

Москва 2009

ТУРКЕСТАНСКИЙ АВАНГАРД

Каталог выставки

Министерство культуры Российской Федерации

Государственный музей Востока

Фонд Марджани

Печатается по решению редакционно-издательского совета ГМВ

Авторы вступительной статьи:

Е.С. Ермакова

Т.К. Мкртычев

М.Л. Хомутова

Автор-составитель каталога:

М.Л. Хомутова

Е.С. Ермакова

Подбор кино-фотоматериалов:

А.В. Патлай

Фотографы:

Е.И. Желтов

Э.Т. Базилия

Реставраторы:

И.Ф. Кузнецова, И.Ю. Соловьева – живопись

Ю.С. Березин, М.Л. Хомутова – графика, плакаты

Дизайн, верстка:

П. Маслов

Корректор:

Е.Г. Воликов

© Государственный музей Востока, 2009

© Государственный архив кино-фотодокументов, 2009

Благодарим за помощь в подготовке издания:

Э.Р. Асанова, Н.А. Калантарову, Е.Е. Колоскову, Г.П. Попова, В.Н. Волкова, А.Н. Волкова.

СОДЕРЖАНИЕ

6	ВВЕДЕНИЕ
8	НАКАНУНЕ
9	ТУРКЕСТАН. РЕВОЛЮЦИЯ. НОВОЕ ИСКУССТВО
10	БУРЛЕНИЕ ЖИЗНИ
10	УЧИТЬСЯ, УЧИТЬСЯ И ЕЩЕ РАЗ УЧИТЬСЯ
12	ИСКУССТВО В МАССЫ! САМАРКАНДСКАЯ ИЗОФАБРИКА
12	ХАЛАТНЫЙ АВАНГАРД
17	САМКОМСТАРИС. ДЕЛО ПАДАЮЩЕГО МИНАРЕТА
17	ТУРКЕСТАНСКИЙ АВАНГАРД
18	ЭПИЛОГ
21	МАСТЕРА НОВОГО ВОСТОКА
22	Александр Волков
38	Михаил Курзин
50	Михаил Гайдукевич
68	Усто Мумин
78	Виктор Уфимцев
100	БРИГАДА ВОЛКОВА
101	Николай Карахан
110	Алексей Подковыров
112	Урал Тансыкбаев
124	Павел Щеголев
128	САМАРКАНДСКАЯ ИЗОФАБРИКА
129	Варшам Еремян
156	Надежда Кашина
160	Зинаида Ковалевская
168	Елена Коровай
171	Оганес Татевосян
178	УДАРНАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ВОСТОКА
179	Рувим Мазель
189	Сергей Бегляров
194	Александр Владычук
196	Николай Костенко
198	Ольга Мизгирева
200	Бяшим Нурали
204	ХУДОЖНИЦЫ
205	Ольга Ваулина
212	Татьяна Гиппиус
215	Юлия Разумовская
219	Ольга Соколова
222	ЛИТЕРАТУРА
223	СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ
224	АРХИВ А.Н. ВОЛКОВА

ВВЕДЕНИЕ

ИДЕЯ
« ЧЕРНОГО КВАДРАТА », СТАВШЕГО МАНИФЕСТОМ СУПРЕМАТИЗМА, НИКОГДА НЕ ПРИШЛА БЫ В ГОЛОВУ ЧЕЛОВЕКУ, ПОБЫВАВШЕМУ В ТУРКЕСТАНЕ.

Творчество художников, которые в 10–20-х годах XX века волею судеб оказались заброшенными кто в Ташкент, кто в Самарканд, а кто и в Ашхабад, развивалось в особых условиях, отличных от их прежней жизни в России.

К 10-м годам XX столетия Россия превращается в центр мирового авангарда. В Петрограде и Москве художественная жизнь бурлит, порождая все новые и новые течения; сторонники беспредметного искусства проводят эпатажные выставки.

В Туркестане художественная среда профессиональных живописцев начинает формироваться только в 1910–20-е годы. Художники, находившиеся под влиянием передовых направлений искусства, приехав в Среднюю Азию, оказались в уникальной ситуации. Здесь сохранились великолепные памятники средневековой архитектуры, старинные рукописные книги с миниатюрами, процветало народное искусство, в котором преобладало орнаментальное начало. Медники, гончары, ткачи, резчики в своих цехах имели мастеров высшей квалификации – наikkaшей, своего рода художников-профессионалов, занимавшихся рисованием узоров. В то же время в силу традиционных устоев станковая живопись на местной почве развития не получила.

В Туркестане на долю русских художников выпала роль эмиссаров европейской изобразительной традиции. Спустя время их ученики стали первыми национальными живописцами, графиками, скульпторами в своих республиках. Туркестанский край для художников, приехавших сюда из России, стал «землей обетованной», где они обрели независимость и вдохновение. Удивительная атмосфера древней земли оплодотворила их творчество, ополла цветом, насытила светом. Жить в Туркестане, бродить по холмам Афрасиаба, упиваться красотой Регистана (1), погружаться в неспешную размеренность восточного бытия старых городских кварталов и писать отвлеченные абстракции?! Туркестан навевал иные образы – причудливые, сказочные, словно из иной реальности.

Авангардное искусство (2) начала XX века в наши дни популярно и востребовано. «Амазонки русского авангарда» (3) с огромным успехом проскакали по Европе и Америке. Благодаря целой серии выставок, посвященных искусству этого периода, слова «кубофутуризм», «конструктивизм», «супрематизм» легко слетают с языка даже непосвященного зрителя. Имена лидеров русского авангарда – Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Давида Бурлюка, Казимира Малевича, Александра Родченка, Аристарха Лентулова и др. – хорошо знакомы и на родине, и за рубежом. В меньшей степени известны художники, представляющие – по определению крупнейшего специалиста в этой области, Джона Боулта – «восточное крыло русского авангарда». Сегодня именно они, мастера евро-

3 «Амазонки русского авангарда» – название выставочного проекта, организованного по инициативе фонда Соломона Гутенхайма. С 1999 по 2001 гг. выставка, включающая произведения русских художниц из многих российских музеев и частных коллекций, побывала во всех европейских музеях фонда, в том же в Нью-Йорке. Завершающая выставка состоялась в Москве в Третьяковской галерее.

2 Авангард (от фр. avant-garde – «передовой отряд») – обобщающее название модернистских течений в европейском искусстве, возникших на рубеже XIX–XX вв. Условность этого термина подчеркивается многими исследователями. В широком смысле слова этот термин соотносится со всеми новаторскими течениями, для которых характерен экспериментальный подход и художественному творчеству, решительный разрыв не только с академическими традициями XIX в., но и с новым искусством стиля модери. В более узком смысле под авангардом подразумеваются самые радикальные направления (кубофутуризм, конструктивизм, супрематизм), обротившиеся и беспредметному, нефигуративному искусству.

Музей искусств Республики Каракалпакстан, созданный в 1966 г., в 1984 г. получил имя своего основателя художника – Игоря Савицкого, сотрудничавшего с 1950 г.) Карезмской археолого-этнографической экспедиции Академии наук СССР под руководством С.П. Толстова. Музей обладает обширным собранием, включающим уникальную коллекцию русского изобразительного искусства начала XX в., коллекцию народного искусства каракалпакского, а также живопись, графику и скульптуру современных мастеров Каракалпакии.

4 Когда в столичных музеях авангард прятался в дальних углах запасников, было не так уж сложно полететь в Нукус, где Игорь Витальевич Савицкий создал уникальный музей (4). Здесь, вдали от центра, настойчивый исследователь мог познакомиться с искусством 10–20-х годов XX века, малодоступным в Москве и Ленинграде. В 1988 году в Музее Востока была проведена выставка «Забутые полотна из собрания Нукусского музея». Возможно, именно тогда многие москвичи открыли для себя работы Александра Волкова, Николая Карахана, Виктора Уфимцева и других русско-азиатских художников (5). Но вряд ли кто из тогдашних посетителей выставки помнил другую экспозицию – «Художники Узбекистана» 1934 года, когда впервые в нашем музее были показаны некоторые из произведений тех же авторов. После выставки полотна были переданы Музею Востока. Принимавшие работы сотрудники уже успели ощутить давление «ведущей линии партии», нацеленной на борьбу с формализмом в изобразительном искусстве, и поэтому присваивали им номера вспомогательных фондов, куда обычно определяют материалы, не имеющие художественного значения. Не исключено, что благодаря такой предусмотрительности эти произведения сохранились для потомков, а не были списаны из музейного собрания.

пейской школы, работавшие на периферии, вызывают живой интерес коллекционеров и владельцев галерей, бросившихся на поиски еще не открытых имен и неизвестных шедевров. Если «рукописи не горят», то и забытые картины не превращаются в миражи. Словно из небытия то там, то здесь возникают живописные полотна, рисунки и акварели талантливых мастеров, чье творчество связано с Туркестаном. Однако, даже те произведения, которым посчастливилось попасть в фонды разных музеев, не стали достоянием широкой публики: далеко не все работы опубликованы, нечасто их можно увидеть и на выставках.

Чем отличается настоящая выставка от предыдущих экспозиций? По сути, мы впервые вводим в оборот термин «туркестанский авангард». Под ним мы понимаем художественный феномен, который сложился в изобразительном искусстве Средней Азии в 20-х годах XX века. Дав выставке такое название, авторы прекрасно осознают его условность и ни в коей мере не пытаются поставить знак равенства между «русским» и «туркестанским» авангардом.

Создателями этого явления были художники, большая часть которых съехалась в Среднюю Азию из Москвы, Петрограда, Сибири, с Алтая – со всей России. Они были молодцы и талантливы. Среди них – бывшие студенты и преподаватели ВХУТЕМАСа (по выражению В.И. Костина, «кузницы русского авангарда»), выпускники столичных студий и мастерских, «повзрослевшие» и переосмыслившие уроки абстрактного искусства. Каждый из них по-своему «переваривал» туркестанские впечатления, создавая свой неповторимый живописный язык. Они свободно творили на стыке стилей и направлений, с увлечением экспериментировали, разрушая каноны и стереотипы. В этом был элемент игры, эпатажа, озорства, но было и страстное желание создать новое искусство, соразмерное «революционному переустройству жизни».

Помимо новаторского пути, в изобразительном искусстве Туркестана существовало и традиционное направление. В 20–30-е годы здесь продолжали работать Лев Буре, Иван Казаков, Петр Никифоров, Сергей Юдин, Павел Беньков, творчество которых осталось за рамками настоящей выставки.

В экспозицию включены только те работы, которые, по мнению авторов выставки, имеют отношение к «туркестанскому авангарду». Среди них живопись и графика Александра Волкова, Михаила Курзина, Михаила Гайдукевича, Варшама Еремяна, Александра Николаева, Николая Карахана, Елены Коровай, Надежды Кашиной, Оганеса Татевосяна, Виктора Уфимцева, Павла Щеголева, Урала Тансыкбаева, Рувима Мазеля, Сергея Беглярова, Бяшима Нурали и др.. Кроме произведений из музейного собрания на выставке представлены неизвестные работы из частных коллекций, что позволяет расширить представление о творчестве этих мастеров.

5 Работы этих же авторов, принадлежавшие нашему собранию, и ранее экспонировались в Музее Востока на выставках «Ставшие советские художники о Средней Азии и Навхаде» 1973 г., «Восток и русское искусство» 1977 г., «А. Волков и его ученики» 1987 г., «Советский миф в искусстве Востока» 1995 г., «Новая сказка. Творчество Рувима Мазеля и традиционное нововое искусство туркестанцев» 1995 г., «Образы пустыни и сада» 1999 г., «Средняя Азия–Москва–Иерусалим в творчестве еврейских художников» 2008 г.

По времени «туркестанский авангард» чуть «задержался» по сравнению с художественной жизнью в культурных центрах страны. На периферии время текло медленнее. И когда в столицах авангард был на излете, то здесь новаторские работы продолжали создаваться вплоть до конца 30-х годов, уже после постановления 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Туркестан предоставил художникам хоть и недолгую, но очень ценную возможность продлить свободу творчества.

Во время «оттепели» 60-х годов XX века некоторым из художников захотелось вернуться к своей прежней манере. Поэтому устроители выставки сочли возможным нарушить заданные временные рамки, и кроме произведений 20–30-х годов, составляющих главную часть экспозиции, рядом с ранними работами Александра Волкова, Виктора Уфимцева, Надежды Кашиной, Юлии Разумовской, представить и несколько более поздних полотен тех же мастеров.

Туркестан обогащал не только образам, но и ощущением цвета. Вряд ли где-то еще в мусульманских странах Среднего Востока найдешь подобное пиршество красок. В ярких цветах традиционных тканей и ковров, космологических узорах вышивок художники черпали вдохновение. Их внимание привлекали и колоритные типажи, и величественная архитектура. Чтобы наглядно продемонстрировать процесс взаимодействия авангарда и местной традиции, в экспозицию выставки на равных правах с живописными полотнами вошли узбекские халаты, наиболее ярко выражающие «колорит» Туркестана. Почувствовать дух эпохи в противостоянии старого и нового помогут уникальные кино-фотодокументы, которые были отобраны в Российском государственном архиве кино-фотодокументов специально для настоящей выставки.

НАКАНУНЕ

«15-го июня 1865 года русские войска захватили Ташкент. Один из значительнейших городов Средней Азии, с населением свыше ста тысяч человек, окруженный стеною в 24 версты длиною, с 30 тысячами защитников и 63 орудиями был взят отрядом генерала Черняева, по численности не доходившим до двух тысяч человек» (6). Тем самым генерал М. Г. Черняев нарушил волю Александра II, не намеревавшегося присоединять Ташкент (7). Весь ход исторических собы-

9 Василий Васильевич Верещагин (1842–1904), русский художник и путешественник, был прикомандирован к русским войскам в чине прапорщика. Вместе с другими участниками обороны Самарканда, Верещагин был награжден Георгиевский крестом четвертой степени. Верещагин принял его и постоянно носил, хотя от всех прочих наград категорически отказывался.

8 Термин «Туркестан» («страна торгов») появился в научной литературе в конце XVIII в., когда англичане вышли на подступы к Средней Азии с юга, со стороны своих колоний в Индии. Это слово было заимствовано у иранцев, которые в средние века называли «страной торгов» различные области, заселенные туркестанскими народами. Со временем определение Туркестан терпело ряд изменений. В географическом плане Туркестан подразделяется на Западный и Восточный. В состав Западного Туркестана входили территории Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, Туркменистана; в состав Восточного – территория Сынцзян-Уйгурского автономного района КНР. Название «Русский Туркестан» относится как к Туркестанскому генерал-губернаторству, так и российским протекторатам – Бухаре и Хиве. С 1897 г. в состав Туркестанского края включена образованная в 1881 г. и ранее подчинявшаяся Кавказскому генерал-губернаторству Закаспийская область. – Центральная Азия в составе Российской империи. М., 2008. С. 13–14.

7 «... мы не имели в виду присоединять к Империи этот город, принятый только под русское покровительство, а потому должны избрать всех мер, дающих возможность обвинять нас в намерении исподволь подготовить полное включение Ташкента в число русских областей».

«... Но необходимость влияния на дела Ташкента не значит еще введение в нем управления русскими чиновниками или вмешательство в его внутреннюю жизнь. Русская власть в Ташкенте должна сохранять жителей от внешнего врага и от внутренних беспорядков и быть высшей инстанцией, в которой слабый мог бы найти защиту от угнетения местных властей. Затем, внутреннее управление может быть предоставлено самим жителям, с тем, однако, неременным условием, чтобы мы могли иметь не только близкий надзор за всем ходом дел, но действительное, хотя бы и не явное, на него влияние...» – Уцит. по: «Записка Военного министра относительно Ташкента и дальнейшей нашей политики в Средней Азии». 14 января 1866 г. № 3. (Весьма секретно) // Воен.-учен. арх. Отд. 11, № 6807).

тий показывал – Россия не стремилась захватить больше, чем могла переварить; действовала осторожно и достаточно осмотрительно. Туркестанское генерал-губернаторство (8), образованное в 1867 году, продолжало соседствовать с Хивинским ханством и Бухарским эмиратом, перешедшими под протекторат «белого царя», как именovalo местное население российско-го императора. Историю завоевания Туркестана мы представляем себе не столько по скудным строкам из учебников истории, сколько по живописным полотнам В.В. Верещагина (9), тогда еще молодого художника, прикомандированного к русским войскам в Туркестане.

С приходом русских в Средней Азии начинаются процессы, прежде всего затрагивающие экономику края, жившего в условиях средневековья. Царская администрация, взяв на себя роль внешнего управителя края, старается не вмешиваться в местную правовую систему, основанную на шариа-те. Городская жизнь распадается на два параллельных мира. Старый город сохраняет привычный неспешный быт, пряча его в глубине глинобитных кварталов. Русский город придерживается европейского образа жизни: возводятся здания в «колониальном» стиле, открывается публичная библиотека и музей при ней, энтузиасты-любители ставят спектакли, возникают историко-литературные кружки, объединяющие знатоков местной культуры и искусства, в первой типографии военно-народного управления печатается газета «Туркестанские Ведомости».

11 В ноябре 1917 г. была провозглашена «Кокандская автономия», разгромленная превосходящими силами Красной Армии, посланными из Ташкента в феврале 1918 г. В апреле 1918 г. генерал-губернаторство Туркестана преобразовано в Туркестанскую Автономную Советскую Социалистическую Республику. В 1920 г. образованы Бухарская и Хорезмская Народные Советские Республики, завершившие свое существование в 1924 г. В результате национально-государственного размежевания в октябре 1924 г. на карте Средней Азии появились Узбекская ССР и Туркменская ССР. Узбекская ССР с 1924 по 1929 гг. включала на правах автономной республики Таджикистан, в 1929 г. вошедшей в состав СССР на правах союзной республики. Столицей Узбекистана первоначально был Самарканд, но в 1930 г. столица была перенесена в Ташкент.

10 14 июля 1867 г. генерал-адъютант Константин Петрович фон-Кауфман высочайшим приказом был назначен Туркестанским генерал-губернатором и командующим войсками туркестанского военного округа. Почти всемогущий арын-пашаха (получарь), каким был К.П. Кауфман в глазах туземного населения, являлся «устроителем края» с 1867 по 1882 гг.

Разнообразные научные и культурные начинания находят поддержку со стороны первого генерал-губернатора Туркестанского края Константина Петровича фон Кауфмана (10). По его инициативе издаются фотографические и художественные альбомы, воспроизводящие жизнь нового края в самых разнообразных ее проявлениях.

В этом трудном деле культурного освоения вновь обретенного края русские художники явились первопроходцами, открывающими новые земли. С максимальной достоверностью, документальной точностью они фиксировали окружающую обстановку, не уподобляясь, однако, бесстрастной фотографии. В живописных работах Василия Верещагина, Николая Каразина, Рихарда Зоммера и других художников академической школы Туркестан предстает в виде экзотического, загадочного, порой опасного, но в то же время притягательного мира.

ТУРКЕСТАН РЕВОЛЮЦИЯ НОВОЕ ИСКУССТВО

Революция, вспыхнувшая в Петрограде, охватила восточные окраины империи, сметая и корежа все на своем пути: государственные границы, прежних правителей, патриархальные устои местной жизни. В 1918 году Туркестан стал советским (11). Для жителей края, привыкших к отстраненности царской администрации, многие действия большевиков, от социальных изменений до попыток переделать традиционный быт, стали настоящим потрясением (12).

В России многие из мастеров авангарда встретили революцию с воодушевлением. Они жаждали нести «искусство в массы». В Москве открывается ВХУТЕМАС, выпускники которого по путевке-мандату отправляются на Восток.

Художники, собравшиеся в Туркестане в послереволюционные годы, мало напоминали своих предшественников академической выучки. От прежней созерцательности стороннего наблюдателя в них не осталось и следа. Восток постигался «изнутри», здесь начинался путь к истокам. К 20-м годам Средняя Азия, обжитая переселенцами

из России, уже не казалась чужой и враждебной. Расположение России на стыке Европы и Азии обусловило возможность диалога культур. Для русского человека Восток был совсем близко, на расстоянии вытянутой руки. Поволжье, Крым, Северный Кавказ, Русский Туркестан были частью России. Для многих Восток в прямом смысле вошел в плоть и кровь – «поскреби русско-го и найдешь татарина» (И.С. Тургенев). Не случайно в Туркестане побывали видные представители русского символизма. П.В. Кузнецов, проведший детские и юношеские годы в Саратове, «вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам» (13), а затем отправился в Туркестан. К.С. Петров-Водкин с энтузиазмом принял участие в работе комиссии по охране памятников старины и искусства Самарканда. Поездки в Среднюю Азию озаменовали собой начало нового периода в творчестве этих мастеров, а созданные на Востоке произведения повлияли на учеников и единомышленников. По их стопам в Туркестан от-

12 «... еще более усилилось насилие большевиков над населением Ташкента, Ферганы, Самарканда и Ката-Кургана. Они отобрали все имущество, достояние, дома и инвентарь состоятельных людей. Сверх этого на каждого из них наложили [штраф] от ста тысяч тенге до одного миллиона рублей. А кто отказывался платить, тех арестовывали. Неподобающих неповинующихся расстреливали и убивали. Остальных тамошних людей, в возрасте от двадцати до сорока пяти лет, призвали в армию. Большевики-богототступники, далекие от справедливости, из нескольких медресе Ташкента прогнали студентов и открыли школы для мусульманских жен и девушек. Во многих больших дворах, которые насильно отобрали у богатых людей, в каждом квартале или улице, также были открыты женские школы и с женщин сняты покрывала, чем был причинен тяжелейший ущерб чести мусульман» – (цит. по: Мирза Салимбек. Тарих-и Салими. Ташкент, 2009. С. 224–235).

13 Судьба забрасывала художников в Среднюю Азию разными путями. Александр Волков, самый известный из русских живописцев, посвятивших свое творчество Средней Азии, родился в Скобелеве (ныне – г. Фергана) в семье военного. Получив образование в Петербурге и Киеве, он вернулся в Среднюю Азию. Рувим Мазель, оставивший заметный след в современном искусстве Туркменистана, и Алексей Исупов оказались в Туркестане по военной мобилизации. Ога-

14 Цит. по: Эфрос А. Профили. М., Искусство, 1994. С. 104. (Причем «киргизамки», следуя сложившейся в начале XX в. традиции, художник называет жителей степей – казахов.

14 «Я случайно попал в Туркестан, — писал Р. Мазель, — в ту оригинальную часть Востока, с которой только в последнее время стали считаться, как с чем-то имеющим огромное значение для искусства» — (цит. по Р.М. Мазель. Ковровая сказка. Теорчество Рувима Мазеля и традиционные ковровое искусство туркмен. М., 1995. С. 42).

«Приехав до революции в Самарканд, я был поражен всем, что окружало меня. Это было как ожившая сказка, — писал О. Татевосян, к этому времени уже установившийся художник, за спиной которого было и Тифлисское художественное училище, и Московское училище ваяния и зодчества. — А я был молод, воспринимал все приподнято. Мне казалось, что в моих силах передать поток солнечных лучей, переложить в цвет песнь соловья на ранней утренней заре, когда росинки сверкают алмазными звездами. Это было, как песнь о потоке жизни» — (цит. по: Шостко Л. Оганес Татевосян. М., 1977. С. 25).

нес Татевосян приехал сюда в поисках лучшей доли во время Первой мировой войны (14). Александр Николаев прибыл в Самарканд в 1920 году в составе группы молодых художников по путевке Туркестанского ЦК под лозунгом необходимости всемерно укрепления и развития культуры и искусства Средней Азии». Многие захватила идея создания нового искусства. Туркестан, реалистический образ которого был запечатлен на полотнах В.В. Верещагина и других мастеров русской академической живописи, оказался на пороге нового художественного осмысления.

БУРЛЕНИЕ ЖИЗНИ

Время было поистине парадоксальное. Средняя Азия, совсем недавно жившая по законам средневековья, оказалась втянутой в самый безрассудный социально-политический эксперимент. Переворачиваются все устои традиционного общества, искореняются «пережитки». Женщину-

мусульманку призывают снять паранджу (15), а заодно освобождают ее для общественно полезного труда на хлопковых полях. Рождается новая система образования: создаются школы ликбеза (ликвидации безграмотности) для местного населения, грамоте обучают в красных уголках и красных юртах. В 1929 году осуществляется переход с арабской графики на латиницу, и таким образом подрывается основа традиционной письменной культуры (16). В 1918 году прекращается «контрреволюционная» деятельность главных медресе Самарканда, а в 1919–1920 годах создаются комиссии по охране памятников. Востоковеды, археологи, этнографы изучают историю и культуру края, а в 1924 году происходит национально-административное размежевание. В результате на политической карте Средней Азии возникают искусственно созданные образования, что закладывает основы трудноразрешимых межэтнических проблем. От Ферганы до Бухары вспыхивают очаги восстаний — местное население пытается оказывать сопротивление новой власти. Первая попытка захвата Бухары, предпринятая в 1918 году по указа-

нию председателя Совнаркома Туркестанской АССР Ф. Колесова, была отбита войсками эмира. Чтобы отвести бронепоезд, красноармейцы, отступая, были вынуждены перекладывать рельсы железной дороги, которые растаскивали на верблюдах воинственные лакаи, «дикие жители степей». Последовало жестокое истребление младобухарцев (17), спровоцировавших эти события, а заодно и русского населения Кагана (18). Только в 1920 году провозглашенная большевиками «свобода самоопределения» для Бухарского эмирата и Хивинского ханства закончилась образованием народных советских республик.

И в то же самое время в Самарканде и Ташкенте художники живут насыщенной творческой жизнью — организуют выставки, создают художественные объединения, мечтают о будущем, в котором видят себя творцами нового искусства. Проходят персональные выставки произведений А.Н. Волкова в Ташкенте (1920, 1921, 1923) и в Москве (1923), А.В. Николаева (Усто Мумина) в Самарканде (1926), групповые выставки «Старый Самарканд» (1925) и т.д.

УЧИТЬСЯ, УЧИТЬСЯ И ЕЩЕ РАЗ УЧИТЬСЯ

Среди насущных дел молодой советской власти особенно остро стоял вопрос о необходимости формирования национальных кадров художников. Для этого нужны были школы-студии, которые начали создаваться в Ташкенте, Самарканде, Ашхабаде. Открываются краевые центральные мастерские Туркестанской народной шко-

15 Вслед за специальным декретом Советской власти, отменяющим калым, началось массовое движение «суд-жум» (наступление) за снятие паранджи. в результате которого эмансипация сделала местную женщину полноправной участницей всех жизненных проблем. Кульминацией событий тех лет стало 8 марта 1928 г., когда по городам и кишлакам Средней Азии прокатилась волна митингов и демонстраций. «Яркий, солнечный день. Город расцвечен флагами, портретами. По улицам движутся колонны народных женщин. Густо алеют красные косынки работниц. Песни, музыка. Потом на трибуну стали выходить женщины. Одна из них подняла черный чепчик, закрывающий лицо, сорвала паранджу и сбросила с трибуны. За ней вторая, третья. Вскоре выросла целая гора из серых халатов... Кто-то бросил спичку в огромный серый ворох. Загорелся костер. Вместе с дымом и огнем, сжигающим эти одеяла работы, навсегда ушло страшное прошлое», — вспоминает Е.А. Росс, возглавлявшая работу женотделов в Средней Азии в 1921–1930 гг. — (цит. по: Тульцева Л.А. Из истории борьбы за социальное и духовное раскрепощение женщин Средней Азии // Советская этнография, 1986, № 1. С. 5).

16 «Констатиния преимушество и техническое превосходство нового тюркского (латинского) алфавита над арабским, ...вместе с тем Съезд считает введение нового алфавита и метод его введения в отдельных тюрко-татарских республиках и областях делом каждой республики и каждого народа...» — Из резолюции первого Всесоюзного тюркологического съезда, февраль 1926 г., Баку.

17 Младобухарцы (джадиды), представители буржуазного националистического движения, выступавшие за свержение власти эмира и установление демократической республики в Бухаре.

18 Каган — город недалеко от Бухары, населенный преимущественно русскими, где расположен железнодорожный вокзал.

лы живописи и ваяния, детские клубы, Туркестанский университет и Высшая краевая Туркестанская школа. Здесь обучаются русские, узбеки, таджики, туркмены, казахи. Вместе с детьми в учебный процесс вовлечены и взрослые. В Ташкенте на ниве просвещения и художественного образования трудится Александр Волков. На него возложена миссия обучения живописи и графике (20). Заслуги его в деле воспитания художников, «выращивания национальных кадров» трудно переоценить, особенно если вспомнить о том, что местное население никогда ранее не обучалось станковой живописи. Наряду с преодолением внутренних барьеров, возникали большие трудности с материалами для занятий — не было бумаги, карандашей, красок, кистей. Но и они успешно решались с помощью фантастического энтузиазма А.Н. Волкова, его невероятной работоспособности.

В 1918 году в Самарканде Оганес Татевосян организует первое художественное училище «Изокоммуна». Однако опыт оказался не самым удачным. Принцип существования коммуны — «все принадлежит всем» — не мог устроить ни старших товарищей Татевосяна, ни учеников, набранных из местных жителей.

Похожий путь — педагога, создающего новое искусство и человека новой формации, проделал Рувим Мазель. После революции он остался в Ашхабаде и начал работать в политотделе 1-й армии Туркфронта. Вместе с однопольчанином А. Владычуком, имевшим неплохие задатки скульптора и великодушные организаторские способности, а также земляком и другом еще по витебской школе Пэна М. Либакковым, в сентябре 1920 года они создали художественную школу в Ашхабаде. Перед школой стояли поистине революционные задачи: «подобрать все имеющиеся в области силы, кои в старое время были втаптываемы в грязь и глохли не в своем деле, в Закаспии создать место, где всякий желающий пролетарий, русский или мусульманин, мог бы развить себя как будущего художника, полезного работника и гражданина советской России, мог проявить высшую точку творческой силы, выискивая новые пути в искусстве» (21).

20 «Дан сей мандат художнику Волкову, инструктору школьного отдела изобразительных искусств в том, что ему поручается организация и руководство художественного образования во всех школах первой-второй ступеней Старого Ташкента. Все советские учреждения оказывают тов. Волкову всесочное воздействие в выполнении возложенных на него задач» — (цит. по: Волков и его ученики. Каталог выставки. М., 1966. С. 20).

Начинание ашхабадцев получило поддержку Москвы и лично нарком просвещения А.В. Луначарского, по рекомендации которого в 1923 году школа получила громкое название «Ударная школа искусств Востока». В «Школе» всерьез относились к учебному процессу, была составлена довольно обширная программа обучения. Здесь преподавали рисование, живопись, историю искусства, лепку, графику, граверное дело. Кроме специальных дисциплин изучали и общеобразовательные предметы: математику, физику, географию, русский и туркменский языки. Обучали и ремеслам, например, переплетному, столярному и сапожному делу. Ученики «Школы» много писали и рисовали с натуры. Нередко день начинался с работы над этюдами на природе за городом. При этом уделяли внимание и такому специальному предмету как стилизация, под которым подразумевалось переосмысление и творческое видение натуры. Занимались литературным творчеством и даже учились основам сценического мастерства по системе Станиславского. Ставили спектакли, проводили музыкальные вечера. Отцы-основатели считали, что «театр, уничтожая свойственные сырому человеку неловкости, выявляет волю, уверенность и творческую фантазию, так необходимые в других областях искусства» (22).

Главная задача «Школы» заключалась в воспитании самостоятельно мыслящей личности. Энтузиазм и равнодушное отношение к общему делу педагогов и учеников принесли свои плоды. Из учеников «Школы» выросло много известных и неординарных художников: первый туркменский живописец Бяшим Нурали, создатель монументальных жанровых полотен и портретов; талантливая художница Ольга Мизгирева, ставшая впоследствии крупным ученым-биологом; Сергей Бегляров, автор портретов и жанровых картин; Николай Костенко, работавший в иллюстрации и плакате. Взлет «Школы» был недолгим — нерадивые ученики, отчис-

22 Цит. по: Бяшим Нурали и Ударная школа искусств Востока. Каталог выставки. Ашхабад, 1991. С. 6.

ленные требовательным Владычуком, составили донос, на основании которого в 1925 году она была закрыта. Мазель не увидел печального конца своего детища – к этому моменту он тяжело заболел малярией и уехал из Ашхабада в Москву. Владычук позднее был репрессирован.

ИСКУССТВО В МАССЫ! САМАРКАНДСКАЯ ИЗОФАБРИКА

В первые годы Советской власти искусство становится массовым, появляется новый зритель. Художники искренне увлечены идеей «нести искусство в народ».

На всем пространстве Советской страны методы воспитания масс были одни и те же. Там, где проложены железнодорожные пути, курсировали агитпоезда. Большое значение придавалось проведению новых советских праздников. Художники принимали участие в оформлении улиц, рабочих клубов, изготовляли лозунги, транспаранты, плакаты, макеты огромных кукол.

Художник Г. Карлов писал в своих мемуарах: «Нам приходилось участвовать в праздничных оформлениях города... Это были замечательные зрелища. Вы только представьте себе – огромные массы народа – и один только красный цвет! Все оттенки красного цвета: и ярко-красный, и темно-красный, и малиновый, и темно-оранжевый и т.д. Если сверху смотреть на улицы, как будто не люди шли по улицам, а сама кровь текла по ним. Это было и скромно, и красиво, и торжественно. Забыть этого, конечно, нельзя» (23).

Работы Н.Г. Карахана и О.К. Татевосяна запечатлели подобные праздничные шествия. Один из плакатов, представленных на выставке, повторяет живописное полотно Оганеса Татевосяна, посвященное международному юношескому движению – МЮД. Художники искали новые формы искусства, соответствующие духу времени. Возможно поэтому наиболее востребованным становится плакат – наглядный, тиражируемый и массовый.

На выставке экспонируются эскизы плакатов, созданные учениками и преподавателями «Ударной школы искусств Востока». Отвечающие актуальной тематике и стилю, они сочетают смелое диагональное построение и изобразительную повествовательность. На плакатах видно, как традиционная ковровая орнаментальность умело вплетается в предметный ряд, состоящий из выразительных примет советской дей-

ствительности – машин, комбайнов, тракторов. Трактора ведут женщины в национальной одежде. На одном из плакатов, призывающем бороться с малярией, изображен огромный комар, сваливший рабочего со строящегося дома, – картина, словно возникшая во снах больного человека, предвосхищает сюрреалистические образы. Многие из самаркандских художников работали на «Изофабрике» (24), директором и художественным руководителем которой был Оганес Татевосян. Здесь занимались разработкой дизайна вещей для нового быта, создавали эскизы повседневной национальной одежды, делали панно из папье-маше, керамику, агитационные плакаты для оформления «красных чайхан» – местных агитклубов, школ и детских садов.

В рельефах из папье-маше, выполненных художниками «Изофабрики», многое идет от «детского примитива». Вероятно, в этом отразилось не только влияние авангардизма, но и желание говорить языком, понятным неискушенному зрителю, создавать новое, творчески переработав традиционное начало.

ХАЛАТНЫЙ АВАНГАРД

Новое, настойчиво ломившееся в дверь, продолжало соседствовать со старым, которое никак не желало искореняться, да и заменить его на первых порах было нечем. Многим разработкам «Изофабрики» было суждено остаться лишь на бумаге. Необходимость в бытовых вещах восполняли все те же местные ремесленники, работавшие по старинке, – без эскизов и планов, как учили отцы и деды. В скором времени кустарей объединят в артели, на тех, кто продолжит работать самостоятельно, начнутся гонения. На художественные комбинаты придут работать профессиональные художники, которые будут придумывать новые рисунки для ковров и тканей, выпускать фарфоровые вазы с портретами вождей. Между тем для себя они будут собирать произведения народных мастеров.

Глаз художника отмечал все «живописно-художественные» детали местного бытия (25). Цвета городского пейзажа могли показаться монотонными и даже скучными («лазурь да глина, глина да лазурь» – О.Э. Мандельштам), если бы не его обитатели в невообразимо ярких халатах, сшитых из традиционных тканей, цвета и рисунки которых настойчиво просились на полотна живописцев. Надежда Кашина, которая приехала в Узбекистан в 1928 году по командировке Главиискусства, была поражена красками Самарканда: «Величайшее разнообразие нетронутых тем, декоративность цвета, пластика линий, свер-

Карлов Г. Товарищ жизнь. Ташкент, 1987. С. 21–22

24 На Самаркандской изофабрике работали В. Еремин, Н. Кашина, Е. Корвалей, Г. Никитин, Р. Акбильян, Ч. Ахираров, Э. Ковалевская, М. Миносьян.



27 Рисунок этих тканей был не набивным, как на ситцах, а создавался в процессе снования шелковой основы. Мастер распределял шелковые нити в виде цветных полос в соответствии с задуманным рисунком. В процессе ткачества нити основы переплетались с хлопчатобумажными нитями утка. В конце XIX – начале XX вв. лучшие бенасабы ткались в Намангане – городе, расположенном в Ферганской долине.

«В этих районах библейский бог создал Адама, первого человека. Поэтому не стоит удивляться тому, что старик лепил его из глины. Здесь нет другого материала. Весь старый город сложен из глины. Улице улицы зажаты среди высоких глинобитных заборов, дуэлов. Дома с плоскими, соломенными, залитыми той же глиной крышами выходят наружу только голыми своими стенами...»

По дрове на некоем коне проежжает великолепные всадники в цветочных халатах и на двою скрученных чалмах. Передний из них держит в губах розу. У второго роза заткнута за ухо. Они подпоясаны пестрыми ситцевыми плакатами, важны и спокойны... Под стеной проходит женщина в голубоватой парандже – халате, одетом на голову. Лицо ее закрыто черным, сташным покрывалом, густо сплетенным из конского волоса... Мрачная ее фигура исчезает в водовороте пыли, поднятой проезжающей арбей... Это Ирихон и Вырлеем. Это времена Авраама, Исаака и Якова. Этому тысяча лет или две тысячи...Среднеазиатские республики – это ветхий завет плюс советская власть и минус электрификация» – (цит. по: Ильф И., Петров Е.. Глиняный рай)

кающее небо». Окружающее напоминало ей «движущиеся натюрморты» (26).

Особенно живописно выглядели полосатые наманганские бенасабы и маргиланские адрасы на мужских халатах (27). Их рисунки могли бы стать ценным материалом для исследований в области цветоведения (28), бывших чрезвычайно актуальными в то время.

Рисунки бенасабов (что может быть проще рисунка в полоску!), отличались поразительной фантазией и вкусом в подборе цветов. Иногда полосы окрашивали в насыщенные глубокие цвета, а рисунки составляли по принципу контрастного противопоставления. Яркие широкие полосы разделяли узкими «нитями»

темной окраски, чтобы при зрительном восприятии цвета не смешивались, а сохраняли чистоту и свежесть. Варьируя ширину и ритм полос, мастера создавали выразительные динамичные композиции. На светлом фоне могли располагаться контрастные полосы, постепенно расширяющиеся от края к центру полотна, что создавало впечатление пульсирующей вибрации. Иногда рисунки бенасабов усложнялись за счет включения полос, окрашенных способом абрбанда (29). И тогда они еще больше напоминали абстрактные композиции живописцев. Туркестанская мода на яркие шелка выглядит абсолютным «халатным авангардом», созвучным творческим исканиям художников. Чем объяснить это странное пристрастие к цвету? Мастера давно поняли – когда дневной свет «пожирает» все краски, для сохранения яркости цвета необходимо избегать блеклых тонов. Глубокая тень под навесом раскидистого дерева или крышей айвана (открытой террасы) «от-

30 Старинный крой халата, состоящий из прямых линий, подчеркивал монументальность фигуры. Некоторые халаты делались чрезвычайно широкими и длинными. Уважающие себя люди для солидности надевали два-три халатов одновременно. Женские платья-рубашки также шились широкими и свободными. Когда мода после свадьбы отправлялась в гости, она натягивала на себя несколько платьев за раз – как не похвастаться богатым приданым! Сверху роскошного костюма полагалось надеть паранджу, закрывавшую фигуру с головы до ног. Но богатые жительницы Ташкента и паранджу часто шили по моде – из европейского бархата или китайского шелка.

Техника абрбанда (ината), которая заключалась в нанесении рисунка на шелковые нити при помощи резервации отдельных ее участков с последовательной окраской, дала другой вид шелковых и полушелковых тканей, известных под названием абровых. Полосатые ткани имеют весьма продолжительную историю на местной почве, в то время как абровые шелка появились значительно позднее. При Тимуре, или как сейчас принято говорить в Узбекистане – Амире Темуре, знать носила оденяния из однотонных шелков. Зато в XVIII–XIX вв. инаты становятся заметной чертой туркестанского быта. Их используют для шитья мужской и женской одежды, а также для изготовления декоративных панно. Технология ината была известна в многих странах Востока: Индии, Китае, Индонезии, Японии. Но нигде производство инатов не приобрело такого размаха и не имело такой популярности, как в Туркестане, туркестанские шелка вполне можно назвать текстильным или «халатным авангардом» своего времени.

Природа цвета на рубеже веков интересовала не только физиков и физиологов, но и психологов и художников. Проблемой цвета занимались В. Кандинский, К. Малевич, мастер Баухауса (Высшая школа строительства и художественного конструирования – учебное заведение и художественное объединение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933 гг.). Активные исследования в области цвета в 1920-х гг. проводились в ленинградской Государственном институте художественной культуры – ГИИХУКе, который возглавлял К. Малевич. Отдел органической культуры под руководством М. Матюшина проводил экспериментальные исследования восприятия окрашенных предметов. М. В. Матюшин (1861–1934) работал одну из самых оригинальных теорий цвета. В 1932 г. был издан его труд «Закономерность измененияности цветовых сочетаний. Справочник по цвету», ставший одним из последних манифестов авангардизма. – Гильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008. С. 413.

мывает» выбеленные солнцем цвета. В течение дня свет резко меняет очертания предметов – они становятся то плоскими, то рельефными; цвета приобретают матовость или «наливаются»

краской. Мусульманские архитекторы, учитывая эту особенность азиатского солнца, создавали многочисленные ловушки для тени – делали углубленные ниши, украшали порталы сталактитами, покрывали стены глубокой резьбой, закрывали проемы решетками, дробящими лучи на блики.

Освещенность жилого пространства была минимальной и также требовала насыщенности цвета. Росписи потолков и стен, вышивки, ковры и костюмы обитателей составляли удивительную многоцветную картину, благородно мерцающую в затемненном пространстве дома. Традиционные узоры тканей прекрасно соответствовали национальной одежде, сохранившей архаичный туникообразный покрой (30). Новые детали кроя (придаточные камзолы, воротники стойкой и т.п.) охотно принимались молодежью, в то время как старики хранили верность моде прежних лет, следя за благообразием костюма.



На старых фотографиях видно, как время меняет облик местной публики. Фотограф конца XIX века запечатлевал не народные массы, а туземные типы: выразительные лица; полные важности фигуры бухарских сановников в золотошвейных халатах, неподвижно застывшие в ожидании команды фотографа; всадники с гордой посадкой; обвешанные драгоценностями красавицы, следуя велению мужа, представшие перед фотокамерой.



Разница с фотографией 20-х годов XX века огромная: здесь митинги под красными знаменами и лозунгами; смазанные в движении лица; общественные столовые; первые громкоговорители; красноармейцы, одетые в форму; начальники в брюках, заправленных в сапоги, но подавляющая масса местного люда все еще в длиннополых халатах. Живописцы, вырвавшиеся из голодных и холодных городов послереволюционной России, в Средней Азии словно заболели цветом и светом, пытаясь уловить и переложить на холст их бесконечную игру. Цвета и узоры тканей, выразительные силуэты людей в традиционных одеждах воплощались в колористических композициях и пластических образах Александра Волкова, Виктора Уфимцева, Николая Карахана и других представителей «туркестанского авангарда».



САМКОМСТАРИС. ДЕЛО ПАДАЮЩЕГО МИНАРЕТА

Пока новая жизнь бурлила и пробивала себе дорогу, старая жизнь неуклонно ветшала. Средневековая архитектура окончательно превращалась в лишнюю жизни декорацию.

Несмотря на все экономические трудности, советская власть проявила неожиданный интерес к охране памятников Туркестана. Регистан расчистили от лавок торговцев, прилепившихся к стенам величественных зданий, разогнали последних мударисов, обучавшихся в медресе, и взялись сохранять опустевшие сооружения. Наглядным примером тому стала операция по спасению падающего минарета в Самарканде. Эта невиданная по сложности, не имевшая аналогов задача послужила поводом для создания в 1920 году Комиссии по охране, изучению и реставрации памятников старины и искусства (Самкомстарис) (31).

Комиссия, председателем которой уговорили быть археолога В.Л. Вяткина, состояла из трех секций: технико-строительной (Б.Н. Ка-стальский, М.Ф. Мауер), археологической (М.Е. Массон) и художественной. Последняя, по словам М.Е. Массона, была самой многочисленной и шумной. Ее возглавил прибывший из Москвы член Всероссийской коллегии по охране памятников старины и искусства художник-медальер Д.К. Степанов, некоторое время живший в Италии. Так как на долю Степанова выпало множество хозяйственных забот (32), фактически художниками руководил приехавший из Ташкента И.С. Казаков. Сотрудниками комиссии становятся художники Александр Николаев, Алексей Исупов, Виктор Уфимцев, Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов (33), реставратор Михаил Столяров. Копируя старин-

ные майоликовые изразцы, покрывающие стены мечетей и медресе, резные архитектурные орнаменты, художники погружались в прошлое. Мусульманская архитектура восхищала, привлекала строгой гармонией, лаконичностью форм, утонченной декоративностью изразцовых порталов (34). Одним она представлялась сказочным фасадом средневекового города, а тем, чьи мысли были заняты поиском «новой реальности», она казалась нагромождением кубофутуристических конструкций – обнаженной кристаллической структурой материи.

ТУРКЕСТАНСКИЙ АВАНГАРД

Что же все-таки позволило объединить под одним названием «туркестанский авангард» художников, порой исповедовавших различные творческие принципы? Мастера европейской школы живописи, оказавшись в Туркестане, переживали творческую эволюцию. Прошедшие школу русского авангарда художники в своих поисках нового изобразительного языка обращались к традициям среднеазиатского искусства. В этом созидательном процессе Туркестан был для них не просто этнографической картинкой, а источником «авангардного» мировосприятия. На местной почве, оплодотворенной художественным наследием прошлых веков, европейские «измы» приобретали свое восточное звучание, а традиционные формы наполнялись «авангардным» смыслом. Наиболее выразительно это проявилось в творчестве самых выда-

31 Решение о создании Самкомстариса было принято, когда в Самарканд приехали ответственные представители из центра, т.е. ранее созданная комиссия (1919 г.) при Областном комиссариате народного образования под председательством Татевосяна, не обладавшего достаточными средствами. Как вспоминает патриарх среднеазиатской археологии М.Е. Массон, первыми заметили, что северо-восточный угловой минарете медресе Улугбека отделился от здания и начал неудержимо крениться, самаркандские новеллисты, лавкам которых угрожало его падение. Срочно была собрана «самостоятельная комиссия по оказанию помощи минарету». Судьбу минарета решил архитектор М.Ф. Мауер, предложивший выстроить 32-метровый столб башни, и инженер Б.Н. Ка-стальский, наставивший на необходимость разобрать минарет по кирпичику, чтобы потом заново сложить. Возобладала точка зрения архитектора. Сначала минарет был закреплен тросами, которые оставили его падению. После проведения серьезных исследований, в Москве была изготовлена специальная арматура, с помощью которой в 1932 г. минарет наконец был выпрямлен. — Массон М.Е. Падающий минарет. Ташкент, 1968. С. 3–5.

32 Как рассказывает М.Е. Массон, деньги в то время быстро теряли свою покупательную способность. Д. Степанов додумался выдавать выделенные на содержание Самкомстариса деньги в кишлаки. Кишлашлем выдавалась два раза в месяц и зарплата сотрудникам. — Массон М.Е. Падающий минарет. Ташкент, 1968. С. 5.

33 К.С. Петров-Водкин и А.Н. Самохвалов прибыли в Самарканде на 4 месяца — с июля по октябрь они работали в составе экспедиции Академии истории материальной культуры, которую возглавлял архитектор А.П. Удаленков.

34 «Архитектура Востока раскрыла миллионы возможностей в достижении культуры — ее творческая новелирность равна глангитской монументальности», — восторженно и немного витиевато декларировал П. Кузнецов — (цит. по: Кузнецов П. Туркестан. Автофотография. М.-Пг., 1923).

«Работ никаких "направлений" не был, — писал о себе А.Н. Волков. — Прожда через ряд живописных течений — футуризм, кубизм, экспрессионизм, подошел к примитиву, в котором ввел систему треугольников, добиваясь простоты, но крепкой и выразительной композиции» — (цит. по: Александр Волков. Солнце и караван. М., 2007. С. 40)

35

носит выверенные веками ритмы и ковровые узоры на свои полотна. За всеми этими новаторскими поисками не стояло тщеславное желание отличиться или создать свой индивидуальный неповторимый стиль. И Александр Волков, и Рувим Мазель щедро делились своим видением мира с друзьями, единомышленниками и учениками. Они объединялись в творческие союзы, но никому не подражали, каждый шел своим путем. Им казалось, что они смогут создать по настоящему национальное искусство, понятное народу, воспитанному традиционной культурой Средней Азии. Уместно вспомнить слова, ска-

ющихся мастеров нового искусства Туркестана — Александра Волкова, Усто Мумина и Рувима Мазеля. Каждый из них нашел ту грань в традиционном искусстве Средней Азии, которая наиболее полно отвечала его творческим поискам.

Работы А.Н. Волкова конца 1910-х — начала 1920-х годов (серия «Восточный примитив») окрашены в цвета узбекских шелков. Их объединяет не только сходство колорита. Любое произведение народного искусства несет глубинный смысл, каждая деталь наполнена скрытой символикой. Художник, глубоко прочувствовавший суть местной культуры, приносил в свои самые авангардные полотна ощущение «макрокосмоса», заложенное в азиатском текстиле, вышивке или ковре. Даже небольшая доля «фигуративности», присутствующая в «Караване» А.Н. Волкова, соразмерна образам среднеазиатского орнаментального искусства, где прототип лишь угадывается в стилизованных очертаниях узоров (35).

Утонченные полотна Усто Мумина не укладываются в обычное представление об авангарде. Но по сути именно он совершил самый смелый переворот в обыденном сознании. Отметая запреты и устоявшиеся стереотипы, Усто Мумин избирает для своих работ форму, сопоставимую с иконой и восточной миниатюрой, и тем самым объединяет христианскую и мусульманскую традиции — но миниатюра не может быть иконой, а икона не может стать иллюстрацией к сюжетам восточного бытия, полного изысканной неги и запретной любви.

Рувим Мазель, далекий в своем творчестве от «беспредметной» живописи, под влиянием художественной традиции туркменского ковра создает целые серии графических листов, стилистически близких искусству авангарда. Используя композиционные принципы коврового орнамента, он пере-

занные знаменитым поэтом Назимом Хикметом об Александре Волкове: «Говорят, он не знал узбекского языка, но зато он очень хорошо умел рисовать по-узбекски!..».

В этом заключается главная особенность «туркестанского авангарда» — его творцы пытались создать современный живописно-пластический язык на основе синтеза западной и восточной художественной традиции.

ЭПИЛОГ

Наверное это была великая утопия, порожденная представлением о Средней Азии как о «земле обетованной». Наиболее полно этот образ-миф запечатлен в работах Рувима Мазеля, в которых библейские сюжеты перенесены на землю Туркменистана.

В 1930-х годах новаторские поиски художников были прерваны, объявлены формализмом и направлены в общее русло соцреализма, признанного единственно правильным способом художественного самовыражения. Перед живописцами теперь стояли новые задачи. Требования, предъявлявшиеся к искусству этого времени, — конкретность и оптимизм — определили новую тематику и новые жанры работ среднеазиатских художников (36).

Сегодня нам легко наклеивать ярлыки — «сломались», «приспособились», «выжидали». Но тогда художники продолжали работать и до хрипоты спорить, что есть реализм, а что — формализм.

Судьба туркестанских художников складывалась по-разному. Александр Волков хоть и сетовал, что «жизнь меняется, а мы все — бедана, чайхана, караван... Надо искать новые формы» (37). Но вместе со своей «Бригадой», объединившейся вокруг него в 20–30-х годах, находил выразительные пластические средства для отражения современности. Художники выезжали на стройки и в колхозы, в отдаленные районы Узбекистана, создавали мощные тематические полотна, устраивали выставки. В 1946 году А.Н. Волкову было присвоено звание народно-

«Общественный просмотр пролетарским зрителем моих работ в 1932 году (Самарканд), откровенная критика их открыли глаза на мою глубокую ограниченность и беспомощность. Имев ряд неплохих цветовых и композиционных решений, я ничего не смогла сказать зрителю, требующему великой жизненной правды. Мне стало понятно, что формализм обрекает художника на одиночество, что масса, творящая необычайное дело, пройдет мимо, мне стало понятно, что быть участником дела масс можно, только имея в полотнах большую, нужную идею и владея в совершенстве своим мастерством» — (цит. по: Тахташ Р.Х. Н.В. Кашина. Ташкент, 1982. С. 26).

36

осталось и от прежнего Карахана, который в 20-х годах создал ряд «авангардных» образов колхозников.

Однако несмотря на все изломы времени, «туркестанский авангард» состоялся как художественный феномен, сформировавшийся благодаря появлению в 20-е годы в среднеазиатском регионе мастеров, нацеленных на преобразование академического искусства. Как бы ни были сильны противостоявшие обстоятельства, им удалось сделать то, о чем мечтали в начале своего пути, — вырастить в Туркестане художников нового типа. Благодаря их творчеству в Средней Азии сформировалась своеобразная изобразительная школа, возникшая на пересечении авангарда и традиции, ученики которой

«Мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975. С. 56.

37

го художника Узбекистана, хотя еще долгое время его творчество не находило достойной оценки и вызывало ожесточенные споры. Другие растратили творческую энергию молодости и превратились в добросовестных исполнителей государственного заказа. М.И. Курзин, А.В. Николаев оказались в заключении, М.З. Гайдукевича, имевшего несчастье вернуться в Москву, расстреляли. Говорят, они пострадали не из-за своих работ — были иные причины и обвинения. После освобождения Николаев продолжал работать, создавать эскизы для театра. Но это был уже не Усто Мумин — художник, опоенный восточной сказкой. Ничего не

МАСТЕРА НОВОГО ВОСТОКА



ВОЛКОВ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ

1886 Скобелев (Фергана) – 1957 Ташкент



Находясь в постоянном поиске нового, А.Н. Волков прошел непростой творческий путь от ранних символистических полотен, созвучных мозаичным панно Врубеля, к философски обобщенным монументально-эпическим произведениям. Его динамичные по ритму, контрастные и сочные по цвету творения, полные мощной витальной силы, олице-

творяли сплав восточного и западного искусства.

А.Н. Волкову не надо было открывать Восток, это была его родная среда, где его окружали знакомые с детства образы. Здесь в Туркестане он обрел свой собственный живописный стиль и создал знаменитые авангардные работы, ставшие достоянием мировой художественной культуры. Период с

- 1905 окончил кадетский корпус в Оренбурге
- 1906–08 учился в художественной студии Д. Бортникера в Петербурге
- 1908–11 учился в Высшей художественной школе АХ у Маковских
- 1910–12 учился в школе рисования, живописи и скульптуры М. Бернштейна у Н. Рериха, И. Билибина, Л. Шервуда
- 1912–16 учился в художественном училище в Киеве у Ф. Кричевского и В. Менка
- С 1916 жил и работал в Ташкенте
- 1916–47 преподавал ИЗО в различных учебных заведениях Ташкента
- 1918–19 первый директор Художественного музея в Ташкенте
- С 1920 работал инструктором школьного отдела Наркомпроса по организации художественного образования детей, открыл 12 детских клубов, преподавал в студии Центрального Дома художественного воспитания детей
- 1927 (29) участвовал в создании объединения «Мастера Нового Востока»
- 1928–32 член АХР
- 1930 вступил в Ташкентское объединение художников АРИЗО
- Нач. 30-х организовал художественную группу «Бригада Волкова»

1918 по 1924 годы в творчестве Волкова было временем смелых творческих экспериментов. Работая над серией «Восточный примитив», и чуть позднее над «витражными» композициями, в поисках новых выразительных средств художник обращается к традициям народного искусства Средней Азии.

Небольшие по размеру темперы из серии «Восточный примитив» (1918-1920) хранят в себе энергию солнечных лучей. Фигуры персонажей составлены из простых геометрических форм, а цветовая композиция образована из основных цветов радуги, словно преломленный сквозь призму солнечный свет. Своей яркой цветностью напоминающие абровые узоры тканей, его работы вместе с тем одухотворены подобно иконе и фреске. А белый цвет фона («Беседа под веткой граната») несет мистический смысл, выражающий сакральное начало.

Духовная основа «Оплакивания» (1921) очевидна. Как и в знаменитой «Гранатовой чайхане» (38), в этой работе новаторство пластички сочетается с традицией. Полотно осеняется внутренним светом,

«Гранатовая чайхана» – это мой символ веры» – (цит. по: Александр Волков. Солнце и караван. М., 2007. С. 41).

возникают ассоциации с витражом готического собора.

Менее известна предшественница «Гранатовой чайханы» – «Чайхана золотая» (1922–1923). Здесь, так же как и в «Оплакивании», А.Н. Волков применяет обрамление в виде многоугольной арки или балдахина (39). Тем самым подчеркивается таинство происходящего. Композиция и колорит «Золотой чайханы» свидетельствует о «кровном родстве» с «Гранатовой чайханой»: те же фигуры, в основе которых лежат простые геометрические формы треугольника и круга, тот же богатый нюансами гранатово-красный цвет, тот же сюжетный мотив трапеции. При всей условности изображения, граничащей с абстракцией, лики персонажей с чалмами-нимбами напоминают библейскую «Троицу» или «Тайную вечерю».

В «Караване» чередование активных форм – наклоненных ярких треугольников, – создает ощущение движения и ритма. А сочетание желтого, оранжево-красного и черного цветов передает напряженное состояние тревоги (40).

А.Н. Волков прекрасно владел техникой старых мастеров. Он использовал цветные грунты, писал лессировками, накладывал один тон на другой, добиваясь глубины и сияния красок. Художник смело экспериментировал с фактурой: иногда для особой материальности изображения он подмешивал в красочный слой немного песка (как например в «Караване»).

Мотив «каравана» прошел сквозь весь творческий путь мастера. Этот выразительный образ стал для А.Н. Волкова метафорой непрерывно текущего времени, связи сменяющихся поколений (41).

В 1925-1926 годах А.Н. Волков создает целые серии живописных и графических «кишлаков», «чайхан», «базаров», плотно населяя свои произведения самым разнообразным людом. «Возврат к человеку» – так определил этот период творчества сам художник. Как раз в это время была создана работа «На базаре». В 1927 году А.Н. Волков явился одним из организаторов и вдохновителей объ-

Балдахин символизирует образ небесного свода, божественное покровительство. Как известно, в христианских церквях балдахин (сень) помещается над особо почтенными святыми. На Востоке балдахин издавна наделялся магической функцией оберега, защищающего от злых сил.

39

В стихах А. Волкова не раз возникает строки, посвященные каравану: «Караван – пустыни караван»; «Под гулкой бесконечный звон несут верблюды вешний сон»; «Многоголовой, неизменный напев кочующей Азии»; «Стелей приволья – хранитель вечных сказок» – (цит. по: Волков А. Солнце и караван. М., 2007).

41

единения «Мастера Нового Востока», в которое вошли Александр Николаев, Михаил Курзин, Михаил Гайдукевич, Валентина Маркова, Владимир Рождественский и Виктор Уфимцев. Само название группы свидетельствует о том, что ее участники позиционировали себя как новаторы. Просуществовало это объединение совсем недолго. Видимо разным художникам, отличавшимся яркой творческой индивидуальностью, оказалось непросто найти общий язык. Несмотря на то, как складывались личные отношения и различались взгляды на искусство, работавшие рядом с Александром Николаевичем художники признавали за ним масштаб личности и лидерство. В.И. Уфимцев пишет в своих записках: «Мне уже рассказывали об этом самом известном в Ташкенте художнике, самой красочной фигуре в искусстве... Я, уже знакомый с произведениями современных художников, в работах Волкова видел много самобытного, не похожего ни на кого другого... Он отлично знает и горячо любит этот край, прочно сплавлен с этой землей... Подвижник, – думал я. – Подвижник этот Волков, этот признанный и непризнанный художник!» (42).

«Самый удивительный художник Узбекистана. Мне посчастливилось учиться у него, ходить с ним на этюды и работать с ним, пишет о своих встречах с А.Н. Волковым его ученик Георгий Карлов. – 1923 год. Весна. У Волкова был большой ответственный заказ – художественное оформление Дома Красной Армии. Закончив эскизы, он пригласил меня помочь приготовить их к сдаче. Я пришел к нему домой. Шел я к нему, как в храм, с чувством духовного трепета. Жил он очень бедно. Беднота, трудность – всю жизнь сопутствовали этому железному человеку. У него были две комнаты. Одна – полностью была превращена в мастерскую – стоил прекрасный мольберт. Здесь было царство красок, холста – жрецы их были здесь: кисти, палитра. А все-таки высший владыка – Александр Николаевич» (цит. по: Карлов Г. Товарищ жизнь. Ташкент. 1987. С. 26).

Художник, поэт и музыкант, Александр Волков лаконично выразил свое мироощущение в период 20-х годов: «1923. Ритм в живописи и стихах. Танец. Бухара. Фергана. Дороги. Просторы. В полный голос палитра. Наивно по форме. Жизнь полна движения и шума. Радость – красочность. Музыка, пути – дороги. Ответ живописью. Чайхана, караваны, верблюды. Симфония (ритм). Система треугольников» – (цит. по: Александр Волков. Солнце и караван. М., 2007. С. 39).

40

Цит. по: Уфимцев В. Говоря о себе. Воспоминание. М., 1973. С. 44

42



МЕДРЕСЕ ШАЙХАНТАУР. 1916 Картон, масло. 27х37 см Из коллекции Т. Таирова



ОБЩЕСТВО. ИЗ СЕРИИ «ВОСТОЧНЫЙ ПРИМИТИВ». 1918–20 Картон, темпера. 33х48 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 8664]



БЕСЕДА ПОД ВЕТНОЙ ГРАНАТА. ИЗ СЕРИИ «ВОСТОЧНЫЙ ПРИМИТИВ». 1918–19 Картон, темпера. 23x49 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 8665]



БЕСЕДА ПОД ТЕНЬЮ ШАТРА. ИЗ СЕРИИ «ВОСТОЧНЫЙ ПРИМИТИВ». 1918–19 Картон, темпера. 32x50 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 8666]



ОПЛИВАНИЕ (НАДГРОБНЫЙ ПЛАЧ). 1921 Холст, масло. 97х46 см Частное собрание



ПАРТИЗАНЫ (МАТЬ). 1946–56 Холст, масло. 102х141 см Частное собрание



ЧАЙХАНА ЗОЛОТАЯ (ПЛАМЕНЕЮЩАЯ). 1922–23 Холст на фанере, масло. 151х93 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 8669]



НАРАВАН (ПУСТЫНЯ ПЕРЕД БУРАНОМ). 1922–23 Холст на фанере, темпера. 106х142 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 8663]



ЧАЙХАНА (С НАЛЬЯНОМ). 1927 Холст, темпера, лак. 108х108 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 6387]



ФЕРГАНА. НИШЛАН. 1926 Холст, темпера, лак. 95х95 см Из собрания ГМВ [инв. № НВ 2785]



ПРОДАВЦЫ ФРУКТОВ. 1928 Холст, масло, темпера, лак. 102x102 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 6386]



НАТЮРМОРТ С КРАСНОЙ МАТЕРИЕЙ. 1927 Холст, масло, темпера, лак. 107x107 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 6388]



В ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ. 1935 Картон на фанере, масло. 43x45 см Из коллекции Т. Таирова



НА БАЗАРЕ. 1926 Бумага, карандаш, лак, коллаж. 23x28 см Частное собрание

КУРЗИН МИХАИЛ ИВАНОВИЧ

1888 Барнаул – 1957 Ташкент

К

43 «Михайло Курзин – невысокий коренастый крепыш, Елена Коровая и я идем в музей. Музей, как это повелось, по какой-то неведомой причине, находится в бывшей церкви. Экспозиция начинается с паперти. И чем дальше, тем неожиданней, тем ошеломительней. Около “Царских врат”, на клиросах и в алтаре висят беспредметники: Кандинский, Малевич, Розанова, тут же Гончарова и Ларионов, Лентулов, Осмеркин, Машков, Курзин, Коровой», – вспоминал свое знакомство с художником и его работами В. Уфимцев – (цит. по: Уфимцев В. Говоря о себе. Воспоминание. М., 1973. С. 40).

В начале 20-х годов произведения Михаила Курзина в экспозициях нового искусства соседствовали с холстами В.В. Кандинского, К.С. Малевича и других культовых фигур русского авангарда (43). В 1929 году в Ташкенте М.И. Курзин организовал выставку «Мастеров Нового Востока». М.И. Курзин приехал в Туркестан полный жаждой новых впечатлений и образов. В отличие от своих коллег он не испытывал восхищения патриархальным Востоком, напротив художник остроумно его высмеивал. Тяготая к эпатажу и гротеску, «задиристый Михайло Курзин» подмечал нелепые стороны местного бытия. Восточные мотивы помогали художнику в поиске лаконичных и ярких пластических решений,

44 Пришел к М. Курзину однажды знакомый мужчина средних лет – узбек с характерным красивым лицом (красивые лица рисовать куда труднее). Курзин посмотрел на него прищуренным, как бы прицеливающимся глазом – а я знал, раз он прищурился, значит, «поймал» что-то одному ему известное – и говорит своему голу: «Посиди-ка тихо, я тебя сейчас «схватчу»». Берет картон, палитру, выдавливает на нее краски – и прямо рукой, без всяких кистей, размешал нужные ему краски – ребром ладони провел по холсту, потом большим пальцем коричнево-черной краской сделал мазки внизу будущего лица (борода и усы), мизинцем сделал четыре штриха (глаза и брови) – портрет был готов с огромным сходством – вот уж схватил, так схватил! Потом он кистью сделал несколько ударов по глубоким теням и по верхнему свету – и все – (цит. по Карлов Г. Товарищ жизнь. Ташкент. 1987. С.56-57)

- 1904–07 учился в художественной школе в Казани,
- 1908–12 учился в Москве в МУЖВЗ у К. Коровина
- 1912 учился в Петербурге в частной студии Д. Бернштейна
- 1919 ездил в Китай, посетил Пекин, Мукден, Тяньцзин, изучал китайский народный лубок, театр
- 1920–22 преподавал технологию материалов во ВХУТЕМАСе
- 1923–24 путешествовал по Крыму с Е. Коровой и М. Гайдукевичем
- С 1924 жил в Узбекистане
- 1927–29 один из организаторов объединения художников «Мастера Нового Востока» в Ташкенте и республиканского СХ
- 1935 возглавлял бригаду художников, в которую входили В. Рождественский, В. Гуляев, В. Кедрин, С. Мальт
- 1930–36 преподавал в Ташкенте в Республиканском художественном училище
- 1936 арестован и осужден, провел 10 лет в лагерях
- 1946 после освобождения был отправлен на поселение в Бухару, без права посещения Ташкента
- 1948 вновь арестован, провел 8 лет в лагерях

делающих акцент на выразительности силуэта и жеста, на цветовых и композиционных приемах. Для этого он применял технику трафарета, которую освоил еще в начале 1920-х годов в «Окнах РОСТА», где работал вместе с Маяковским. Именно таким образом выполнены листы «Сапожник», «Стремена» и «Узбечка с ребенком». Своеобразный минимализм, характерный для трафарета, он использовал в крымских пейзажах, а также в своей серии «Китайский театр», созданной под впечатлением от китайского лубка. В его работах не было ничего шаблонного. Виртуозный рисовальщик и колорист, автор сочных и красочных живописных этюдов (44) и точных графических композиций, в своих трафаретах он создавал оригинальные пластические формулы – «сгустки жизни», как охарактеризовал работы Михаила Курзина Виктор Уфимцев (45).

45 Цит. по: Уфимцев В. Говоря о себе. Воспоминания. М., 1973. С. 61.



УЗБЕЧКА. 1920-е Бумага, гуашь, трафарет. 28х18 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12651]



ПОРТРЕТ УЗБЕКА. 1937 Картон, масло. 33х26 см Из коллекции Т. Таирова



ПОРТРЕТ УЗБЕКА. 1937 Картон, масло. 29х20 см Частное собрание



УЛИЦА. Этюд. 1930-е Картон, масло. 24,5х31 см Частное собрание



БАЗАР. Этюд. 1930-е Картон, масло. 28,5х47 см Частное собрание



БАТРАКИ. 1920-е Бумага, гуашь, трафарет. 28x18 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12650]



САПОЖНИК. Бумага, гуашь, трафарет. 27x18 см Из собрания ГМВ [инв. № 12653]



СТРЕМЕНА. Начало 1920-х Бумага, гуашь, трафарет. 28x18 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12652]



ЯСАУЛ-БАШИ. 1933 Бумага, уголь, пастель. 37x27 см Из коллекции Т. Таирова

МАНСУРБАЙ. ИЗ ПЬЕСЫ АРСЛАН. 1933 Бумага, цветной карандаш. 34x27 см Из коллекции Т. Таирова

БАБАДЖАНОВ ЯТИМ (ПРОФ. АНДРОСОВ). 1930-е Бумага, уголь, цветной карандаш. 35x26,5 см Частное собрание



ДЕВОЧКА В КРАСНОМ. 1955 Бумага, акварель. 30х29 см Из коллекции Т. Таирова



ЛЕШИЙ И НИМФА. 1955 Бумага, гуашь. 22,5х27,5 см Частное собрание

ГАЙДУКЕВИЧ МИХАИЛ ЗАХАРОВИЧ

1898 Бессарабия – 1938 Москва

Г Михаил Гайдукевич был самым «тихим» из «мастеров». О нем долгое время было мало что известно. Он прибыл в Ташкент чуть позднее М. Курзина, между 1924 и 1925 годами. До этого он учился во ВХУТЕМАСе в мастерской П. Кузнецова, а также у А. Экстер и М. Курзина.

Скромный и деликатный человек, М.З. Гайдукевич старался держаться «в тени», не вел дневников, не выступал на собраниях художников, подобно своему другу, бунтарю и любителю эпатажа, Михаилу Курзину. Обстоятельства его жизни были таковы, что Гайдукевич нигде долгу не задерживался – странствовал по восточным окраинам страны. В 1938 году М.З. Гайдукевич был репрессирован. В годы войны пропала и значительная часть графического и живописного наследия художника.

Подобно А.Н. Волкову, А.В. Николаеву и другим русским художникам, М.З. Гайдукевич стремился к созданию нового живописно-пластического языка на основе синтеза восточного и западного искусства. Но в отличие от них, источником вдохновения художника, долгие годы прожившего в Монголии и Бурятии, был не только Туркестан, но и Центральная Азия и Дальний Восток.

Среднеазиатские произведения М.З. Гайдукевича разнообразны. Листы из серии «Старый Ташкент», созданные в технике угольного карандаша, отличаются жестковатой конструктивистской манерой, навеванной геометрическими формами восточной архитектуры. Как и литографии его учителя П.В. Кузнецова (серии «Туркестан», «Горная Бухара» 1923), ташкентские работы Гайдукевича характеризуются наличием условного пространства, что порой вызывает ассоциацию с театральными декорациями.

- 1905 семья переехала в Казахстан
- 1916 бежал на Алтай – за революционную деятельность ему угрожала каторга
- 1917 вступил в ряды Красной Армии, попал в плен, оказался в Монголии, затем в Афганистане
- 1919 приехал в Москву
- 1921–23 учился в Москве во ВХУТЕМАСе в мастерской П. Кузнецова, среди его учителей – М. Курзин и А. Экстер
- 1923 путешествовал по Крыму с М. Курзиным и Е. Коровой
- 1924–25 приехал в Ташкент, посещал Бухару
- Сер. 20-х жил в Ростове-на-Дону, где стал одним из организаторов местного СХ
- 1927–29(?) жил в Ташкенте, входил в группу «Мастера Нового Востока»
- 1927–29 работал на Турксибе чертежником, переезжал на новые места по мере строительства дороги, в 1927 жил во Фрунзе, в 1928 – в Алма-Ате
- Нач. 30-х переехал в Москву
- 1932–38 работал в Государственном музее народоведения в качестве художника-декоратора.
- Март 1938 арестован и расстрелян

В рисунках «Ташкент. Улица с мечетью», «Ташкент. Вечер», выполненных в технике сангины, пластический язык художника меняется. Он теряет жесткую четкость; неправильные, кривые линии придают особую теплоту и живость рисунку, тонко подцвеченному пастелью и акварелью. Своей плавностью и «текучестью» линий он скорее напоминает органические, природные формы.

Под впечатлением от яркого прикладного искусства Средней Азии созданы декоративные композиции «Три узбека», «Трое в чайхане» и «Полосатая чайхана», своей плоскостностью и контурной обводкой напоминающие аппликации или коллажи. В акварелях смело сопоставляются пятна контрастных цветов – желтого, синего, красного и зеленого; чередующиеся линии полос на халатах и коврах определяют размеренный орнаментальный ритм произведений, созвучный восточной мелодии. Дальневосточные реминисценции ощутимы в рисунках тушью «Алма-Ата до Турксиба» и «Трое». Как настоящие фрески выглядят маленькие по размеру, но, тем не менее, монументальные работы «Узбек в полосатом халате» и «Узбек».



СТАРЫЙ ГОРОД. БУХАРА. Середина 1920-х Бумага, тушь. 13х9 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12586]



ТРИ УЗБЕКА. 1925–27 Бумага, акварель. 12,5х16 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12656]



УЛИЦА С ХРАМОМ. 1925 Бумага, пастель. 44х31 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12661]



СТАРЫЙ ТАШКЕНТ. 1925 Бумага, угольный карандаш. 18,5x24,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12660]



УЗБЕК В ХАЛАТЕ. 1925–27 Бумага, гуашь. 21x6,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12657]



ТАШКЕНТСКИЙ ВЕЧЕР. 1924 Бумага, гуашь. 22x16 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12663]



КАЗАХ НА ЛОШАДИ. 1927–29 Бумага, акварель. 12x10 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12928]



НА ТУРКСИБЕ. 1927–29 Бумага, тушь, перо. 20x29 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12929]

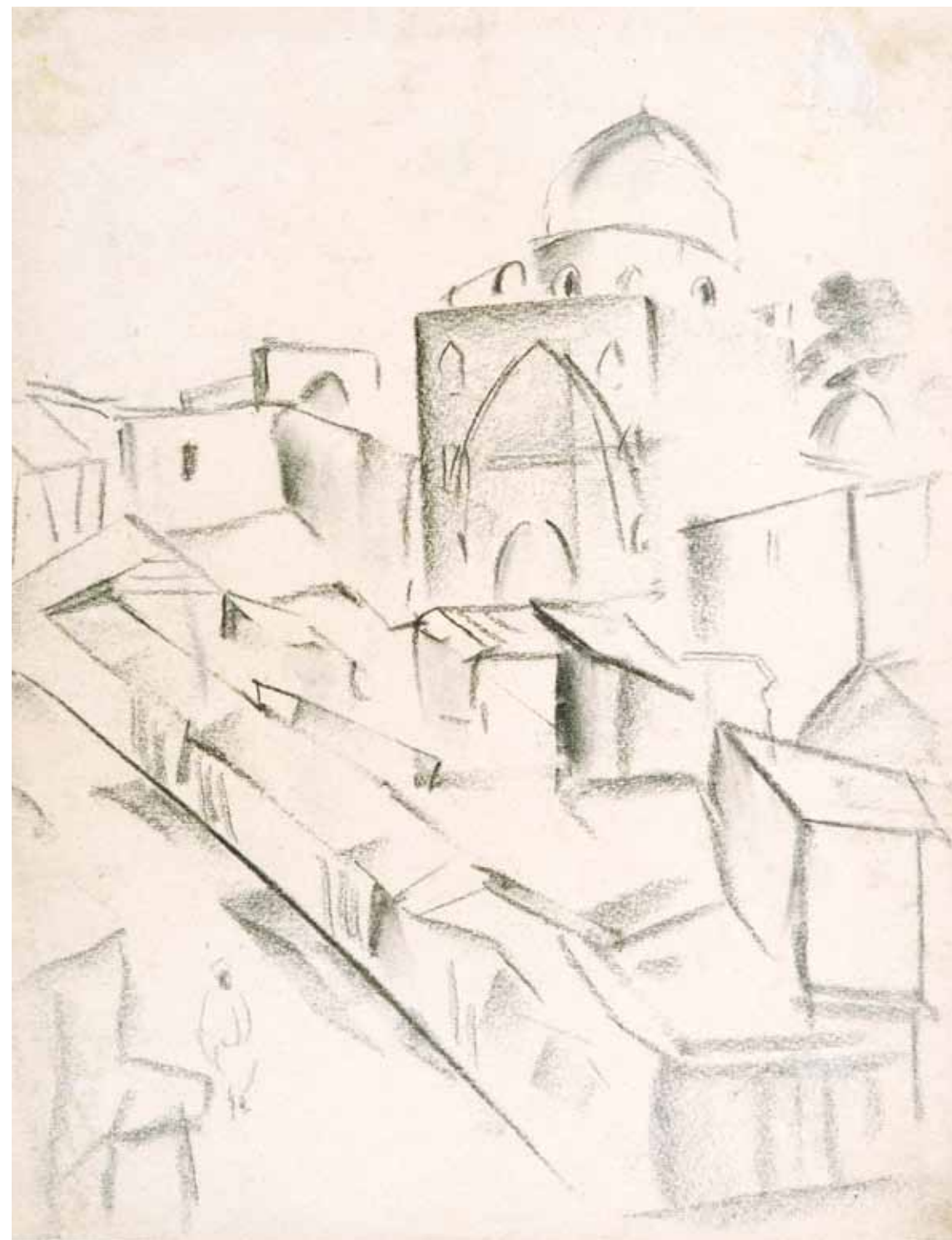


Алма-Ата
до турксиба.

АЛМА-АТА ДО ТУРКСИБА. 1927–29 Бумага, тушь. 20x29 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12932]



ПУТЬ К БАЗАРУ. 1924 Бумага, сангина, уголь. 42х30 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 12935]



ТАШКЕНТ. СТАРЫЙ ГОРОД. 1925 Бумага, карандаш. 32х25 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 13543]



УЛИЦА В СТАРОМ ТАШКЕНТЕ. 1925 Бумага, карандаш. 20,5x29 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 13544]



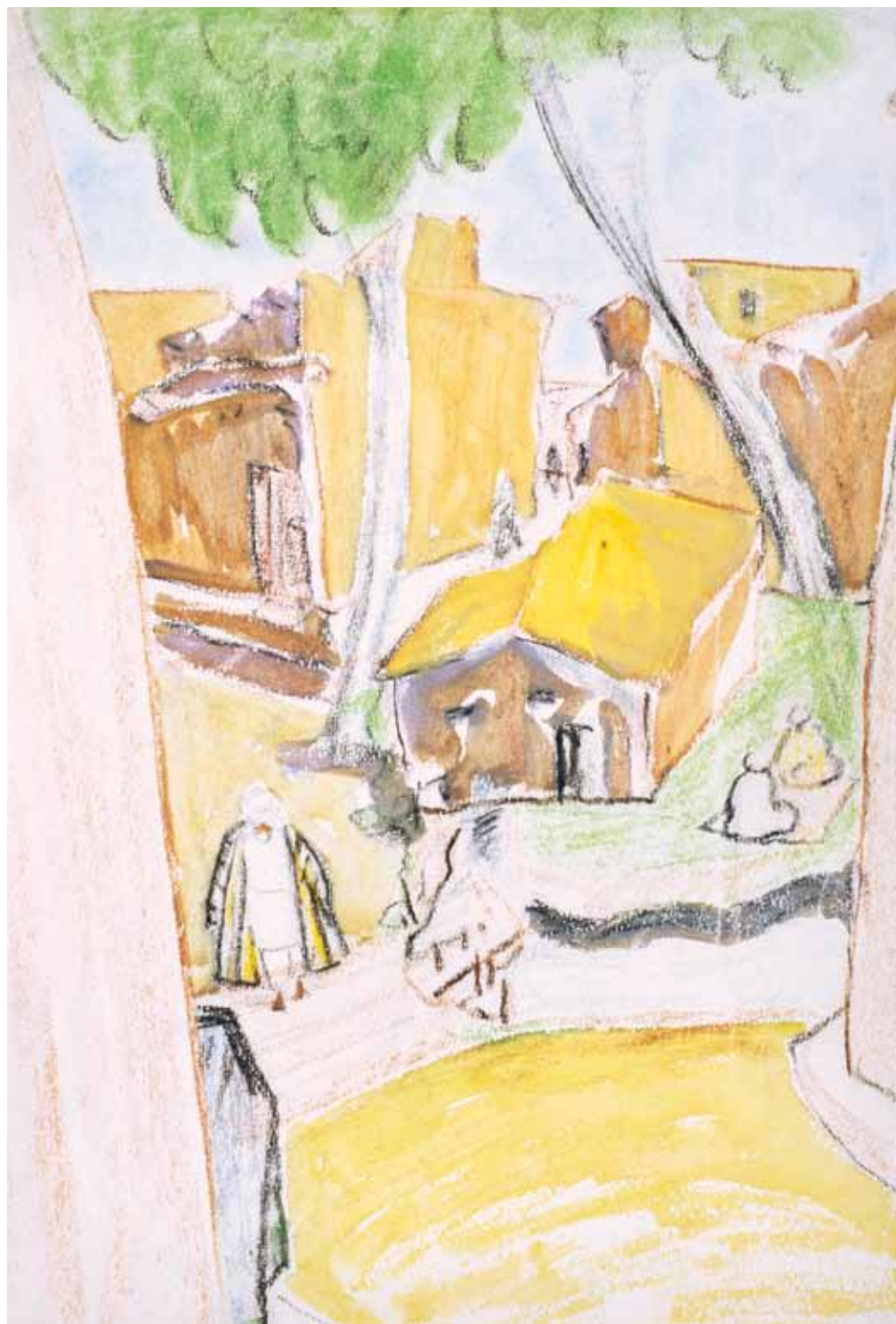
МУЛЛЫ. 1925 Бумага, акварель. 13x17 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 13545]



ТРИ УЗБЕКА. 1925 Бумага, акварель. 12х18,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 13546]



ТАШКЕНТ. ЧАЙХАНА. 1925 Бумага, перо, тушь. 12,5х15 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 14544]



СТАРЫЙ ТАШКЕНТ. 1925 Бумага, пастель. 43х30 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 14551]



БОГАТАЯ КАЗАШКА. 1927–28 Бумага, акварель. 15х7 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 13557]

НИКОЛАЕВ АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ (УСТО МУМИН)

1897 Воронеж – 1957 Ташкент

Н

46 «Мумин» (араб.) интерпретируется как «уверовавший», «верующий», «верный», «покорный».

В 1935 году в автобиографии Александр Николаев пишет: «Восток поразил меня своей сказочностью, пленил необычностью бытового уклада, очаровал своим декоративным искусством». Аромат Востока чудесным образом преобразил ученика К.С. Малевича, супрематиста и бывшего комиссара, воевавшего на деникинском фронте. А.В. Николаев погрузился в здешнюю жизнь, как по-

1908–16 учился в Сумском кадетском корпусе под Полтавой
1916–17 учился в Уланском корпусе в Твери
1918 учился в художественной студии А. Бучкури в Воронеже
1919 учился в Москве, во Вторых Государственных художественных мастерских у К. Малевича, работал вторым художником в филиале Московского Свободного театра
С 1920 жил в Ташкенте, затем в Самарканде
1920–25 работал в Самкомстарисе
С 1925 жил в Ташкенте
1924–29 работал в сатирическом журнале «Муштум» («Кулак»), в УзГИЗе и журнале «Новый путь», оформлял спектакли в театре оперы и балета, вошел в объединение «Мастера Нового Востока»
1929–33 работал в Ленинграде в мастерской В.В. Лебедева сотрудничал с журналами «Еж», «Вокруг света», с издательствами и журналами Ташкента
1935–38 преподавал рисунок в Ташкентском художественном техникуме
1942–44 создавал эскизы декораций и костюмов к опере А.Ф. Козловского «Улугбек»
работал в Узбекском музыкально-драматическом театре и Уйгурском республиканском театре в г. Андижане
1930-е иллюстрировал «Необычайные приключения Насреддина Эфенди», в 1955 г. вернулся к этой теме
В кон. 30-х арестован, до 1942 (?) находился в заключении

гружают босые ноги в горячую дорожную пыль. Он был настолько увлечен открывшимся ему миром, что принял ислам и стал именовать себя Усто Муминим – «уверовавшим мастером» (46). В Самар-

канде Усто Мумин примыкает к небольшому сообществу художников, куда также входят Алексей Исупов, Николай Мамонтов и Виктор Уфимцев. В гостеприимном доме Даниила Степанова, где часто собираются друзья, ведутся неспешные беседы об искусстве: всех одинаково интересовал как Восток, так и Запад. «Джорджоне, Боттичелли, кватроченто, Маяковский, “Бубновый валет”, Пикассо – носилось и переплеталось в тихом вечернем воздухе самаркандского загородного сада», – вспоминает В. Уфимцев (47).

47

Можно предполагать, что страстный поклонник искусства раннего Возрождения Даниил Степанов, как и увлеченный древнерусской живописью Кузьма Петров-Водкин, оказали большое влияние на творческий путь А.В. Николаева в новой ипостаси Усто Мумина (49). В Самарканде, где в обязанности А.В. Николаева входило копирование архитектурного декора памятников старины, художник познакомился и с восточной миниатюрой. Помог ему в этом легендарный самаркандский археолог, большой знаток и собиратель старинных рукописей В.Л. Вяткин, который увидел в А.В. Николаеве «человека, очарованного Востоком». Это причудливое соединение плоскостного построения восточной миниатюры с «простотой» и «естественностью» живописи раннего Возрождения и составили стилистическую основу лучших работ Усто Мумина 20–30-х годов.

49 «Степанов и Усто Мумин понимали друг друга. Они священнодействовали над левкасами, эмальями. У них был общий язык», – вспоминал В. Уфимцев. – (цит. по: Уфимцев В. «Воспоминания. М., 1973. С. 52).

48

Увлечение исламом, а возможно и суфизмом, определяет стиль его ранних произведений из циклов «Юноша, гранатовые уста» и «Ходжа Насреддин», над которыми художник работал на протяжении многих лет. Полотно «История юноши Гранатовые уста» решено в виде житийной иконы, в которой переплетены две традиции – христианской иконы и мусульманской миниатюры. Созданные Усто Муминим образы юношей многозначны; подобно «иконным» персонажам Петрова-Водкина, они обретают символическое значение.

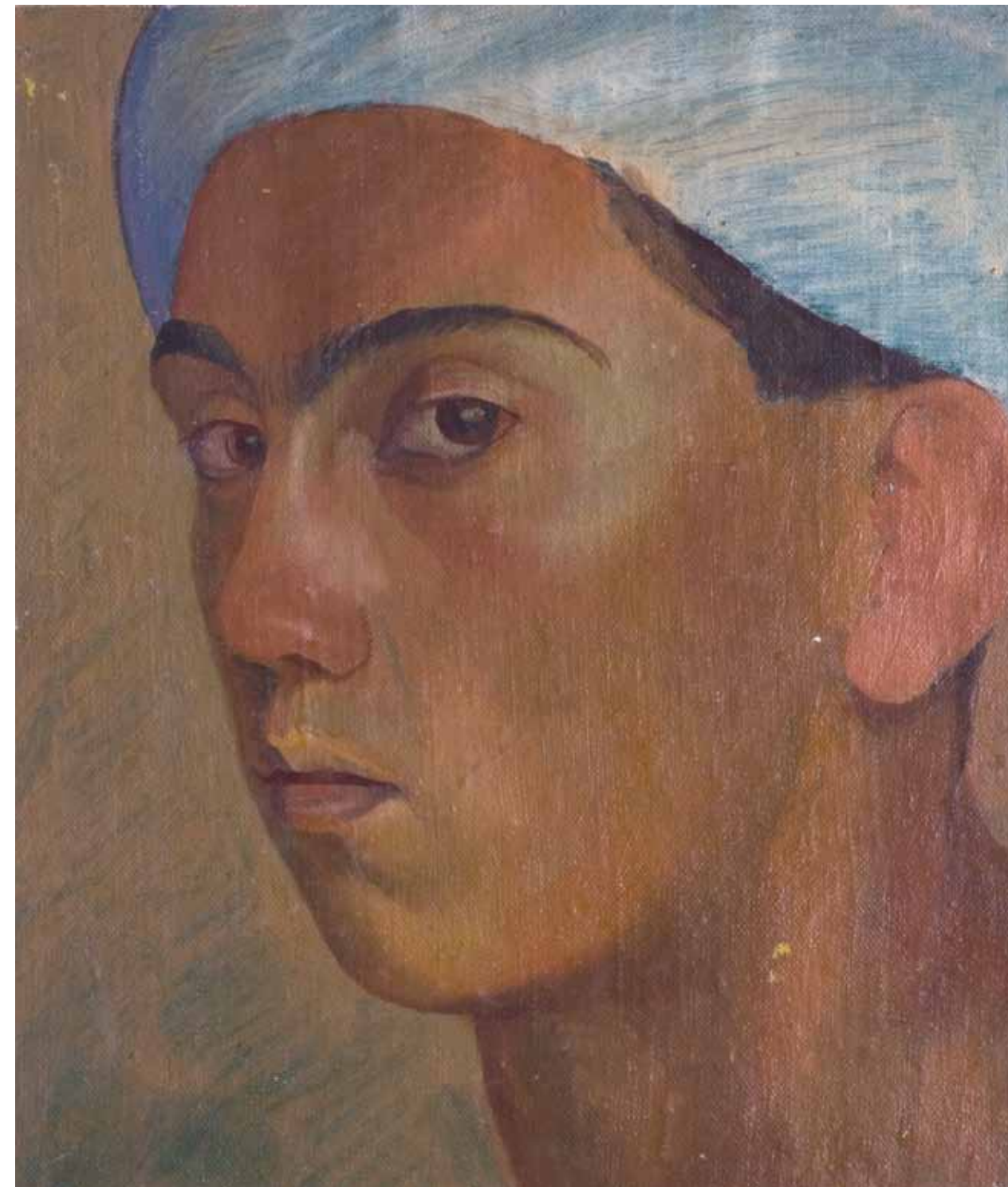
48 Кватроченто (итал. quattrocento «четыреста», сокращено от mille quattrocento – «тысяча четыреста») – общее принятое обозначение эпохи итальянского искусства XV в., соотносимое с периодом раннего итальянского Возрождения.



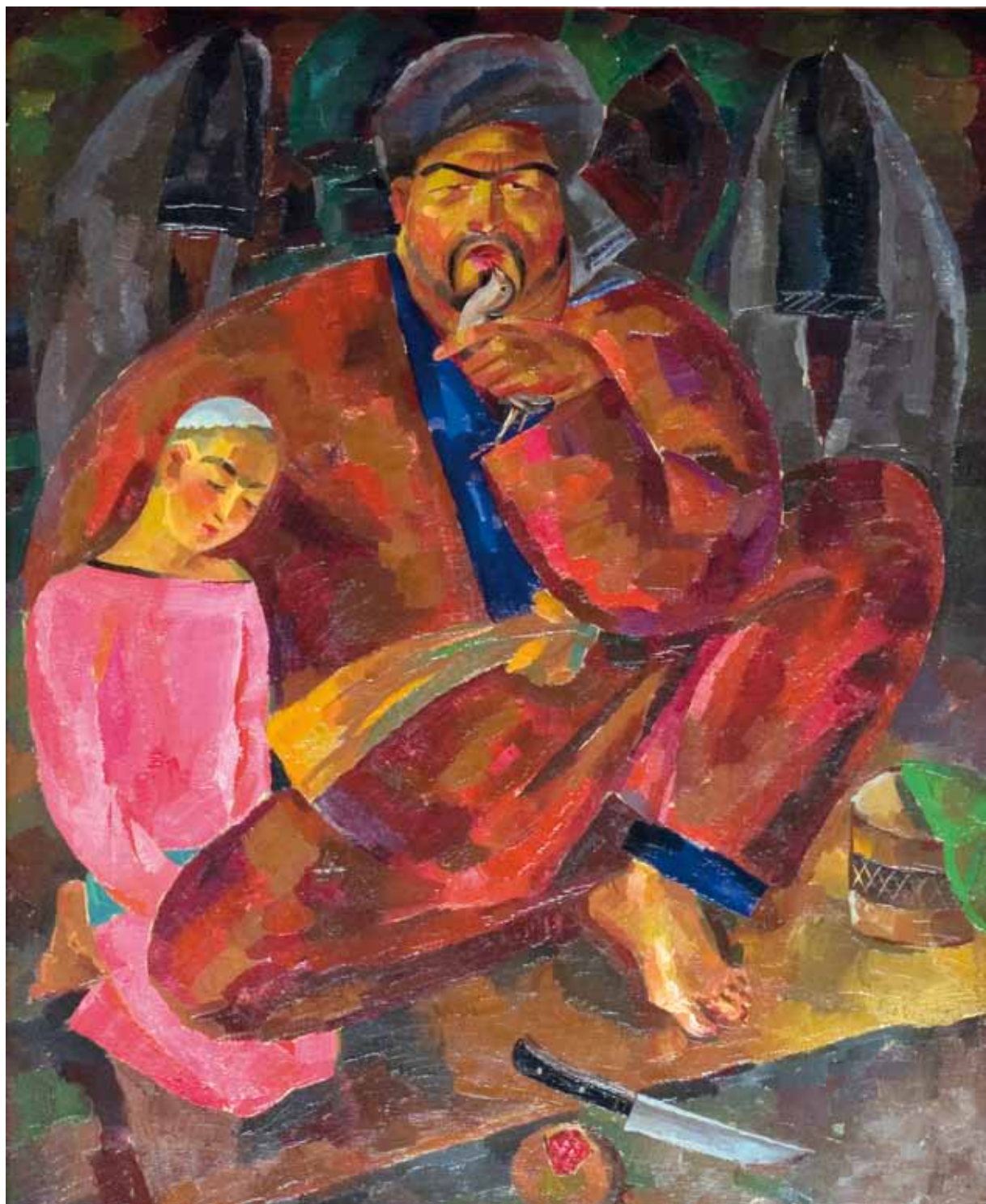
РАДЕНИЕ С ГРАНАТОМ. 1923 Дерево, темпера. 51x44 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш7863]



МАЛЬЧИКИ С ПЕРЕПЕЛКАМИ. 1921 Холст на дереве, масло. 15x14 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 6390]



ПОРТРЕТ ЮНОШИ В БЕЛОЙ ЧАЛМЕ. Начало 1920-х Холст на картоне, масло, лак 33x29 см. Из собрания ГМВ [инв. № Ш 6391]



БАЙ. 1932 Фанера, масло.49x39 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2759]



ИЗ СЕРИИ «ЮНОША, ГРАНАТОВЫЕ УСТА». Начало 1920-х Бумага, цветная тушь. 8,5x7 см Из собрания ГМВ [инв. № III 7859]



ЧАЙХАНЩИК. 1930-е Бумага, тушь. 19х27 см Из коллекции Т. Таирова
ХОДЖА НАСРЕДДИН. 1935 Бумага, тушь. 18х23 см Из коллекции Т. Таирова



ПОРТРЕТ УСТО ШОХАЙДАРОВА. 1935 Бумага, акварель. 63х46 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2591]

УФИМЦЕВ ВИКТОР ИВАНОВИЧ

1899 с. Барневка (Южный Урал) – 1964 Ташкент

У

Еще в Омске, В.Н. Уфимцев под влиянием Д. Бурлюка увлекся футуризмом и со своими единомышленниками организовал группу «Червоная тройка».

В Самарканде он примкнул к компании Даниила Степанова, куда входили Усто Мумин и Алексей Исупов. В отличие от своих товарищей, черпавших вдохновение в старом искусстве, Виктор Уфимцев был настроен на поиск новаторских средств художественной выразительности (50). Вместе с Н. Мамонтовым они устроили футуристический вечер. Трудно себе представить, как смотрели жители древнего города на выступление художников будущего. И как они, еще не порвавшие с патриархальными устоями средневекового быта, соглашались с тезисом футуристов – «Новому содержанию надо и форму новую». Однако по словам самого В. Уфимцева, вечер прошел с огромным успехом.

«Виктора Ивановича Уфимцева я хорошо знал еще до поездки в Самарканд, – вспоминал Георгий Карлов. – Это был шумный, кипящий человек, работал он с размаху

- 1917 учился на курсах рисования и живописи в Омске
- 1920 работал художником в клубе Красной Армии, член секции художников РАБИСа
- 1921–22 входил в группу «Червоная тройка», участвовал в 4 выставках группы, ходил на агитпароходе по Иртышу и Оби
- 1923 совершал поездки в Москву, Ташкент, Самарканд, работал в Самкомстарисе
- 1924–25 жил в Бухаре
- 1926–28 жил и работал в Сибири, ездил в Среднюю Азию, на Алтай и в Батум
- 1931–32 путешествовал по маршруту Турксиба: Ташкент–Самарканд

какими-то ударами по холсту. Любил он Восток – и сколько я у него ни бывал дома – мы ели плов, шурпу и т.д. и всегда по-восточному, сидя на полу, а потом вели беседы за пиалой душистого кок-чая. Энергия в нем бушевала избыточно» (51).

В самаркандских пейзажах В.И. Уфимцева с «падающими» минаретами, стенами зданий, наклоненными к земной поверхности, как будто лишенными земного тяготения, помимо футуристической «основы», ощутимо влияние К.С. Петрова-Водкина, его теории сферической перспективы (52).

В годы «оттепели» В.Н. Уфимцев вернулся к стилистике своих ранних работ, сочетающих своеобразный «минимализм» цвета и, вместе с тем, удивительную живописность. В 1957 году он создал цикл «Благородная Бухара». В последние годы жизни художник много путешествовал, особенно по странам Востока – был в Афганистане (1958–1959), Тунисе (1960), Индии (1961).

50 В автобиографии 1935 г. В. Уфимцев пишет: «Что осталось у меня наденным после всех исканий? Немало. Импрессионизм научил цвету, футуризм – быстроте и находчивости. Кубизм и конструктивизм дали устойчивость, простоту, крепость вещи, научили обрабатывать поверхность. Реализм – бодрость и здоровье. Но работа над собой не кончилась. Учеба продолжается. Мои профессора – жизнь и эртель» – (цит. по: Уфимцев В. Говоря о себе. Воспоминание. М., 1973. С. 31).

51 Цит. по: Георгий Карлов. Товарищ жизнь. Ташкент. 1987. С. 56.

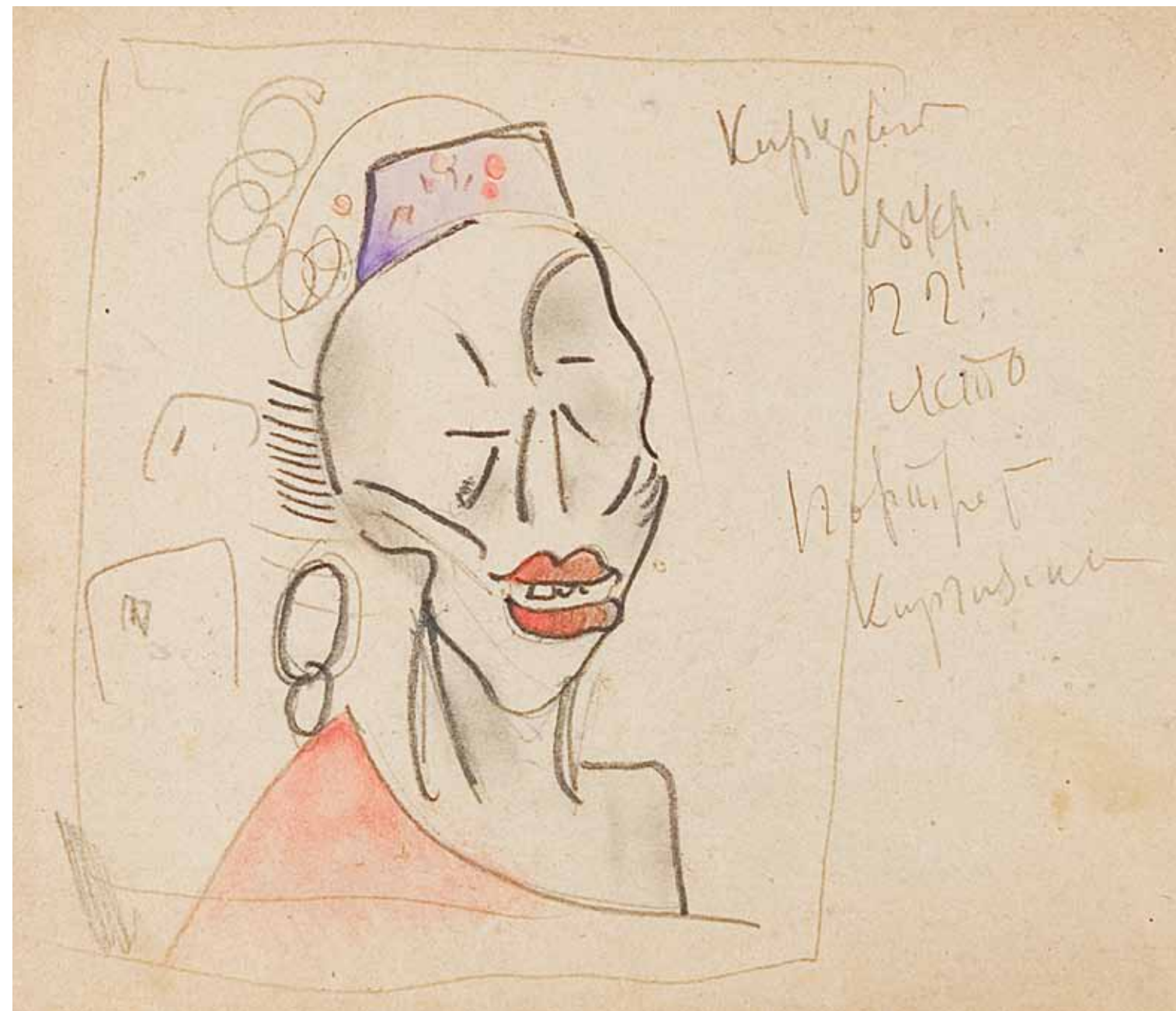
52 К.С. Петров-Водкин, русский художник-символист начала XX в., в 1910-е годы разработал особую художественно-теоретическую систему, где главную роль играет принцип «сферической перспективы», который позволял ему, изображая природу в ракурсах сверху и сбоку, передавать ощущение «земли как планеты».



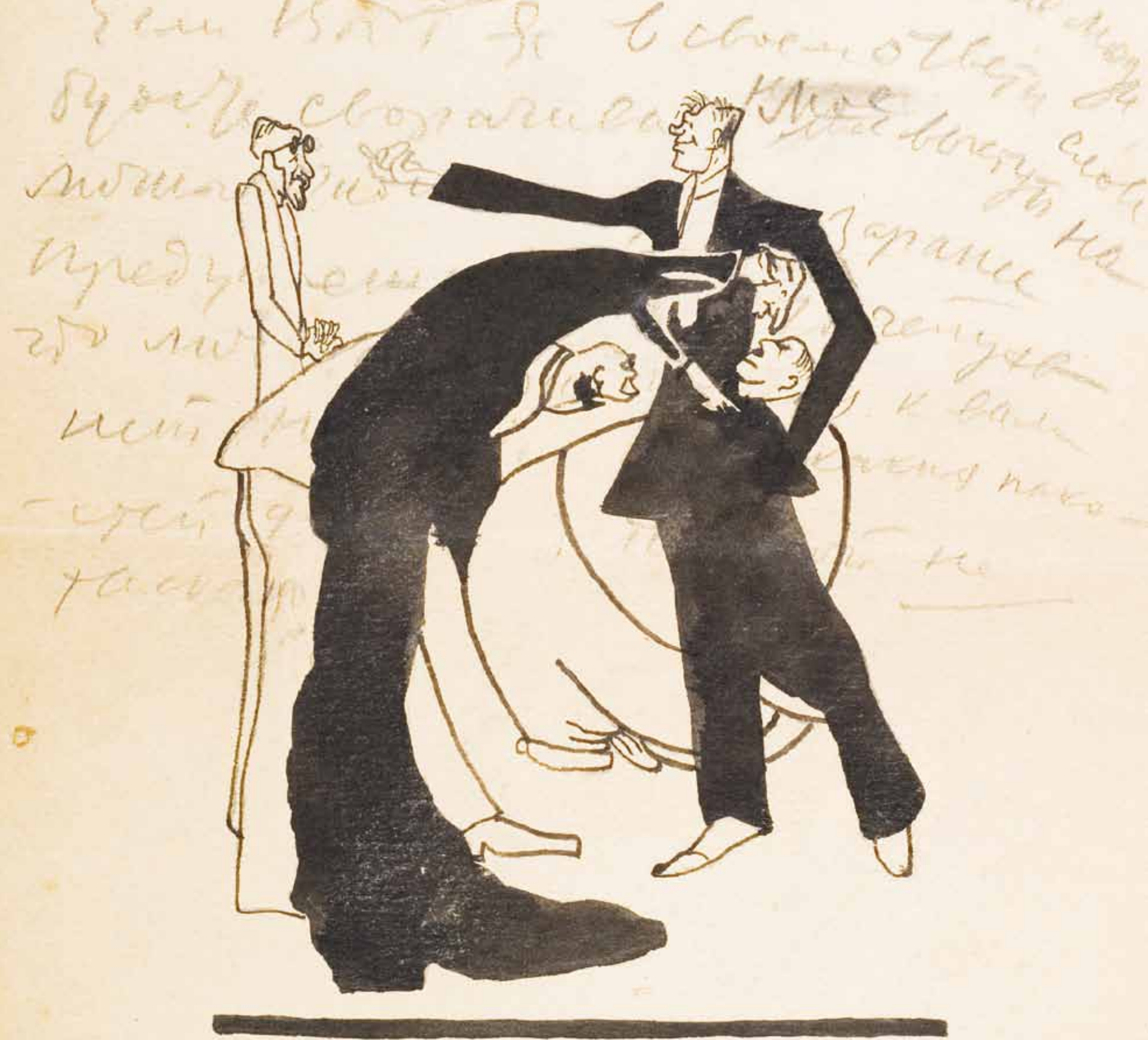
СКРИПКИ. 1920 Картон, масло. 35х40 см Из коллекции Т. Таирова



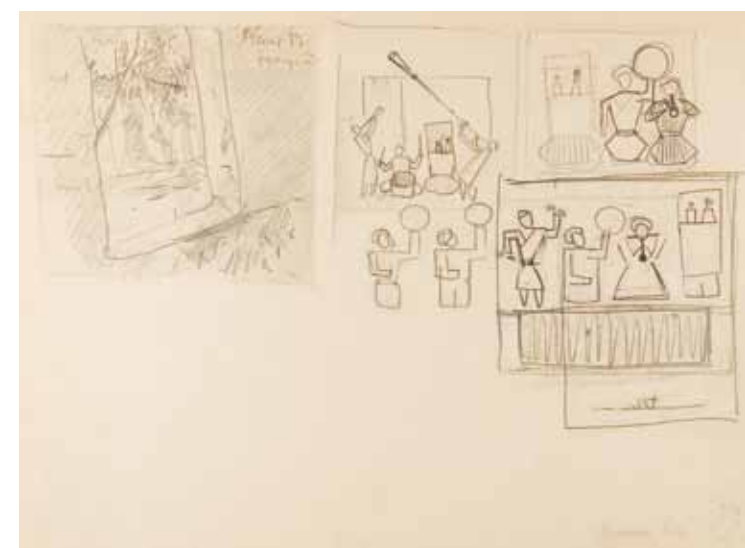
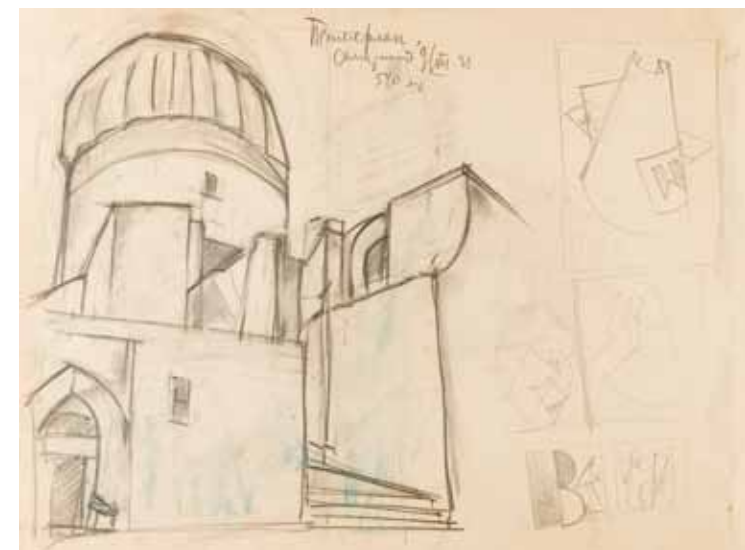
ПЕРСИДСКИЙ САД. 1925 Бумага, акварель. 31х43 см Из коллекции Т. Таирова



ПОРТРЕТ КИРГИЗКИ. 1922 Бумага, графитный карандаш, акварель. 17х20 см Частное собрание



БЮРОКРАТЫ. 1920-е Бумага, тушь. 26x18 см Из коллекции Т. Таирова



ЛИСТЫ ИЗ АЛЬБОМА РИСУНКОВ И НАБРОСКОВ. 1922-23 Бумага, графитный и цветной карандаши, цветные мелки. 32x44 см Частное собрание



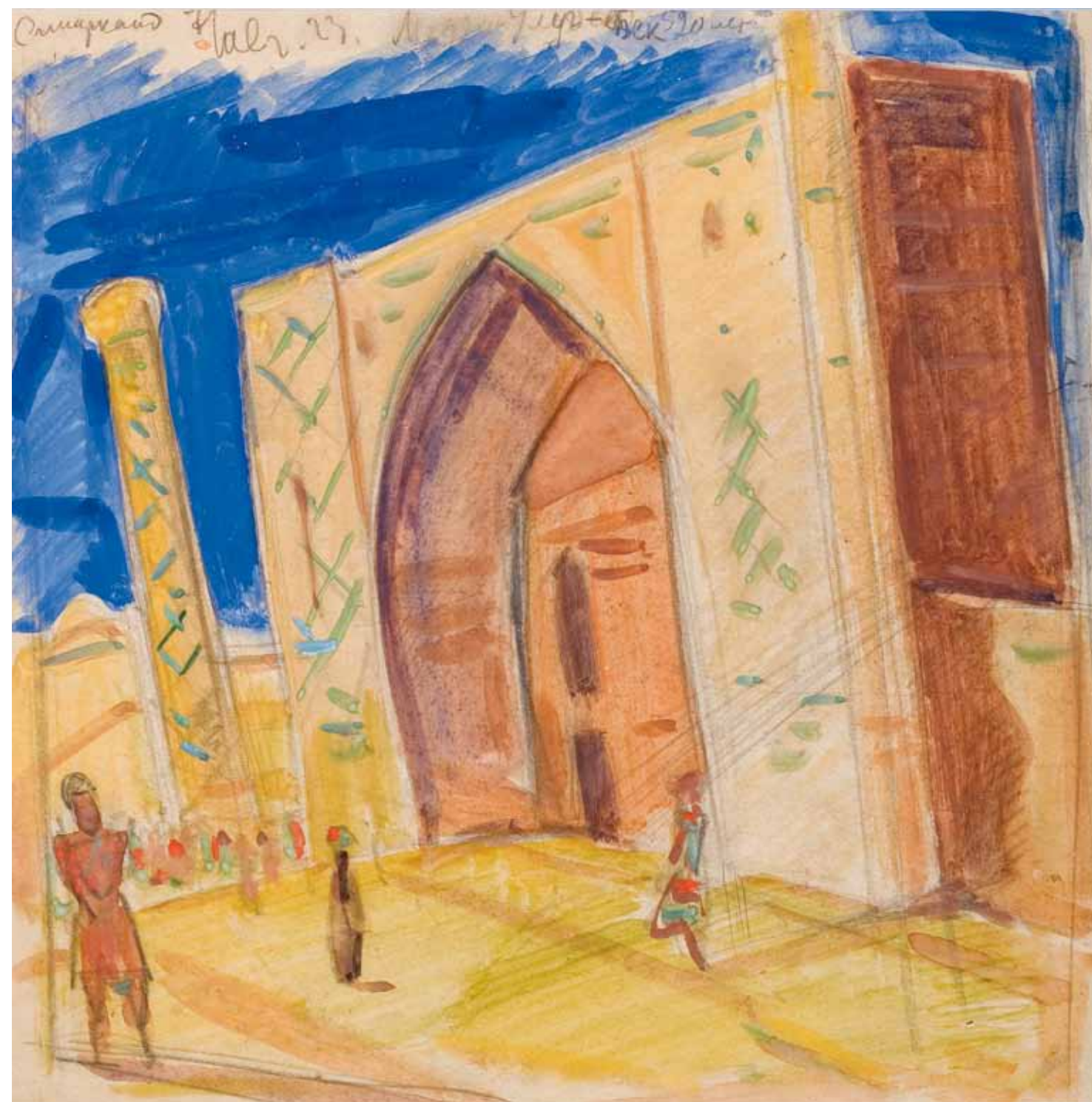
АРАЛЬСКОЕ МОРЕ. УТРО, 2 АВГУСТА 1923 Бумага, тушь. 32x44 см Частное собрание



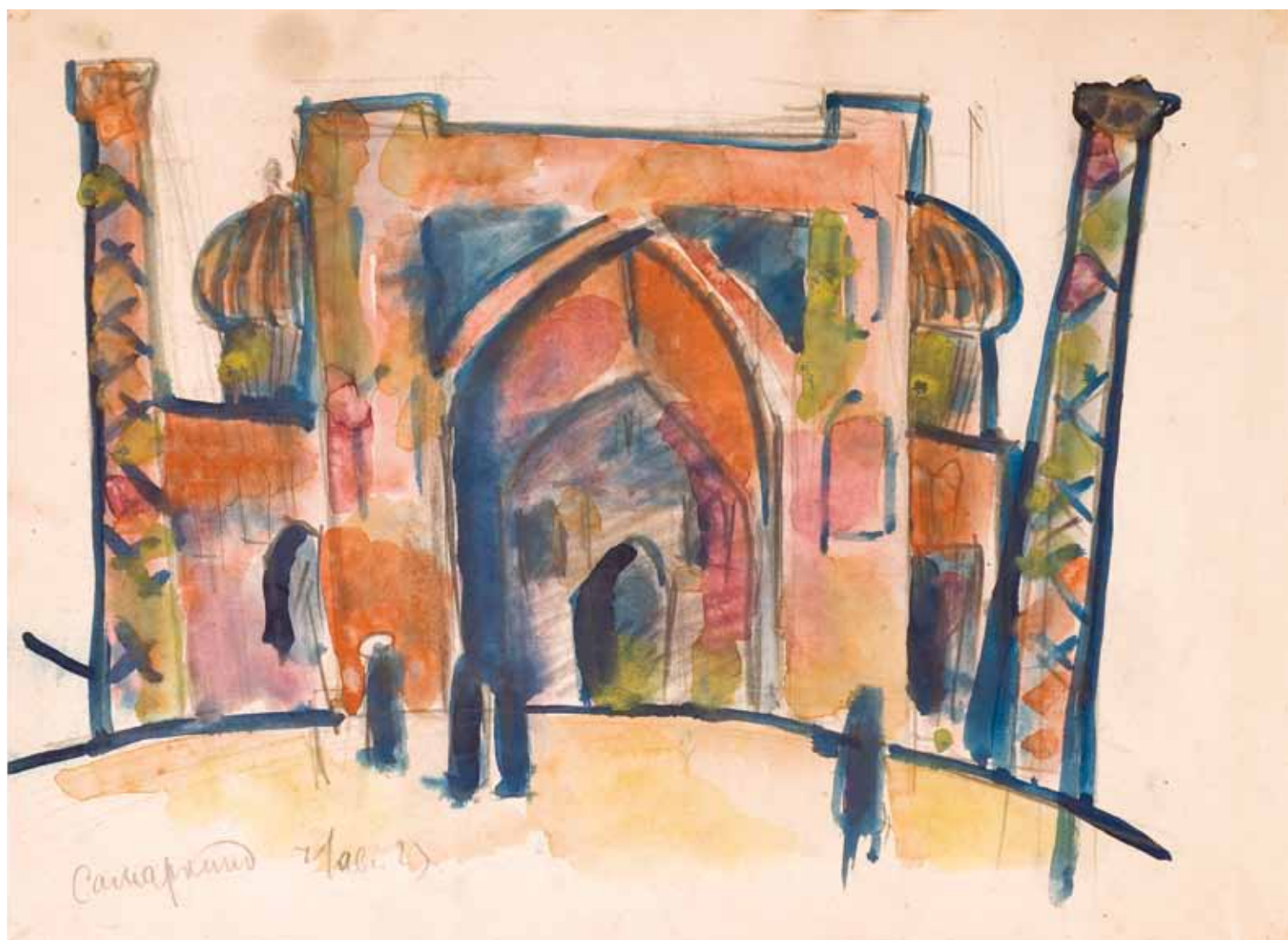
В ТУРКЕСТАН, СТРАНУ СОЛНЕЧНУЮ. 1923 Бумага, тушь. 29x20 см Частное собрание



ИЗ ПИСЬМА ВИКЕ. 1924–26 Бумага, цветная тушь. 7,5x10,5 см Из коллекции Т. Таирова



МЕДРЕСЕ УЛУГБЕКА. 1923 Бумага, акварель 30x31 см Из коллекции Т. Таирова



САМАРКАНД, РЕГИСТАН. 1923 Бумага, акварель. 43х31 см Из коллекции Т. Таирова



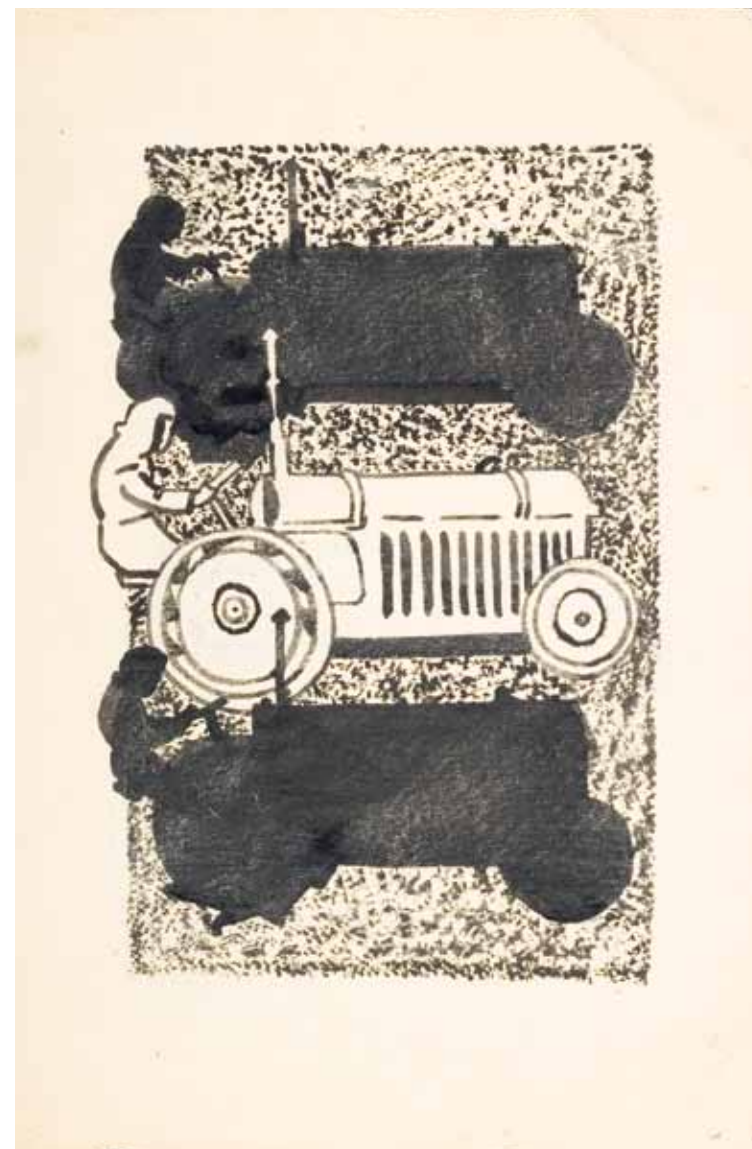
УЛИЦА ТАШКЕНТА. 1924 Бумага, гуашь. 53х33 см Из коллекции Т. Таирова



ДВИЖЕНИЕ. 1920-е гг. Бумага, тушь. 26x18 см Из коллекции Т. Таирова
ЗА СТОЛОМ. 1920-е гг. Бумага, тушь. 26x18 см Из коллекции Т. Таирова

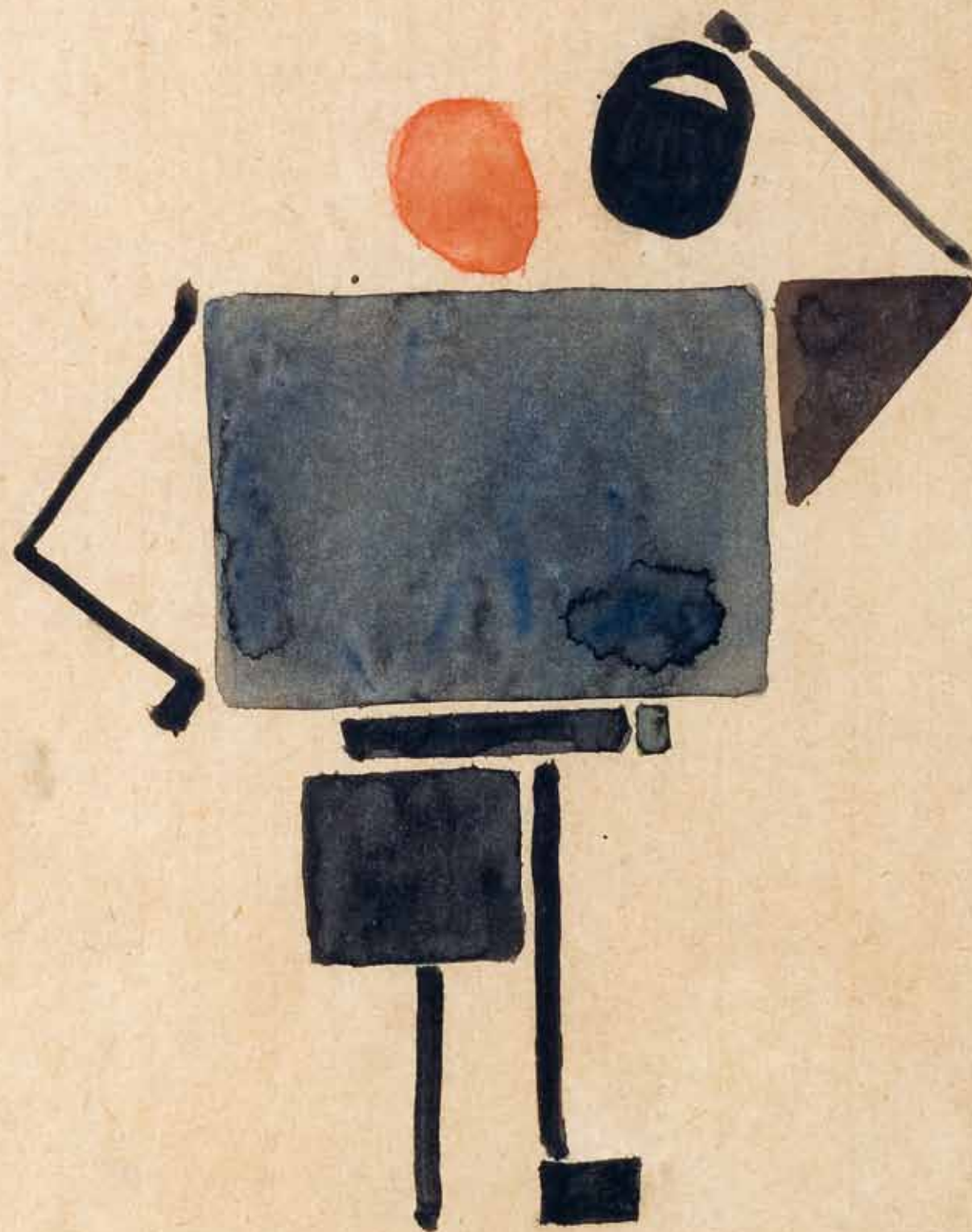


АВТОБУС. 1920-е гг. Бумага, тушь. 26x18 см Из коллекции Т. Таирова
ТРАКТОРИСТКА. 1920-е гг. Бумага, тушь. 26x18 см Из коллекции Т. Таирова

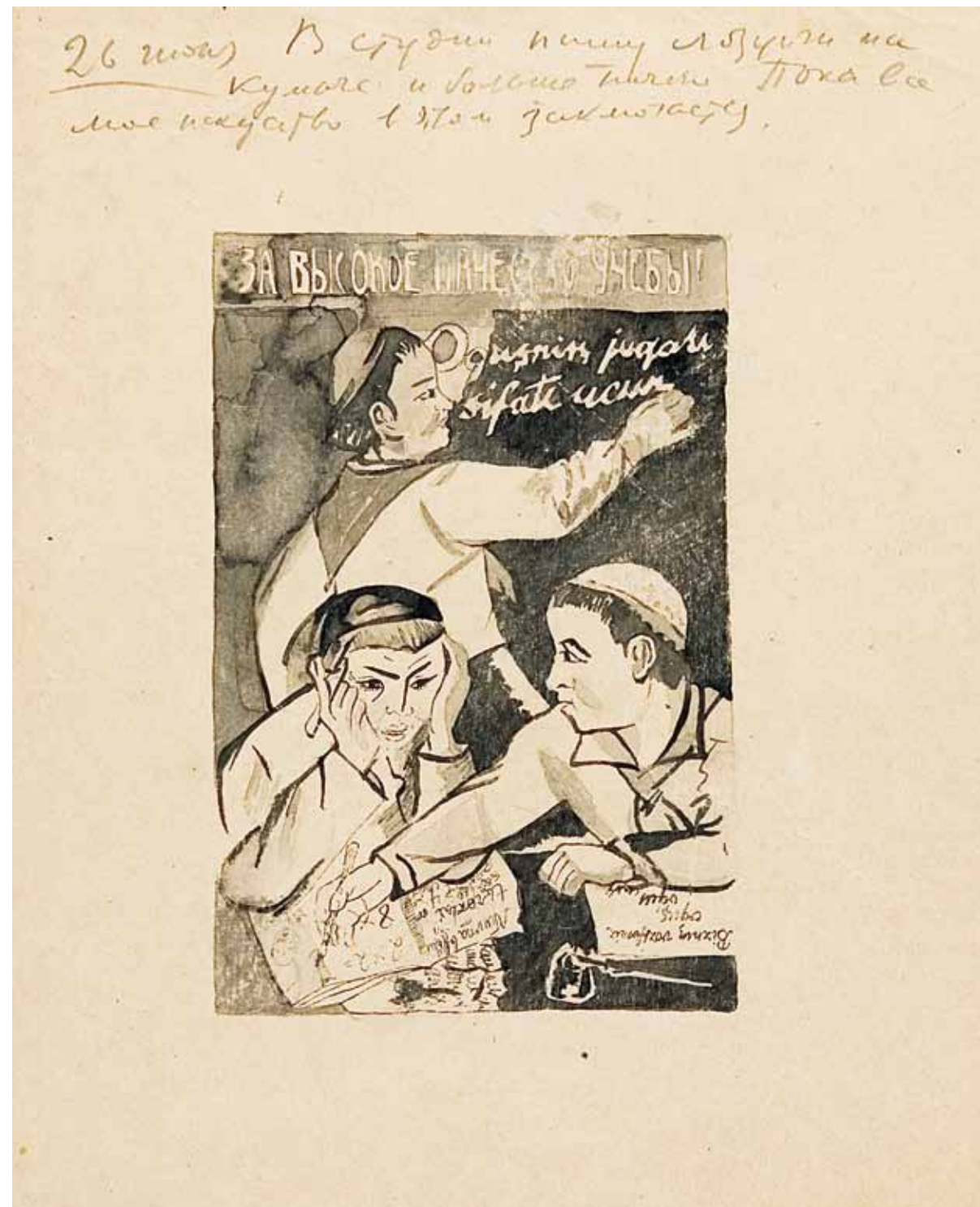




ЦИРК. 1923 Бумага, акварель, тушь. 27x22 см Из коллекции Т. Таирова



ЦИРК. 1923 Бумага, акварель, тушь. 27x22 см Из коллекции Т. Таирова



ЗА ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО УЧЕБЫ. 1920 Бумага, тушь. 25x20 см Частное собрание.



ЭСКИЗ ОБЛОЖКИ ЖУРНАЛА «НАСТОЯЩЕЕ». 1928 Бумага, тушь. 34x25 см Из коллекции Т. Таирова



ЭСКИЗ ОБЛОЖКИ ЖУРНАЛА «НАСТОЯЩЕЕ». 1928 Бумага, тушь. 42x30 см Из коллекции Т. Таирова



ИЗ СЕРИИ «БЛАГОРОДНАЯ БУХАРА». МУЛЛА. 1957 Бумага, гуашь. 57х29 см Из коллекции Т. Таирова



ИЗ СЕРИИ «БЛАГОРОДНАЯ БУХАРА». 1957 Бумага, гуашь, акварель. 100х53 см Частное собрание



МАЛЬЧИК С АНАНАСАМИ. 1960 Картон, гуашь, белила. 74х58,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 7150]



ЖАТВА. 1964 Бумага, гуашь. 55х55 см Из коллекции Т. Таирова

БРИГАДА ВОЛКОВА

В начале 1930-х годов вокруг Александра Волкова объединились молодые одаренные художники, искавшие свой путь в искусстве. Они называли себя «Бригадой», вполне в духе того времени (53). В «Бригаду» входили Урал Тансыкбаев, Алексей Подковыров, Николай Карахан, Бахрам Хамдами, Павел Щеголев. Вместе со своим учителем они мечтали о создании большого национального стиля, старались

53 «Напряженная творческая деятельность Волкова, его борьба за чистоту большого искусства, против хаотичности и лжи всегда привлекала к нему молодежь. Он создал вокруг себя творческую группу молодых художников, которая впоследствии критикой была признана авангардом "изофронта" Узбекистана» — Из материалов собрания художников в ноябре 1934 — (цит. по: А. Волков и его ученики. Каталог выставки. М., 1986. С. 18).

найти яркий и образный живописный язык, органично соединяющий выразительные возможности восточного и западного искусства. Монументальность, своеобразная «фресковость», характерны для работ этих художников. Александр Волков к этому времени уже создавал совсем иные произведения, нежели таинственная «Гранатовая чайхана» или «витражные композиции». «Я хочу дать

простые, яркие и понятные картины, связанные с современностью», — объяснял метаморфозы, произошедшие в его творчестве, сам художник (54).

Мастера искренне хотели переустроить мир по законам красоты и гармонии, «приблизить» искусство к реальной жизни, избегая натурализма, которым зачастую грешили АХРРовцы. Колхозники, строители, рабочие, чьи фигуры заполняют собой все пространство холстов Александра Волкова, Павла Щеголева, Николая Карахана, Алексея Подковырова, предстают в виде мощных титанов, дружно и слаженно делающих общую работу. Многофигурные композиции рисуют образ содружества людей. В полную силу звучит «музыка цвета». Живописцы подобно скульпторам лепят объемы своих персонажей светотеневой моделировкой, заставляя вспомнить образы Караваджо. Но еще в большей степени их полотна созвучны брутальным фрескам мексиканского художника Диего Риверы (55).

55 Диего Ривера со своими друзьями художниками Давидом Сикейросом и Хосе Ортоско в 1920–1950-х гг. украсили фресками многие здания Мексики и США. Это сравнение не кажется случайным. Их многое объединяло: и история страны — в Мексике в 1910–1917 гг. произошла революция, и традиция расписывать стены домов, существовавшая как в Мексике, так и в Узбекистане, и даже даты жизни художников сошедших по цвету мексиканских фресок, во многих работах А. Волкова в полную силу звучит цвет как гимн жизни, земле, солнцу, людям.

54

«Узбекстанская правда». 1933. 15 декабря. — (цит. по: Земская М. И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975. С. 56).

А



КАРАХАН НИКОЛАЙ ГЕОРГИЕВИЧ

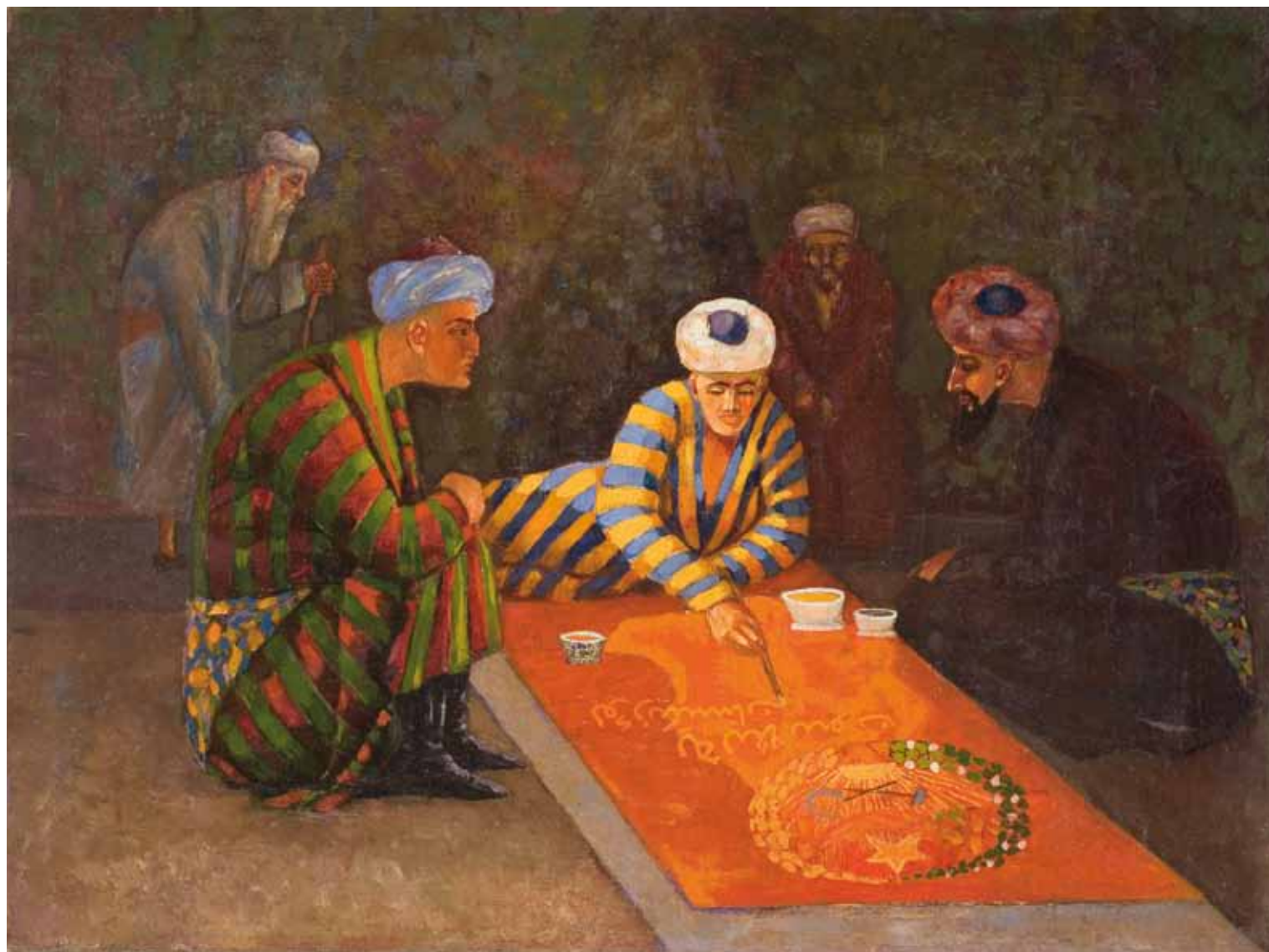
1900 с. Нахичеваник (Нагорный Карабах) — 1970 Ташкент

К

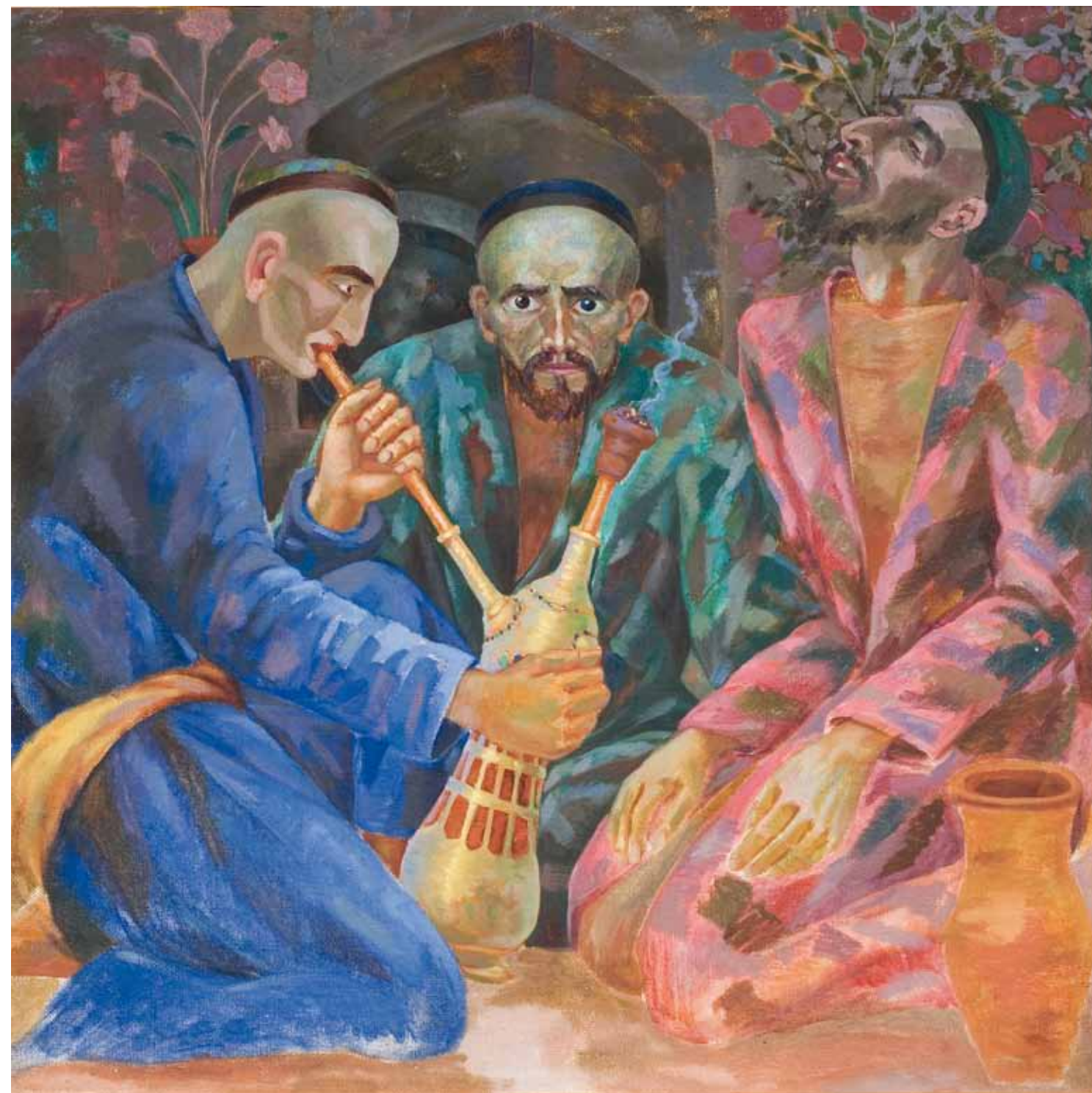
Уроженец Нагорного Карабаха Николай Карахан переехал в Туркестан вместе с родителями. В 1920–30-х, примкнув к творческой «Бригаде Волкова», он в полной мере воспринял уроки своего учителя. Живописные холсты художника являют собой своеобразную летопись нового Узбекистана. Насыщенные, почти локальные и при этом богатые нюансами цвета смело располагаются на его полотнах, создавая декоратив-

- 1919–21 учился в Туркестанской краевой художественной школе в Ташкенте у А. Исупова, С. Юдина
- 1921 призван в Красную Армию, был армейским художником
- 1925–34 преподавал рисование в Туркменском педагогическом техникуме
- 1926–1929 являлся членом Ташкентского филиала АХР
- Кон. 20-х входил в творческую «Бригаду Волкова» (вместе с У. Тансыкбаевым, — нач. 30-х Ч. Ахмаровым, П. Щеголевым, А. Венедиктовым)
- 1934–41 преподавал в Ташкентском художественном училище

ный эффект. Ритм фигур и жестов изображенных персонажей сообщает произведениям характер эпического величия. Таковы полотна «Возвращение жнецов» и «Первая окучка». Даже небольшим по размеру произведениям художника присущ определенный монументализм. Работы «Ликбез» и «Курильщики», написанные в конце 1920-х годов, построены на сочетании холодноватых зеленых, розовых, синелиловых тонов. Внутренняя экспрессия «Курильщиков» завораживает зрителя своей магией.



ГЕРБ НОВОЙ РЕСПУБЛИКИ. Середина 1920-х. Холст, масло. 56х74 см. Частное собрание



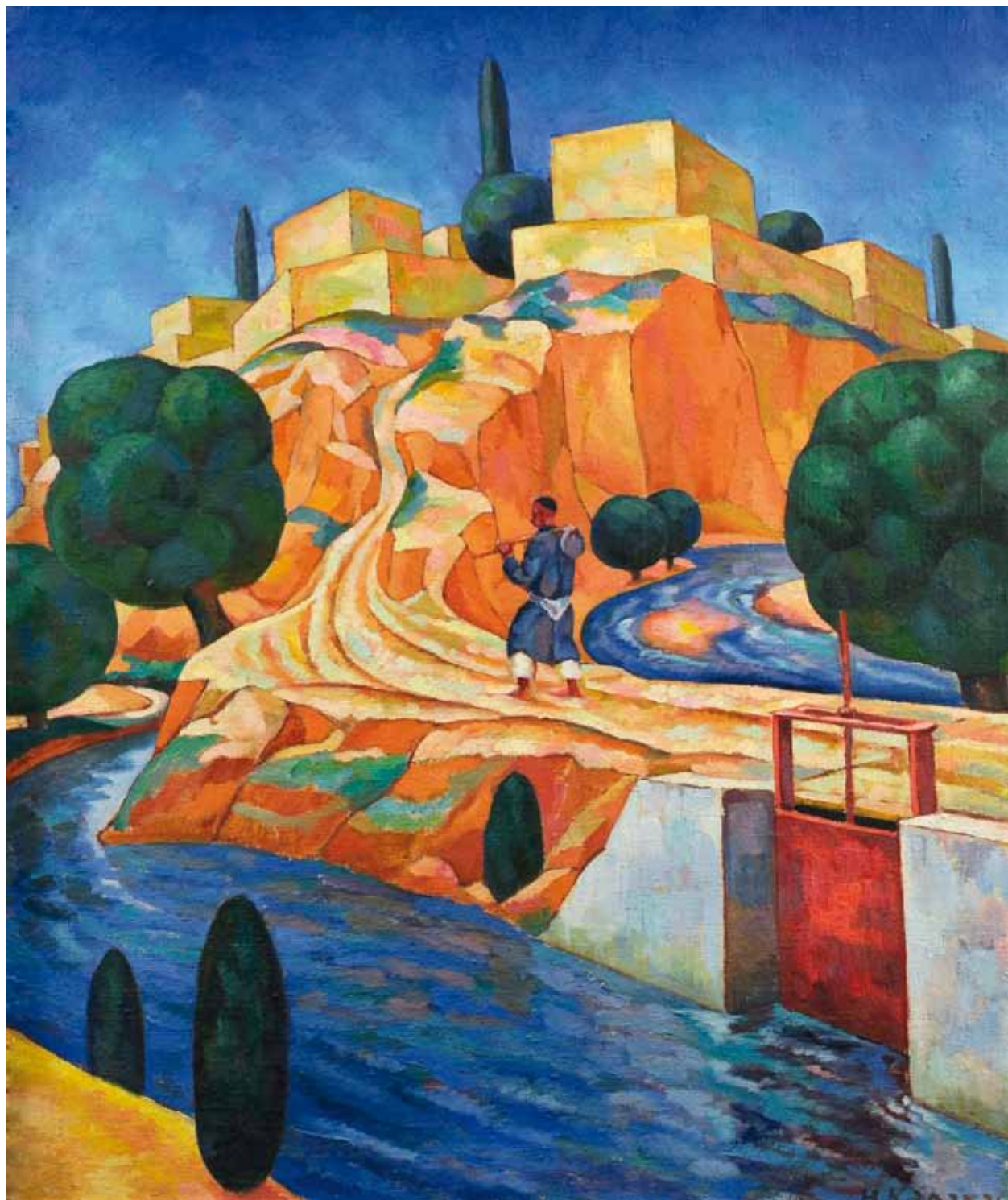
КУРИЛЬЩИКИ. 1929. Холст, масло. 100х100 см. Из коллекции Т. Таурова



ЛИКБЕЗ. Конец 1920-х. Холст, масло. 92x67 см. Из коллекции Т. Таирова



ЖЕНСКАЯ УДАРНАЯ БРИГАДА НА СТРОЙКЕ. Начало 30-х. Холст, масло. 91x107 см. Из коллекции ГМВ [инв. № Ш НВ 1545]



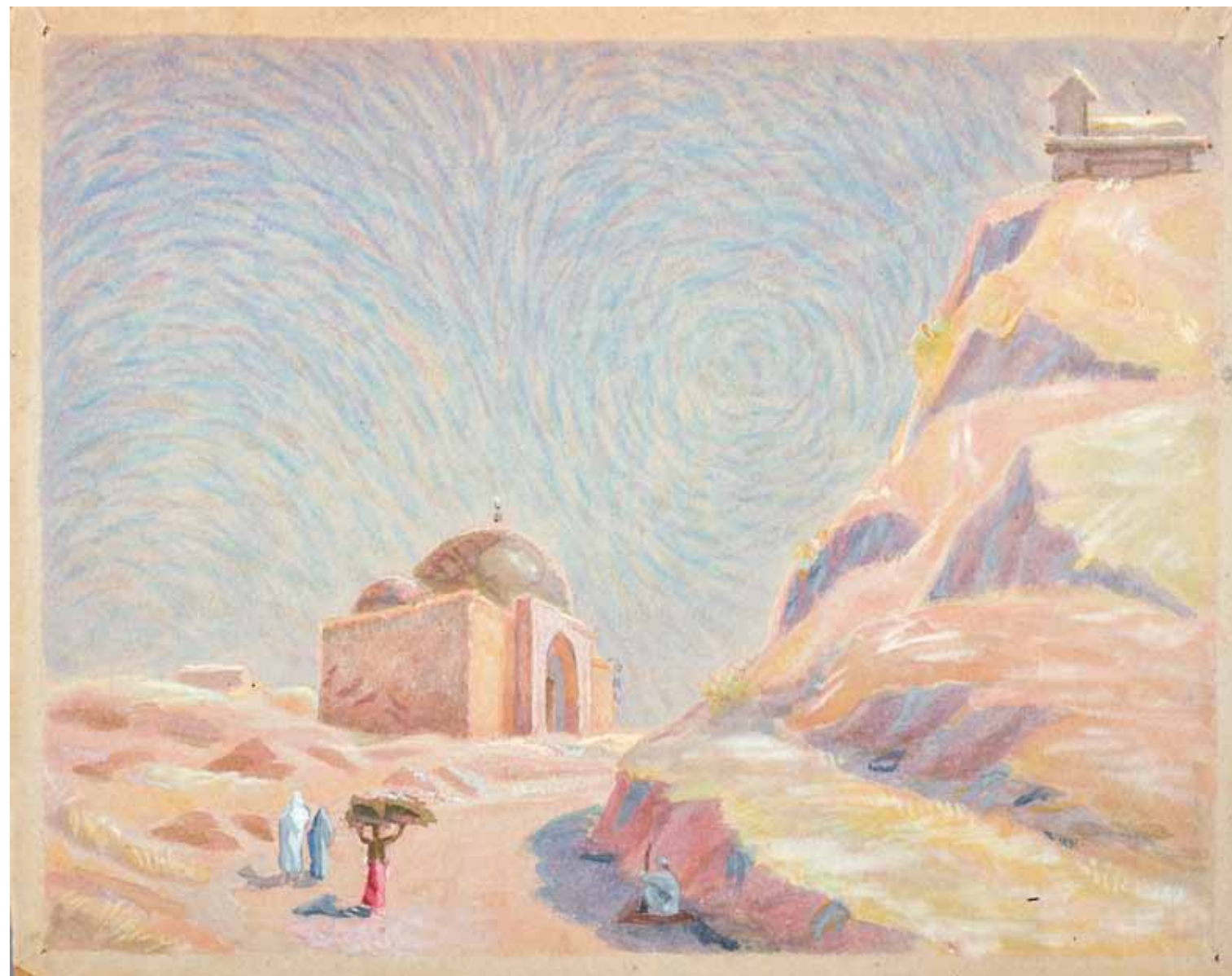
ДОРОГА В КИШЛАК. 1931 Холст, масло. 82x72 см Из коллекции ГМВ [инв. № Ш НВ 2789]



ПЕРВАЯ ОКУЧКА. 1934 Холст, масло. 90x134 см Из коллекции ГМВ [инв. № Ш 1727]



ВОЗВРАЩЕНИЕ ЖНЕЦОВ. 1936 Холст, масло. 124х140 см Из коллекции ГМВ [инв. № Ш 2490]



ЗНОЙ. 1930-е Бумага, гуашь, акварель. 25,5х33 см Из коллекции Т. Таирова

ПОДКОВЫРОВ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ

1889 Казахстан – 1957 Алма-Ата

П

В 1930-е годы Алексей Подковыров работал вместе со своим сводным братом Уралом Тансыкбаевым (56). Вдвоем они копировали декоративные росписи мечетей и медресе, создавали монументальные панно на темы из истории и современности Узбекистана.

56 Полотно, созданные Алексеем Подковыровым совместно с Уралом Тансыкбаевым, подписывались двойным перекрестным псевдонимом АТАНПОУ (Алексей – Тансыкбаев – Подковыров – Урал) или псевдонимом «2 Алтем-2».

57 «У этого необыкновенного художника был удивительный характер. Необычайно прямолинейный, резкий – он был каким-то диким “необъясненным” художником, очень решительным, вместе с тем нежным и задушевым», – вспоминал Георгий Карлов об Урале Тансыкбаеве – (цит. по: Карлов Г. Товарищ жизнь. Ташкент, 1987. С. 42).

1920–46 жил в Узбекистане, был усыновлен родителями Урала Тансыкбаева
1924–27 учился в студии Н. Розанова в Ташкенте
1927–29 в Пензенском художественном училище у И. Горюшкина-Сорокопудова
1930-е входил в «бригаду» А. Волкова
1946 переехал в Алма-Ату, где преподавал в художественном училище

В эти же годы А.Ф. Подковыров успешно работает в жанре портрета – его полотна отличаются характерной монументализацией образа, граненой заостренностью форм, иногда граничащей с гротеском. В «Портрете Урала Тансыкбаева» художнику удалось передать упрямство и волю, свойственные брату (57).

В конце 30–40-х годов братья творили в жанре «эпического» пейзажа. Панорамные виды узбекских просторов даны ими «с высоты птичьего полета».



ПОРТРЕТ УРАЛА ТАНСЫКБАЕВА. 1930–32. Холст, масло. 61x43 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 5505]

ТАНСЫКБАЕВ УРАЛ ТАНСЫКБАЕВИЧ

1904 Ташкент – 1974 Нукус

T

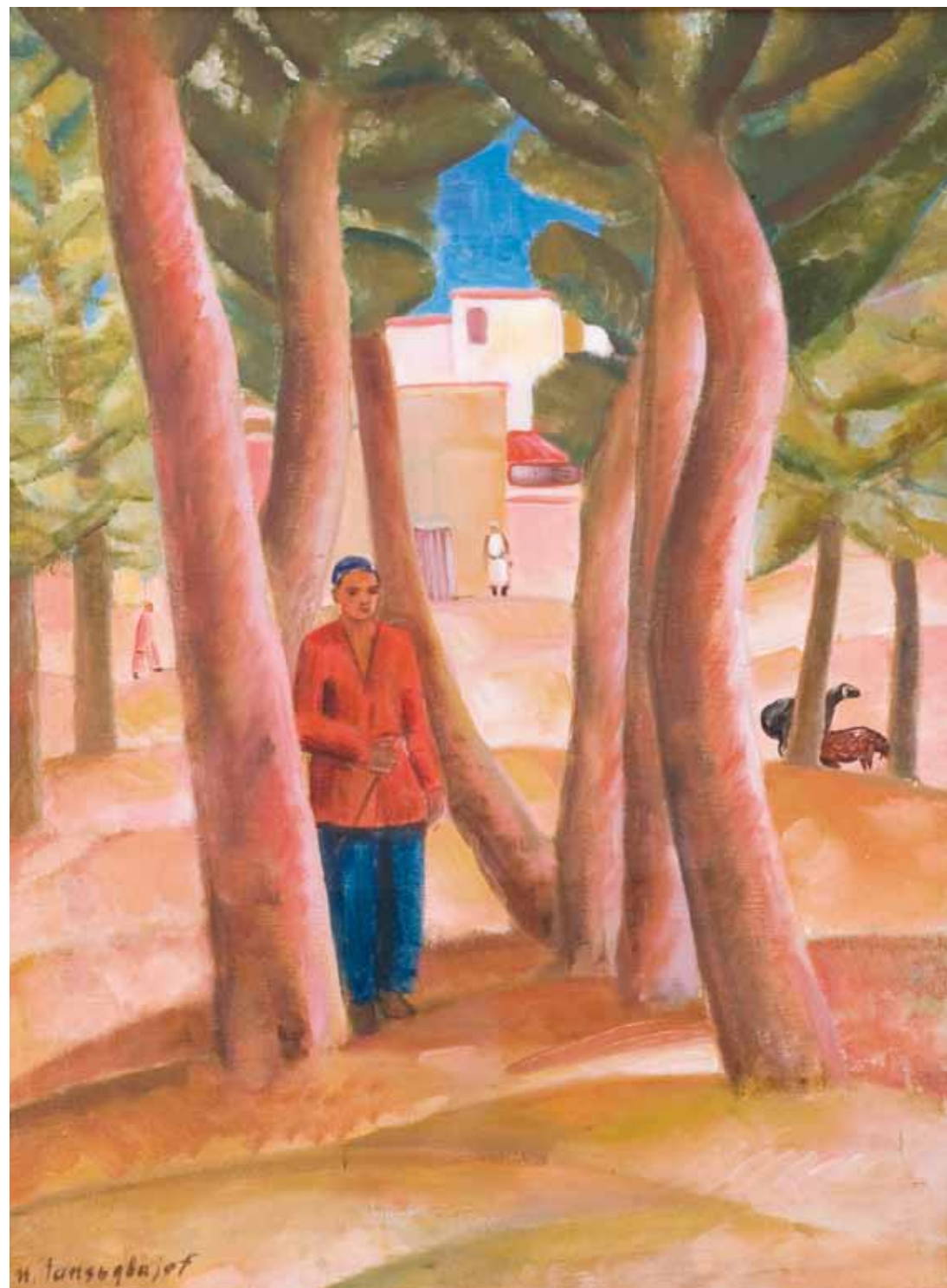
Урал Тансыкбаев прожил в Узбекистане всю жизнь. Он достиг больших административных высот, возглавив Союз художников Узбекистана. В своих ранних работах художник отдал дань импрессионизму и постимпрессионизму («Портрет Ташкенбабаева», «Розовый пейзаж с фигурой мальчика»). Его пейзажи изысканны по цвету, полны лирики и гармонии, а его хрестоматийное «Кочевье» перекликается с кузнецовскими «степными сюитами».

1924–28 учился в студии Н. Розанова в Ташкенте
1928–29 в Пензенском художественном училище у Н. Петрова и И. Горюшкина-Сорокопудова, ученика И. Репина
1929 приезжал в Москву, изучал живопись импрессионизма и постимпрессионизма
1930-е входил в бригаду А. Волкова
1940–70-е работал в жанре «эпического» пейзажа

В период 1950–70-х У. Тансыкбаев создал большое количество произведений вполне в духе времени. Он сделал себе имя в искусстве, и его работы были известны. Но поздние пейзажи Тансыкбаева довольно скучны и однообразны по цвету. По словам Л.И. Ремпеля, внутреннее недовольство самого художника тем, что он делал в последние годы своей жизни, было так велико, что в какой-то момент У. Тансыкбаев решил вернуться к истокам своего творчества. Все бросил и поехал в Нукус, чтобы в Музее у И.В. Савицкого посмотреть свои ранние работы. Впечатление оказалось настолько сильным, что, не выдержав потрясения, художник умер. Возможно это и легенда, но она передает тот душевный надрыв, который пришлось пережить многим талантливым мастерам того времени.



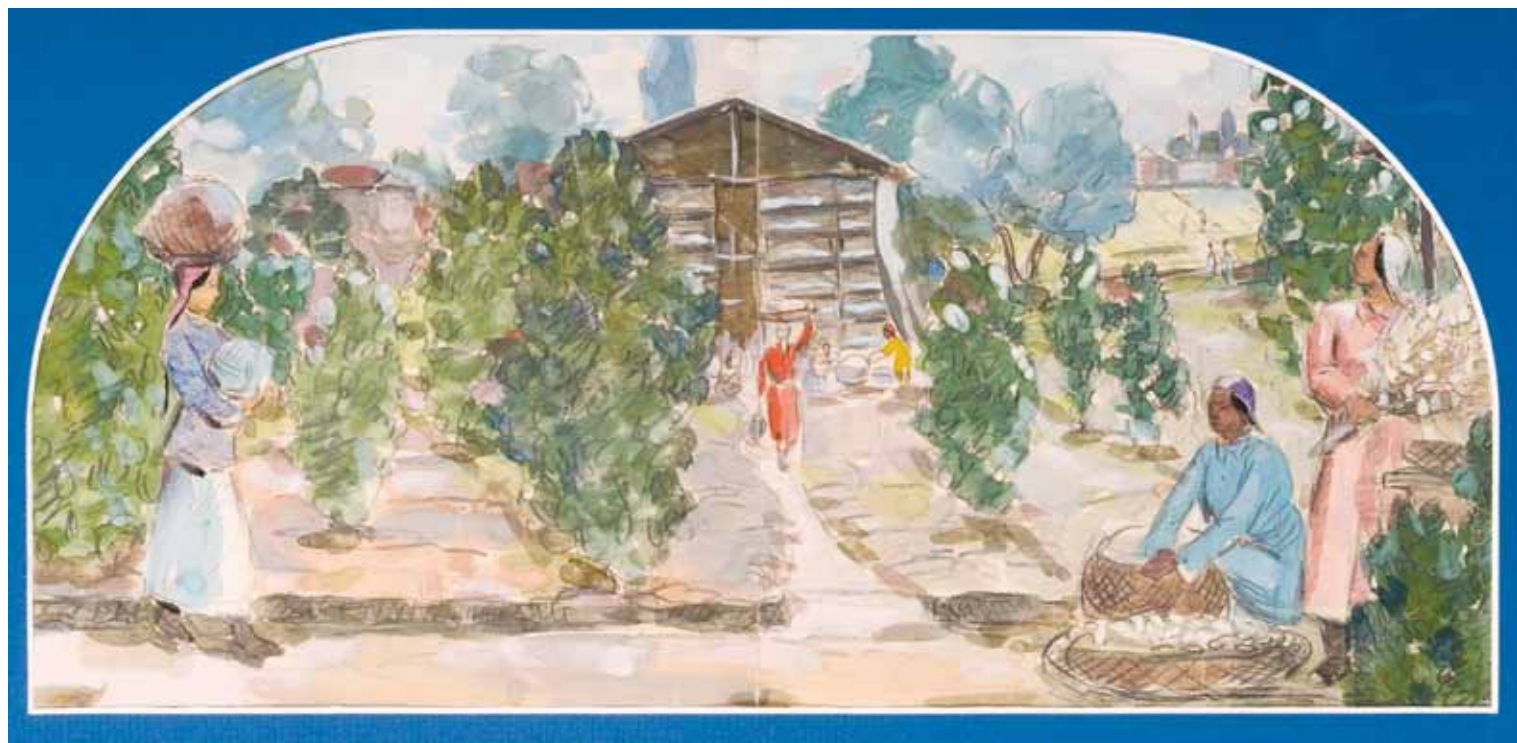
КОЧЕВЬЕ. 1931 Холст, масло. 106x106 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш1654]



РОЗОВЫЙ ПЕЙЗАЖ С ФИГУРОЙ МАЛЬЧИКА. 1933 Холст, масло. 100х75 см Из собрания ГМВ [инв. № III НВ 2829]



В РОДНОМ АУЛЕ. 1933 Холст, масло. 112х132 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш1656]



СБОР КОКОНОВ. Начало 1930-х Бумага, акварель. 18х40 см Из собрания Т. Таирова



У КИШЛАКА. 1935 Картон, гуашь. 33х23 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 8572]



ЭСКИЗ К ВЫСТАВКЕ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА. ХЛОПКОРОБ. 1936 Бумага, гуашь. 33х23 см Из собрания Т. Таирова



ЭСКИЗ К ВЫСТАВКЕ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА. СКРИПАЧ. 1936 Бумага, гуашь. 33х23 см Из собрания Т. Таирова



ЭСКИЗ К ВЫСТАВКЕ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА. ТАНЦУЮЩИЙ ПОГРАНИЧНИК. 1936 Бумага, гуашь. 33х23 см Из собрания Т. Таирова



ЭСКИЗ К ВЫСТАВКЕ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА. ТАНЦУЮЩАЯ УЗБЕЧКА. 1936 Бумага, гуашь. 33х23 см Из собрания Т. Таирова

АТАНПОУ (УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ, АЛЕКСЕЙ ПОДКОВЫРОВ)



КИШЛАЧНЫЙ ОТРЯД В БОРЬБЕ С БАСМАЧЕСТВОМ. ЭСКИЗ. 1933 Фанера, масло. 64,5x50,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш1650]



ИНТЕРНАЦИОНАЛ. ЭСКИЗ ФРЕСКИ. 1932 Бумага, акварель. 55x147 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш1674]

ЩЕГОЛЕВ ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ

даты жизни не известны

Е

Павел Щеголев по силе и самобытности своего таланта превосходил мно-

гих своих товарищей. Его полотна хранятся в музеях, но о нем самом почти ничего неизвестно. Он родился в России. В 1920–30-е годы жил в Узбекистане. Входил в «Бригаду Волкова». В 1940-х годах его след теряется, возможно, он погиб во время войны.

Для работ П.П. Щеголева характерна сдержанная гамма тонов и полутонов («Добыча песка» 1933). Художник часто использовал два-три локальных цвета в качестве основы композиции («Ленинцы» 1933, «Строительство моста. На стройке» 1933). Это не лишало его полотна живописности и способствовало созданию целостности образа. Из всей «Бригады» пожалуй именно П.П. Щеголев по мощи своей живописи был ближе всех к фрескам Диего Риверы. Как и у знаменитого мексиканца, в его полотнах заключено некое «языческое» начало, почвенная сила земли.



ДОБЫЧА ПЕСКА. 1933 Холст, масло. 195х155 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш НВ 2826]



ЛЕНИНЦЫ. 1933 Холст, масло. 116x146 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш НВ 1543]



СТРОИТЕЛЬСТВО МОСТА. НА СТРОЙКЕ. 1933 Холст, масло. 85x85 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш НВ 2786]



ЕРЕМЯН ВАРШАМ НИКИТИЧ

1897 с. Дарнаварз (Нагорный Карабах) – 1963 Ташкент

Е

Варшам Еремян, по словам художника Чингиза Ахмарова, был «человеком чистого сердца и больших знаний» (58). Как и многие другие мастера, работавшие на «Изофабрике», он получил художественное образование во ВХУТЕМАСе, и вместе со своими товарищами Е.Л. Коровай, Г.Н. Никитиным, Н.В. Кашиной принадлежал к авангардному крылу самаркандских художников. Их оппонентами в нескончаемом споре о путях развития современного искусства являлись П.П. Беньков и З.М. Ковалевская, придерживавшиеся традиционного направления в живописи.

Варшам Еремян начинал с вполне реалистических этюдов, затем прошел вхутемасовскую школу авангардного искусства, а к концу 20-х годов сформировал свой яркий индивидуальный стиль. Произве-

- С 1916 жил в Узбекистане, в Самарканде, затем в Ташкенте
- 1917 учился в МУЖВЗ, не окончил, т.к. училище временно было закрыто
- 1921–27 учился в Москве во ВХУТЕМАСе у Р. Фалька, С. Герасимова, А. Древина
- 1918–21 преподавал в Самаркандской художественной школе
- Нач. 20-х участвовал в оформлении праздников, агитпоездов, работал в «Окнах РОСТА»
- С 1926 работал в журнале «Муштум» («Кулак»)
- Нач. 30-х работал в Самарканде на «Изофабрике»
- С 1934 работал в кино, художник киностудии «Таджиккино»
- С 1937 художник киностудии «Узбекфильм»
- 1944–63 главный художник киностудии «Узбекфильм»

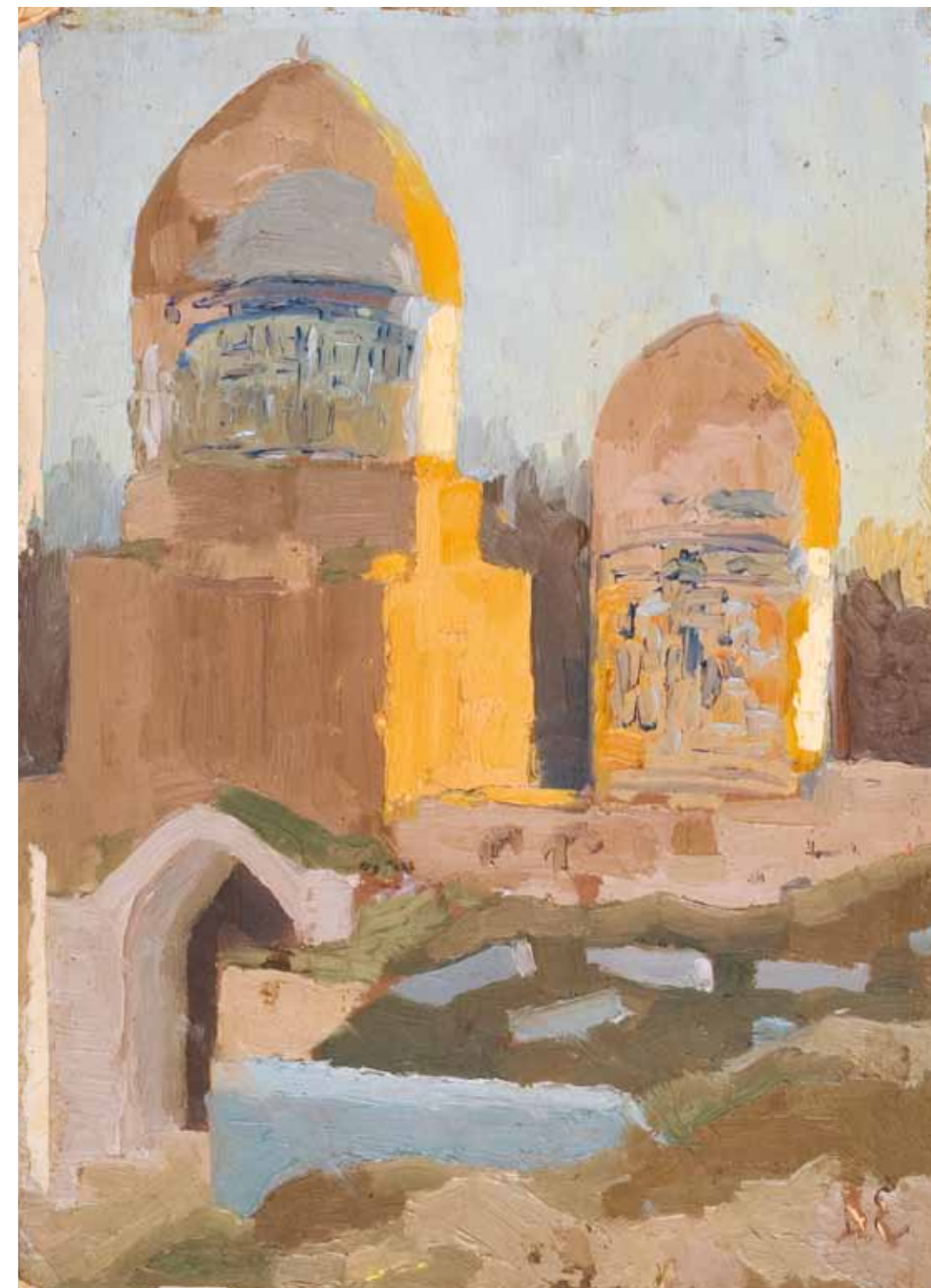
дения В. Еремяна отличает отсутствие застылой статичности, гармония тонких цветовых сочетаний, выразительный красочный акцент, насыщенность светом и воздухом. В его пейзажных этюдах фигуры свободно располагаются в пространстве, часто изображение «срезается» краем листа, движущиеся персонажи обладают зыбкими, «тающими» контурами – кажется, что в следующий миг картинка оживет и тронется с места. Несмотря на кажущуюся фрагментарность, композиции его работ умело выстроены. В.Н. Еремян получил известность и в киноискусстве. В 1934 году он дебютировал в качестве художника-постановщика в картине «Эмигрант». Далее были картины, посвященные популярному на Востоке персонажу Ходже Насреддину. В 1943 году вышел знаменитый фильм Я. Протазанова «Насреддин в Бухаре», а в 1946 году – картина Наби Ганиева «Похождения Насреддина». До самой своей кончины в 1963 году В.Н. Еремян работал в кинематографе, не оставляя при этом занятий станковой живописью.

Цит. по: Чингиз Ахмаров. На пути к прекрасному. Ташкент, 2007. С. 34.

58



ДЫННЫЙ БАЗАР. ИЗ СЕРИИ «ГОЛУБЫЕ КИОСКИ». 1959 Картон, масло. 22,5х30 см Из коллекции Т. Таирова



ДВА МАВЗОЛЕЯ. 1915 Картон, масло. 35х25 см Из коллекции Т. Таирова



ЛАВКА ГОНЧАРА. 1915 Картон, масло. 30x22,8 см Из коллекции Т. Таирова



ЗА БЕСЕДОЙ. САМАРКАНД. 1915-16 Картон, масло. 25,5x34 см Из коллекции Т. Таирова



НА РЕГИСТАНЕ. 1916 Картон, масло. 26х36 см Из коллекции Т. Таирова



СТАРЫЙ САМАРКАНД. 1930 Картон, масло. 46х53 см Из собрания ГМВ [инв. № III НВ 2788]



ГОРОД В ПОЛДЕНЬ. 1946 Картон, масло. 22х28 см Из коллекции Т. Таирова



САМАРКАНД, ПОЛДЕНЬ. 1959 Картон, масло. 35х46 см Из коллекции Т. Таирова



ДЫННЫЙ БАЗАР. 1959 Картон, масло. 36x42 см Из коллекции Т. Таирова



САМАРКАНД. ЧАЙХАНА У ХАУЗА. 1959 Картон, масло. 35x43 см Из коллекции Т. Таирова



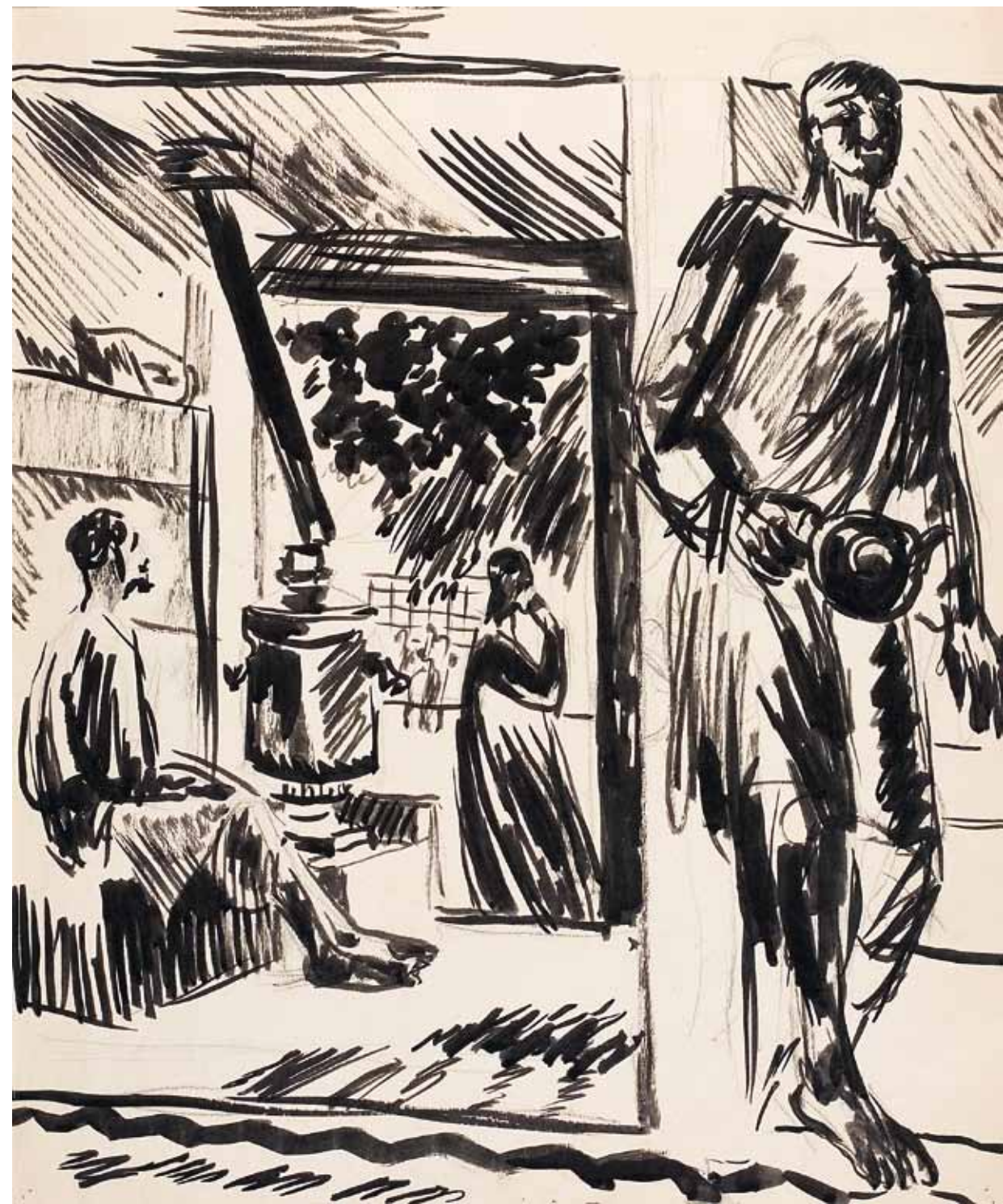
ГОЛУБЫЕ КИОСКИ. 1959 Картон, масло. 24x35 см Из коллекции Т. Таирова



У РЕКИ. 1930-е Бумага, акварель. 35x26 см Из коллекции Т. Таирова



ВАРИАЦИЯ СО СТУЛОМ С ВЫХОДОМ В ПРОСТРАНСТВО. ВХУТЕМАС. 1921 Бумага, акварель, тушь. 32x25 см Из коллекции Т. Таирова



В ЧАЙХАНЕ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1927 Бумага, тушь. 43x35 см Частное собрание



ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1929 Бумага, акварель. 49х40 см Из коллекции Т. Таирова



НА БАЗАРЕ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1933 Бумага, смешанная техника. 36х51 см Из коллекции Т. Таирова



НА ОСЛИКЕ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». Начало 1930-х Бумага, акварель. 33,5х24,5 см Частное собрание



В УЗБЕКИСТАНЕ. 1930-е Бумага, акварель. 33,5х26,7 см Частное собрание



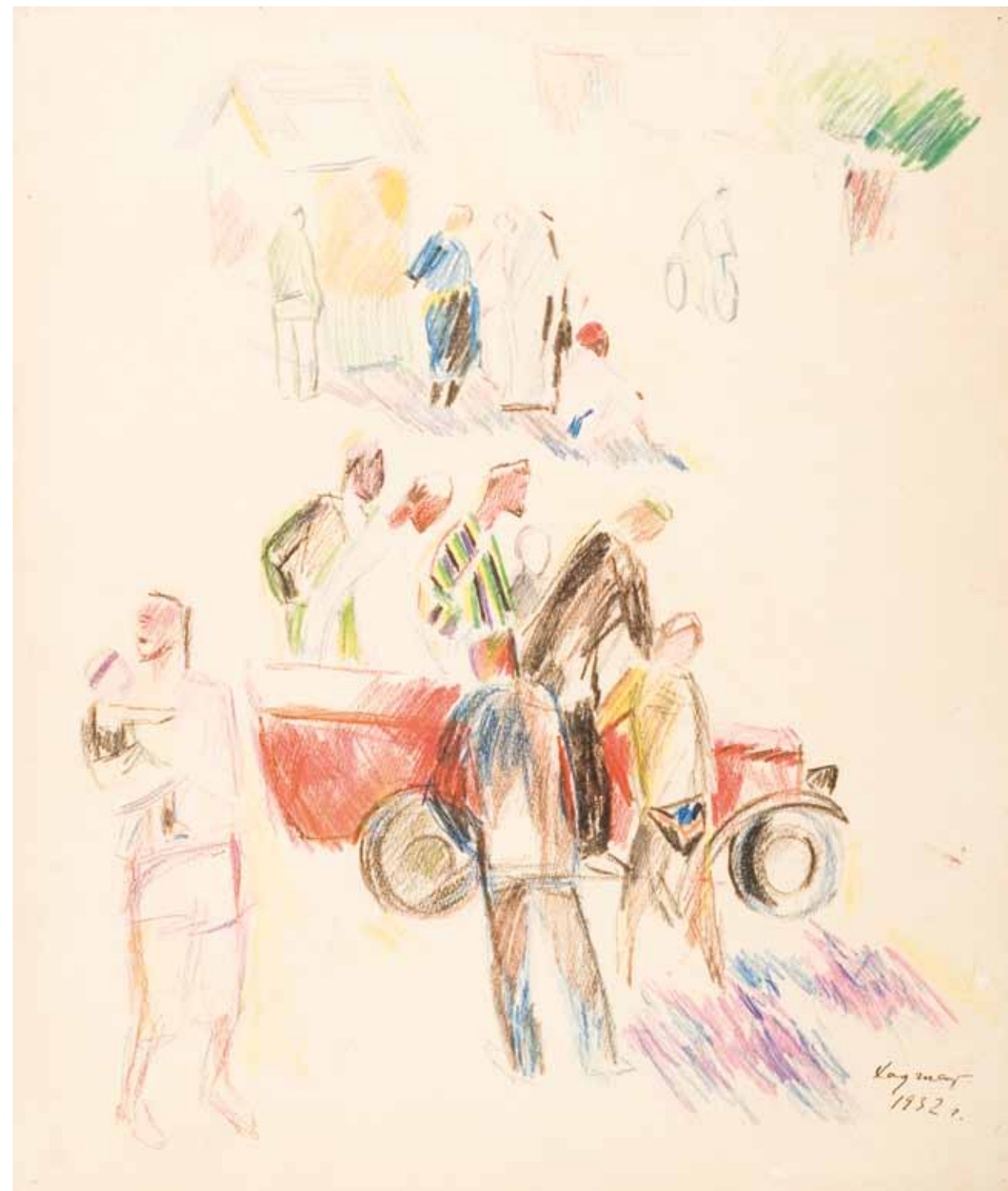
ХОДЖЕНТ. ЧАЙХАНА ПОД НАВЕСОМ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1932 Бумага, акварель. 50x40 см Из коллекции Т. Таирова



СТАДО. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1932 Бумага, акварель, гуашь. 40x50 см Из коллекции Т. Таирова



НА ДОРОГЕ К БИБИ-ХАНУМ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1928 Бумага, акварель. 48x36 см Частное собрание



МАШИНА В ПОСЕЛКЕ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1932 Бумага, цветной карандаш. 38x32 см Из коллекции Т. Таирова



НА ПРИСТАНИ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1932 Бумага, тушь. 32x44 см Из коллекции Т. Таирова



ЖЕНЩИНА В ПАРАНДЖЕ. 1934 Бумага, гуашь. 41 33 см Из коллекции Т. Таирова



КОЛХОЗ. ИЗ «САМАРКАНДСКОЙ СЕРИИ». 1935 Бумага, акварель, гуашь. 32x46 см Из коллекции Т. Таирова



СЦЕНА НА БАЗАРЕ. 1930-е Бумага, акварель. 35x25,5 см Из собрания ГМВ [инв. № 9318 Ш]

КАШИНА НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВНА

1896 Пермь – 1977 Ташкент

Н

До своего отъезда в Узбекистан Надежда Кашина успела принять участие в первой выставке группы «13», в которую она входила вместе с другими молодыми московскими художниками, осваивавшими технику живого быстрого рисунка. В ранних среднеазиатских работах Н.В. Кашиной, насыщенных цветом и светом, сохраняется стилистика этого художественного объединения, с характерной эскизностью, ориентацией на западное искусство (постимпрессионизм, экспрессионизм). Колористический дар, присущий Надежде Кашиной от природы, в полной мере расцвел на благодатной азиатской почве. В композициях художницы, напоминающих детский рисунок, есть радость открытия нового, доселе неизвестного мира, восхищение его яркими красками. Вскоре после приезда в Самарканд Надежда Кашина начинает работать на «Изофабрике». Вместе с Е.Л. Коровай, В.Н. Еремянном и другими художниками она разрабатывает эскизы декоративных панно для детских садов, школ и клубов. На протяжении всей творческой жизни Кашина активно работала в плакате.

- 1920–21 училась в Пермском народном художественном училище
1921–27 училась во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе в Москве у С. Герасимова, Р. Фалька, Г. Федорова.
1928 принимала участие в организации и работе общества РОСТ
1929 входила в художественное объединение «13»
С 1930 жила в Узбекистане; сначала в Самарканде, а с 1945 г. – в Ташкенте
В нач. 30-х работала на «Изофабрике» в Самарканде, создавала декоративные панно для чайхан, клубов, детских садов.
В 40-х работала в «Окнах УЗТАГа», делала плакаты (совместно с Б. Хамдами, В. Рождественским и др.)
В сер. 60-х выполнила (совместно с А. Кедриним) керамическое панно «Колхозные заботы» для ВДНХ Узбекской ССР, а также роспись «Фархад и Ширин» в вестибюле Министерства мелиорации и водного хозяйства Узбекской ССР

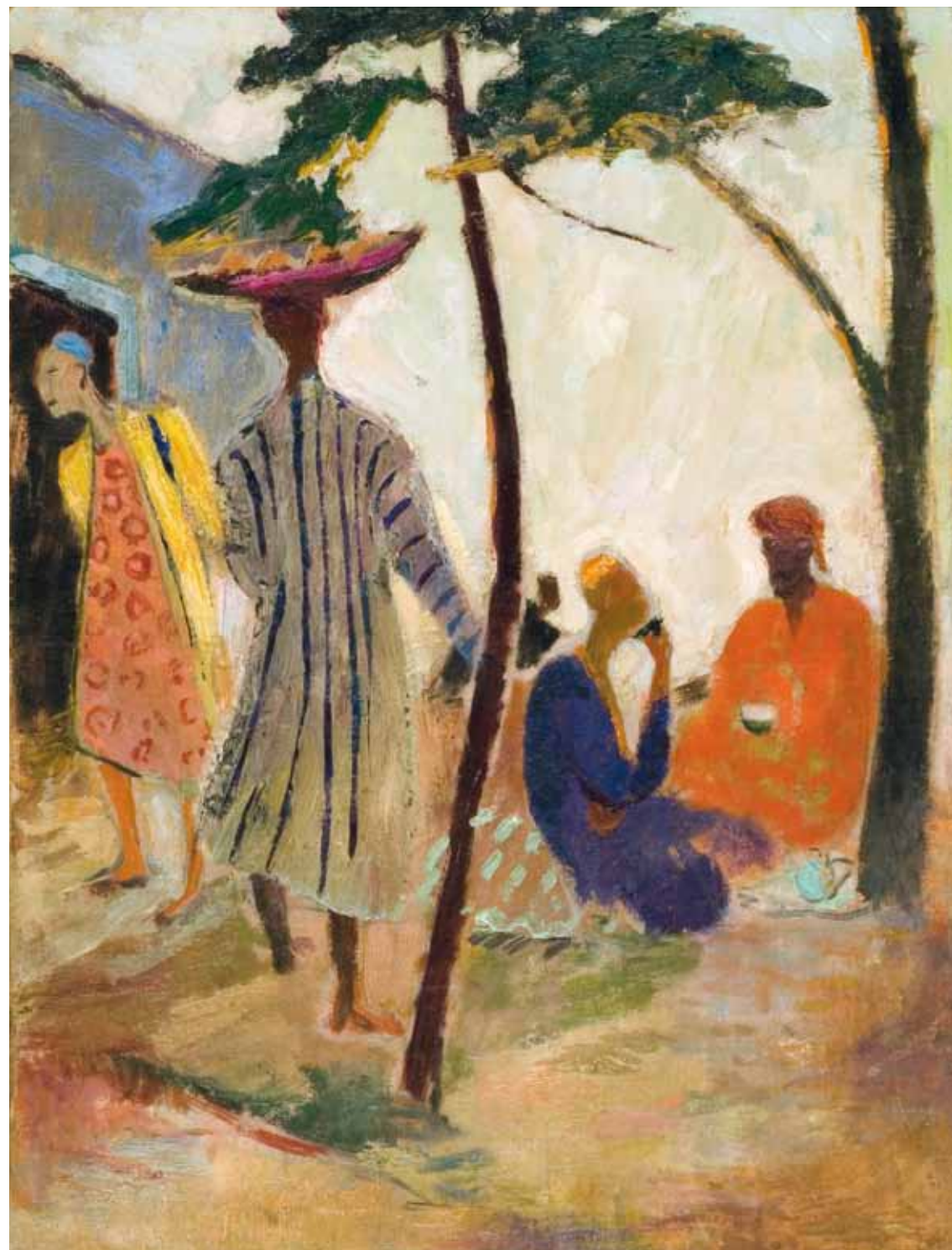
К сожалению, в более поздние годы ее работы утрачивают живость и богатство цвета, жанровые полотна становятся несколько плакатными и сухими. В 1960-е годы она вновь возвращается к образам и стилю работ периода своей молодости. Примером такой ретроспекции может служить холст «У чайханы» (1962), созданный по мотивам одноименной работы 1928 года.



ПИОНЕРЫ НА ХЛОПКЕ. ПАННО. САМАРКАНДСКАЯ ИЗОФАБРИКА. 1932 Папье-маше, эмаль. 29,5x22 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 1873]



ЭТЮД. 1930-е Холст, масло. 30x33 см Из коллекции Т. Таирова



У ЧАЙХАНЫ. 1962 Холст, масло. 88x67 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 7315]

КОВАЛЕВСКАЯ ЗИНАИДА МИХАЙЛОВНА

1902 Вольск (Саратовская область) – 1979 Самарканд

- 1922–27 училась в Казанском художественном училище у П. Бенькова, Н. Фешина, И. Никитина, В. Тимофеева, Н. Сапожниковой
- 1943 окончила (заочно) Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина
- 1926 вступила в АХРР
- С 1930 постоянно жила в Самарканде
- В нач. 30-х работала на Самаркандской изофабрике
- 1932–49 преподавала в Самаркандском художественном училище



Творчество Зинаиды Ковалевской, ученицы Павла Бенькова, на выставке представлено небольшими графическими работами. Эскизы тюбетек, выполненные Ковалевской для Самаркандской изофабрики, напоминают агитационный фарфор – так же, как и росписи тарелок, рисунки для тюбетек вписаны в круг, изобразительные мотивы стилизованы и превращены в геометризованные узоры. Несколько скованная авторитетом учителя в своих живописных работах, в этих небольших набросках художница раскрепощается.

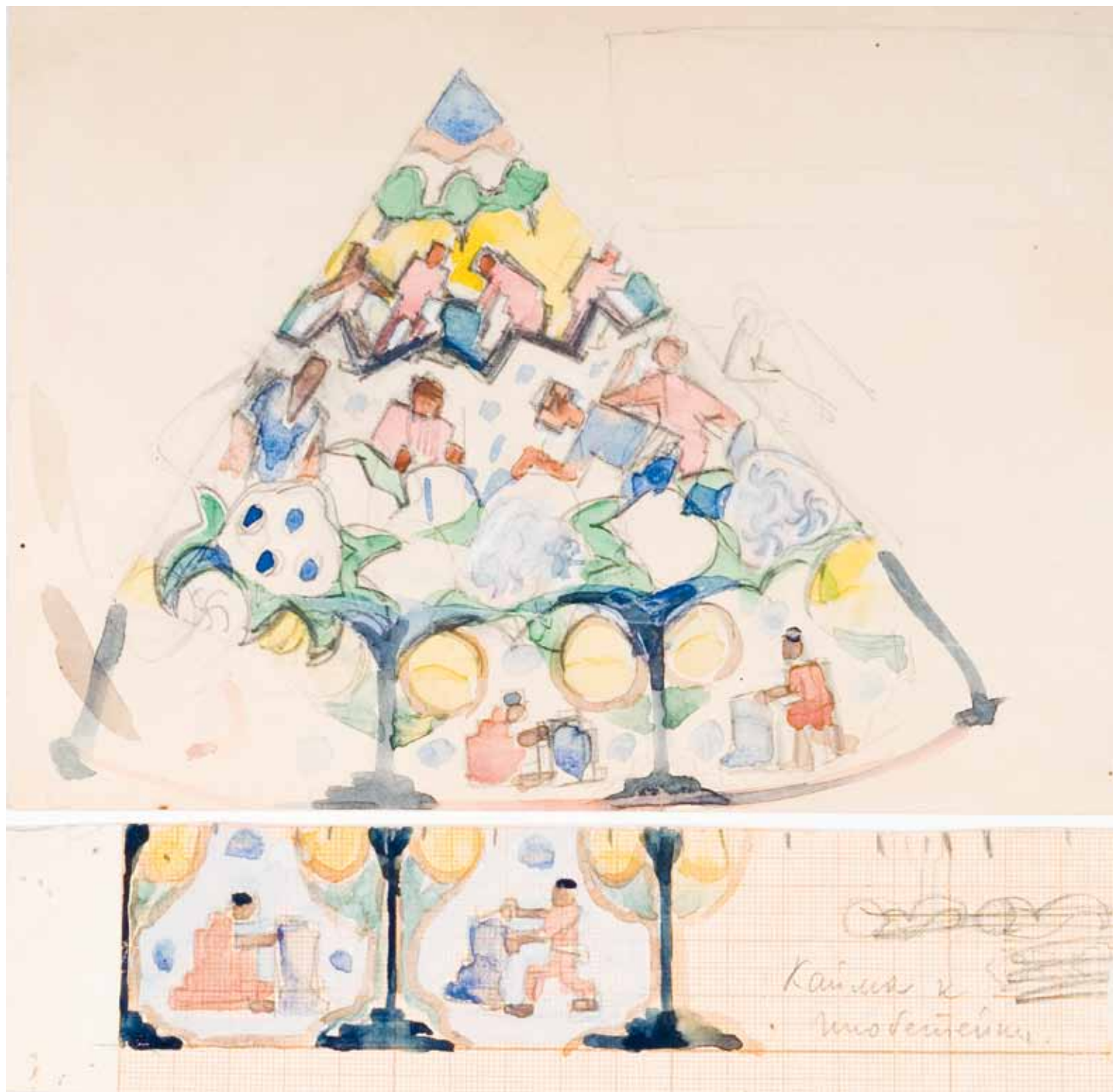
ЭСКИЗ РОСПИСИ. Самаркандская изофабрика. 1930-е Бумага, акварель, гуашь. 27x59 см Из коллекции Т. Таирова



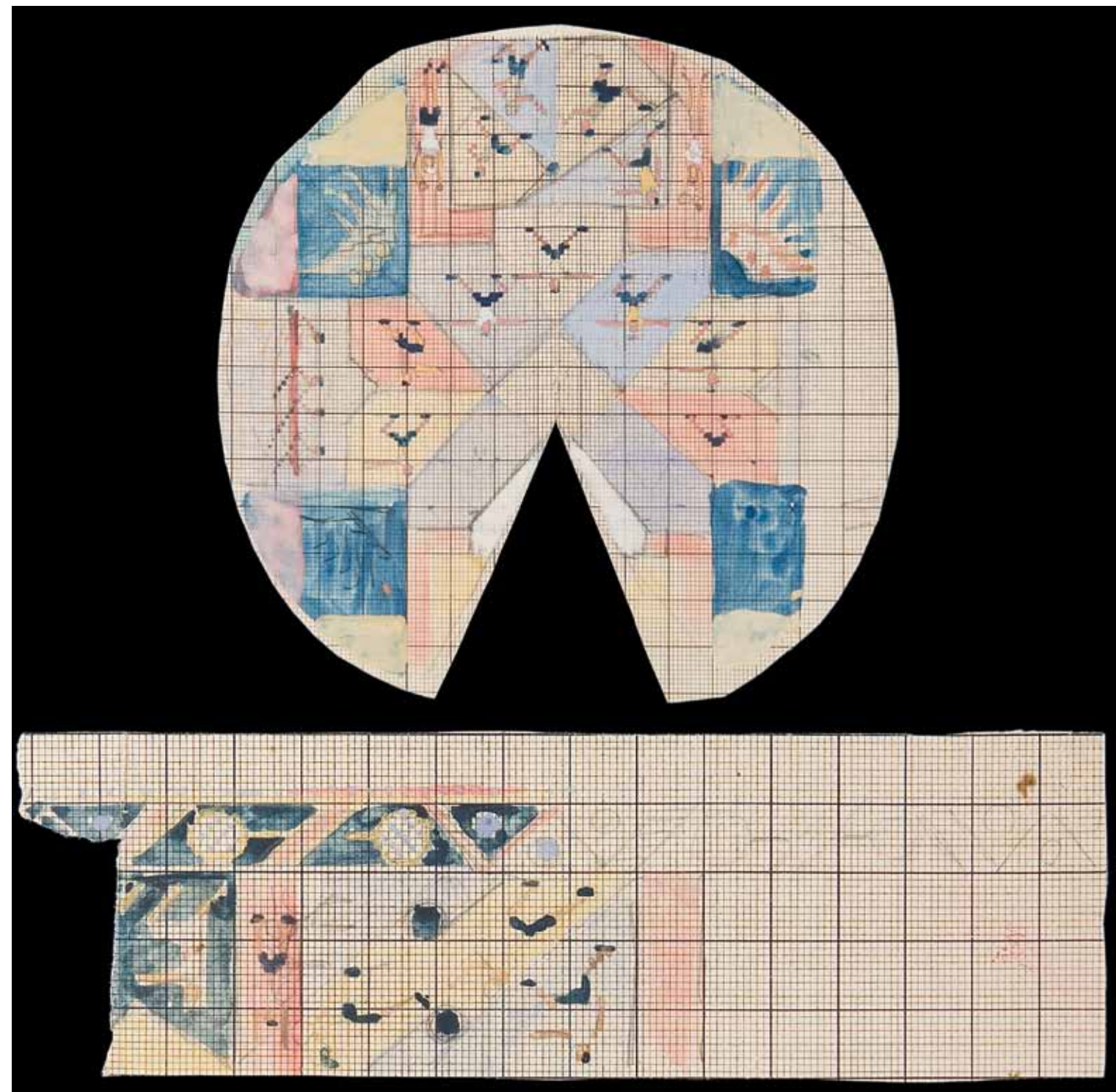
ШАХРИЯБЗ. 1930 Бумага, акварель. 17х25 см Из коллекции Т. Таирова



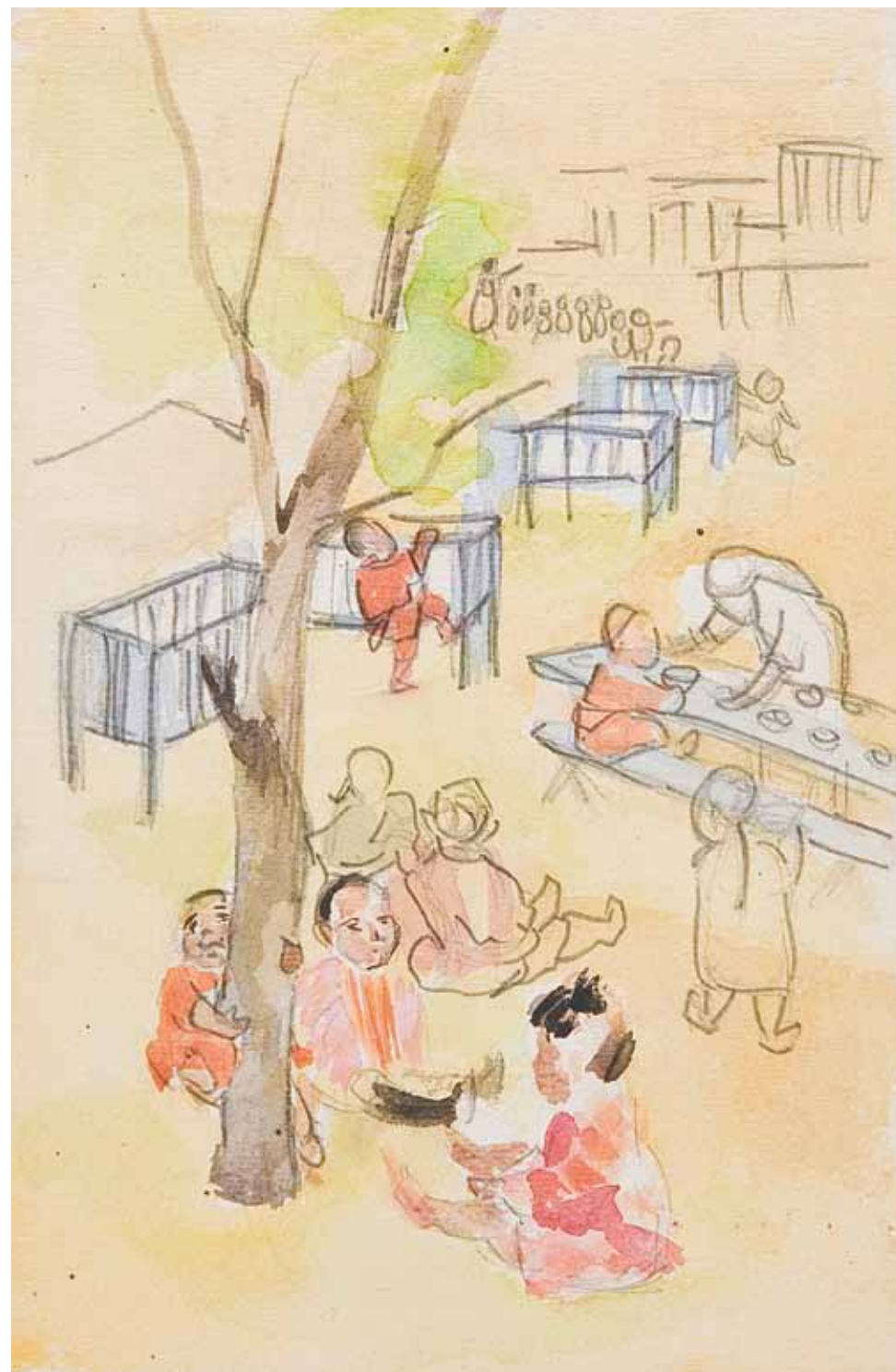
ЭСКИЗ ТЮБЕЙКИ «ТРАКТОР» (1-2). Самаркандская изофабрика. Начало 1930-х Бумага, акварель. 11х20 см; 5,5х19 см Из коллекции Т. Таирова



ЭСКИЗ ТЮБЕТЕЙКИ «СБОР ХЛОПКА» (1–2). Самаркандская изофабрика. Начало 1930-х Бумага, акварель 14,5x21,5; 5x21 см Из коллекции Т. Таирова



ЭСКИЗ ТЮБЕТЕЙКИ «ФИЗКУЛЬТУРА» (1–2). Самаркандская изофабрика. Начало 1930-х Бумага, акварель. Дм. 20 см, тулья 5x24 см Частное собрание



ДЕТСКИЙ САД. 1930-е Бумага, графитный карандаш, акварель. 21,5x14 см Частное собрание



ПРАЗДНИК. 1930-е Бумага, графитный карандаш, акварель. 21,7x29 см Частное собрание

КОРОВАЙ ЕЛЕНА ЛЮДВИГОВНА

1901 Воронеж – 1974 Москва

К

Елене Коровай удалось сохранить молодость души и непосредственность «детского» восприятия даже в поздних работах. Еще в юности она отличалась независимостью характера. Учась в московском ВХУТЕМАСе, Е.Л. Коровай посещала мастерские по своему усмотрению, выбирала то, что ей казалось необходимым для творческого развития, и никогда не была слепым подражателем кого-либо из любимых учителей. В 22 года, будучи вполне сложившимся художником, Е.Л. Коровай преподавала в барнаульской художественной студии.

В 1923 году, впервые попав в Туркестан, Е.Л. Коровай решила остаться здесь надолго. После продолжительного путешествия по Крыму и Кавказу, она возвратилась в Ташкент. В 1927 году художница переехала в Самарканд, где продолжала вести насыщенную творческую жизнь – писать картины, сочинять стихи, оформлять детские книги и работать на Самаркандской изофабрике.

В работах Е.Л. Коровай середины 1920-х годов ощущается увлечение примитивизмом, а иногда и стремление к гротескной заостренности форм. Хорошо известна ее серия живописных произведений «В быв-

- 1914–18 училась в Петербурге (Петрограде) в гимназии и в школе Общества поощрения художеств у П. Наумова, И. Билибина, Н.Рериха
- 1918 переехала в Барнаул
- С 1919 преподавала в студии изоискусства Алтайских губернских художественно-технических мастерских, вступает в АХО (Алтайское художественное общество)
- 1921–23 училась во ВХУТЕМАСе вольнослушателем
- Лето 1922 преподавала в Барнаульской художественной студии
- Нач. 1923 впервые приехала в Туркестан, посетила Ташкент, Ашхабад, Бухару, Самарканд
- Весна 1923 путешествовала по Крыму с М. Курзиным и М. Гайдукевичем
- Лето 1924 путешествовала по Кавказу
- Сер. 20-х приехала в Среднюю Азию, сначала жила в Ташкенте
- 1927–46 жила в Самарканде, работала на Самаркандской изофабрике, работала в Узгизе: сочиняла, иллюстрировала детские книги, работала над оформлением праздников, работала в Русском драмтеатре и Театре узбекской драмы и комедии, а также в ТЮЗе
- 1947 переехала в Москву по приглашению В. Фаворского
- 1969 была принята в МОСХ

шем гетто» (1933–1935), посвященная бухарским евреям. Этим работам присуща особая поэтичность и одухотворенность. Деликатность колорита, мерцание красок и зыбкость самой красочной фактуры придают им созвучность с работами Р. Фалька.

Художник А. Шакарян, работавший вместе с Е.Л. Коровай, с восхищением отзывался о сочиненных ею детских книжках: «...текста немного. Все сказано изображением. Все мы, и Жора Никитин, и Варшам Еремян, и я, делали книжки для детей, но Коровай лучше нас всех. Мастерски вырезала трафарет и заливала одним цветом – ярким, звучным. Получалось чисто, солнечно и весело, как у Матисса» (59). Так же мастерски сделаны и ее работы из папье-маше, выполненные на Самаркандской изофабрике.

Ройтенберг О. «Неужели кто-то вспомнит, что мы были...». М., 2004. С. 385.

59



ПАННО «8 МАРТА». Самаркандская изофабрика. 1932 Папье-маше. 24,5х19,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 1872]



ЕЛЕНА КОРОВАЙ. ПАННО «ДЕТИ». Самаркандская изофабрика. 1932 Папье-маше. 41х34 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 1874]

ТАТЕВОСЯН (ТАТЕВОСЬЯН) ОГАНЕС КАРАПЕТОВИЧ

1889 Ереван – 1974 Москва

Т

Впервые приехав в Самарканд на практику в 1915 году, Оганес Татевосян посвящает Востоку всю свою жизнь и творчество. Талантливый ученик Константина Коровина, в ранний период творчества (1914–1917) О.К. Татевосян создавал виртуозные по живописи импрессионистические этюды. «Вкусно» замешанные сочные краски темпераментно и, казалось бы, непринужденно разбросанные на холсте, наполняют пространство работ жизненной энергией, солнцем и воздухом. Ярко и весело звучат алые, изумрудно-зеленые, фиштовские, лиловые, розовые, охристые и многие другие тона и цветовые сочетания. После революции О.К. Татевосян активно берется за переустройство художественного образования в Самарканде. Организационные таланты молодого художника проявились во многих начинаниях – в комиссии по охране памятников, «Изофабрике», в оформлении города к праздникам. Неистощимой энергии Татевосяна хватало и на освоение нового для себя мастерства керамиста. Одновременно Татевосян пытается найти новый живописный стиль, понятный народу, чей вкус воспитан на образцах исламского искусства. Его работы становятся более декоративными, в них усиливается линейно-плоскостное начало. Про-

- 1897–1903 учился в Ереванской духовной семинарии
- 1911–17 учился в МУЖВЗ у К. Коровина, А. Архипова, А. Васнецова, С. Иванова
- 1921–27 учился в московском ВХУТЕМАСе на факультете керамики
- 1915–63 жил в Узбекистане, сначала в Самарканде, а с 1932 г. – в Ташкенте
- 1918–19 открыл художественную школу в Самарканде, где преподавал
- 1919–20 организовал Комиссию по охране памятников старины и искусства в Самарканде
- 1922 открыл керамическую мастерскую и художественное училище в Ереване
- 1929 организовал студии АРИЗО в Самарканде
- 1930–31 организовал Изофабрику в Самарканде
- 1937–40 главный художник павильона Узбекистана на ВСХВ в Москве
- 1951 один из основателей художественного факультета при Ташкентском театрально-художественном институте им А. Островского
- 1954–62 преподавал в Ташкентском театрально-художественном институте, заведовал кафедрой живописи

порции расположенных в условном пространстве фигур удлиняются и замысловато «вытягиваются». В 1918–1921 годы О. Татевосян создает цикл декоративных панно, решенных в экспериментальном ключе. В полотне «Весна», принадлежащем к этому циклу, воплощен образ идеального города-сада, мечты о золотом веке человечества. Холодный колорит картины передает ощущение весеннего утра. Художник дополняет изобразительный ряд словами, призванными расширить образную систему картины, наполнить ее звуками и ощущениями. В начале 1930-х годов работы О.К. Татевосяна созвучны произведениям «Бригады Волкова» – большие по размеру холсты, напоминающие фрески, посвящены темам новой жизни. В 1960–70-е годы О.К. Татевосян, как и многие другие художники, пытается вернуться к стилистике своих ранних работ.



БАЗАР НА РЕГИСТАНЕ. 1916 Фанера, масло. 50x68 см Частное собрание



ВЕЗУТ ДЫНИ. 1919 Картон, масло. 50x70 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 5447]



ПОД КАРАГАЧЕМ. 1919 Картон, масло. 54x72 см Из собрания ГМВ [инв. Ш № 5448]



ВЕСНА. 1919 Холст, масло. 84x105 см Частное собрание

А



МАЗЕЛЬ ИЛЬЯ (РУВИМ) МОИСЕЕВИЧ

1890 Витебск – 1967 Москва

М

Во время Первой мировой войны Рувим Мазель был мобилизован и с военной частью отправлен в Закаспийскую область Туркестанского края. Так он оказался сначала в Красноводске, а затем в Ашхабаде. Художник, успевший к тому времени получить блестящее образование в Петербурге в школе «Общества поощрения художеств» у Николая Рериха и в Академии художеств, а также в частных студиях Мюнхена, был очарован и пленен величием природы, естественностью патриархального уклада жизни кочевого народа, красотой декоративно-прикладного искусства туркмен и особенно туркменскими коврами.

- Сер. 1900-х учился в Витебске в школе рисования и живописи Иегуды Пэна (там же учился Марк Шагал)
- 1907–08 учился в Петербурге в школе «Общества поощрения художеств» у Н. Рериха
- 1909 учился в Витебске организовал художественную студию
- 1910–14 учился в Академии художеств в Петербурге и частных студиях Мюнхена, путешествовал по Италии, изучал искусство итальянского Возрождения, с началом Первой мировой войны вернулся в Россию
- 1914 мобилизован на Туркестанский фронт
- 1915 с военной частью отправлен в Туркмению (Красноводск, Ашхабад)
- 1920 организовал Ударную школу искусств Востока (УШИВ) совместно с А. Владычуком и М. Либакковым, преподавал живопись
- 1923 уехал из Туркмении в Москву (для лечения малярии)
- 1930-е создал «Библейский цикл» – серию работ на ветхозаветные сюжеты
- 1934 поступил на работу в Государственный центральный музей народоведения в Москве
- 1930–50-е участвовал в экспедициях от музея в Туркмению и Дагестан
- 1960-е создал серию иллюстраций к рассказам А.П. Чехова

Плоскостность и богатая орнаментальность ковра, глубина и драгоценность цвета – все это чрезвычайно привлекало художника, пытавшегося использовать в своих графических листах традиции народного коврового искусства. Уже живя в Москве, куда он был вынужден уехать, тяжело заболев тропической малярией, Р.М. Мазель неоднократно в своих работах возвращался в ковровую сказку Туркмении. В Москве он завершает листы, начатые в середине 1920-х годов. Среди них выделяются три графические серии – «Вокруг ковра туркмен», «Степь говорит» и «Ковровые сказки». О туркменском ковре Р.М. Мазель написал почти афористичные строки: «Искусство туркмен – это ковер, вобравший в себя все, что было прекрасного в душе народа – природу, быт, историю, краски неба и земли. Туркмен поет о ковре, и в ковровый узор там слагается все живущее и сквозь ковровый узор все смотрит на мир» (60). Бо-

60
Цит. по: Ковровая сказка. Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен (каталог выставки). М., 1985. С. 43.

«Она — женщина из славного рода теке
 Она — храброго слугица, смерти свидетель его
 Она — до могилы служила отважному хану
 Она — отразила всю доблесть его для туркмен.
 К ней обращались все слабые в мире
 И нужды их слушала мудро их ханша
 И ласково помощь свою простирала
 Она на всех кто просить приходил
 Она — женщина, но сила ей мужа дана.
 И душа у нея глубока как кяриза окно
 Широка и тениста как тугово дерево
 И высока как туркменские горы кругом
 В ней воплотилось единство народа
 Во время опасных туркменских событий
 Она — талисман, сохраняющий веру
 В счастливый исход для туркмен
 Не властитель слепой, она только
 Собрала вокруг всех сердаров-богатырей
 И резни нету места, пока она жива —
 И не думает власть свою злом осквернить
 Время тревог неспокойное, время волнений
 Всколыхнулась земля, солнце светит зловеще
 Поднимает песчаное море самуш
 Заметая следы караванов верблюжьих
 Возмutilась природа с льдыми зордно
 Талисман, свою ханшу скрывают туркмены
 Чтоб ее не коснулись ни персы, ни русские
 И место ее лишь немногим известно
 Кибитка ее затерялась в песках
 И, возможно, что нет ее в этой кибитке
 Не знают и те, что ее охраняют
 Быть может в горах ее место надежней
 И думает много аулов тенкинских
 Что ханши кибитка близка их кибиткам!».

Тене — одна из основных этнических групп туркмен.

Эстампаж (франц. estampe) — оттиск с рельефа, полученный путем наложения бумаги или ткани на поверхность скульптуры, покрытой каким-либо красящим веществом (например, сажей).

61

Рисунок «Ханша» из собрания Музея Востока, выполненный графитным карандашом с элементами эстампажа (61), передает разнообразную фактуру поверхности, напоминающую неровный по цвету и бархатистый на ощупь ковровый ворс. Композиция рисунка организована наподобие намазлыка — молитвенного коврика. Как и в ковре, в ней прослеживается определенная симметрия частей. Центр, «нишу намазлыка», занимает изображение ханши. Обрамляющий фигуру бордюр сочетает изобразительный ряд с полосами в виде стилизованного орнамента. Сочетание зооморфных мотивов и геометрического узора в виде разнообразных ромбов и треугольников свидетельствует о появлении элементов стиля ар деко. Здесь словно развернута картина мироздания, закодированная в традиционных ковровых узорах: земной мир с горами, стадами и ханша — собирательный, почти иконный образ охранительницы-заступницы.

Эскиз «Ханша» является иллюстрацией к одноименной поэме (62), записанной на обратной стороне рисунка. Стихи Р. Мазеля напоминают философские поэмы — их нужно петь, а не говорить, подобно дутарчи-надыру, нанизывая мерные, как узоры ковра, слоги.

Рисунок «Всадник» из собрания Музея Востока создан в 1920-е годы в той же стилистике, что и «Ханша». Изображение, словно сшитое из лоскутов, состоит из геометрических фигур, сплошь орнаментированных фрагментов.

Р.М. Мазель никогда не увлекался новейшими течениями в искусстве — супрематизмом, футуризмом, и не порывал с изобразительным началом в своем творчестве. «Такой молодой и не футурист», — отметил Л. Пастернак, познакомившись с ранними рисунками Р. Мазеля. Тем не менее созданный в начале 1920-х годов портрет Б. Нурали из музейного собрания написан вполне «авангардно», в традициях кубофутуризма. Лицо Нурали все состоит из треугольников, острых углов, сложных фигур, ярких цветов. Видимо не очень простой характер был у любимого ученика Р. Мазеля. Обратная сторона портрета представляет декоративную «ковровую» композицию с контрастными по

цвету полосами орнаментов и фигурой земледельца в центре. Р.М. Мазель в своих записках обосновывал всю важность изучения ковра как картины мира, созданной туркменским народом: «Никакая фотография, никакая этнографическая зарисовка не может передать внутреннего ритма и сказочной оригинальности Туркменистана, который так непохож на тот сладкавый Восток, о котором мы обыкновенно имеем представление. В раскаленной добела природе сразу и красок нельзя увидеть, и красочность Туркестана нельзя найти в подслащенных этюдах пейзажа и голов, а нужно научиться читать ковер и с помощью солнца и народа-художника приблизиться к красоте этого чудесного края» (63).

Умению читать ковер, постигать гармонию традиционного искусства и воплощать ее в своих работах учили в «Ударной школе искусства Востока», открытой Р.М. Мазелем в Ашхабаде. За пять лет своего существования «Школа» успела воспитать целый ряд творческих личностей, которым Р.М. Мазель передал свою любовь к туркменской земле, ее народу, открыл путь слияния западной и восточной традиции.

Цит. по: Ковровая сказка. Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен. Каталог выставки. М., 1995. С. 45.

63



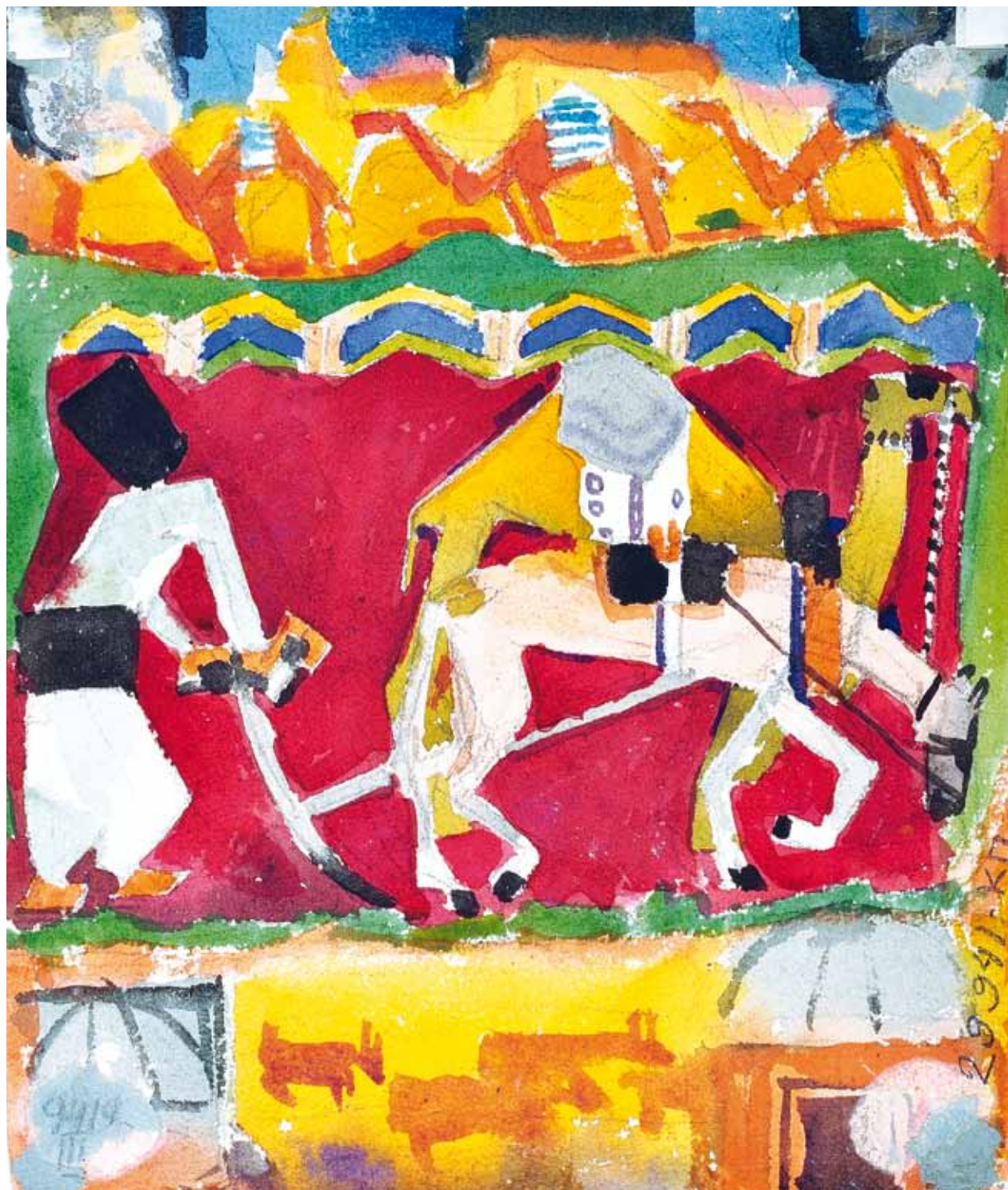
ВСАДНИК. 1920-е Бумага, тушь, перо. 7,5x15 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 9417]



МАЛЬЧИК В ЧАПАНЕ (ПОРТРЕТ НУРАЛИ). 1920-е Бумага, акварель. 21x14,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 9418]



ПОРТРЕТ НУРАЛИ (НА ОБОРОТЕ – «КОВРОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ»). 1920-е Бумага, акварель. 22,8x19,3 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 9419]



«КОВРОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ». 1920-е Бумага, акварель. 22,8х19,3 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 9419]



БОЛЬШАЯ ДОРОГА (ЭСКИЗ РОСПИСИ ОБКОМА ПАРТИИ В АШХАБАДЕ). 1922 Бумага, гуашь. 51,5х61 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 9420]



3 Дымарга - Радыр.

Дымарга - збука кемисе мидкал, тухел
 Как музмане арестер 'прозрачно бо, дитого
 Претопте маных елурин - де елурин алман
 Из елурин Дымарга через камура конуретин
 Воздух ветра тухел збука дымарга алман
 Каведон, парси и усталветь елиман с мидкал
 Поприсел в роздурин и мидкал арумане багаван
 Перед диман берисини бонконо неба радисини
 И димане и бон и дору и мидкал диман и баллиман
 И неботиках задурини - тухел, конуретин, бонконо
 Парисов, конуретин мидкал и елурин елурини
 Все Кадару Кадару в бонконо мидкал
 И фотонган все мир инерисини на неба
 Кадару.

Толурин, чина Кадару своей нести мидкал
 Караван, привисини из бонконо неба
 И мидкал верблани на димане збука
 Как на бонко арестер, тухелмане мидкал
 Он ирестер в неба камура Терисурдини-ран
 И не ирестер мидкал в неба бонконо
 И збука не ирестер мидкал в неба бонконо
 И мидкал от збука не ирестер мидкал
 Мидкал по елурин, мидкал в камура
 Поприсел елурини и елурини мидкал
 И не ирестер не бонконо мидкал
 И не ирестер в бонконо мидкал
 И не ирестер не замасини мидкал

Радыр бонконо привисини бонконо
 И бонконо в камура мидкал на неба

Ханша

Она - мидкал из бонконо неба, мидкал
 Она - елурини мидкал мидкал бонконо
 Она - бонконо мидкал мидкал бонконо
 Она - мидкал мидкал мидкал бонконо
 И мидкал мидкал мидкал бонконо
 И мидкал мидкал мидкал бонконо
 Она на бонко мидкал мидкал бонконо
 Она - мидкал мидкал мидкал бонконо
 И мидкал мидкал мидкал бонконо
 Мидкал и мидкал мидкал бонконо
 И бонконо мидкал мидкал бонконо
 В мидкал бонконо мидкал бонконо
 Во бонконо бонконо мидкал бонконо
 Она - мидкал мидкал мидкал бонконо
 В мидкал мидкал мидкал бонконо
 Не мидкал мидкал мидкал бонконо
 Все бонконо мидкал мидкал бонконо
 И розди мидкал мидкал мидкал бонконо
 И не диман мидкал мидкал бонконо

Вранни, мидкал мидкал мидкал бонконо
 Вранни мидкал мидкал мидкал бонконо
 Поднимат мидкал мидкал мидкал бонконо
 Замасини мидкал мидкал мидкал бонконо
 Возмидкал мидкал мидкал мидкал бонконо
 Мидкал мидкал мидкал мидкал бонконо
 Мидкал мидкал мидкал мидкал бонконо
 И мидкал мидкал мидкал мидкал бонконо
 Кидикта мидкал мидкал мидкал бонконо
 И мидкал мидкал мидкал мидкал бонконо
 И мидкал мидкал мидкал мидкал бонконо
 Мидкал мидкал мидкал мидкал бонконо

ХАНША. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ. 1920-е Бумага, карандаш. 18х16,3 см Из собрания ГМБ [инв. № Ш 14537]

И индийской прикрасотой...
 Духи храбрых защитников в стальных мечах
 беззаветной отвагой своей тем мечом
 И орудья — все в руках ханшу свою защитили
 И в камнях разбитых туркменских стена
 Ма защитил ей восточной восточной на
близкой стороне
 Она знает что если брат к ней в кабинет
 Отозреть, там же ханшу со златой ошей
 И милая ей живого отойдет и в руки
 И может она под ковером, своей из бухары
 По туркменской в отрогах Кавказа *и в руке*
 Не дрогнет рука и знает она кровью свое
 Что слыши туркмен ткала она рамка
известной
 Великого хана, сурдара Батаур *туркмен*
 После смерти его некогда с тем ковром
 Не расставившись
 И уйдет ма нам ханша когда к ней вер-
бундой врана
 И с кровавыми пятнами мрачной ковра
 Мил восточной, вместе доброй женой.
 Но тогда это будет кровавое дело свершилось
 Когда от деснигов туркмен не останется
 И когда неси, ветвей увядут следы мечов
 И когда ма туркменских верблюдов ковра
поиграют
 И в кабинет сонный в туркменской или
 И отомкнут ханшу свою *мечом*
 И...

ПОЭМА ХАНША. АВТОГРАФ РУВИМА МАЗЕЛЯ. 1920-е Бумага, карандаш. 18x16,3 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 14537]

БЕГЛЯРОВ СЕРГЕЙ НИКИТИЧ

1898 с. Верхние Акулисы (ныне Нахичеваник) Армения – 1949 Ашхабад

- 1910-е учился в Ереванском художественном техникуме у С. Агаджаняна.
- Нач. 20-х переехал в Туркмению
- 1920–24 преподавал (?) в УШИВ, ученик и единомышленник Р. Мазеля, один из организаторов Общества художников Туркмении, в 1939 г. преобразованного в Союз Художников Туркменской ССР
- 1935–48 преподавал в Туркменском художественном училище им. Ш. Руставели
- 1939 заслуженный деятель искусств Туркмении

Б

Сергей Бегляров был одним из самых одаренных учеников Р.М. Мазеля. Созданные им в начале 1920-х годов графические листы «Шахсей-Вахсей» и «Жертвоприношение» (64) продолжают традицию декоративизма, получившую начало в «Ударной школе искусств Востока». Художник изобразил кульминационный момент праздника «Курбан-Байрам» на лоне природы – вдалеке видны горы и караван верблюдов. Лица и фигуры людей, изображение гор и деревьев обобщены до схематизма. Караван и горные цепи напоминают орнаментальные ряды. Энергия красного цвета уравновешивается статичностью композиции, застыло-

стью поз персонажей, напоминающих древних идилов. Изображение и даже объемы в листах построены с помощью простых геометрических фигур. Напряженность происходящего и религиозный экстаз «Шахсей-Вахсей» подчеркнут диагонально выстроенной динамичной композицией, а также черным цветом, символизирующим траур и смерть. Здесь присутствует все та же орнаментальность – в изображении одетых в черное женских фигур, стоящих на балконах, в чередовании архитектурных форм. Завершает композицию «настоящий ковровый» орнамент, состоящий из стилизованных водосточных труб и слуховых окон.

64 Шахсей-вахсей – у шиитов день поминовения имама Хусейна, убитого в 680 году. Траурные церемонии в первые 10 дней мухаррама состоят из мистерий, изображающих события из жизни халифа Али и Хусейна (таазие); сопровождается самостязанием наиболее феодальных участников. Курбан-байрам – ежегодный праздник жертвоприношения у мусульман, отмечаемый 10-го числа 12-го месяца мусульманского лунного календаря. Ко времени Курбан-байрама приурочивается хадж.



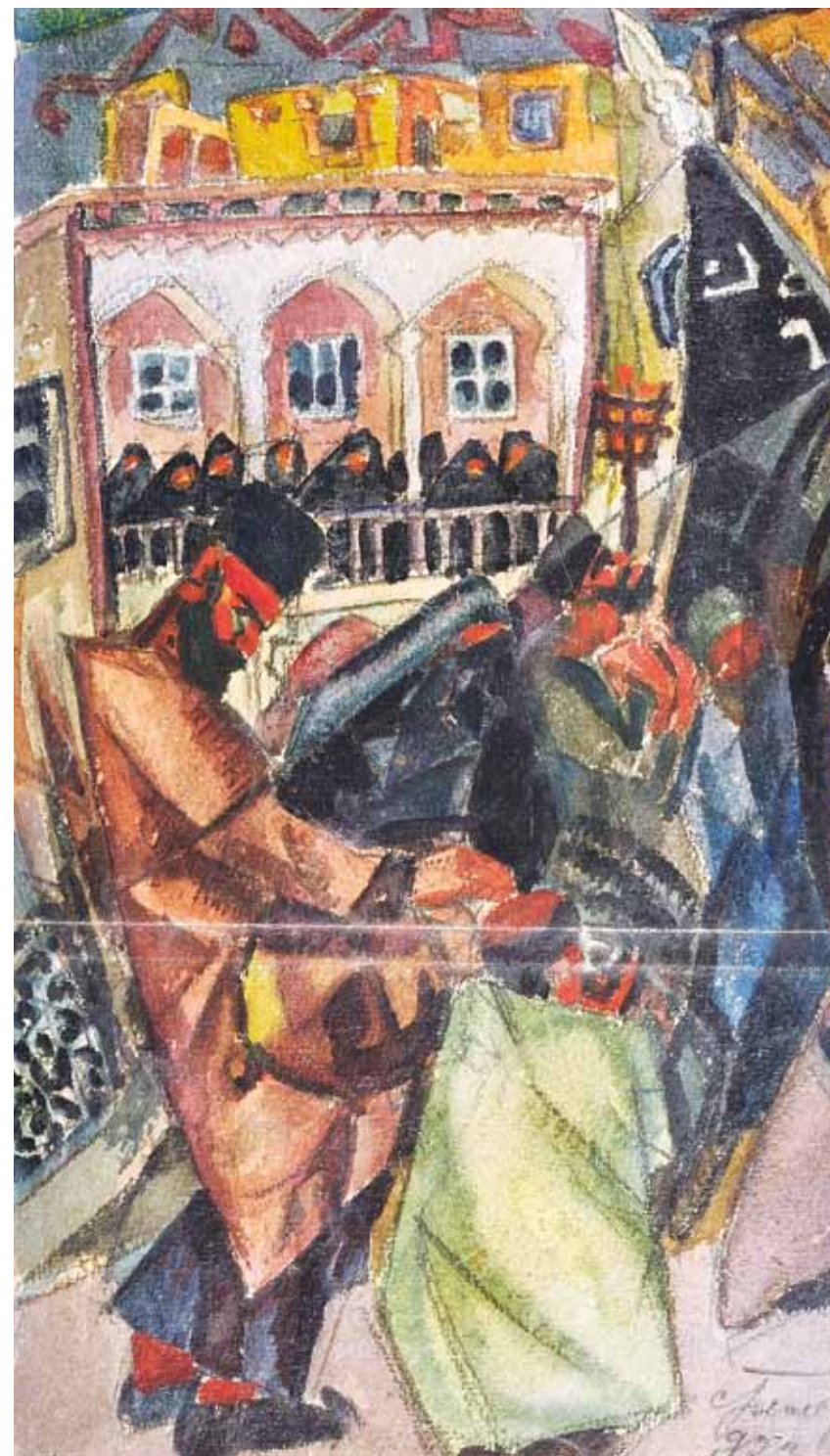
ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ. 1920 Бумага, акварель. 21,5х31,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 1907]



ЮРТЫ. ТУРКМЕНИЯ. 1921 Бумага, акварель. 36х46 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 1909]



ЮРТЫ. ТУРКМЕНИЯ. 1921 Бумага, акварель. 35x45 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 1910]



ПРОДАВЕЦ. СЦЕНА ИЗ ШАХСЕЙ-ВАХСЕЙ. 1923 Бумага, акварель, лак. 29x17 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2019]

ВЛАДЫЧУК АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ

1894 Москва – 1941 (?)

В

- 1905–08 учился в Московском мещанском училище
1908–15 работал конторщиком, бухгалтером, цинкографом
1917 по мобилизации в Первую мировую войну попал в Туркестан, где познакомился с Р. Мазелем
1917–37 жил в Туркмении
1920–24 участвовал в организации «Ударной школы искусств Востока» совместно с Р. Мазелем, преподавал рисунок в УШИВ
1927 работал в газете «Туркменская искра», вел рубрику «Литературные пятницы», посвященную новостям культуры, где печатал рисунки выпускников УШИВ – Н. Костенко, О. Мизгиревой и др., являлся автором герба Туркменской ССР
1928–31 работал на Ашхабадской киностудии режиссером, оператором, сценаристом, художником-мультипликатором



ЭСКИЗ ПЛАКАТА. ТУРКМЕНИЯ. 1932 Бумага, акварель. 35х62 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2055/1]

КОСТЕНКО НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ

1908 Ашхабад (Полторацк-Ашхабад) – 1976 Ашхабад

- 1920–25 учился в Ударной школе искусств Востока, в юношеской группе
- 1920–30-х работал в журнальной графике, плакате
- 1927–28 работал художником в Газете «Туркменская искра», приложение «Литературные пятницы»
- С 1929 художник журнала «Туркменоведение»
- 1930-е работал в книжной иллюстрации, в журнальной графике, плакате, первым в Туркмении освоил технику ксилографии, работал в Ташаузском музыкально-драматическом театре, был председателем Общества художников Туркмении
- 1937 арестован, осужден на 10 лет лагерей за «провокационную» иллюстрацию к «Сказке о золотой рыбке» А.С. Пушкина
- 1960–70-е работал в Ташаузском музыкально-драматическом театре

К



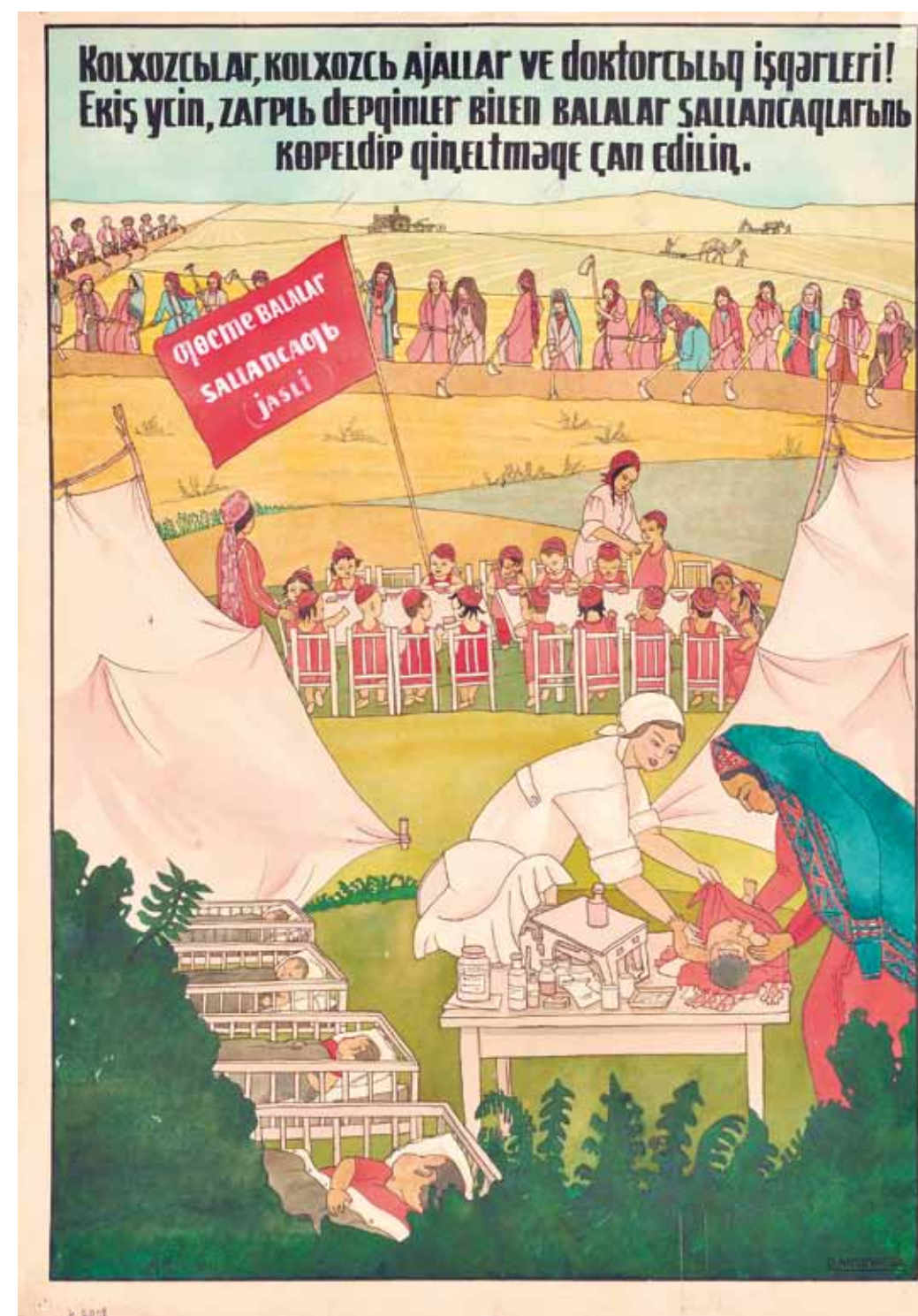
ЭСКИЗ ПЛАКАТА. 1930-е Бумага, акварель, гуашь. 26,5x63,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2054]

МИЗГИРЕВА ОЛГА ФОМИНИЧНА

1906 Кара-Кала – 1998 Ашхабад

M

- 1920–24 училась в Ударной школе искусств Востока
1920–30-х работала в книжной иллюстрации, составила альбом ковровых образцов
1934 по заданию Туркменгосиздата отправилась на Туркменскую опытную станцию Всесоюзного института растениеводства в Кара-Кала, увлеклась биологией, стала лаборантом на станции, работала с Н.И. Вавиловым
1940 поступила на заочное отделение Плодоовощного института им. Мичурина в Москве, во время войны перешла в Туркменский сельскохозяйственный институт в Ашхабаде
1941–77 была директором Кара-Калинской опытной биологической станции



Эскиз плаката. ЯСЛИ В КОЛХОЗЕ. 1930-е Бумага, акварель. 86x63,5 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2058]

НУРАЛИ БЯШИМ ЮСУПОВИЧ

1900 аул Хазыдарк близ Ашхабада – 1965 пос. Дарваз, Каракумы

Н

- 1920–24 учился в Ударной школе искусств Востока
1925–30 в Москве во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе у П.Кузнецова, К. Истомина
1924 преподавал в Ударной школе искусств Востока
1932 преподавал в Туркменском художественном училище в Ашхабаде
1930–32 директор студии «Туркменфильм»
С 1932 руководитель первой коврово-ткацкой экспериментальной мастерской разработал «тематический ковер» с портретами и жанровыми композициями

Бяшим Нурали, ставший первым национальным художником Туркмении, пришел в «Ударную школу искусств Востока» довольно поздно, когда ему уже исполнилось 20 лет. Будучи незаурядной личностью, он сумел воспринять новое, сохранив любовь к традиционной культуре своего народа. С юных лет он играл на народных струнных инструментах, сочинял музыку и стихи. Современники вспоминали:

«Бяшим Нурали к великому изумлению односельчан написал книгу туркменских легенд и сказок, первым в ауле стал носить европейскую одежду, несмотря на протест старших, и дал этим пример молодым» (65). Одна из его работ, «Наказание художника за рисование» (1922), во многом автобиографична – его картины, созданные незадолго до написания этой работы, были уничтожены в его родном ауле по наущению муллы.

Полотно «Сбор винограда» (1929) своей монументальностью и значительностью напоминает фреску. Эта работа стилистически близка произведениям художников «Бригады Волкова», в частности полотнам Н. Карахана и П. Щеголева.

Не менее характерны для Нурали «Портрет Халиджи» и «Портрет русской девушки» – лица изображенных на них женщин обрамлены ковровым орнаментом.

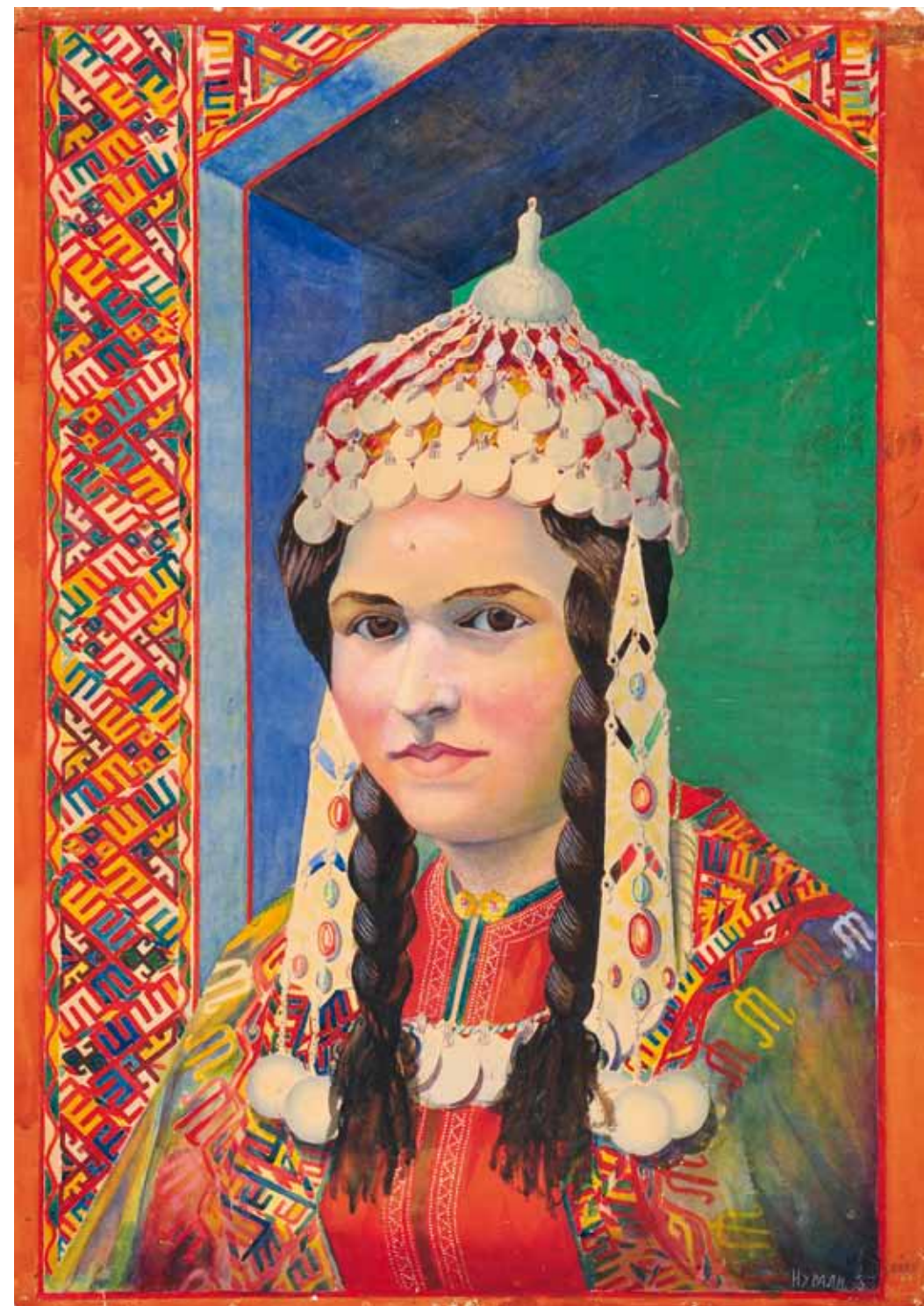
Цит. по: Бяшим Нурали и Ударная школа искусств Востока. Ашхабад, 1991. С. 3.
65



СБОР ВИНОГРАДА. 1929 Холст, масло. 184x123 см Из собрания ГМВ [инв. № 1725 Ш]



ПОРТРЕТ ХАЛИДЖИ, КОВРОВЩИЦЫ. 1926 Холст, масло. 67х43,5 см Из собрания ГМВ [инв. № 2030 Ш]



ПОРТРЕТ РУССКОЙ ДЕВУШКИ. 1928 Бумага, акварель. 51х72 см Из собрания ГМВ [инв. № Ш 2031]



ВАУЛИНА ОЛЬГА ПЕТРОВНА

1902 Москва – 1996 Санкт-Петербург

- 1921–26 училась в ВХУТЕИНе в Петрограде-Ленинграде у К. Петрова-Водкина и А. Кареева
- 1924–26 в мастерской «пространственного реализма» М. Матюшина
- 1934–37 в Академии художеств у А. Осмеркина

В

Ольга Ваулина была дочерью художника – керамиста Петра Ваулина, руководившего керамической мастерской в имени С. Мамонтова «Абрамцево».

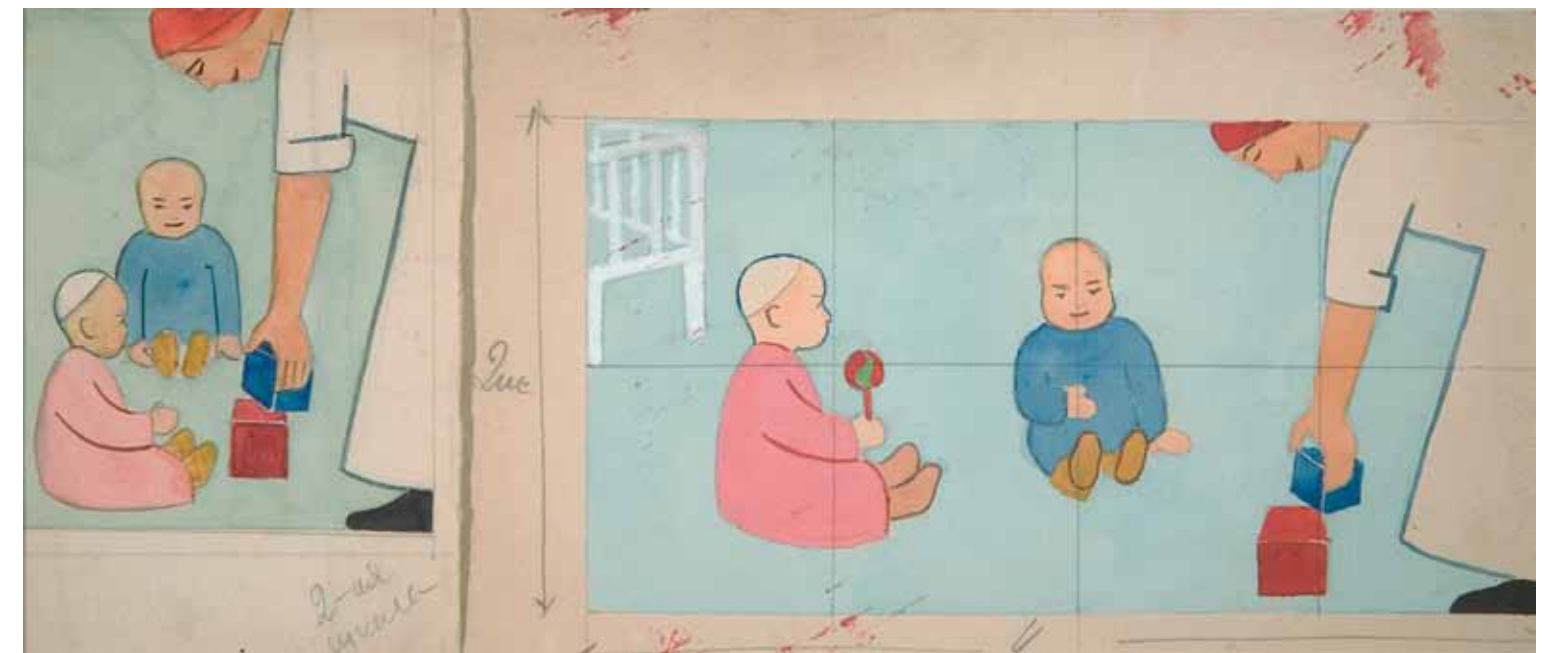
В 1920-х годах вместе с другими учениками М. Матюшина О. Ваулина входила в состав объединения ЗОР-ВЕД (зрение-ведение) и КОРН (Коллектив расширенного наблюдения) в Ленинграде, принимала участие в работе группы, занимавшейся исследованием восприятия цветовых сочетаний и составлением справочника по цвету (66). Также работала в журнальной графике в разных издательствах.

Ее встреча с Туркестаном состоялась в 20-х годах. Здесь она написала целую серию рисунков, посвященную «детской» теме. Вероятно, это были эскизы росписей школ, детских садов и яслей. Для работ О.П. Ваулиной характерна яркость цвета и непосредственность, созвучные стилистике детского рисунка.

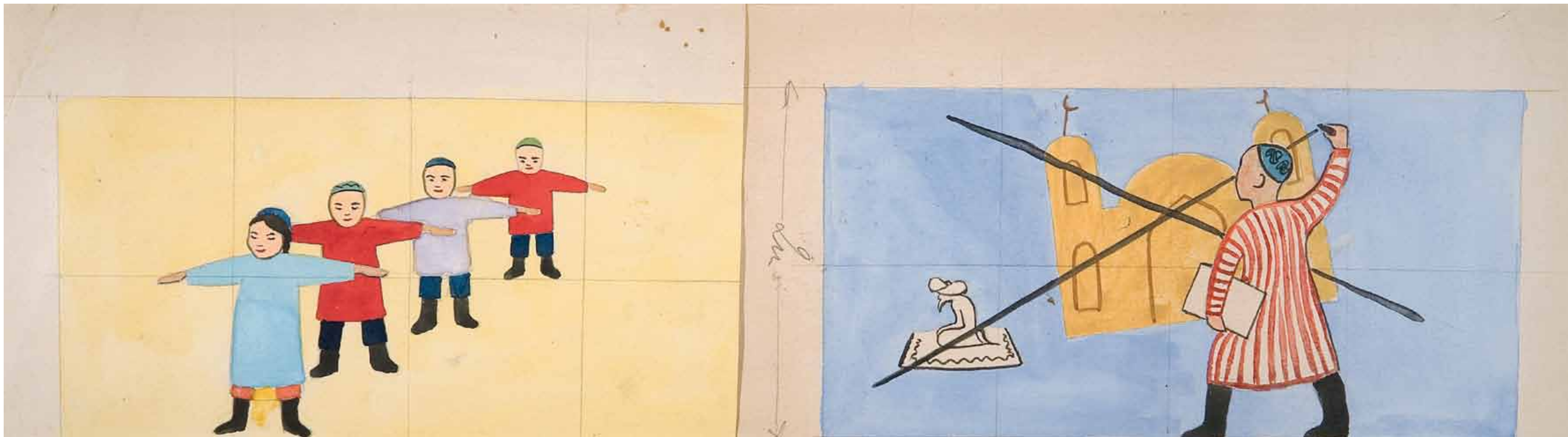
М.Л. Матюшин. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. Справочник по цвету, М.-Л., 1932. 65



ДЕТИ У ШКОЛЬНОЙ ДОСКИ (ВАРИАНТ 1). 1920-е Бумага, гуашь. 23x24 см Частное собрание
 ДЕТИ У ШКОЛЬНОЙ ДОСКИ (ВАРИАНТ 2). 1920-е Бумага, гуашь. 11,5x10,5 см Частное собрание



В ДЕТСКИХ ЯСЛЯХ (ВАРИАНТ 2). 1920-е Бумага, гуашь. 16,5x10,5 см Частное собрание
 В ДЕТСКИХ ЯСЛЯХ (ВАРИАНТ 1). 1920-е Бумага, гуашь. 16,5x19 см Частное собрание

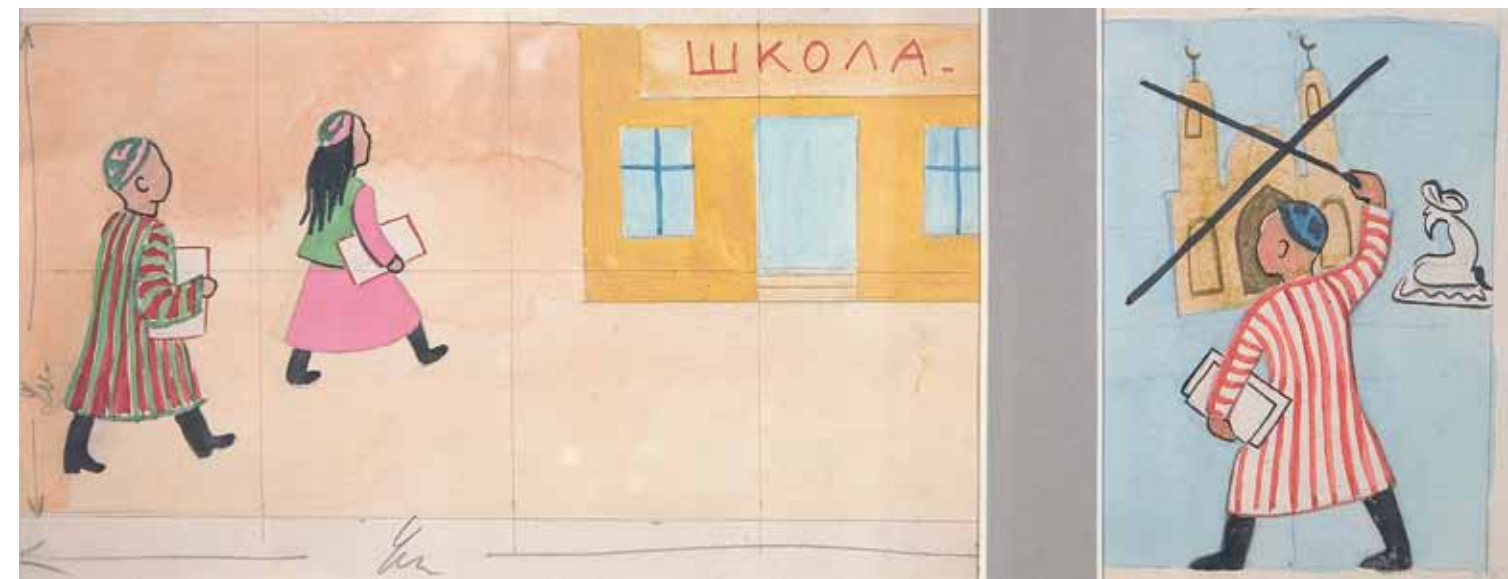


НА ЗАРЯДКЕ. 1920-е Бумага, гуашь. 16x26,5 см Частное собрание

НЕТ НЕВЕЖЕСТВУ (ВАРИАНТ 1). 1920-е Бумага, гуашь. 17,5x31 см Частное собрание



НА СУББОТНИК (ВАРИАНТ 1). 1920-е Бумага, гуашь. 16,5x23,5 см Частное собрание
НА СУББОТНИК (ВАРИАНТ 2). 1920-е Бумага, гуашь. 15x13 см Частное собрание



В ШКОЛУ. 1920-е Бумага, гуашь. 22,5x24 см Частное собрание
НЕТ НЕВЕЖЕСТВУ (ВАРИАНТ 2). 1920-е Бумага, гуашь. 16,5x12 см Частное собрание

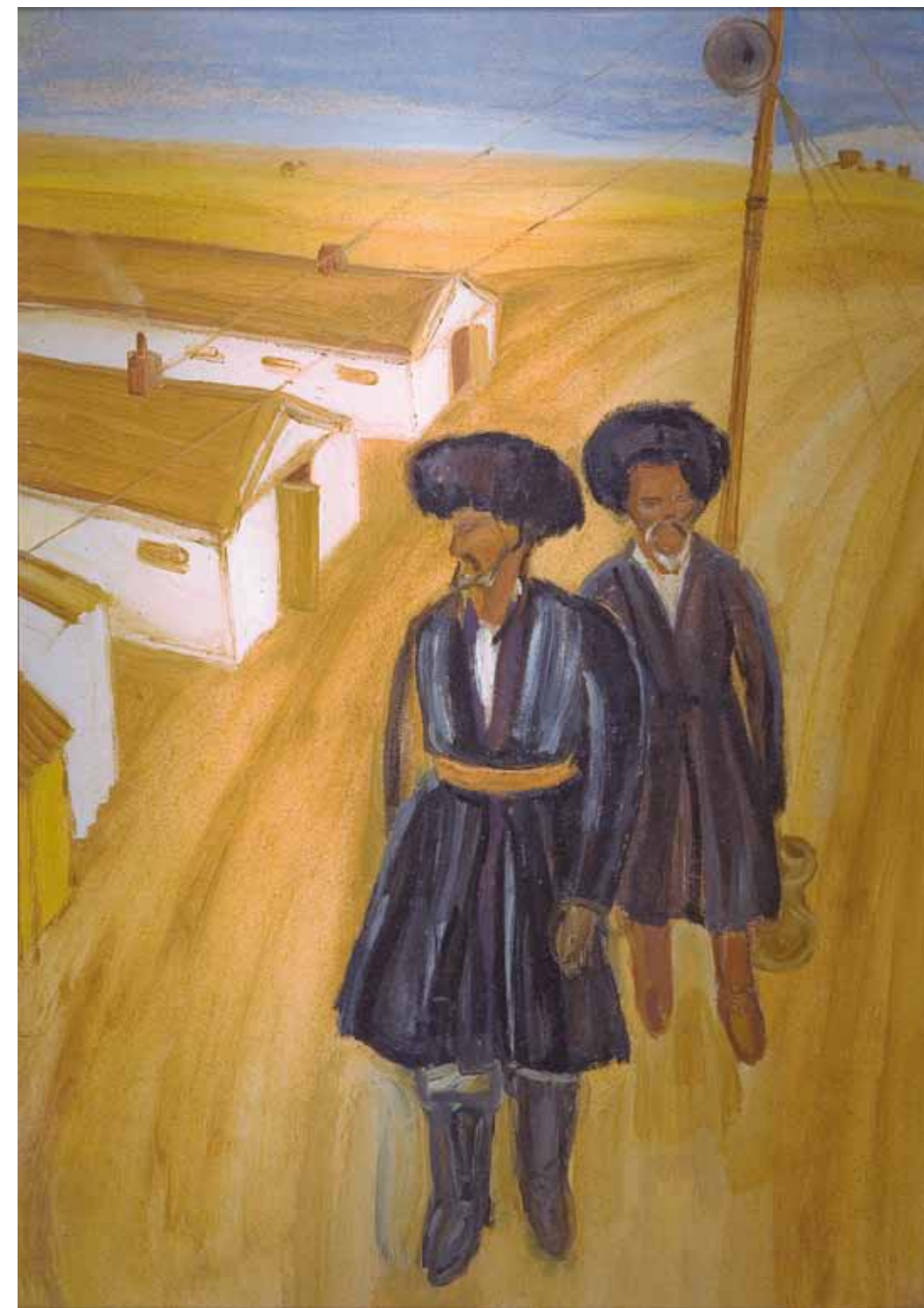
ГИППИУС ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА

1907 Самара – 1997 Санкт-Петербург

Г

- 1924–28 училась в Пермском художественном училище у И. Вроченского и А. Шестакова
1928–30 в Московском ВХУТЕИНе у Н. Удальцовой и Р. Фалька
1930–32 в Ленинградском институте Академии Художеств на отделении монументальной живописи у К. Петрова-Водкина
1934–35 побывала в Каракалпакии

Серия произведений, созданная Татьяной Гиппиус в Туркестане, имеет не только художественную ценность, но и представляет определенный этнографический интерес. Работа «Новый Шаббаз. У радиоточки» отражает реалии нового быта каракалпаков 1930-х годов. В ней ощущается беспокойная напряженность, которая передается «неустойчивостью» фигур, не имеющих твердой почвы под ногами, и тревожным сочетанием охристо-желтого и черного цветов. Полотно «Арба» написано не без влияния алтайской серии Надежды Удальцовой. «Незаконченность» работы со свободными от краски частями холста, изысканно приглушенная гамма оливковых и лилово-розовых тонов, свободное расположение фигур и предметов в пространстве, написанных лихо, одним движением кисти, свидетельствуют о творческой раскрепощенности художницы.



НОВЫЙ ШАББАЗ. У РАДИОТОЧКИ. Конец 1920-х – начало 1930-х Из цикла «Строительство, быт и природа Каракалпакии» Картон, масло. 61,5x43 см Частное собрание



ТАТЬЯНА ГИППИУС. АРБА. 1930-е. Холст, масло. 47x58 см. Частное собрание

РАЗУМОВСКАЯ ЮЛИЯ ВАСИЛЬЕВНА

1896 Казань – 1987 Москва

Р

Нач. 1910-х училась в Казани у В. Корсунцева, ученика Н. Фешина
1909–12 в Боголюбовском художественном училище в Саратове
1912 в студиях В. Мешкова в Москве
1913 в художественном училище при АХ у Д. Кардовского
Нач. 20-х в московском ВХУТЕМАСе
участвовала в деятельности группы «Жар-цвет»
работала в журнальной и газетной графике
1925–1929 побывала в Средней Азии, в Бухаре и Самарканде
с экспедицией по реставрации памятников архитектуры

Под впечатлением от традиционного искусства Средней Азии, выразительных типажей разных народностей Туркестана Ю. Разумовская создала серии графических листов «Дунганки Семиречья» и «Типы старой Бухары». В 1960–1970-е художница вернулась к темам работ своей юности и почти дословно повторила стиль бухарской серии в графике.



ИЗ СЕРИИ «ТИПЫ СТАРОЙ БУХАРЫ». РИСУНОК № I. 1926 Бумага на фанере, акварель. 51,5x30 см Частное собрание



ИЗ СЕРИИ «ТИПЫ СТАРОЙ БУХАРЫ». РИСУНОК № II. 1926 Бумага на фанере, акварель. 48x31 см Частное собрание



ЮЛИЯ РАЗУМОВСКАЯ. ИЗ СЕРИИ «ТИПЫ СТАРОЙ БУХАРЫ». РИСУНОК № V. 1926 Бумага на фанере, акварель. 48,5x31 см Частное собрание

СОКОЛОВА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА

1901 Волоколамск (Московская область) – 1991 Москва

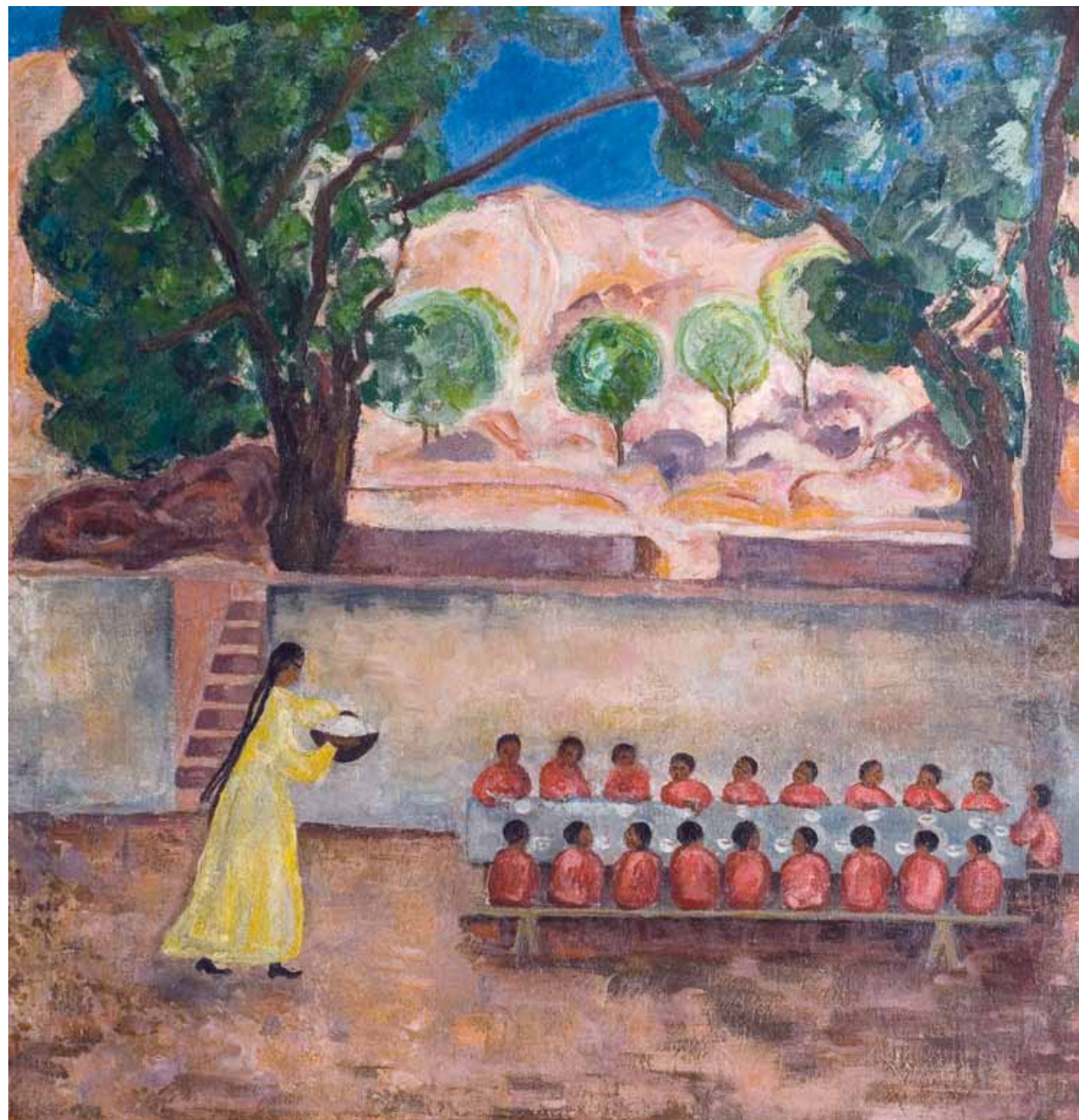
С

- 1916–18 училась в МГУ на отделении истории искусств филологического факультета
- 1918–26 училась во ВХУТЕМАСе у И. Машкова, Н. Удальцовой, А. Древина, А. Шевченко
- Осенью 1929 впервые на два месяца приезжает в Самарканд вместе с мужем, получившим работу преподавателя
- 1930–40 жила в Узбекистане, посетила Самарканд, Ургут, Бухару, Ташкент, Пенджикент

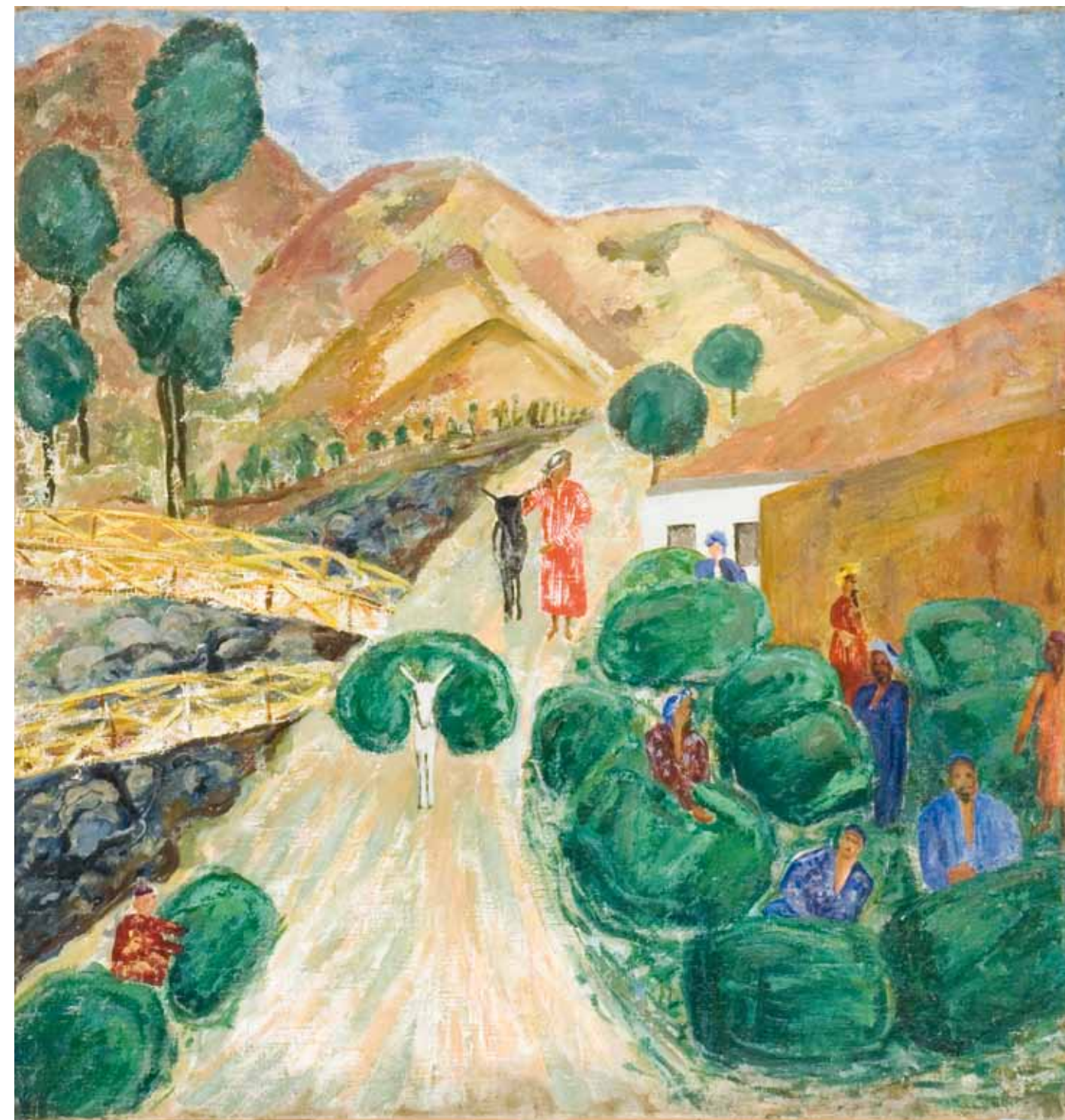
Ранним вхутемасовским работам О.А. Соколовой присущ определенный «сезаннизм», отличающий холсты учеников Ильи Машкова. Написанная энергичными мазками плотная живопись с контрастами холодных и теплых тонов и неглубокое пространство характеризуют известную работу художницы «Женщина в красном» 1922 года из коллекции Русского музея. Не меньшее влияние на творчество Ольги Соколовой оказали художники-авангардисты Надежда Удальцова и Александр Древин, с их высокой живописной культурой и поисками нового лапидарного стиля.

В Самарканде О.А. Соколова оказалась в самом расцвете своих творческих сил. Большие полотна, созданные художницей на Востоке, светозарностью и плоскостностью напоминают фрески. Художница умело размещает в пространстве холстов панорамные виды улиц, базаров, дальних синих гор, населяя пейзажи фигурками людей и животных. Эти работы отличает тонкая живописная проработка. Изысканная гамма серовато-жемчужных, сиреневых, оливковых, розовато-охристых тонов «инкрустирована» мозаикой более интенсивных по цвету, веселых и ярких пятен. Жизнеутверждающе звучит изумрудная зелень деревьев. Не случайно «фресковые» работы художницы заинтересовали Павла Кузнецова: «Произведения Соколовой меня очень порадовали в смысле охватывания, “пожирания” природы. Она вгрызается в природу. Она пошла на искания, на эксперимент, на большую работу. Лишь бы хватило у нее и дальше такого напора, чтобы так передавать дыхание природы на полотне. Я теперь буду следить за Вами, товарищ Соколова» (67).

Цит. по: Ольга Ройтенберг. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... М., 2004. С. 428.



ДЕТСКИЙ САД НА АФРАСИАБЕ (ЧАЙХАНА ПО ДОРОГЕ В АФРАСИАБ). 1930 Холст, масло. 110x115 см Из собрания ГМВ [Инв. № Ш 9434]



КЛЕВЕР-БАЗАР В УРГУТЕ. 1932 Холст, масло. 107x104 см Из собрания ГМВ [Инв. № Ш 9433]

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Авангард, остановленный на бегу. Ленинград. 1989
- 2 Апчинская Н.В. Рувим Мазель. Очерк жизни и творчества. М., 2004
- 3 Апчинская Н.В. Поиски синтеза творчества А.Н. Волкова середина 1910–1924 г. // Сб. Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXIII. М., 2000. С. 48–71
- 4 Ахмаров Чингиз. На пути к прекрасному. Воспоминания. Ташкент. 2007
- 5 Беньков П.П. Воспоминания, переписка. Ташкент. 1981
- 6 Бяшим Нурали и Ударная школа искусств Востока. Ашхабад. 1991
- 7 Волков и его ученики (каталог выставки). М., 1987
- 8 Еремян Р.В. Усто Мумин (А. Николаев). Альбом. Ташкент, 1982
- 9 Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Искусство советской Туркмении. М., 1934
- 10 Земская М.И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975
- 11 Карлов Г. Товарищ жизнь. Ташкент, 1987
- 12 Ковровая сказка. Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен (каталог выставки). М., 1995
- 13 Костин В.И. Среди художников. М., 1986
- 14 Кузнецов П. Туркестан (серия литографий). Петроград, 1923
- 15 Массон М.Е. Падающий минарет. Ташкент, 1968
- 16 Мясина М.Б. Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М., 1973
- 17 Мясина М.Б. Композиционная структура произведений А.Н. Волкова // Сб. Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXIII. М., 2000. С. 13–48
- 18 Ройтенберг О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». М., 2004
- 19 Такташ Р.Х. Н.В. Кашина. Жизнь и творчество. Ташкент, 1982
- 20 Уфимцев В. Говоря о себе. Воспоминание. М., 1973
- 21 Уфимцев В.Г. Мы называли себя новаторами. М., 2007
- 22 Хомутова М.Л. Михаил Гайдукевич. Очерк творчества // Сб. Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXIII. М., 2000. С. 93–113
- 23 Широков Ю.А. Творчество И. Мазеля. – Бяшим Нурали и Ударная школа искусств Востока. Ашхабад, 1991. С. 34–57
- 24 Шостко Л. Оганес Татевосян. М., 1977

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РАБИС

Всесоюзный профессиональный союз работников искусств. Профессиональная массовая организация в СССР, объединявшая на добровольных началах всех работников искусств. Была создана в 1919 г. на 1-м Всероссийском съезде работников искусств.

УШИВ

Ударная школа искусств Востока. Была организована Р. Мазелем совместно с А. Владычуком и М. Либаковым в 1920 г. в Ашхабаде.

АРИЗО

Ассоциация работников изобразительного искусства. Была организована в Самарканде в 1929 с целью объединения художников Узбекистана. Самаркандское отделение возглавлял О. Татевосян, ташкентское – М. Курзин. Ассоциация распущена в 1932 г.

МУЖВЗ

Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1843 г. образовано как Училище живописи и ваяния, в 1865 г. после присоединения Архитектурного училища, получило окончательное наименование.

АХР

Ассоциация художников революции основана в 1922 г., распущена в 1932 г. До 1928 называлась АХРР – Ассоциация художников революционной России. Предтеча будущего единого Союза художников СССР.

УзТАГ

Узбекское информационно-телеграфное агентство.

ТУРКСИБ

Туркестано-Сибирская магистраль. Железная дорога, построенная в 1926–1931 гг., соединившая Туркестан и Сибирь.

ВХУТЕМАС

Высшие художественно-технические мастерские. Учебное заведение, созданное в 1920 г. в Москве путем объединения Первых и Вторых Государственных свободных художественных мастерских (образованных ранее на основе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества).

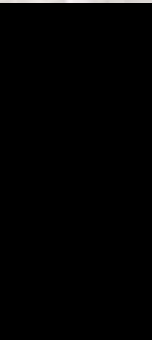
Выставка — Туркестан — А. Н. Волков



ПРАВДА

Новый художественный выставочный зал в Москве...

Выставка — Туркестан — А. Н. Волков



ПРАВДА

Новый художественный выставочный зал в Москве...

Выставка — Туркестан — А. Н. Волков



ПРАВДА

Новый художественный выставочный зал в Москве...

Выставка — Туркестан — А. Н. Волков



ПРАВДА

Новый художественный выставочный зал в Москве...

Выставка — Туркестан — А. Н. Волков



ПРАВДА

Новый художественный выставочный зал в Москве...

Выставка — Туркестан — А. Н. Волков



ПРАВДА

Новый художественный выставочный зал в Москве...



Христианский художник А. Волков.

Artist of Turkestan A. Volkoff — Der Maler Turkestan A. Volkoff — Un peintre du Turkestan A. Volkoff.

Volgoff A. Volkoff was born in Tashkent and spent his youth in Turkestan...

Волков родился в Ташкенте и провел свое детство в Туркестане...



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА «Мастеров Нового Востока»

Объединение средне-азиатских художников «Мастера Нового Востока»...

Об участии в выставке художников «Мастера Нового Востока»...

Помимо живописи и графики, в выставочном отделе...

Всего на выставке будет до 300 работ.

ПРАВДА ВОСТОКА

ЧЕТВЕРГ, 15 НОЯБРЯ 1928 ГОДА

№ 263

ВЫСТАВКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ

В музее восточных искусств открылась выставка картин...

Эти картины будут выставлены по отдельности...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

Эти картины, как и те же работы, принадлежат к школе...

В. Митасович; небольшие миниатюрные картины...

... (Left column text) ...

Семь Дней

25 НОЯБРЯ 1928 г. № 46 (98)

ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ—издание „Правды Востока“

14 ПО МАСТЕРСКИМ ХУДОЖНИКОМ А. ВОЛКОВ.

— Художнику мало того, что он видит, — говорит А. Волков, — ему нужно положить на полотно то, что он ощущает...
 В этом — странность творчества Волкова. Его работы насыщены этим ощущением жизни, созданным в поиску художника постигнуть его ритм. Воспринимая жизнь, художник помогает ему слышать, обонять, осязать, а температура художника странная восприимчивость его ритма. Он предпочитает загромождать картину, синтезировать, а не выделять, адекватная уже „осознание“, переводит на полотно.

Одна из его любимых тем — „лещи“. В этом состоянии видна упорная борьба художника с непониманием его материала. Волков непрерывно, в самом узде композиции, стремится оформить в геометрических линиях и красках упорный ритм. В наиважнейших моментах он последовательно изменяет методы своей работы, прокладывает через геометрию, беспримесно, цельный ритм других плоскостей и, наконец, откладывает свои впечатления в мощной, насыщенной композиции.

„Лещи“, — помещенные им на прощелках художественной выставки и „Положение в шахтах“, законченные три года, действительно ритм и композиция, в ритме жизни. Такую впечатлительность зритель от этих картин.

Характерно А. Волков не только слышит, но и осязает. Выросший в Ср. Азии, инстинктивно ее запах и запах, знающий все законы старых городов, он часто осязательно воспринимает тонус спящих друг с другом.

... (Right column text) ...

Против грюкачества в живописи

Выступления „Правды“ по вопросам искусства имеют важнейшее значение. Они ставят перед нами, посетителями выставок, и требующей от нас, чтобы мы не забывали о том, что искусство — это не только искусство, но и искусство жизни. Искусство должно быть искусством жизни, искусством, которое помогает нам жить, которое помогает нам бороться за лучшее будущее.

... (Middle column text) ...

... (Middle column text) ...

... (Middle column text) ...

... (Right column text) ...

... (Right column text) ...

... (Right column text) ...

... (Right column text) ...

... (Right column text) ...

Узбекистан и Таджикистан за пролетарское искусство

ОГОНЕК

Выставка — Туркестан — А. Н. Волкова.

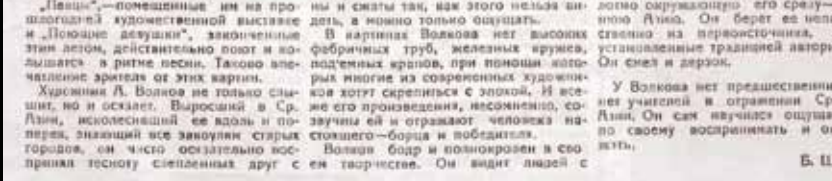
В клуб Университета Туркестана...



... (Text describing the exhibition and the artist's work) ...



Горный пейзаж Ферганы.



А. Волков.



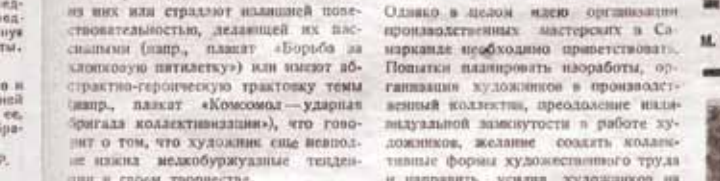
Гетельман.



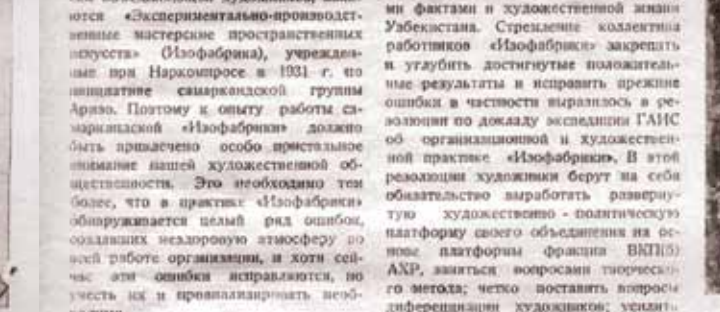
Игра и сон.



М. Куран



Актуально-полный планет



П. Беньков



Этнографический портрет

У ПИСАТЕЛЕЙ И ХУДОЖНИКОВ

О ПРАВИТЕЛЬСТВЕ УССР НАГРАДИЛО... (Text about government awards and artists)

ХУДОЖНИК В КИШЛАКЕ

Художник А. Н. Волков вернулся из поездки в кишлак Пичимардан, Ферганского округа. Он сделал там 18 эскизов. Среди эскизов — пейзажи Средней Азии, «Музыканты», «Пионерская столовая», «Марш пионеров», отдельные моменты из кишлачной жизни («Починка плотины», «Кишлачная уличка», «Переноска леса», «Пастух», «Последний «святой», «Птицелюбы»).

Эскизы сделаны с присущей А. Волкову жизнерадостностью, кра- сочностью и полнокровностью.

В Ср. Азии художественного лубка еще нет. Чтобы создать его, местные художники почти ничего не сделали. Еще меньше сделали для этого национальные ГИЗы. Между тем, лубка в лубке огромный. Хороший лубок — одно из лучших средств агитации за новую советскую жизнь для неграмотного еще в массе кишлака.

В этом отношении последние эскизы А. Волкова, сделанные по типу лубка, к лубку, можно было бы с большим успехом использовать для средне-азиатского лубка.

1930-31 гг. социалистической борьбы и дифференциации художественных сил. В результате большая часть продукции мастеров является «идеологическим браком». Несмотря на это, среди художников появились предиме тенденции считать себя уже сложившимися пролетарскими художниками и силу одного того факта, что они работают на государственной фабрике. Неправильно, также механистически, была поставлен вопрос о расхождении труда художников, первоначально решавшийся месячной ставкой на основе обезлички и уравниловки, а затем по принципу учета затраченных на создание художественного произведения часов, чем уничтожалась ведущая роль качественной оценки.

Однако в целом идея организации производственных мастерских в Самарканде необходимо приветствовать. Попытки планировать изобретения, организации художников в производственной коллективе, преодоление индивидуальной замкнутости в работе художников, желание создать коллективные формы художественного труда и направить усилия художников на путь создания синтезического искусства — все это является положительными фактами в художественной жизни Узбекистана. Стремление коллектива работников «Изофабрики» закрепить и углубить достигнутые положительные результаты и исправить прежние ошибки в частности выразилось в резолюции по докладу экспедиции ГАИС об организационной и художественной практике «Изофабрики». В этой резолюции художники берут на себя обязательство выработать развернутую художественно-политическую платформу своего объединения на основе платформы фракции ВКП(б) АХР, заняться вопросами теоретического метода; четко поставить вопросы дифференциации художников; усилить политико-просветительную и методологическую работу среди художников; привлечь к работе на «Изофабрике» узбеков-художников; пригласить художников и их окружам заводов, колхозов и совхозов; наконец, в области организации труда ввести преимущественно прогрессивную систему оплаты труда.

Необходимость немедленного осуществления всех намеченных мероприятий подчеркивается при анализе продукции художников, работающих на «Изофабрике». В их практике, как и в практике ташкентских художников главной озабоченностью является буржуазно-формалистические тенденции. Так, напр., метод творчества художника Бенькова — нарисованное изображение

от актуальных идей идеологической борьбы и дифференциации художественных сил. В результате большая часть продукции мастеров является «идеологическим браком». Несмотря на это, среди художников появились предиме тенденции считать себя уже сложившимися пролетарскими художниками и силу одного того факта, что они работают на государственной фабрике. Неправильно, также механистически, была поставлен вопрос о расхождении труда художников, первоначально решавшийся месячной ставкой на основе обезлички и уравниловки, а затем по принципу учета затраченных на создание художественного произведения часов, чем уничтожалась ведущая роль качественной оценки.

Однако в целом идея организации производственных мастерских в Самарканде необходимо приветствовать. Попытки планировать изобретения, организации художников в производственной коллективе, преодоление индивидуальной замкнутости в работе художников, желание создать коллективные формы художественного труда и направить усилия художников на путь создания синтезического искусства — все это является положительными фактами в художественной жизни Узбекистана. Стремление коллектива работников «Изофабрики» закрепить и углубить достигнутые положительные результаты и исправить прежние ошибки в частности выразилось в резолюции по докладу экспедиции ГАИС об организационной и художественной практике «Изофабрики». В этой резолюции художники берут на себя обязательство выработать развернутую художественно-политическую платформу своего объединения на основе платформы фракции ВКП(б) АХР, заняться вопросами теоретического метода; четко поставить вопросы дифференциации художников; усилить политико-просветительную и методологическую работу среди художников; привлечь к работе на «Изофабрике» узбеков-художников; пригласить художников и их окружам заводов, колхозов и совхозов; наконец, в области организации труда ввести преимущественно прогрессивную систему оплаты труда.

Основная причина создавшейся некорректной атмосферы в работе «Изофабрики» заключается не только в том, что не выполнены ряд мероприятий, намеченных в «Положении о фабрике», но главным образом в том, что в процессе организации работы были допущены серьезные ошибки методологического порядка. Первоначальная идея организации экспериментально-производственных мастерских, выходящая за пределы массовой воспроизводства, в процессе работы была подменена идеей создания фабрики с механистически перенесенными формами фабрично-заводской организации и воспроизведения в области художественного труда. Улучшение коллектива художников водворила норма и рас-



М. Курзин Антифашистский плакат



П. Беньков Этнографический портрет

не с преобладанием ретроспективного отношения к действительности. В его творчестве главное место занимают старые городские пейзажи Средней Азии, восточный базар, этнографические типы и портреты. Создан многоценную серию этнографических картин, выполненных с большим мастерством, художник не пошел дальше эмпирического наблюдения фактов, отнесшихся к исчезающим формам быта феодального Узбекистана. Непонимание основных идей социалистического строительства и воспринятие этих идей сквозь призму буржу-

Гмава особаю
 - дувчорбаю -
 А Караванчи
 нута - бутча
 Буйноу удара
 у Твоей груди
 Ах! какая это
 радость
 родина мой земли?

Радость жизни
 земля! степи
 земля! горы
 и риса
 и реки
 Удалось-ли
 это - воспеть и в Житомир
 и в стихах??
 далеко недостаетно!!

М. Г.

