **монографии, авторефераты, научные труды малыми тиражами (от 50 экз.);**

 **научные статьи аспирантов и соискателей для защиты диссертаций в журнале «Аспирант и соискатель»;**

 **книги, стихи малыми тиражами (от 50 экз.).**

⇒ **Все издания регистрируются в Книжной палате РФ и рассылаются по библиотекам России и СНГ.**

⇒ **Осуществляем также компьютерный набор и верстку, полиграфические услуги (визитки, бланки, переплет).**

⇒ **Приглашаем к сотрудничеству авторов учебной и другой литературы.**

Тел. (095) 174-32-31

Москва, 109428, Рязанский проспект, д. 8а.

<http://www.sputnikplus.ru>

E-mail: sputnikplus2000@mail.ru

