

СА-74
А-78

ИСКУССТВО
РЕСПУБЛИК КАЗКАЗА
И СРЕДНЕЙ
АЗИИ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

СА-7И

А-78

**ИСКУССТВО
РЕСПУБЛИК КAVKAZA
И СРЕДНЕЙ
АЗИИ**

ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, СКУЛЬПТУРА



ВРИБ «СОЮЗРЕКЛАМКУЛЬТУРА»
МОСКВА — 1992

Автор Н. В. АПЧИНСКАЯ
Ответственная за выпуск Э. Н. НИКИТИНА
Художник Л. А. ДЕНИСЕНКО
Фото И. Я. СКИДАН-БОСИНА

В Государственном музее искусства народов Востока хранится около 6000 произведений живописи, графики и скульптуры республик Кавказа и Средней Азии. Сравнительно небольшая часть этих произведений относится к XIX веку, остальные созданы в XX столетии. По своему составу и художественной ценности музейная коллекция является одним из самых значительных в стране собраний произведений изобразительного искусства данного региона. Настоящее издание содержит беглые очерки творческих индивидуальностей художников и характеристику основных произведений, входящих в экспозицию, и имеет не только самостоятельное значение, но может быть использовано и как путеводитель по постоянной экспозиции музея.

На первой ст. обложки:
Николаев А. В. ЖЕНИХ.
1920-е. Бумага, темпера

На четвертой ст. обложки:
Сарьян М. С.
ЦВЕТЫ СЕВАНА.
1942. Картон, масло

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Государственного музея искусства народов Востока

© ВРИБ «Союзрекламкультура», 1992

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕСПУБЛИК КАВКАЗА

Музейная коллекция живописи, графики и скульптуры республик Кавказа охватывает период с первой половины XIX по конец XX века.

История изобразительного искусства Кавказа не ограничивается, разумеется, указанными хронологическими рамками. В государствах данного региона (прежде всего, принадлежащих к христианской культуре) это искусство знало в прошлом эпохи высочайшего взлета.

Так, в Армении, явившейся одной из первых стран, принявших христианство (которое утвердилось здесь в форме монофизитства*), в средние века создавались не только неповторимая по монументальному величию архитектура, но также полные экспрессии настенные рельефы и фрески. Однако наибольшего расцвета достигла здесь книжная миниатюра, украсившая в основном Евангелие и другие богослужебные книги. Именно в сверкающих красками миниатюрах проявлялся во всей полноте изобразительный дар армянского народа и присущее ему особое чувство цвета.

В православной Грузии средние века были ознаменованы не менее мощным расцветом фресковой живописи, покрывавшей стены многочисленных храмов. Разнообразная и по сюжетам, и по стилю эта живопись неизменно отличалась высокой красотой и духовностью образов. В сокровищницу национального искусства вошли также созданные в эпоху средневековья великолепные иконы и другие предметы культа с изображениями христианских святых, выполненные в техниках чеканки по металлу, резьбы по кости, эмали и мозаики.

К XIX веку традиции великого религиозного искусства прошлого почти полностью исчерпали себя. Однако на их почве возникло новое, светское искусство, которое вобрало в себя элементы древнего и средневекового художественного наследия, а порой являлось своего рода его продолжением (как, например, живопись Нико Пиросманашвили).

* Монофизитство — древнее и распространенное, помимо Армении, лишь в нескольких восточных странах течение в христианстве. Монофизиты утверждали единую природу Христа, в которой человеческое начало поглощалось божественным. С этим были связаны определенные «иконоборческие» тенденции в армянском средневековом искусстве.

Искусство XIX века В прошлом столетии средоточием культурной жизни Закавказья был Тифлис (нынешний Тбилиси). Административный центр всего региона, место пребывания русского наместника, этот город являлся проводником на Кавказ не только восточных, но и русских, а также европейских художественных влияний. Кроме грузин, здесь жили и создавали художественные произведения представители самых разных кавказских народностей, и в первую очередь армяне, которые на протяжении всей своей многострадальной истории находили спасение от иноземных завоевателей прежде всего в близкой по вере христианской Грузии.

Музейное собрание живописи Кавказа открывается двумя произведениями неизвестных авторов, относящимися к первой половине XIX столетия. Одно из них — «Портрет Василия Попова», — судя по стилю, было написано приехавшим в Тифлис русским живописцем. Другое — «Портрет князя Томаза Орбелиани» — принадлежит, по всей видимости, кисти местного живописца (ил. 1). Работа эта глубоко самобытна. Она написана в манере, присущей сложившейся в Тифлисе в конце XVIII — начале XIX века замечательной школе портрета, связанной с традициями грузинского и армянского средневекового искусства, а также иранского придворного портрета XVIII века и родственной по стилю русской и украинской парсуны (или польского «сарматского» портрета). Пожалуй, высшим достижением этой школы стало творчество Акопа Овнатяна (1806—1881) — самой яркой фигуры тифлисской живописи прошлого века и самого талантливого представителя большой династии живописцев. Его предок, прозванный современниками «нагашем» (мастером), приехал в Грузию по приглашению грузинского царя еще в начале XVIII века. Он был поэтом и художником, создававшим миниатюры и фрески. Все последующие представители рода Овнатянов расписывали церкви или украшали миниатюрами рукописи. В отличие от них А. Овнатян был мастером станкового светского портрета. Он писал в технике масляной живописи представителей самых разных сословий, воплощая их черты с реализмом, присущим искусству XIX века, и с утонченностью, свойственной старой армянской миниатюре (с которой его сближали также небольшие размеры картин). В свое время А. Овнатян не был принят из-за возрастных ограничений в Академию художеств в Петербурге, и это обстоятельство, по всей вероятности, помогло ему сохранить неповторимые национальные черты и самобытность своего искусства. В его работах, примером которых может служить «Портрет К. Караджана» из собрания музея, есть острота внеакадемического видения. Современного зрителя они пленяют парадоксальным, но органичным сочетанием иллюзорной точности в передаче натуры с пластическими обобщениями, музыкальным ритмом линий, декоративностью насыщенных и чистых красок, контрастирующих с черными фонами.

Тифлисские мастера второй половины XIX столетия, армяне и грузины, получали, как правило, высшее художественное образование в Петербургской Академии художеств, а в дальнейшем также в Москве, Мюнхене и в открывшихся в Тифлисе рисовальных классах. Среди этих



1. Неизвестный тифлисский художник. ПОРТРЕТ КНЯЗЯ ТОМАЗА ОРБЕЛИАНИ. Первая половина XIX в. Холст, масло



2. Башинджагян Г. З. СЕВАН ПРИ
ВОСХОДЕ СОЛНЦА. 1894. Холст, масло



3. Пирсманшвили Н. КУТЕЖ. Нача-
ло XX в. Клеенка, масло

мастеров выделяется Степан Нерсисян (1815—1884), создававший портреты и натурные сцены, проникнутые романтическим настроением (его работы представлены в музейном собрании женским портретом). Если Нерсисян, несмотря на академическое образование, порой переключался «не-классичностью» стиля с А. Овнатяном, то творчество крупного тифлисского художника следующего поколения — Геворка Башинджагяна (1857—1925) — развивалось в русле современной ему русской и европейской живописи. Ученик пейзажиста М. К. Клодта, Башинджагян нередко соприкасался в своем творчестве с И. Айвазовским и А. Куинджи и создавал виды Армении и Грузии, впечатляющие своим размахом и высокими живописными достоинствами. Немало таких видов, передающих красоту и величие Севана, гор и долин Армении, находится в собрании ГМИИВ (ил. 2).

Младшим современником Башинджагяна был грузинский живописец Гуго Габашвили (1862—1932), запечатлевший характерные особенности национального быта. Но подлинно великим грузинским художником — не только рубежа веков, но и всего двадцатого столетия — явился Нико Пиросманашвили (1862—1918). Выходец из кахетинского села, не получивший никакого художественного образования, Пиросмани был плотью от плоти грузинской народной культуры. Он провел почти всю жизнь в Тифлисе, украшая вывесками и картинами, написанными по преимуществу на черной клеенке, духаны и мелкие лавочки. В его произведениях предстают крестьяне и горожане, животные, панорамы сельской жизни. Все это полно жизни, но кажется стоящим над временем, переключаясь в своей духовности и в своем величии с образами грузинской фресковой живописи средних веков.

К наиболее характерным сюжетам Пиросмани относятся так называемые «кутежи». Работы на эту тему наиболее прямо отвечали задаче художника — украшать духаны; в них прославлялась жизнь и звучал мотив человеческого единения и братства. Один из самых мощных и цельных по образному и пластическому языку «Кутеж» находится в собрании музея (ил. 3). Как и другие произведения Пиросмани, он свидетельствует о замечательном колористическом даре художника, а также о том особом значении, которое имели в системе выразительных средств грузинского мастера свет и черный цвет.

Искусство советского периода После революции искусство республик Кавказа развивалось в едином русле со всем советским, а также европейским искусством (с последним оно соприкасалось и вбирало в себя его влияние

в основном в 1920-е годы и начиная с 1960-х). Самые высокие достижения национальных мастеров приходятся на 1920-е годы, когда новаторство, поиски пластического и образного языка XX века опирались на богатое культурное наследие прошлого и осуществлялись еще в условиях творческой свободы. Динамичные ритмы эпохи, характерный для нее пафос переустройства мира находили отражение в работах самых разных художников, независимо от их национальной принадлежности и творческой манеры. Все искусство тех

лет было заряжено энергией и несло на себе печать некоего «большого» стиля.

С середины 1930-х годов советское искусство испытывает общий упадок. В это время насаждалось, как известно, унифицированное и официозное искусство, убогое по содержанию и форме; все живое и творческое из него изгонялось. Даже крупным мастерам, как правило, не удавалось противостоять внешнему давлению и сохранять тот высокий художественный уровень, который был присущ их работам предшествующего периода.

В 1960-е годы начинается постепенное возрождение творческих сил. Мастера старшего поколения переживают в определенном смысле вторую молодость. Из казалось бы полностью истощенной культурной почвы появляются новые побег (хотя далеко не столь мощные, как в 1920-е годы). Формируется новая генерация живописцев, графиков и скульпторов, которые стремятся приобщиться к мировому художественному процессу, открывают для себя древние национальные традиции, вновь осваивают опыт начала XX века и 1920-х годов, как бы соединяя насильственно разорванную связь времен.

Обобщающий и экспрессивно-символический язык современного искусства позволяет художникам нашего времени воплощать — вслед за мастерами 1920-х годов — наиболее характерные и глубинные черты национальной культуры. Эти национальные черты в искусстве, как и в жизни, с трудом поддаются четким определениям и кажутся порой неуловимыми; тем не менее они проявляются как в сюжетах и образах, так и в самой трактовке пластической формы, колорите, ощущении пространства...

Искусство советской Армении в первые десятилетия ее существования создавалось мастерами, продолжавшими жить за пределами республики (в первую очередь, в Тбилиси), а также художниками, чье творчество, начавшись в силу исторических причин в других краях, протекало затем в Ереване.

Именно к ним принадлежал самый крупный армянский художник нашего века Мартiros Сарьян (1880—1972). Уроженец Ростова-на-Дону, ученик В. Серова и К. Коровина, испытавший затем влияние нового французского искусства, он совершил в 1910-е годы ряд путешествий в Армению, Персию, Турцию и Египет, открыв для себя Восток и как бы обретя духовную родину. Лучшие свои работы Сарьян создал именно в 1910-е, а также в 1920-е годы.

В картине «Улица. Проходящие» из собрания музея, как всегда у Сарьяна, через непосредственно запечатленный натуральный мотив передано общее ощущение Востока с его размеренными ритмами, слитностью людей с природой, яркостью красок и жаром солнца, чья энергия наполняет изнутри и наделяет экспрессией и динамизмом самые статичные формы.

В 1920-е годы Сарьян поселяется в Ереване и принимает активное участие в возрождении традиционной и строительстве новой националь-

**Искусство
Армении**

ной культуры. С этого времени его творчество посвящено созданию обобщающего «портрета» Армении, ее людей и природы.

В портретах Сарьяна всегда выявляется духовная значимость и творческая энергия личности, не случайно он пишет по преимуществу деятелей культуры. Один из его любимых приемов — сопоставление живого лица и маски; таким образом подчеркивалась характерная для всего сарьяновского искусства взаимосвязь между живой натурой и ее символическим обобщением, временем и вечностью. Таков находящийся в собрании ГМИИВ «Автопортрет с маской».

После переезда в Ереван Сарьян продолжал писать букеты цветов, которые были высшим достижением его творчества в 1910-е годы, и одновременно создавал декоративные панно с изображением цветов и фруктов, символизирующих плодородие южной земли. Но главным его жанром становится пейзаж. В этот период он вырабатывает новый вид пейзажной композиции, способной передать то ощущение почти космической широты, которое рождает армянский ландшафт. Виды Армении у Сарьяна представляют собой, как правило, панорамные изображения, в которых используется верхняя точка зрения, а уходящее вдаль пространство как бы разворачивается на зрителя.

Современником Сарьяна был Ерванд Кочар (1899—1979) — живописец и скульптор, автор известного памятника Давиду Сасунскому в Ереване. Уроженец Тифлиса, он учился в родном городе у Е. Татевосяна и в Москве у П. Кончаловского, а в начале 1920-х годов уехал в Париж, где прожил 13 лет, экспонируя свои работы вместе с П. Пикассо и Ф. Леже (их отличительной особенностью было своеобразное сочетание абстрагирующих тенденций и «биологизма»). Со второй половины 1930-х годов и вплоть до смерти Кочар жил и работал в Ереване. Образцом его творчества 1920-х годов является картина «Голова мальчика» из собрания ГМИИВ — одно из тех миниатюрных полотен, которые художник писал наряду с весьма внушительными по размерам панно. Небольшой формат холста не препятствует созданию подлинно монументального образа. Пред нами как бы лик самой Армении, в котором прочитывается характерное для национального пластического мышления сочетание монолитности и экспрессии.

Третий выдающийся армянский художник XX века Александр Бажбеук-Меликян (1891—1966) родился и провел жизнь в Тбилиси. Через все свое творчество он пронес очарованность образом женщины, которая является в его работах одновременно действующим лицом и зрительницей некоего театрального действия, воплощающего жизненную мистерию. Типичные мотивы Бажбеука — цирковые представления, аттракционы, игры. Человек оказывается в царстве волшебных превращений и обретает власть над вещами, а за дешевыми трюками таятся подлинные загадки бытия. В музее этот художник представлен работами иного рода — портретами и бессюжетными изображениями женщин, но их отличает та же поэзия, то же живописное мастерство. На всех этапах своего творчества Бажбеук опирался на традиции классического искусства, но если в ранний период он прибегал к скульптурно-четкой трактовке формы, то позднее пришел к мягкому, чисто живописному стилю.



О той и другой его манере можно судить по картинам, находящимся в музее.

Еще один известный художник старшего поколения Акоп Коджоян (1883—1959) был живописцем и графиком, внесшим немалый вклад в развитие национальной графики, и прежде всего — книжной иллюстрации. В отличие от Сарьяна и Кочара, он испытал влияние не французского, а немецкого искусства начала века, получив художественное образование в Мюнхене. В музейном собрании есть ряд живописных и графических работ Коджояна 1920-х и 1930-х годов, среди них подлинный шедевр — пейзаж «Окрестности Гегарда», впечатляющий, несмотря на небольшие размеры, почти космическим величием образа (ил. 4).

В экспозиции можно увидеть произведения еще двух армянских

4. Коджоян А. К. ОКРЕСТНОСТИ ГЕГАРДА. 1927. Бумага, темпера

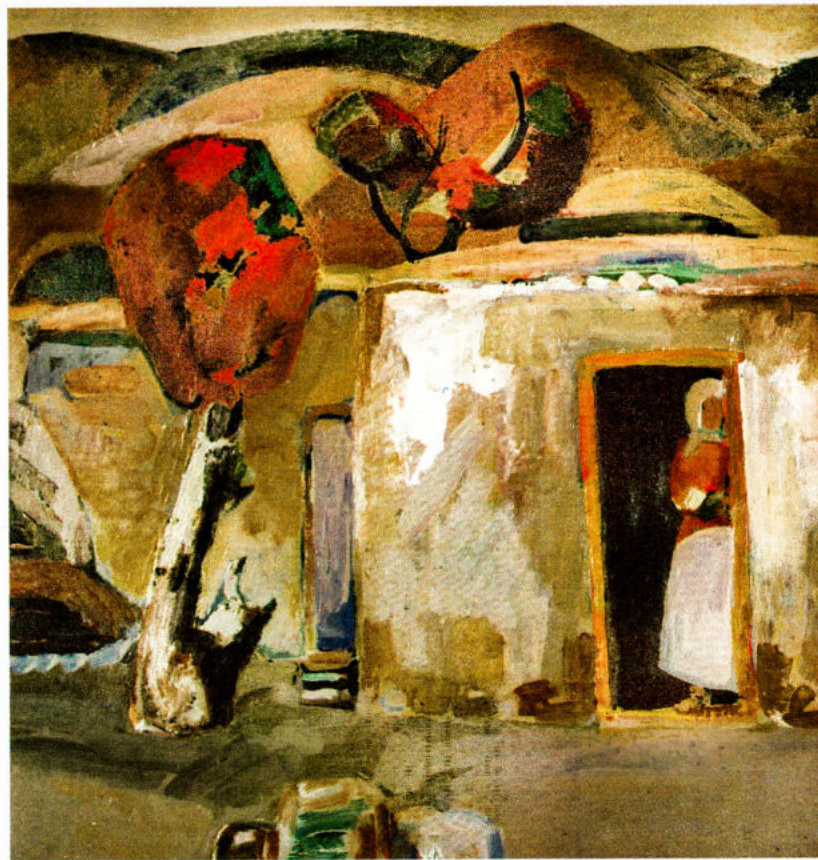
художников старшего поколения — Иосифа Каралаяна (1897—1981) и Вагаршака Элибекияна (р. 1910). Оба родились и провели большую часть жизни в Тбилиси, но создавали свои произведения в Ереване, посвятив их воспоминаниям о городе своей юности. В манере этих мастеров заметно влияние эстетики примитива.

В творчестве Каралаяна легко обнаружить связь с художественным наследием двух знаменитых тифлисских живописцев — Пиросмани и Бажбеука-Меликяна. Воссоздавая сценки народной жизни Тифлиса и грузинской деревни начала века, Каралаян добивался в своих лучших вещах свежести живописи и непосредственности образов, почти всегда несущих в себе некую тайну. Что касается Элибекияна, то он в юности некоторое время учился художественному ремеслу, а затем долгие годы был администратором тбилисских театров. После переезда в 1970-е годы в Ереван Элибекиян обратился к станковой живописи и, словно забыв когда-то изучаемые «правила», рассказал о жизни старого Тбилиси языком, близким к языку народного искусства. Созданная им сюита живописных миниатюр полна праздничной театральности, поэзии и юмора.

Оба мастера были заняты «поисками утраченного времени» в годы, когда работали художники совсем другого поколения, те, кто начал свой путь в искусстве в атмосфере «оттепели» и творческого подъема, когда расширились эстетические горизонты и заново осваивался язык современного искусства.

Самой яркой фигурой армянского художественного «возрождения» 1960—70-х годов был Минас Аветисян (1928—1975). Уроженец деревни Джаджур, он сделал ее символом Армении, родного дома, преемственности поколений. В картине «У порога» из собрания музея крестьянский дом в Джаджуре кажется «архетипом» человеческого жилища, а женщина — воплощением ожидания и терпения, охраняющего и одушевляющего начала (ил. 5). Во всех работах Аветисяна форма как бы рождается из живописной стихии, а ее сгущенность и тяжелое горение отвечают драматизму образов, их внутренней монументальности, побудившей художника в конце жизни (трагически оборвавшейся в самом расцвете) обратиться к стенной росписи.

Другим крупным живописцем, активно работавшим в 1960—70-е годы, является Акоп Акопян (р. 1923). Он родился в Египте и в начале 1960-х годов приехал в Армению, будучи уже сложившимся мастером. Однако подлинного расцвета его искусство достигло лишь соприкоснувшись с землей предков. В отличие от Аветисяна, Акопян документально точен в воспроизведении реальности, но с помощью продуманных композиционных построений, тонких нюансов цвета, утонченно-экспрессивного рисунка он превращает натурный мотив в чисто духовный, с оттенком ирреальности образ. После приезда в Армению Акопян часто писал Куйнари (с 1924 по 1990 — Ленинакан), и в наши дни эти его работы, в том числе и полотно из собрания ГМИИВ, являются своеобразным памятником трагически погибшему во время землетрясения городу. Сельская Армения в творчестве Акопяна представлена в музее серией с изображениями двух деревень — Малишки и Агавнадзора. Кистью художника они превращены в некие натурные фантазии, выполненные

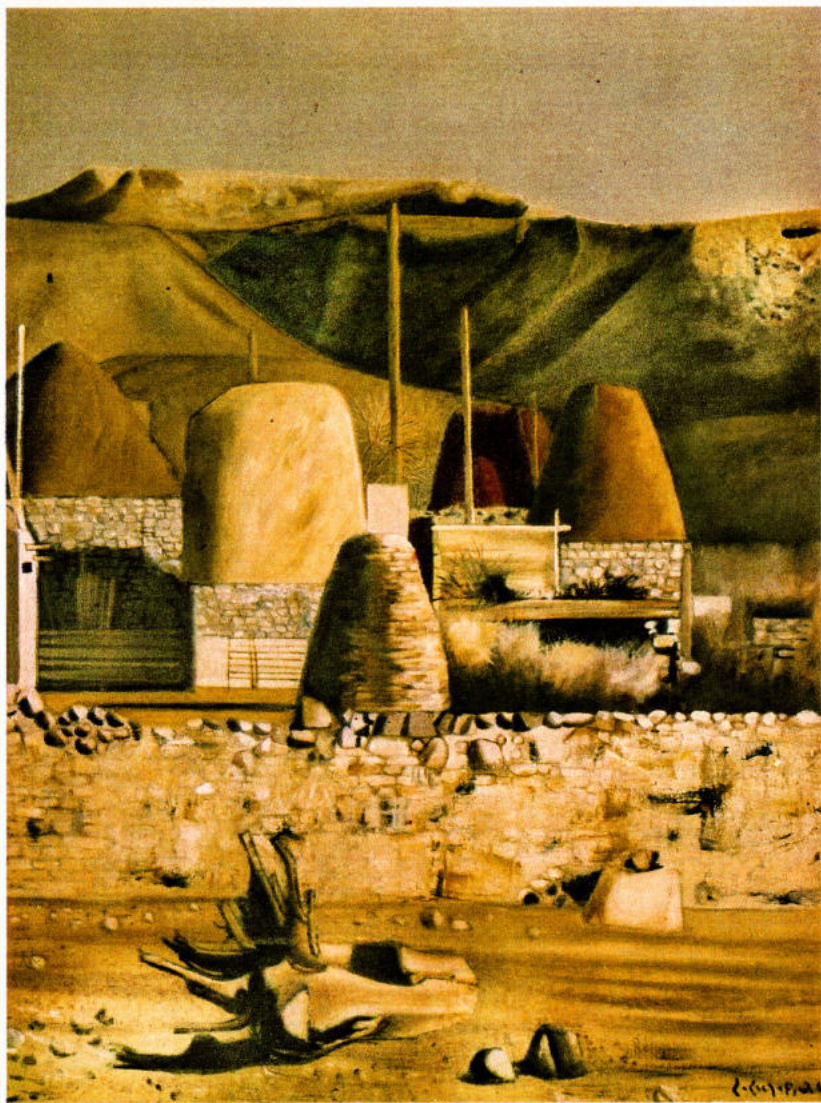


в охристых и серо-зеленых тонах. При этом Акопян как бы переводит реальную запутанность топографии армянской деревни в философско-поэтическое качество (ил. 6).

Подобно Акопяну, репатриантом был и Жак Ихмальян (1922—1978). Он родился в Стамбуле, где окончил Академию изящных искусств, затем жил и работал в Сирии, Польше, Китае, а в 1961 году поселился в Москве. Поэт и живописец, он черпал вдохновение в окружающей действительности, претворяя ее в свободные и обобщенные образы. Главное средство выражения Ихмальяна — цвет, а также контрасты света и мрака. Во всех его полотнах, в том числе и в тех, которые можно увидеть в музейной экспозиции, насыщенные светящиеся краски и глубокие черные тона играют роль поэтической метафоры.

В 1960-е годы начался творческий путь Мартына Петросяна (р. 1935) —

5. Аветисян М. К. У ПОРОГА. 1966.
Холст, масло



6. Акопян А. Т. ЭЛЕКТРИЧЕСТВО
В СЕЛЕ МАЛИШКА. Холст, масло

художника, для которого характерна живая связь с глубинными истоками национальной культуры и мифологии. Эволюция этого мастера представляет собой движение ко все большей углубленности образов, к синтезу живописности, монохромности и приглушенности колорита. В его произведениях 1980-х годов материя кажется претворенной в духовное начало, а цвет как бы переходит в свет. В музее есть немало прекрасных работ Петросяна этого периода. Среди них женские образы, пейзажи с фигурами, натюрморты и большое полотно «Таинственный странник» («Въезд Христа в Иерусалим»). Как и в других вещах, поэтическое чувство окрашено в этой картине в сказочные и мистические тона, а глубина образов достигается всем строем живописи. За красочной поверхностью холста зрителю постепенно открывается бездонное пространство с уходящими вдаль зигзагами оврагов, зубчатыми вершинами скал на горизонте и таинственным городом на холме...

Сродство с поэзией, которое ощущает Петросян, его интерес к древности и средневековью побуждают художника обращаться к иллюстрированию национального фольклора и эпоса, произведений средневековых авторов, а также классиков армянской литературы, обрабатывавших фольклорные и эпические мотивы. Обычно эти иллюстрации представляют собой большие листы, выполненные тушью и акварелью. Некоторые из этих листов можно увидеть в музейной экспозиции, и они наглядно демонстрируют ту утонченность (порой даже изошренность) и орнаментальность, которые присущи графическому языку армянского мастера (ил. 7).

Среди других художников, активно работающих в последние десятилетия, следует отметить Роберта и Генриха Элибекянов, сыновей уже упомянутого Вагаршака Элибекяна. Оба родились в Тбилиси и выросли как бы в непосредственной близости кулис театров, в которых работал их отец. Неудивительно, что любовь к театру станет характерной чертой их творчества, которое развивалось уже не в Тбилиси, а в Ереване.

В искусстве Роберта Элибекяна (р. 1941) есть переключки с живописью А. Бажбеука-Меликяна. Как и в работах последнего, женщина — почти единственное действующее лицо его произведений. Ее созерцательность и замкнутость противостоят мужской активности. Она является также воплощением поэзии и того духа театра и цирка, которым проникнуто все творчество художника. Однако в отличие от Бажбеука, Роберт — живописец новейшей формации, создающий более «развешественные» композиции. В них меньше глубины и теплоты, чем у мастера старшего поколения, но есть свой лирический порыв и своя, часто весьма утонченная, цветовая гармония.

Искусство Генриха Элибекяна (р. 1936) более «мужественно», более взрывчато, многопланово и открыто разнообразным новациям. Его живопись пастозна и фактурна, цветовые композиции строятся на резких контрастах и полны особой энергии.

По находящимся в экспозиции скульптурам Николая Никогосяна (р. 1918) и Арайка Шираза (р. 1940) можно получить некоторое представление и о современной армянской пластике. Один из самых талантливых учеников выдающегося советского скульптора А. Матвеева,



7. Петросян М. В. ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К ПОЭМЕ А. ИСААКЯНА «ЛИЛИТ».
1970-е. Бумага, акварель, перо



8. Никогосян Н. Б. ЕГИПЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ. 1970-е. Бронза

Никогосян достиг наибольшей выразительности в жанре мелкой пластики. Его статуэтки, воплощающие в бронзе «души изменчивой природы», полны жизни и при этом обладают полноценным пластическим бытием (ил. 8). В отличие от этих камерных по образному звучанию работ портреты и композиции А. Шираза монументальны — в них есть нечто общее с несравненными по мощи творениями древнего армянского искусства.

Искусство Грузии Раздел экспозиции, посвященный искусству Грузии, открывается работами Л. Гудиашвили, Д. Какабадзе, Е. Авхледиани, Д. Квирикашвили. Ладо (Владимир) Гудиашвили (1896—1989) роди-

дился в Тифлисе, здесь же начал свое художественное обучение, продолженное в 1920-х годах в Париже. В юности Гудиашвили прошел через увлечение средневековой грузинской фреской и искусством Пиросмани, но его работы 1920-х годов полны чисто современной экспрессии и остроты. Благообразные персонажи Пиросмани как бы трансформированы в них в гротескные, окрашенные демонизмом образы, отражающие видение мира художником XX века, разрушившего патриархальные устои. В своем зрелом творчестве Гудиашвили постоянно обращался к миру народных легенд, мифов, эпоса, сохраняя в его интерпретации свой дар колориста и мастерство рисовальщика и стремясь заострить с помощью приемов стилизации и гротеска национальный колорит образов. В то же время попытка вписаться в русло официальной эстетики порой приводила его к созданию произведений, стоящих почти на грани китча*. В музее грузинский мастер представлен живописными и графическими работами (в основном 1930-х годов), среди которых «Портрет Мананы Шотадзе» и небольшая картина «Отъезд Шота Руставели за границу» (ил. 9), а также акварельные иллюстрации к «Витязю в тигровой шкуре». В экспозиции эти иллюстрации соседствуют с аналогичными работами 1930-х годов Сергея Кобуладзе (1903—1973) и Севериана Майсашвили (р. 1900). Первые выполнены в «скульптурном» неоклассическом, вторые — в свободно-поэтическом стиле с элементами фантазмагии и «цитатами» из средневековой иранской миниатюры.

Давид Какабадзе (1889—1952) родился близ Кутаиси в семье крестьянина, рисунку и живописи обучался в Кутаиси и Петербурге. В начале творческого пути он обращался к видам родной Имеретии, образы которой проходят через все его искусство. Как и Гудиашвили, Какабадзе жил в 1920-х годах в Париже, где его стиль утратил черты модерна и приобрел авангардистский характер. В 1927 году художник обосновался в Тбилиси, совмещая в дальнейшем художественное творчество с преподаванием. В искусстве Какабадзе ярко выражено рациональное начало (здесь сказалось, возможно, полученное им не только художественное, но и физико-математическое образование). В своих пейзажах он как бы проциро-

* Китч — нечто сниженное по отношению к большому искусству, продукт современной массовой культуры.



вал на плоскость картины многоплановые и «лоскутные» грузинские ландшафты, претворяя их в четко организованное декоративное целое. В музее мастер представлен несколькими акварельными пейзажами 1930 — начала 1940-х годов. В этих сравнительно камерных произведениях есть широта видения, прочитывается увлечение художника не только природой Грузии, но и грандиозностью строек 1930-х годов.

Елена Авхледиани (1901—1975) была уроженкой Телави. С 1922 по 1927 год она училась в художественных студиях Парижа, Рима, Венеции и Милана, а все последующие годы жила и работала в Тбилиси.

9. Гудиашвили В. Д. ОТЪЕЗД ШОТА РУСТАВЕЛИ ЗА ГРАНИЦУ. 1933. Холст, масло

Основная ее тема — городской пейзаж, и лучшее, что она создала в этом жанре, относится к 1920 — началу 1930-х годов (к сожалению, большинство холстов этого времени Авхледиани уничтожила в период борьбы с «ф»ормализмом).

Главным «героем» ее произведений являлись города и селения Грузии — старый Тбилиси, Телави, Сигнахи. Образы Авхледиани исполнены театральной патетики и лиризма; ее живопись отличается динамизмом, яркостью красок и насыщенностью светом, а графика — конструктивностью и пластичностью. Обо всем этом можно составить представление по двум работам из собрания ГМИНВ — небольшой картине «Аджарец» (одно из немногих исключений из городской темы) и превосходному рисунку тушью «Улица в Сигнахи» (ил. 10).

В тридцатые годы, когда Авхледиани рисовала улицы старых грузинских городов, другой художник ее поколения — Дмитрий Квирикашвили (1893—1962) — писал полных энергии сборщиц чая (ил. 11) и рыбаков черноморского побережья. Главный пафос его творчества состоял не в любовании прошлым, а в выявлении динамичных ритмов современности, в новом угле зрения на окружающую действительность.

Наряду с национальными мастерами, весомый вклад в грузинское искусство послевоенных десятилетий внес старейший русский художник Василий Шухаев (1887—1973). В Грузию он попал, выйдя из сталинских лагерей, где оказался вскоре после своего возвращения на родину из эмиграции в конце 1930-х годов. В поздний период своего творчества Шухаев создал много полотен и рисунков, посвященных природе и людям приютившей его земли. В музее находится ряд живописных пейзажей и натюрмортов этих лет, а также выполненный сангиной (техника, в которой Шухаев достиг больших успехов) «Портрет Джульетты». Для всех этих работ характерны классичность стиля и высокая живописная и графическая культура, унаследованная Шухаевым от русского искусства начала века.

В 1960-е годы в Грузии, как и в Армении, наступает оживление художественной жизни. В это время происходит становление многих видных мастеров, среди которых следует упомянуть прежде всего Зураба Нижарадзе (р. 1928) и Тенгиза Мирзашвили (р. 1934). По своему темпераменту, восприятию жизни и живописной манере эти мастера во многом противоположны. Искусство Нижарадзе полно экспрессии, о чем свидетельствует, в частности, находящееся в собрании ГМИНВ небольшое полотно «Мальчик на лошади»; в его картинах царит свободная стихия цвета. Отличительной особенностью лучших вещей Мирзашвили является сдержанная сила образов, гармония приглушенных тонов, дробность мазка, создающая впечатление мягкой вибрации света.

К этому же поколению принадлежит один из самых одаренных живописцев современного Тбилиси — Альберт Дилборян (р. 1928). В своем стиле, отличающемся редкой пластичностью, а также в темах и образах он выступает наследником своего учителя — А. Бажбеука-Меликяна.

В отличие от Дилборяна, в творчестве Темо Джапаридзе (р. 1937), представленного в музейной коллекции несколькими работами, трудно уловить чьи-либо влияния. Его виды Тбилиси поэтичны, овеяны гру-

стью, глубоко личностны и при этом содержат в себе нечто «неформальное» (ил. 12).

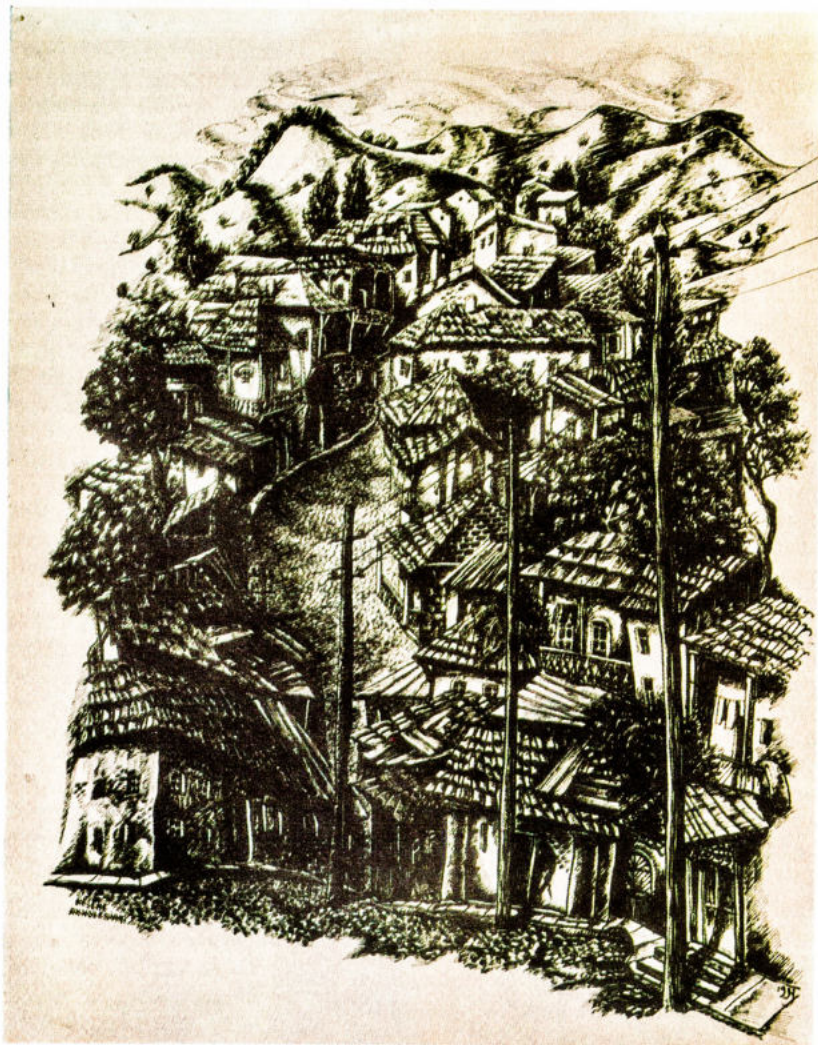
Среди молодых художников, чьи работы можно увидеть в музее, следует назвать Хасана Инайшвили (р. 1942), переосмысливающего в своих натюрмортах традиции Пиросмани; Томаза Хуцишвили (р. 1943) — его картина «Старый Тбилиси», передающая романтику города, сумрачную поэзию и тихую жизнь его домов, явилась одной из первых в длинном ряду вариаций на данную тему, созданных художниками 1960—80-х годов; Илью Паташури (р. 1939), чьи полотна проникнуты библейскими реминисценциями...

В последнее время музейная коллекция пополнилась немалым числом произведений талантливых молодых грузинских графиков 1980-х годов, по преимуществу офортистов. Среди них работы Ии Гигошвили, Нины Чургулия, Мзии Джапаридзе, Нины Цинцадзе, Марка Полякова — мастеров, работающих в острой современной манере. Особое место в музейном собрании новейшей грузинской графики занимают произведения Мамии Малазони (р. 1936). В прошлом блестящий театральный художник, он с конца 1970-х годов, не порывая связи с театром, посвятил свое творчество книжной иллюстрации, точнее, созданию графических серий на темы грузинского фольклора, произведений грузинских, а также русских и европейских писателей.

Листы Малазони, выполненные в основном в смешанной технике акварели, гуаши, пастели и рисунка тушью, отличает редкое чувство цвета, мастерское владение линией, богатство ритмов, а также прямое взаимодействие изображения и слова (органичную часть многих его композиций составляют надписи). Но главное достоинство его листов — насыщенность чувством и мыслью, лирическая исповедальность образов. Для Малазони характерен постоянный интерес к народному и средневековому искусству, которое он воспринимает, в отличие от многих современных художников, не «извне», а «изнутри», как бы делая частью своего собственного творческого «я». В очень небольшом музейном собрании грузинской скульптуры выделяются произведения патриарха грузинской пластики XX века Якова Николадзе (1876—1951). Он учился в московском Строгановском училище, затем проработал около года «пратисьеном» (помощником) в мастерской Огюста Родена в Париже. В портретных бюстах Николадзе 1930-х и 1940-х годов, находящихся в музее, наряду с классичностью, можно уловить также связь с искусством великого французского скульптора.

Азербайджан, в отличие от Армении и Грузии, входил в прошлом в ареал мусульманской культуры. История искусства этого региона свидетельствует о существовании здесь монументальных росписей дворцов и жилых домов и о блестящем расцвете в средние века книжной миниатюры. В пластике, в ковровых композициях нередко встречались изображения людей и животных. Однако в целом ислам способствовал бурному развитию орнаментально-прикладного искусства во всем разнообразии его форм и накладывал существенные ограничения на искусство «фигуративное», изобразительное.

Искусство Азербайджана



10. Авхледиани Е. Д. УЛИЦА В СИГНАХИ. 1933. Бумага, тушь



11. Квирикашвили Д. А. ЧАЙНАЯ ПЛАНТАЦИЯ В АДЖАРИИ. 1932—1933. Картон, масло



12. Джапаридзе Т. А. ДОЖДЛИВЫЙ
ДЕНЬ. 1981. Холст, масло

Первые национальные художники нового времени появились в Азербайджане лишь в начале XX века. К их числу принадлежал Азим Азимзаде (1880—1943), создавший гротескные графические портреты обитателей старого Баку. В музее есть ряд типичных для него работ, а также живописные произведения тех мастеров, чье творчество протекало в 1920-е и 1930-е годы—таких, как Ш. Магнасаров, С. Саламзаде, Г. Калустов.

В 1960-е годы одним из родоначальников так называемого «сурового стиля» в советской живописи стал Таир Салахов (р. 1923). В его картинах конца 1950—начала 1960-х годов, примером которых могут служить полотна «Нефтяник» и «Над Каспием» из собрания музея, фальшивым образам официального искусства противопоставлялись более правдивые, хотя и проникнутые достаточно условной патетикой. В дальнейшем Салахов писал более красочные пейзажи и натюрморты, порой заставляющие вспоминать творчество Р. Гуттузо.

Живопись Азербайджана 1960-х годов представлена в музее также работами Тогрула Нариманбекова (р. 1930), художника бурного, поистине южного темперамента. Главный «герой» его творчества—природа, которую он показывает как часть бурлящего космического целого, не вмещающегося в рамки его масштабных полотен.

Для азербайджанского искусства последних десятилетий характерно обращение к истокам национальной культуры и повышенная экспрессивность формы и цвета.

Один из самых одаренных живописцев этих лет—Кемал Ахмедов (р. 1940). В лучших своих холстах, к которым принадлежат такие картины из собрания музея, как «Автопортрет», «Апшеронский пейзаж», «Собаки» (ил. 13), Ахмедов достигает внутренней силы, глубины и при этом скрытого драматизма и экспрессивности образов, созданных чисто живописными средствами.

Творчество другого художника, принадлежащего к старшему поколению, Мирджавада Мирджавадова (р. 1922), в последнее время приобрело широкую популярность в Азербайджане и за его пределами. В его полотнах впечатляет пластическая и цветовая энергия, которая как бы выплескивается на зрителя. В неистовстве своих эмоций он кажется наследником не мусульманской культуры, а более отдаленных предков—зороастрийских огнепоклонников. Демонические персонажи национального фольклора становятся у Мирджавадова символами нашей трагической эпохи.

Та же связь с фольклором и черты демонического гротеска, смягченного юмором, отличают позднее творчество другого известного азербайджанского мастера, чьи работы можно увидеть в музейной экспозиции—Рахима Бабаева (р. 1929).

В собрании музея есть также картины Фармана Гуламова (р. 1945), стремящегося смотреть на мир «глазами ребенка», и Гейгора Юнусова (р. 1948). Последний создает яркие, нарочито стилизованные, «лубочные» образы, сознательно приближенные к китчу. В них переданы колорит и экзотика национальной культуры, а любованье ею неотделимо от иронии...



Немалое место в музейной коллекции занимают произведения современных азербайджанских графиков, каждый из которых обладает своим кругом образов и своим графическим языком: Р. Гуссейнова, А. Азизова, Д. Муфидзаде, Э. Мамедова.

Скульптура Азербайджана представлена работами такого большого мастера, как Фазиль Наджафов (р. 1935). Он наделен не только редким пластическим даром, но также не менее редкой в наши дни требовательностью к себе; его жизнь — пример подлинного служения искусству. Наджафов работает в технике «прямой рубки» камня и отлиывает свои скульптуры в бронзе; создает он и подлинно монументальные произведения, предназначенные для установки на природе и в городском пространстве, и мелкую пластику. Во всех его работах — будь то изображение сидящей на корточках или стоящей обнаженной женщины или вариант многофигурной композиции «Формула жизни» — впечатляет прежде всего жизненная сила образов, а также изначальная «скульптурность» образного мышления.

13. Ахмедов К. А. СОБАКИ. 1981.
Фанера, масло

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕСПУБЛИК СРЕДНЕЙ АЗИИ

Подобно Азербайджану, Средняя Азия подверглась в средние века исламизации и развивалась в русле мусульманской культуры.

Как и в Азербайджане, здесь существовали в прошлом монументальная роспись, скульптура и замечательная книжная миниатюра, создававшаяся вплоть до XIX века. Тем не менее доминировали неизобразительные виды творчества — архитектура и все жанры прикладного искусства. Видение мира выражалось в основном с помощью символических орнаментальных узоров, языком объемов и ритмов, цвета и фактуры.

В XX столетии основоположниками и главными творцами произведений изобразительного искусства (прежде всего, живописи) в Средней Азии являлись художники русского происхождения, местные уроженцы или приехавшие из России, получившие там, как правило, художественное образование, но укоренившиеся в местной культурной почве и посвятившие пленившему их краю все свое творчество.

Одним из первых таких мастеров был Лев Бурэ (1887—1943). Он родился, прожил большую часть жизни и умер в Самарканде, профессиональные знания и навыки получил в Москве (в студии В. Мешкова и в мастерских И. Билибина и Ф. Рубо). Продолжая традиции В. Верещагина, художник изображал в основном архитектурные памятники Средней Азии. На его картинах, находящихся в собрании музея, можно увидеть великолепные средневековые ансамбли Самарканда, воссозданные в характерной для Бурэ добротной, хотя и сухой живописной манере.

Если Бурэ и близкие к нему по стилю художники запечатлевали внешний облик среднеазиатского Востока, то постижение его сути — заслуга другого поколения, чье творческое становление происходило в конце 1910-х и в 1920-е годы. С помощью обобщающего языка современной живописи, вобравшей в себя стилиевые черты новейшего западного и традиционного восточного искусства, они стремились передать саму душу Азии. Именно к таким мастерам принадлежал Александр Волков (1886—1957) — без сомнения, самая крупная фигура в узбекском и всем среднеазиатском искусстве XX века.

**Искусство
Узбекистана**

Волков родился в Фергане и после учебы в Петербурге и Киеве обосновался на всю последующую жизнь в Ташкенте, где он совмещал творчество с педагогической деятельностью.

В начале 1910-х годов Волков испытал влияние М. Врубеля и стиля модерн. Затем его искусство обретает более современные черты. В картинах из серии «Восточный примитив» и «Караваны», находящихся в собрании музея, абстрагированные формы, яркость и чистота красок, ритмичность композиций говорят о близости живописной манеры художника к кубизму и супрематизму и в равной мере — об усвоении им принципов национального прикладного искусства. В работах Волкова переосмысливались образы восточных миниатюр, ослепительные красочные созвучия шелковых тканей и вышивок, ритмы узбекской музыки и всего традиционного жизненного уклада; в них он показал себя мастером подлинно монументального склада и замечательным колористом, главными средствами выражения которого были цвет и свет. Не случайно многие его композиции начала 1920-х годов носили название «витражных»...

Вершиной творчества Волкова явилась знаменитая «Гранатовая чайхана» (находящаяся в собрании Третьяковской галереи). С середины 1920-х годов мир в его полотнах постепенно облекается плотью. В картине «Фергана. Кишлак» из собрания музея ограниченное пространство холста кажется вобравшим в себя целый восточный город. И в композиции, и в движении фигур динамизм соединен с архаической статикой, монолитные объемы призваны передать непоколебимые устои восточной жизни. На золотисто-охристом фоне светятся красные, синие, зеленые краски, превращающие картину в некую драгоценность. В других шедеврах Волкова 1920-х годов, таких, как «Беседа под веткой граната» (ил. 14), «Продавцы фруктов» (ил. 15), «Чайхана с кальяном», персонажи и предметы показаны крупным планом. Их мощь во многом символизирует плодотворящую силу южной земли, но материя продолжает оставаться лишь оболочкой духа (последнее достигается не только трактовкой персонажей, но и особой светоносностью цвета).

В начале 1930-х годов композиции Волкова, сохраняя выразительность, становятся в соответствии с велением времени более приземленными, исторически конкретными и динамичными («Штурм бездорожья»). В середине тридцатых в атмосфере тотального подавления творческих индивидуальностей и борьбы с «формализмом» его искусство мертвоет и утрачивает прежнюю глубину и живописные качества. Однако художник сохранил в себе силы для нового творческого подъема, который он испытал в начале 1940-х годов. В это время он пишет романтические пейзажи и портреты в новой для себя свободной живописной манере.

С конца 1920-х годов вокруг Волкова группировалось большинство живших в Ташкенте молодых художников, русских и узбеков. Среди них были Петр Щеголев и Николай Карахан (1900—1970), создававшие подлинно монументальные по стилю (а порой и по размерам) полотна, а также один из первых национальных живописцев Урал Тансыкбаев (1904—1974). В его «Портрете Ташкенбаева», находящемся в музейном собрании, традиционная пленэрная живопись как бы переводится на более обобщенный и декоративный язык. В созданном позднее



14. Волков А. Н. БЕСЕДА ПОД ВЕТКОЙ ГРАНАТА. 1918—1920. Холст, темпера

«Кочевье» степной Восток предстает уже как мир планетарного масштаба; холмы, полусферы юрт, фигура сидящей женщины связаны единым ритмом. В этом произведении, как и в другой картине начала 1930-х годов — «Розовый пейзаж с фигурой мальчика» (ил. 16) — Тансыкбаев выступает как современный мастер, изначально мыслящий категориями пластической формы, цвета, фактуры, самого вещества краски.

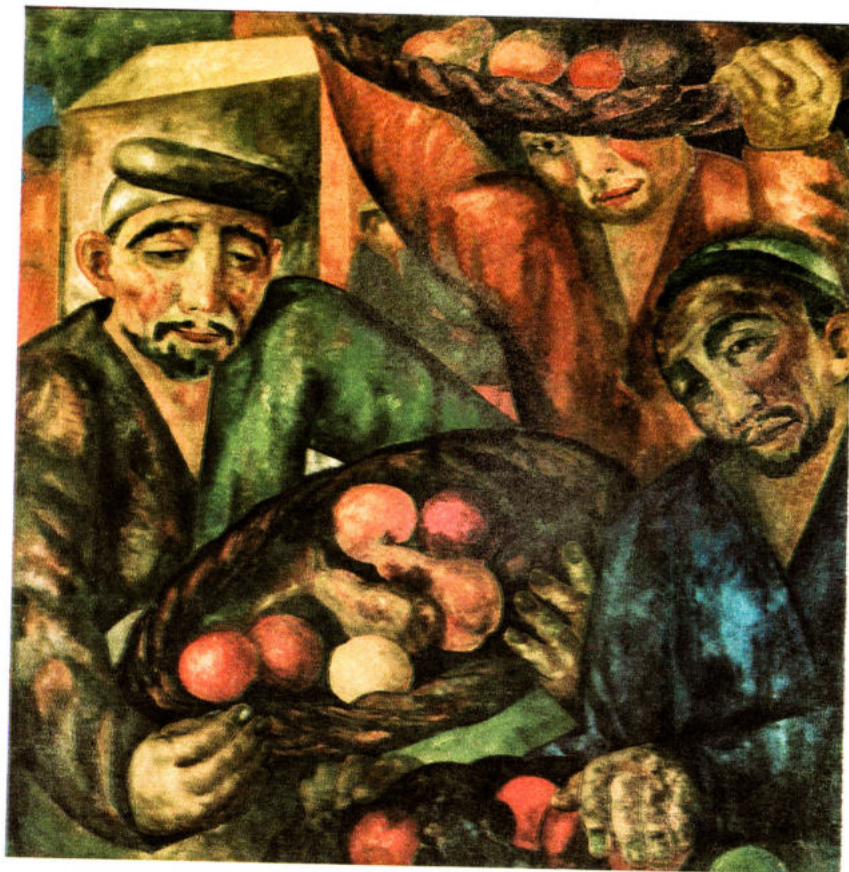
Творчество Александра Николаева (1897—1957), второго по значению после Волкова русского художника, «укоренившегося» в Узбекистане, было связано в основном с Самаркандом.

Уроженец Воронежа, Николаев учился во ВХУТЕМАСе у К. Малевича. В 1920 году он был направлен в Самарканд «для укрепления и развития национального искусства». Восток настолько увлек живописца, что он принял мусульманство и стал называть себя новым именем — «Усто Мумин», что означает «кроткий мастер». В работах Николаева, действительно, есть и «кротость», и мастерство. По сравнению с волковскими, они камерны, их образы лиричны, часто бесплотны и окрашены мусульманской мистикой. Несмотря на учебу у Малевича, Николаев был далек от беспредметного искусства. Современность его композиций выражалась в их обобщенности, символичности, порой экспрессивности. Художник опирался на традиции русской иконописи, живописи итальянского Возрождения, но в первую очередь — восточной миниатюры, у которой он воспринял певучесть линий, чистоту красок, а также миниатюрные, как правило, размеры самих произведений, часто представляющих собой живопись темперой на деревянной доске или бумаге.

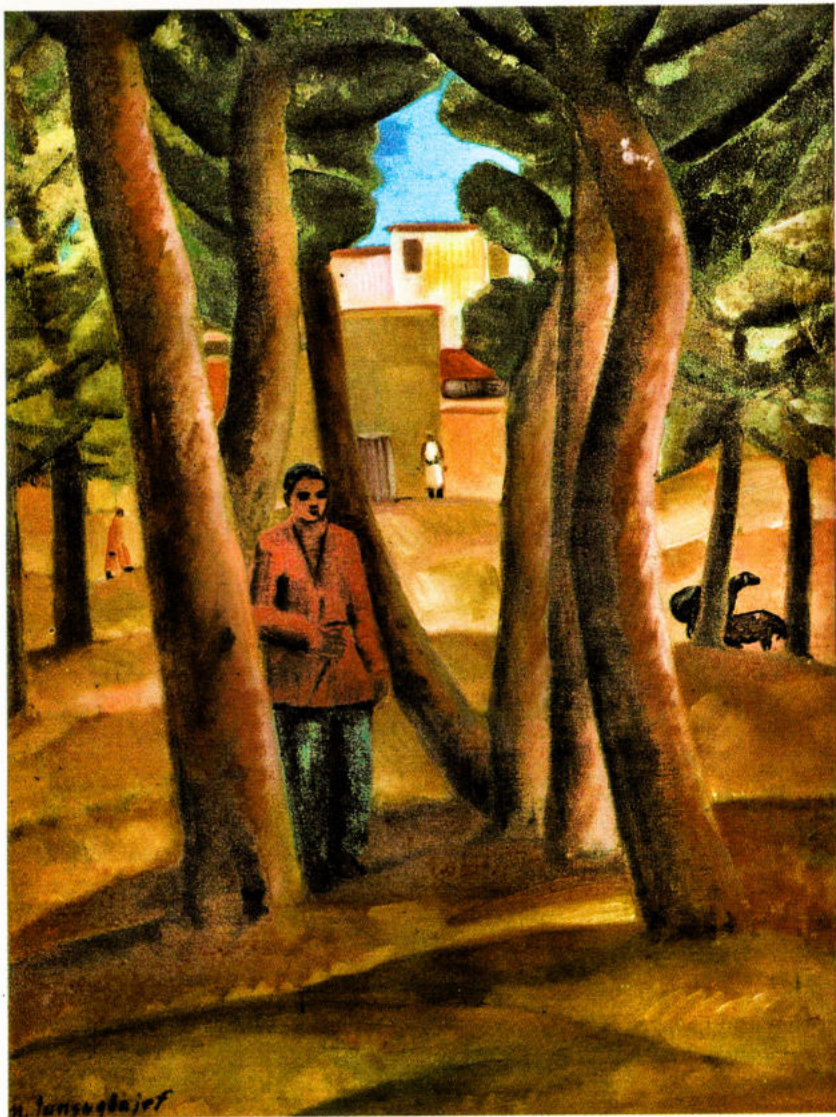
Так, на бумаге написана одна из лучших работ Николаева начала 1920-х годов «Жених» (ил. на 1-й ст. обл.), находящаяся в собрании музея. Утонченность контуров, подчиненных музыкальному ритму, деликатные, слегка разбеленные краски, стилизованный облик персонажа — все это служит созданию образа идеального восточного влюбленного, «меджуна», одержимого любовью, но претворяющего свою страсть в чисто духовное начало.

В тридцатых годах, уже живя в Ташкенте, Николаев создавал менее стилизованные и более экспрессивные, порой с элементами гротеска произведения («Бай»), а также замечательные рисунки и акварельные портреты, примером которых может служить лист «Усто Насреддин Шохайдаров» из собрания ГМИИВ.

В 1930 году в Самарканд приехал другой русский художник Павел Беньков (1879—1949). Он родился в Казани, учился в Академии художеств в Петербурге (у Д. Кардовского), в годы учебы побывал в Италии, Испании и в Париже, где посещал Академию Жюлиана. Поездка в 1928 году в Бухару стала началом «ориенталистских» увлечений Бенькова и нового этапа в его творчестве. Обосновавшись на всю оставшуюся жизнь в Самарканде, он писал, пытаясь идти в ногу со временем, тематические композиции, но его мягкий лирический дар и владение приемами пленэрной живописи раскрылись во всей полноте в многочисленных городских пейзажах — изображениях уголков старой Бухары и Самарканды, тенистых и пронизанных солнцем самаркандских «двориков».



15. Волков А. Н. ПРОДАВЦЫ ФРУКТОВ. 1928. Холст, темпера, лак



16. Тансыкбаев У. РОЗОВЫЙ ПЕЙ-
ЗАЖ С ФИГУРОЙ МАЛЬЧИКА. 1933.
Холст, масло

Искусство Узбекистана 1960—80-х годов представлено в музее прежде всего произведениями Валерия Волкова (сына Александра Волкова, р. 1928) и Евгения Кравченко (р. 1937). Оба родились и получили художественное образование в Средней Азии, куда продолжают совершать регулярные поездки для сбора материала для будущих картин и графических листов. Свои впечатления от местной жизни, природы и прикладного искусства они передают в произведениях, которые несут в себе радость жизни и впечатляют праздничной красотой, энергией и богатством цвета.

В. Волков унаследовал от отца монументальный размах и сильный живописный темперамент, хотя его образы и не обладают той масштабностью и глубиной, которые были присущи Волкову-старшему. Живописные пейзажи, натюрморты и портреты Е. Кравченко, его графические листы воплощают чисто цветковое видение мира и кажутся внутренне собранными и лиричными.

Второй сын Александра Волкова, носящий то же имя, что и отец, представлен в музее живописью и скульптурой, которая является главным его амплуа (недаром в картинах и рисунках А. Волкова чувствуется рука скульптора, оперирующего прежде всего объемами и контурными линиями). Созданные им скульптурные портреты, образы узбекских музыкантов характерны и психологичны и в то же время крепко построены, отличаются внутренней наполненностью пластической формы.

В скульптурных композициях А. Волкова много общего с искусством самого крупного современного узбекского ваятеля — Дамира Рузыбаева (р. 1939).

Творчеству Рузыбаева присуще большое тематическое и жанровое разнообразие. Он стремится соединить в своем искусстве человека и природу, создает абстрагированные композиции на темы «руин» и «землетрясений», психологические портреты, изображения национальных музыкантов и «муз», современных колхозников и средневековых мыслителей, а также мифологических птиц — сиринов и симургов, издавна символизирующих в народных представлениях связь человека с природой. Во всех его работах присутствует единство обобщенно-поэтического и углубленно-психологического начал. Из четырех природных стихий в Средней Азии наиболее почитаются земля и огонь. И не случайно излюбленным материалом узбекского мастера является цветной шамот, а также обожженная цветная глина, напоминающие спекшуюся под солнцем азиатскую землю, саманные постройки, керамику...

В музее творчество Рузыбаева представлено скульптурой «Сирин» (ил. 17) и рельефом «Той» с изображением народного праздника.

Природа и культура другой среднеазиатской республики — Туркмении — стала источником образов Рувима Мазеля (1890—1967).

**Искусство
Туркмении**

Мазель родился в Витебске, он был земляком и почти ровесником Марка Шагала и свое обучение искусству начал у первого учителя Шагала — И. Пэна. Впоследствии Мазель продолжил художественное обучение в Петербурге и Мюнхене.

Во время первой мировой войны он оказался в Ашхабаде, но по-настоящему узнал Туркмению только после революции, когда получил возможность выезжать из Ашхабада в аулы кочевников. В 1920-е годы Мазель основал в туркменской столице так называемую «Ударную школу искусств», где обучалась местная талантливая молодежь. В отличие от Волкова или Николаева он был вынужден из-за болезни вскоре покинуть Азию, но до конца дней сохранял верность ориентальной тематике. Мазеля влекла на Восток та же мечта, что воодушевляла некогда Гогена, — стремление прикоснуться к истокам европейской цивилизации и одновременно найти источники обновления западного искусства. Красочный быт и вся традиционная культура туркмен были восприняты им с глубоким сопереживанием. В облике местных кочевников мастер угадывал библейских патриархов (подобно тому, как Шагал различал библейские черты в местечковом быте). Сближению с восточным орнаментальным искусством способствовало и то, что Мазель сформировался как художник в русле стиля модерн. Его картины и графические листы, находящиеся в собрании музея, как и все остальное творчество, заставляют вспоминать золото азиатского солнца и пустынь, тягучие мелодии туркменской музыки, колорит и орнаментальные узоры прославленных туркменских ковров (ил. 18).

Из школы, руководимой Мазелем, вышел замечательно одаренный туркменский художник Бяшим Нурали (1890—1965).

Нурали владела страсть к воплощению зримого мира во всем богатстве его деталей. При этом он сохранял во многом народное художественное мышление, основанное на мифо-поэтическом восприятии действительности. Отсюда — «наивность» и одновременно значительность его образов, их цельность и загадочность; отсюда же — их связь (в колорите, ритмах, построении пространства) с народным туркменским искусством, прежде всего с ковроткачеством. Все это наглядно демонстрируют работы художника из собрания ГМИИВ, такие, как «Портрет халиджи» (ил. 19), «Старый туркменский быт» и монументальное полотно «Сбор винограда».

**Искусство
Казахстана**

У истоков казахской живописи стоит Николай Хлудов (1850—1935). Он родился в Орловской губернии, учился в Одесской рисовальной школе и в частной студии в Петербурге, в 1879 году поселился в Алма-Ате (бывший г. Верный) и в 1910-м открыл там первую в Казахстане художественную студию. Свое творчество Хлудов посвятил изображению казахской природы, быта и национальных типов. Его образы отличаются этнографической точностью, но в них есть и своя художественная выразительность, которая современному зрителю может показаться чем-то сродни выразительности наивного искусства. Обаянием примитива отмечены также ранние работы первого национального художника Казахстана — Абылхана Кастеева (1904—1973). Ученик Н. Хлудова, он запечатлевал народную жизнь в ее непосредственных проявлениях; кроме того, писал много пейзажей. Как правило, они представляют собой панорамы казахских степей с отрогами гор на



17. Рузыбаев Д. С. ПТИЦА СИРИН.
1980-е. Шамот

горизонте, выполненные акварелью в мягкой живописной манере с тонкими переходами тонов.

В экспозиции музея можно увидеть также акварели Павла Зальцмана (1912—1985), который был самым крупным мастером, работавшим в Казахстане в послевоенные годы. Ученик Павла Филонова, он сформировался как художник в начале 1930-х годов, а в 1940-е, после снятия блокады в Ленинграде, перебрался в Алма-Ату. Его творчество вобрало в себя реалии местного быта, природы и культуры, этнические типы и элементы прикладного искусства. На этом материале Зальцман создавал образы, выделявшиеся на фоне художественной продукции не только Казахстана своей духовностью, философской, даже метафизической окраской (ил. 20). В послевоенные годы в Алма-Ате работал и другой график — Евгений Сидоркин (р. 1930). Выходец из русского села, он получил художественное образование в Казани, Риге и Ленинграде и в 1957 году переехал в Алма-Ату. Большинство его листов представляют собой литографии, в которых используются сюжеты из национального эпоса, а также мотивы, взятые из окружающей жизни. Лучшим композициям Сидоркина присуща широкая ритмичность и орнаментальность, источником которой служило казахское прикладное искусство.

Искусство Киргизии Особую роль в живописи Киргизии сыграло творчество Семена Чуйкова (1902—1960). Он родился в Пишпекке (ныне Бишкек), учился в Ташкенте и в Москве (среди его учителей был

Р. Фальк). В своих картинах Чуйков с большим чувством воссоздавал пейзажи Киргизии и ее жителей, стремясь передать живописными средствами еще не утраченное единство человека и природы, поэзию киргизских степей. Для его живописной манеры характерна мягкая лепка цветом, гармония приглушенных и при этом насыщенных тонов.

В 1930-е и 1940-е годы, когда Чуйков писал свои киргизские пейзажи и портреты, во Фрунзе работала Лидия Ильина (р. 1915). Ученица выдающихся советских графиков — В. Фаворского, П. Павлинова, М. Радионова, — она создавала гравюры на дереве и линолеуме, посвященные национальным темам.

Искусство Киргизии наших дней представлено в музее работами Джамбула Джумабаева (р. 1946), автора тонких пейзажей маслом и графически отточенных рисунков; Нурии Имманалиевой (р. 1951), создавшей выразительный в своей «серийности» графический цикл «Базарь», который передает характерное для восточного уклада сочетание разнообразия и постоянства, а также некоторых других мастеров.

Искусство Таджикистана Небольшая коллекция таджикской живописи и графики включает в себя работы художников старшего поколения — живопись Владимира Боборыкина (р. 1922) и акварели Ильи Абдурахманова (р. 1923), учившегося в свое время у П. Кузнецова и А. Куприна. Среди более молодых живописцев следует назвать имена А. Акилова, автора полуабстрактных и утонченно-лиричных композиций; С. Шари-



пова, создающего свободно-метафорические образы; С. Курбанова, в чьей живописи документализм сочетается со своеобразной экспрессивностью.

Особый раздел коллекции составляют произведения тех русских мастеров, чье творчество соприкасалось с Востоком лишь отдельными гранями или не вписывалось в границы того или иного региона. Не будучи «натурализованными» в той или иной республике Кавказа или Средней Азии, эти мастера в силу самого масштаба своего дарования создавали яркие образы, являвшиеся поистине глубинным постижением национальной жизни, культуры и природы. Данную часть экспозиции открывают литографии Павла Кузнецова (1887—1968) из его серии начала 1920-х годов «Туркестан». Эти работы не просто воссоздают колоритные черты тогдашней среднеазиатской жизни, они как бы вбирают в себя всю ее неповторимую поэзию и красоту, переданные экспрессивным и лаконичным языком современного искусства.

На протяжении 1920-х годов выполнял свои пастели, сангины, акварели, литографии, рисунки углем и тушью ученик П. Кузнецова Михаил Гайдукевич (1898—1937). Уроженец Казахстана (он родился под Семипалатинском в семье крестьянина-переселенца), Гайдукевич после учебы

18. Мазель Р. М. СТАРЫЙ
АШХАБАД. 1930. Холст, масло



19. Нурали Б. ПОРТРЕТ
ХАЛИДЖИ. 1926. Холст, масло



20. Зальцман П. Я. НА ПЛОЩАДИ.
1950-е. Бумага, акварель

в Москве жил в Крыму, Средней Азии, затем вновь в Казахстане. Среди его ранних вещей — виды татарского Крыма, за ними последовали изображения Ташкента и Бухары, сцены узбекской жизни. Ко второй половине 1920-х годов относится графический цикл, посвященный строительству Турксиба, и, наконец, в конце десятилетия Гайдукевич создает графические пейзажи Алма-Аты и ее окрестностей и портреты казахов (все перечисленные серии представлены в музейном собрании).

Стиль Гайдукевича энергичен, в нем легко узнаются приметы времени — черты конструктивизма, а порой и кубизма. Но главная особенность его творчества (трагически оборвавшегося в годы репрессий) — романтизм и лирическая мягкость восприятия жизни.

Все эти качества были присущи и гораздо более масштабному искусству выдающегося русского художника Александра Шевченко (1883—1948). В конце 1920-х — начале 1930-х годов он открывает для себя Кавказ (прежде всего Аджарию и Батум), и это открытие придало его творчеству, сложившемуся еще в 1910-е годы, поистине неповторимые черты.

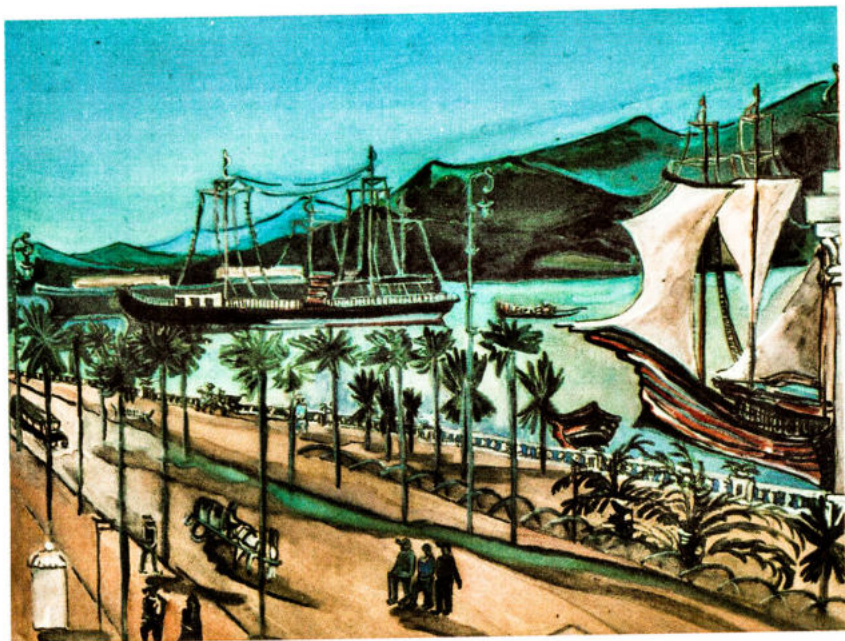
Горы, море, южная растительность, крестьянский труд, полная экзотики жизнь портового Батума, красота аджарских женщин, наконец, проникающий южный свет, смягчающий формы, — все это захватило Шевченко и послужило для него источником образов, волнующих своей тайной и романтизмом. В собрании музея есть прекрасные живописные работы художника начала 1930-х годов. В их стиле органично сплетены элементы сезанизма и примитивизма (в свое время Шевченко пережил сильное увлечение Пиросмани), а современная конструктивность и энергия неразрывно соединены с присущей именно этому мастеру особой мягкостью живописно-пластического языка (ил. 21).

Кроме картин, в экспозиции можно увидеть и замечательные монотипии Шевченко — в этой гравюрной технике мастер достиг совершенства, и она была не менее характерна для его «кавказского периода», чем живопись маслом.

Учеником и последователем Шевченко был Ростислав Барто (1902—1974). Темой многих его картин, рисунков и монотипий были природа и селения Дагестана. В работах Барто нет той глубины, которая отличала произведения Шевченко, но в них присутствует особое обаяние декоративности, легкости, порой прихотливой игры образами. К кругу Шевченко принадлежала также Людмила Бакулина (1905—1981). Уроженка Москвы, она училась в студии Ф. Рерберга и у А. Шевченко, в самом начале 1930-х годов побывала в Батуме и Тифлисе. Итогом этих поездок явилась серия картин с изображением двух городов, а также гуаши, представляющие бухту, набережные и площади Батума (ил. 22). Во всех этих работах Бакулина показала себя глубоко оригинальным мастером. Если в ее живописи маслом большую роль играет черный цвет, то гуаши написаны в светлой гамме с преобладанием голубых и белых красок, однако и картины, и графика в равной степени полны необыкновенного кипения жизни. «Писать надо так, чтобы было весело», — говорила художница, и это «веселье» ощутимо в каждом ее мазке. Бакулиной был дан редкий дар сохранять в изображении всю непосредственность восприятия действительности и передавать живописными



21. Шевченко А. В. ВОСТОЧНЫЙ
МОТИВ. 1933. Холст, масло



22. Бакулина Л. Г. БАТУМСКАЯ
БУХТА. 1931. Бумага, гуашь



23. Соколова О. А. ДЕТСКИЙ САД
НА АФРАСИАБЕ. 1932. Холст, масло



24. Фальк Р. Р. ПЕЙЗАЖ С ОСЛИ-
КОМ. 1938. Холст, масло

средствами не только движение фигур, но и сам жизненный порыв, которым охвачено все сущее.

На протяжении всех 1930-х годов главной темой творчества русской художницы Ольги Соколовой (1899—1991) были селения и города Узбекистана. Полотна Соколовой красочны, отличаются широтой ритмов и подлинной монументальностью. Как и для других русских мастеров, Средняя Азия была притягательна для нее прежде всего красотой природы, еще не разрушенной в то время современным урбанизмом, и патриархальной целостностью жизни, сохраняющей вековые духовные устои. В картине «Детсад на Афрасиабе» из собрания музея мощные деревья осеняют статичную в своем движении фигуру идущей женщины и сидящих за столом детей. Их фигурки, «наивно» повторяющиеся, словно детали орнамента, подчеркивают ритм, которому подчиняется на Востоке жизнь человека (ил. 23).

В самом конце 1930-х и начале 1940-х годов певцом Средней Азии был выдающийся живописец Роберт Фальк (1896—1958). В молодости он входил в объединение «Бубновый валет», следовал заветам Сезанна и усвоил уроки кубизма. Все это нашло отражение в его первых живописных работах на «восточную тему» — созданных в 1910-е годы изображений татарского Крыма. В Среднюю Азию (Узбекистан) Фальк попал впервые в 1938 году и затем провел там несколько военных лет. Несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства, он создал в эти годы ряд замечательных полотен, к которым принадлежат картина «У хауса» и «Пейзаж с осликом» (рис. 24, оба — в собрании музея). Среднеазиатские картины Фалька написаны в его зрелой манере, в которой кубистические «углы» сглажены, но сохранена сезанновская лепка цветом. Во всех них образ Востока масштабен и непохож на восточные образы других художников. Он захватывает утонченной красочностью, лиризмом, подлинно философской глубиной. В нем есть неповторимое фальковское сочетание древности и современности, изменчивости во времени и незыблемых начал бытия...

В военные годы в другой республике Средней Азии — Казахстане — работал известный график Меер Аксельрод (1902—1970). Его акварельные портреты и композиции с фигурами на фоне пейзажа свидетельствуют и о мастерстве, и о творческой индивидуальности, сохраненной вопреки всем внешним обстоятельствам. Листы Аксельрода гармоничны в своих пастельных тонах и исполнены специфической мягкой грусти. В симфонию на тему Востока, созданную русскими мастерами, он внес свою негромкую, но чистую ноту.

О КОЛЛЕКЦИИ

Собрание живописи, графики и скульптуры отдела республик Кавказа и Средней Азии начало формироваться с конца 1920-х годов. Небольшое количество произведений было получено из республиканских музеев, но главные источники пополнения коллекции на протяжении всей истории ее существования — художественные выставки (групповые и персональные) и мастерские художников.

До 1970-х годов коллекция включала в себя работы национальных мастеров, а также тех русских художников, которые в силу особенностей своей творческой биографии были как бы узаконены в статусе «национальных». С конца 1970-х годов собрание стало пополняться произведениями других крупных русских живописцев и графиков, менее прямо связанных с жизнью республик, но посвятивших значительную часть творчества образам Кавказа или Средней Азии.

В настоящее время коллекция насчитывает около 6000 экспонатов. Среди них имеется немало высокохудожественных произведений, но есть и менее выразительные, отражающие объективную реальность художественного процесса, а также музейного отбора прошлых лет. Представлено в целом большинство ведущих мастеров той или иной республики; вместе с тем имеются и существенные лакуны — в отношении имен художников и особенно их творческого наследия. Лучше всего коллекция позволяет судить об искусстве Армении и Узбекистана XX века.

Призванное отражать непрерывно развивающуюся художественную жизнь республик Кавказа и Средней Азии музейное собрание живописи, графики и скульптуры постоянно растет, обогащаясь все новыми и новыми произведениями.

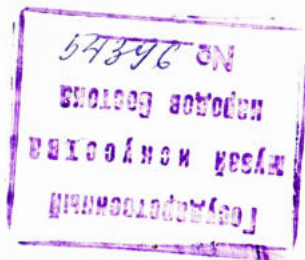
Краткая библиография

1. Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе (автор статей М. Б. Мясина). М., 1973
2. Каменский А. А. Этюды о художниках Армении. Ереван, 1979
3. Жак Ихмальян. Каталог выставки. М., 1979
4. Телман Зурабян. Волны счастья (об армянских художниках, живших в Тифлисе). Ереван, 1981
5. Минас Аветисян. Каталог выставки. М., 1983
6. Акоп Коджоян. Каталог выставки. М., 1984
7. Кузнецов Э. Д. Пиросмани. Л., 1984
8. Коган М. С. Ладо Гудиашили. Л., 1984
9. Сарьян М. С. Из моей жизни. М., 1985
10. Нико Пиросманашвили. Каталог выставки. М., 1986
11. А. Н. Волков и его ученики. Каталог выставки. М., 1987
12. Мирджавадов М. Каталог выставки. М., 1988
13. Какабадзе Д. Путь художника. М., 1989
14. Элибеяны. Каталог выставки. М., 1990
15. Акоп Акопян. Живопись. Каталог выставки. М., 1990

Список иллюстраций

1. Неизвестный тифлисский художник. Портрет князя Томаза Орбелиани. Первая половина XIX в. Холст, масло. 81 × 67,5 см. Инв. № 2512-III
2. Башинджагян Г. З. Севан при восходе солнца. 1894. Холст, масло. 72 × 120 см. Инв. № 4157-III
3. Пиросманашвили Н. Кутеж. Начало XX в. Клеенка, масло. 113 × 117 см. Инв. № 2897-III
4. Коджоян А. К. Окрестности Гегарда. 1927. Бумага, темпера. 36 × 47 см. Инв. № 4336-III
5. Аветисян М. К. У порога. 1966. Холст, масло. 66 × 65 см. Инв. № 5795-III
6. Акопян А. Т. Электричество в селе Малишка. Холст, масло. 104 × 81 см. Инв. № 6257-III
7. Петросян М. В. Иллюстрация к поэме А. Исаакяна «Лилит». 1970-е. Бумага, акварель, перо. 60 × 80 см. Инв. № 1125-III
8. Никогосян Н. Б. Египетский писатель. 1970-е. 34 × 20 × 22 см. Бронза. Инв. № 9088-III
9. Гудиашили В. Д. Отъезд Шота Руставели за границу. 1933. Холст, масло. 49 × 39 см. Инв. № 2497-III
10. Авхледиани Е. Д. Улица в Сигнахи. 1933. Бумага, тушь. 27,2 × 22 см. Инв. № 1677-III
11. Квирикашвили Д. А. Чайная плантация в Аджарии. 1932—1933. Картон, масло. 103 × 73,8 см. Инв. № 422 ДФ
12. Джапаридзе Т. А. Дождливый день. 1981. Холст, масло. 78 × 59 см. Инв. № 10940-III
13. Ахмедов К. А. Собаки. 1981. Фанера, масло. 75 × 116 см. Инв. № 10942-III
14. Волков А. Н. Беседа под веткой граната. 1918—1920. Холст, темпера. 23 × 50 см. Инв. № 8665-III
15. Волков А. Н. Продавцы фруктов. 1928. Холст, темпера, лак. 108 × 108 см. Инв. № 6386-III

16. Тансыкбаев У. Розовый пейзаж с фигурой мальчика. 1933. Холст, масло. 100 × 75 см. Инв. № 428 ДФ
17. Рузыбаев Д. С. Птица Сири. 1980-е. Шамот. 57 × 23 × 35 см. Инв. № 9576-III
18. Мазель Р. М. Старый Ашхабад. 1930. Холст, масло. 76 × 158 см. Инв. № 5519-III
19. Нурали Б. Портрет халиджи. 1926. Холст, масло. 67 × 43,5 см. Инв. № 2030-III
20. Зальцман П. Я. На площади. 1950-е. Бумага, акварель. 80 × 62 см. Инв. № 7147-III
21. Шевченко А. В. Восточный мотив. 1933. Холст, масло. 69 × 87 см. Инв. № 9660-III
22. Бакулина Л. Г. Батумская бухта. 1931. Бумага, гуашь. 31 × 40 см. Инв. № 9392-III
23. Соколова О. А. Детский сад на Афрасиабе. 1932. Холст, масло. 119 × 109 см. Инв. № 9434-III
24. Фальк Р. Р. Пейзаж с осликом. 1938. Холст, масло. 60 × 72 см. Инв. № 9567-III
25. Николаев А. В. Жених. 1920-е. Бумага, темпера. 30 × 26,5 см. Инв. № 5791-III (на первой ст. обложки)
26. Сарьян М. С. Цветы Севана. 1942. Картон, масло. 99 × 79 см. Инв. № 2876-III (на четвертой ст. обложки)



ИСКУССТВО РЕСПУБЛИК КAVKAZA
И СРЕДНЕЙ АЗИИ

Проспект

Редактор *Е. Р. Капковская*
Художественный редактор *Т. Н. Младшова*
Технический редактор *М. Ю. Мироновская*
Корректор *Л. А. Ежова*

Сдано в набор 12.02.92. Подписано в печать 17.03.92. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага мелованная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 3,0. Тираж 6000 экз. Изд. № 1. Заказ № 3904.

ВРИБ «Союзрекламкультура». 125047, Москва, ул. 1-я Брестская, 62.
МПО «Первая Образцовая типография». 113054, Москва, ул. Валовая, 28.

ԱԵԿՎԵՏՅՕ
ՐԵՆՄԵԼԻԿ ԿԱՅԿԱՅԱ
Ի ԵՐԵՂԻՆԻ
ԲՅԱ

