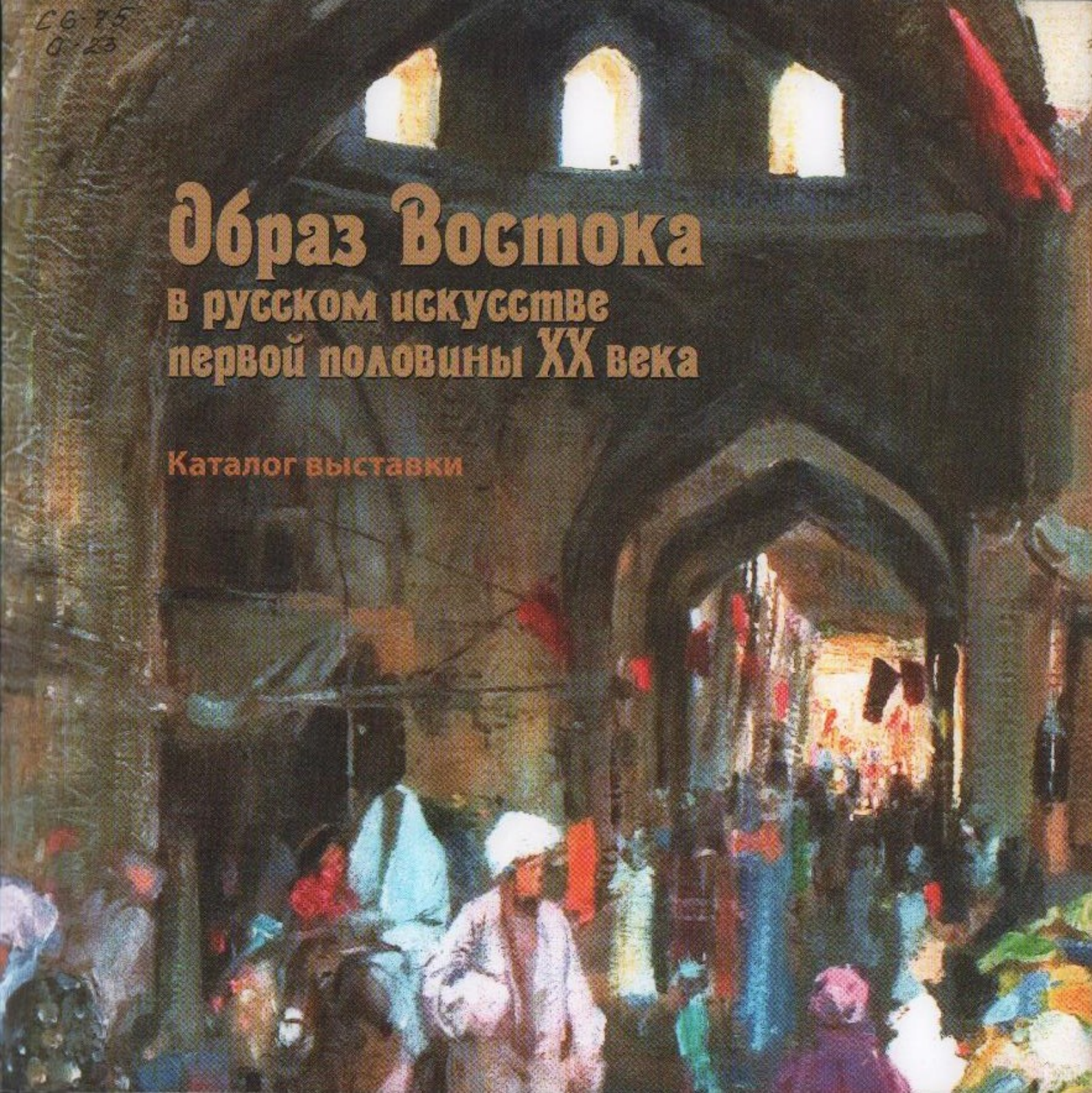


С 6-75
0-23

Образ Востока

в русском искусстве
первой половины XIX века

Каталог выставки





Государственный
музейно-выставочный
центр РОСИЗО



С 6-75
0-23

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»



Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века

Каталог выставки

Государственный
музей искусства
народов Востока
№ 5766.9

Москва, 2014



Министерство культуры Российской Федерации
Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
Государственный музей искусства народов Востока
Государственная Третьяковская галерея
Государственный Русский музей
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева
Собрание В. Дудакова и М. Кашуро
Собрание Т. Таирова

Издание подготовлено к выставке |

«Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века»
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева
26 июня – 14 сентября 2014 года

Организаторы выставки |

Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
З. Трегулова, генеральный директор

Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева
Т. Гродскова, генеральный директор
Е. Слухаева, куратор от музея
Рабочая группа – Е. Владимиров, И. Ветчинкина, И. Воронихина, В. Крепс, А. Лапшев,
М. Медведев, С. Самаркин

Координатор выставки | А. Пахомова

Реставраторы | Ю. Березин, И. Кузнецова, И. Соловьева, С. Черный

Подготовка каталога |

Автор-составитель | А. Пахомова

Авторы статей | М. Хомутова, С. Хромченко

Редактор | Н. Мышковская

Дизайн, предпечатная подготовка | М. Аветисян

Фото | Э. Басилия, Е. Желтов, О. Сухарева, С. Футерман

Предоставление материалов для каталога | Г. Беляева, А. Волков, Л. Пашкова,
О. Рототаева, А. Ступина, И. Ходкина

© Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина

© Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»

© Государственный музей искусства народов Востока

© Государственная Третьяковская галерея

© Государственный Русский музей

© Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева

© Собрание В. Дудакова и М. Кашуро

© Собрание Т. Таирова

ISBN 978-5-88373-425-9



Содержание

С. Хромченко
ОТ ГОЛУБОЙ РОЗЫ К ЗОЛОТОМУ ГРАНАТУ | 15

М. Хомутова
ВОСТОК ИРИНЫ ЖДАНКО И ЛЬВА
КРАМАРЕНКО | 27

Каталог | 35

Краткие сведения о художниках | 110

Список принятых сокращений | 119



Выставку «Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века» можно с уверенностью назвать в числе важнейших проектов, осуществляемых в рамках Года культуры в России. Одна из наиболее ярких тем русской художественной культуры – интерпретация и преломление образов и традиций Средней Азии – раскрывается в полотнах таких ключевых для искусства первой половины XX века мастеров, как Кузьма Петров-Водкин, Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов, Мартiros Сарьян, Илья Машков, Роберт Фальк. Представленная экспозиция объединила в себе художественные произведения из собраний крупнейших музеев страны – Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея Востока, Государственного Русского музея, а также из московских коллекций Т. Таирова, В. Дудакова и М. Кашуро. Местом проведения этой значимой и яркой по подбору мастеров и самому характеру образов выставки по праву стал один из старейших российских музеев – Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, живописная коллекция которого полностью соответствует контексту выставки и составляет существенную часть экспозиции.

Бывшие советские республики, а теперь независимые государства – Казахстан, Киргизия, Узбекистан, Туркменистан, Таджикистан – в 1930–1950-е годы были местом, куда направляли в творческие командировки мастеров кисти и реза из Москвы и Ленинграда. Художники, воспитанные в классических традициях Петербургской академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, равно как и усвоившие навыки живописной культуры авангарда выпускники ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа, были призваны живописать «этапы большого пути» победы социализма в республиках, где еще вчера господствовал феодальный строй. Из однополярной, окрашенной в стальные тона социалистической действительности московские и ленинградские мастера попадали в мир, наполненный воздухом, красками, азиатскими типажками и декоративной орнаментикой традиционного искусства. Масштабные всесоюзные выставки 1930–1940-х годов изобиловали произведениями, представлявшими слегка поддвеченные восточной экзотикой картины радостного труда и стахановских темпов сбора урожая – прежде всего хлопка, стратегической культуры тех лет.

К счастью, многие полотна, созданные «под небом Востока» в сталинскую эпоху, представляют собой искусство совершенно иного рода. Центральная Азия стала для их авторов спасением как в пространственном смысле – то есть местом, где можно было укрыться и, оказавшись на периферии внимания, – выжить, так и в более широком, творческом смысле – возможностью внутренней эмиграции. В 1930–1940-е годы сформировалась целый круг художников – выходцев из Центральной Азии. Некоторые из столичных художников настолько были заморожены выключенной из течения времени красотой этих мест, что оставались там навсегда, понимая, что местная фактура сможет служить источником – и оправданием – художественных поисков и экспериментов, разумеется, в рамках единственно допустимого в то время фигуративного искусства.

В ситуации, когда на территории одной шестой части мира безжалостно рушились патриархальные устои и национальные традиции, в республиках Центральной Азии каждодневная жизнь еще сохраняла прежнюю живописность и этнографическое своеобразие. Безусловно, и там, ломая органику исторического развития, работал принцип «Время, вперед!», но сугубо восточное отношение к этому важнейшему понятию позволяло замедлить, растянуть его течение. Географическая удаленность, «остановленность» времени, внеисторический вос-

точный антураж – все это было искомыми категориями для художников, стремившихся творить, оставаясь в рамках «вечных» понятий, в том числе художественных. Наверное, советский Восток был для многих из них своего рода землей обетованной, и ни нищета, ни грязь, ни свирепствовавшие там болезни и отсутствие примет цивилизации не могли заслонить красоту и ощущение вечности, которые излучала эта земля.

Многие из объединенных в рамках данного выставочного проекта работ несут идеологически корректные, «производственные» названия. Но то, что зритель видит на полотнах, не имеет ни малейшего отношения к советской идеологии: это общечеловеческие вневременные сюжеты, воплощенные с помощью всего арсенала мировой живописной культуры. Яркая фактура Востока становится мотивацией художественной «вольности», а декоративизм традиционного искусства – оправданием условности композиции и цвета, ведь в эпоху социализма обращение к национальным традициям являлось одним из «китов» официальной доктрины.

При всем различии творческого подхода и стилистических предпочтений, представленных на выставке мастеров, объединяет одно – высочайшая живописная культура. Эта категория, выдвинутая на повестку дня авангардом 1910–1920-х годов, не рассматривалась как первостепенная составляющая творчества в системе тоталитарной художественной догмы. Художники, работы которых оказались в едином экспозиционном контексте этой выставки, смогли найти собственную нишу в ситуации, которая сломала многих одаренных живописцев. Пользуясь географической удаленностью, уповав на послабления, которые официальная идеология делала с учетом местной традиции и культурной специфики, они творили в соответствии с вневременными законами подлинного искусства. Прозрачный воздух и серебристая дымка над горами, лазурь и бирюза самаркандского архитектурного ансамбля Шах-и-Зинда – те же, что и столетия назад, базары с горами разноцветных фруктов, пестрыми костюмами и выразительными типажками, вызывающими в памяти портреты стариков с полотен старых мастеров – все это выливается в живописные полотна и графические листы, исполненные редкой гармонии и красоты.

В пространстве созданной в Саратовском художественном музее экспозиции образы Востока, запечатленные лучшими русскими живописцами первой половины XX века, объединены с произведениями среднеазиатской керамики и ткачества из собрания Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО». Полноцветные инсталляции из знаменитых узбекских и таджикских сосудов с орнаментальной подглазурной росписью, керамической игрушки и набойки, – тех самых предметов, которые давали импульс художникам и служили им изобразительным материалом, – вовлекают зрителя в самобытное и неизменно притягательное для европейца пространство культуры Центральной Азии, которое некогда подарило возможность творческого и личного существования целому поколению русских мастеров.



Зельфира Трегулова,
генеральный директор Государственного
музейно-выставочного центра «РОСИЗО»





Выставка «Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века» открывает для саратовского зрителя своеобразную экзотическую красоту Востока, увиденную глазами художников. Выставка охватывает многообразие жизни Востока в первой половине XX века в ее историческом развитии. Творческая заинтересованность художников образами этого удивительного края многогранна. Историческая перспектива стилистических направлений, определяющих творчество различных художников, а также становление национальных художественных школ определяют лицо выставки. Она показывает высокий уровень духовного общения народов России и республик советского Востока.

Художников привлекали и социальные проблемы повседневной жизни, и ее загадочная романтика и поэзия. Каким бы выразительным языком они ни пользовались: яркими цветовыми контрастами или нежным тональным колоритом – созданные ими образы полны волнующей красоты и гармонии.

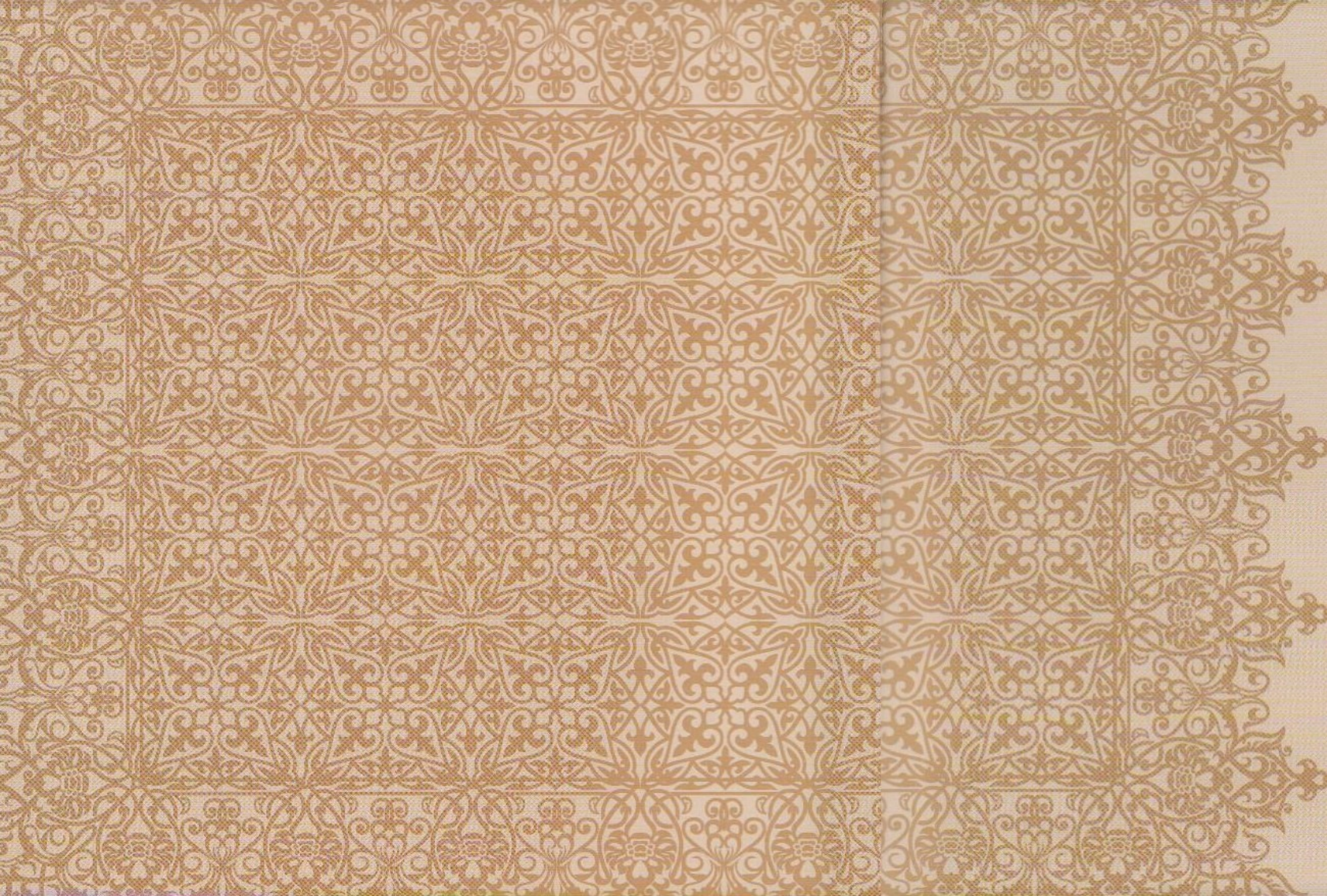
Прекрасным дополнением к живописному и графическому ряду стала коллекция декоративно-прикладного искусства, представляющая предметный мир, созданный руками народных мастеров Средней Азии и отраженный в произведениях профессиональных художников.

Эта выставка является одним из основных новаторских выставочных проектов Года культуры России. Уверены, что она свидетельствует об актуальности выбранной темы, интенсивности происшедшего творческого обмена и интеграции двух культур.

Мы рады, что выставка проходит именно в Радищевском музее, потому что наше собрание очень богато работами на эту тему.

Выставка «Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века» задумана и осуществлена Государственным музейно-выставочным центром «РОСИЗО». Выставка состоялась благодаря сотрудничеству нескольких крупнейших музеев России и коллекционеров. Позвольте от всей души поблагодарить ее участников и партнеров: ГМВЦ «РОСИЗО», Государственный музей Востока, Государственный Русский музей, Государственную Третьяковскую галерею, а также московских коллекционеров В. Дудакова и М. Кашуро, Т. Таирова.

Тамара Викторовна Гродскова,
генеральный директор Саратовского
государственного художественного
музея им. А.Н. Радищева



Статьи

От голубой розы к золотому гранату

Светлана Хромченко

Голубая роза и золотой гранат – эти метафоры возникают в сознании, когда пытаешься представить, как образы Востока преломлялись в отечественной художественной культуре первой половины XX века, в уникальной ситуации огромной страны, расположенной на стыке Запада и Востока. Первая отсылает не только к художественному объединению, название которого восходит к любимому символистами мистическому голубому цвету и цветку¹, Вторая предполагает способность художника погрузиться в реальность, ощутить ее как живописную драгоценность.

Прибегая, согласно восточным традициям, к метафорам, мы обозначим два типа художественного мировосприятия, к которым так или иначе тяготели мастера отечественного искусства этих десятилетий: с одной стороны – воплощение мечты, недостижимого идеала, идей, лежащих за пределами чувственного восприятия, с другой – выявление эстетического в окружающей действительности.

Образы Востока появились в русском искусстве не в начале XX века. Многовековое соседство России и восточных земель давно и прочно отмечено торговыми и культурными связями, существовавшими и тогда, когда едва ли не единственной связью с Востоком была Волга, и позже, когда эту роль взяли на себя железные дороги.

Мода на восточные диковины появлялась и угасала, чтобы вспыхнуть с новой силой. Но в целом «восточное» отображалось средствами реалистической живописи, а Восток воспринимался экзотикой: иногда красочно-чувственной, порой романтически-волнующей, изредка пугающе-жестокой.

Как известно, на рубеже веков ситуация изменилась: мастера европейского и русского модерна обогатили свою стилистику приемами, в частности дальневосточного искусства. Опыт импрессионистов, а также Матисса, Гогена и других живописцев, искавших на Востоке не только идеал гармоничного бытия, но и новый язык искусства, создаваемого воображением, а не подражанием, был безразличен для русских художников.

Мастерами объединения «Голубая роза» Восток был воспринят не только как художественно-поэтический образ, но стимулировал стилистические поиски, заставив острее почувствовать особенности западного и восточного художественного мышления, объемно-пространственного и декоративного способа передачи действительности. В деятельности этого объединения, сердцевиной которого составили выпускники Московского училища живописи, ваяния и зодчества и, конкретнее, выходцы из Саратова, содержались зерна многих будущих новаций. И хотя для одних голуборозовцев Восток остался нерализованной интенцией, для других – он оказался важной составляющей творческой биографии.



Павел Кузнецов
В степи. Мираж
Фрагмент.
1911. Холст, масло.
СГХМ

И позже, в творчестве значительного числа мастеров отечественного искусства, периодически будут возникать диалоги с Востоком, миром, географически близким, но все же иным, с его древней культурой, удивительной природой, самобытным традиционным искусством. Однако в коротком очерке наше внимание привлекут лишь некоторые, наиболее яркие имена.

Вероятно, еще ко времени «Голубой розы» относятся поездки Павла Кузнецова в заволжские степи и наблюдения за жизнью кочевников². И если на выставке 1907 года его смутно выраженный идеал гармонии был воплощен, в частности в фонтанах, то вскоре он получил более ясные приметы – приметы Востока. Собственно, этот Восток был знаком ему с детства и теперь нашел художественное выражение, «снизошел на него как небесный дар его мечты. Это было не бегство, а обретение <...>»³

Вот уже больше века не перестает волновать воплощенный художником в полотнах «степной» серии синтез мечты и реальности, вечного и вымышленного, счастливо увиденный в бытии кочевников, живущих среди миражей и дождей, в гармонии с природой и подчинении природным циклам. За степным образом жизни Кузнецов почуствовал нечто древнее и исконное, первородное в человечестве и художественно воссоздал это гармонией живописных средств: нежной гаммой, в которой оттенки голубого и желто-охристого, сливаясь, дают оттенки зеленого; композициями, в которых силуэты кошар перекликаются с линией горизонта и холмов, а плавные очертания предметов и фигур рифмуются, подчиняясь спокойной и величавой мелодии мироздания. Усиливая роль цвета, ритма, фактуры, в своих полотнах Кузнецов решает задачи, сходные с теми, которые занимали многих его европейских современников. Вместе с тем присущий восточному искусству принцип каноничности оказался близок мастеру. Последующие произведе-

Мартiros Сарьян

У гранатового дерева.
1907. Картон, темпера.
34,5x52,5. ГТТ



ния, выполненные по материалам поездок в Бухару, Самарканд и предгорья Памира, а также на Кавказ, говорят об углублении жизненной концепции художника и сохраняют ощущение гармонии человека и среды. «Кузнецов воспринял Восток как категорию, родственную собственному душевному строю»⁴.

Восток Мартirosa Сарьяна, периода «Голубой розы» – некий ускользающий образ, собирательный и ассоциативный. В его сказочности еще нет того Востока, который мы знаем по более поздним произведениям, той сарьяновской природы – «многоликой, многоцветной, выкованной твердой рукой»⁵. Хотя в «Автопортрете» (1909) и появляются «жаркие» краски, «Гранатовое дерево», написанное двумя годами ранее, еще представляется ему голубым видением в райском саду, а не реальным деревом с плодами, полными терпкого сока.

Посещение Константинополя в 1910 году изменило его живописную манеру, а последующие путешествия по Египту и Персии закрепили эти изменения. Его кисть стала более стремительна, энергична и конструктивна. Длинные параллельные мазки контрастных цветов, словно укрупняясь, становятся плоскостями цвета, взаимодействие которых создает четкую конструкцию композиции, предмет и пространство. Максимилиан Волошин восторженно написал о новых картинах Сарьяна, ошеломивших современников лаконизмом и декоративностью: «С их появлением бездушный и душной ориентализм в русском искусстве закончился»⁶.

Со временем сарьяновские натюрморты, портреты, пейзажи, в которых мастер стремился, по его словам, к передаче первоосновы предмета или явления, избегая компромиссных полутонов, стали «эталонными» пластическими образами Армении. Реакции контрасты сменились более сложной и тонко нюансированной живописью, не терпящей цветовой определенности и блистательно свободной в способе передачи формы, о чем, в частности, может свидетельствовать натюрморт «Плоды и овощи» (1942) из собрания ГМВ.

Натюрморт не был ключевым жанром для голуборозовцев, хотя и Сарьяном, и Кузнецовым, и Уткиным и другими мастерами созданы изумительные по выразительности и настроению композиции.



Мартiros Сарьян

Озеро фей
1905. Бумага, гуашь.
24,5x24,5. ГТТ

В отличие от них Аристарх Лентулов, Илья Машков и другие мастера, чье творчество ассоциируется с художественным объединением «Бубновый валет», уделяли натюрморту гораздо больше внимания. Грубовато-наивные, «земные» в своем искусстве, стремившиеся к передаче материального мира в его крестьянски-лубочном варианте, они воспринимали предметы с Востока как свидетельства искусства архаически-почвенного, полного витальных сил, ценного именно этими качествами и «приспосабливали» их к своей эстетике «веселого ремесла»⁷.

Если «бегство на Восток» для голуборозовцев было вымышленным, а потом и желанным, то выпускник того же московского училища Иван Казаков вынужден был уехать в Туркестан, спасаясь от политического преследования после революции 1905 года.

Восточную главу своего творчества он начал с социально-обличительных, в духе передвижничества, полотен, но со временем полюбил неторопливое течение азиатской жизни, величие древней культуры, своеобразие природы. Отображая на полотнах жанровые сцены, ландшафты, памятники архитектуры в их природном окружении, Казаков верен живописному стилю русской художественной школы той поры: сочному цвету, свободному пластичному маку, эмоциональной выразительности мотива. Примером такого рода «пейзажей настроения» является картина «Купола Шах-и-Зинда» (1918).

Казаков одним из первых художников осознал уникальность национального художественного наследия и необходимость его сохранения. В многочисленных архитектурных этюдах он фиксировал не только особенности орнаментального декора и характер видимых повреждений, но и передавал изумительную глубину цвета старых изразцов, ныне в значительной степени утраченных. А позже, уже в 1920-е, когда советское правительство создало Комиссию по охране памятников старины и искусства (Самкомстарис), Казаков принял самое активное участие в ее работе.

Кузьма Петров-Водкин попал в Туркестан в 1921 году, благодаря предпринятым правительством мерам по охране памятников⁸. Четыре месяца, проведенные в Туркестане, оставили яркий след в творчестве уже сложившегося мастера, о чем свидетельствуют не только живописные и графические работы, но и замечательные воспоминания, изложенные и проиллюстрированные в очерке «Самаркандия»⁹.

«Цветовая поэма» Востока восхитила живописца: «Здесь и ясный ультрамарин, в нем размыгались до полной звучности золотые, желтые и зелено-бархатистые вариации. Их пронизывает скромными жёлчками откровение Востока – бирюза»¹⁰.

Не только особый колорит этой земли поразил Петрова-Водкина, но и тенденция культуры ислама к воплощению в зримых формах умоизобразительного образа совершенного мироздания. В произведениях художник отразил эту особенность через ясную геометрию архитектурных объемов, почти геометрически четкие абрисы человеческих, преимущественно юношеских ликов, через выверенную организацию композиции и передачу пространства, построенного по принципам разработанной им ранее сферической перспективы. На древней земле Средней Азии Петров-Водкин продолжил творческие поиски в соответствии со своими философскими и эстетическими взглядами, познакомив с ними и азиатских коллег.

Уроженец Самарканда, выпускник Петербургской академии художеств, Лев Бурэ, принадлежал к числу живописцев, которые были проводниками европейской реалистической традиции в Азии. В определенной мере следуя верещагинским художественным принципам, он оставался верен документальному изображению окружающей действительности и воспроизводил облик некогда величественных памятников архитектуры.

Как отмечали современники, Бурэ умел лучше всех передать выбеленный солнцем и пылью «азиатский» колорит и «цвет лессовой почвы в тени».

К 1920-м годам на восточных окраинах страны, благодаря все более активным художественным контактам, сформировался самобытный, достаточно мощный, хотя и неоднородный пласт искусства. В нем соседствовали варианты авангарда, реализма, пленэра, напосинные цветом, светом и воздухом Востока.

Одним из мастеров, чье искусство стало фундаментом для развития национальной художественной культуры, был Александр Николаевич Волков, живописец, поэт, педагог, ярчайшая фигура в искусстве XX века.

Родившийся в городе Скобелев (ныне Фергана), Александр Волков после учебы в Петербурге и Киеве в 1916 году вернулся в Туркестан, в Ташкент. Обогащенный новаторскими художественными идеями, он стремился на основе синтеза нового западного искусства и традиционного восточного создать особый живописный язык, не столько отображающий, сколько выражающий суть азиатского Востока и выполнял эту задачу со всей страстью и бескомпромиссностью своего характера.

Не все периоды его творчества отражены в нынешней экспозиции, но упомянуть о них необходимо.

Еще в работах киевского периода реальный Восток прорывался сквозь символистски-сдержанный колорит то слепяще-желтым небом, то раскаленными солнцем камнями предгорий, а «врубелевская» живописная техника не столько уводила в мистику, сколько помогала «громоздить» горы или архитектурные объемы. Но импульс символизма, настраивающего на восприятие действительности сквозь призму философских проблем и созданию некой цельной, «надличностной» картины мироздания, оказался принципиально важным для Волкова. Первое десятилетие по возвращении на Восток – время наиболее радикальных его экспериментов.

Средствами изобразительного искусства Волков стремился дать полную и всеобъемлющую картину мира, постигаемую не только всеми чувствами, но еще интуицией и разумом. Он ищет художественные средства, чтобы передать жар пустыни, мерную поступь каравана верблюдов и звон их колокольчиков, золотые разливы Амударьи, впечатляющие ритмикой азиатские мелодии и многое другое, что составляет суть этой земли, ее истории, ее культу-

Александр Волков
Два цветка на фоне гор
1914. Картон, масло.
13,5х37,5.
Частное собрание





Александр Волков
Мазары под луной
1915. Холст, масло. 56х84.
Частное собрание



Александр Волков
Горная река Кок-Су.
Из серии «Вода и камни»
1914. Холст, масло. 49х49.
Частное собрание

ры. Тогда же Волков сформулирует свою задачу «<...> упрощение, цвет, ритм (ковры, созвездия, орнамент). Течения западной живописи. Конструктивизм. Футуризм. В основе всякий художник левого фронта создавал и признавал свою систему и старался привести ее в жизнь искусства»¹¹.

«Воспитывающая глаз природой», то есть наблюдая с особой интенсивностью природу и людей, анализируя, удерживая в памяти самое характерное и стремясь наиболее адекватно передать свои представления, мастер обращается к методам разных художественных систем. В эти годы созданы его самые известные циклы: «Восточный примитив», витражные композиции, караваны, в том числе и кубофутуристические, чайшаны, беседы... Кульминацией этих поисков и отражений духовных первооснов восточной жизни стала знаменитая «Гранатовая чайхана»...

Живописная система Волкова складывалась на основе постижения закономерностей художественного языка азиатского традиционного искусства, символического, условного, сформировавшегося под влиянием ограничений ислама. Согласно его доктрине, орнамент является наиболее точным выражением идеального мироздания, созданного по Божественной воле. Однако не теологический аспект, а визуально-пластическое его воплощение, дающее свободу от имитации природы, явилось импульсом для художника.

Другим компонентом стало самобытное, мощное, воспитанное на природных впечатлениях цветовое ощущение восточного мира, «общей музыки цвета»¹². Сочностью красок, отношениями цветов, технологическими приемами: прозрачными лессировками, цветными грунтами, лаком, введением в красочный слой песка других материалов, он добивался передачи звенящих красок сияющего на солнце шелка или глубоких, бархатистых регистров цвета, которые приобретают предметы, погруженные в тень.

Наряду с караванами, мазарами, чайханами – характерными азиатскими образами, наряду с вечными темами материнства, беседы, музицирования, образ граната, как символ Востока, проходит через все его творчество. Он становится элементом узора, метафорой солнца или символом плодородия в условных, орнаментальных



Александр Волков
Беседа под веткой граната.
Из серии «Восточный примитив»
1918–19. Картон, темпера.
23х49. ГМБ

композициях. Изображенные визуально-убедительно гранаты покоятся на блюдах в сценах восточного бытия. Гранат – излюбленный эпитет и метафора поэтических сочинений. Он послужил колористическим камертоном во многих композициях и, конечно, в знаковой для творчества Волкова «Гранатовой чайхане».

К концу 1920-х, на фоне ослабления интереса к беспредметничеству в искусстве Европы и России, в картинах Волкова появляется больше реальных, узнаваемых черт Востока. Сам Волков назвал этот период «возвращением к человеку». При этом художник не теряет ощущения связи конкретного с всеобщим, вселенским. В бытовых сюжетах он видит отголосок общечеловеческого бытия. Его герои – некие восточные типы, словно постигают вечные закономерности бытия или вслушиваются в звуки восточной музыки, наиболее чистого воплощения этих закономерностей. Так, «Продавцы фруктов» представляются совершающими некий обряд приношения даров¹³.

Искренне увлекшийся идеей социального переустройства мира, Волков в начале 1930-х становится центром группы единомышленников, которая не случайно названа «бригадой». «Сидим на чайханах и беданах»¹⁴, – упрекает Волков своих коллег в инертности и пристрастии к приметам традиционного, уходящего Востока и сам решительно меняет темы, образы и художественные средства. «Я хочу дать простые, яркие и понятные картины, связанные с современностью»¹⁵.

Теперь Волкова интересуют не столько отдельные типажи: женщины, по матерински прижимающие к себе охапки белого хлопка, дехкане на полевых работах, за трапезой или на празднике урожая, сколько их пластическое единство, как бы воплощающее понятие «народ». В теснящейся, сплоченной массе людей взгляд выхватывает то освещенное солнцем плечо, то яркий платок, но чаще всего – пресувеличенно сильные загорелые руки с огрубевшими от работы пальцами. Эта масса людей выражает некую позитивную коллективную волю, обращенную к объекту труда и к зрителю. И, наверное, наиболее ценным в произведениях стало ощущение пробудившейся в народе энергии, способной превратить землю в райский сад.

Судьба Петра Шеголева – одного из интереснейших живописцев «Бригады», практически неизвестна. Созданные им образы впечатляют эпической значительностью и архаической мощью. Так, например, в картине «Добыча песка» (1933) мускулистые дехкане

на фоне пирамидальных очертаний куч песка выглядят героизм величественных египетских рельефов. Изобретательный в композиционных построениях и пластике фигур, обладающий даром монументалиста и чувством цвета, Щеголев устанавливает связь с традиционным орнаментальным мышлением через ритмические переключки форм и баланс масс.

Персонажи произведений Николая Карахана, созданных в «Бригаде», словно выходят из тесного пространства чайханы или дворика в большой, наполненный светом мир. Художник стремится показать особый смысл изображаемого сюжета, вывести его за пределы повседневности. Композиция «Возвращение бригады» восходит к мотиву торжественного шествия. Движения ярко одетых людей, обрабатывающих поле, в композиции «Первая окушка», рифмуясь, производят впечатления работы некоего сложного механизма. В ясных очертаниях фигур, локальном колорите, построенном на ритмическом взаимодействии крупных цветовых пятен, в тщательности письма угадываются отзвуки классических восточных миниатюр.

Урал Тансыкбаев, названный одним из критиков «главой узбекских колористов», и вправду был незаурядным мастером цвета, что так ценил в нем Волков. Важной для становления Тансыкбаева как живописца, оказалась поездка в Москву в 1929 году, где он смог, благодаря уже открытым для публики коллекциям Музея нового западного искусства, познакомиться с произведениями европейских мастеров из коллекций Щукина и Морозова.

Поэтому не случайно в его азиатских сюжетах ощутим отголосок гогенского колорита, или декоративизм, родственник матиссовскому. Привычный ему с детства мир Азии, с изумрудно-розовыми горами, людьми, преобладающими в состоянии созерцания бытия, кажется нереально прекрасным. Сочетание лиризма и эпичности – характерная черта его тонко нюансированных в цвете ранних пейзажных полотен. Со временем они становятся все более реалистичными в цвете, а к 1940-м, к сожалению, утрачивают и поэтичность мировосприятия.

В «Бригаде» встретились и объединились талантливые мастера, по существу, многому научившись у Волкова, за плечами которого была высокая живописная культура и который понимал, что актуальность темы не может оправдать бездарность и халтуру.

Как мы знаем, надеждам «Бригады» на создание большого стиля не суждено было оправдаться, так же как и чаяниям педагогов и учеников «Ударной школы

искусства Востока» (первоначально «Закаспийской ударной школы искусств»), которая была организована десятилетием раньше в Ашхабаде.

Рувим Мазель и его соратники, работавшие в этом городе, видели своей целью не только всестороннее образование и просвещение местной молодежи, но и создание национального изобразительного искусства на основе синтеза восточных и западных художественных традиций.

Попав в Туркестан в 1915 году, Мазель, в недавнем прошлом студент Мюнхенской академии художеств, был поражен традиционным искусством туркмен. Орнаментальное и колористическое богатство ковров он воспринял как самодостаточную и цельную декоративную систему символов и знаков, в которой отражены исторические, космогонические, культурные представления народа. Опираясь на нее, но не будучи принципиальным сторонником авангарда, Мазель выработал собственный «ковровый стиль», переключаясь с «беспредметничества» российских модернистов.

В начале 1930-х уже в Москве Мазель, отходя от коврового стиля, но сохраняя впечатления от природы и архаичности жизненного уклада кочевых племен, создал серию живописных полотен, акварелей и рисунков настелью на библейские сюжеты. Место их действия он отождествил с Туркестаном.

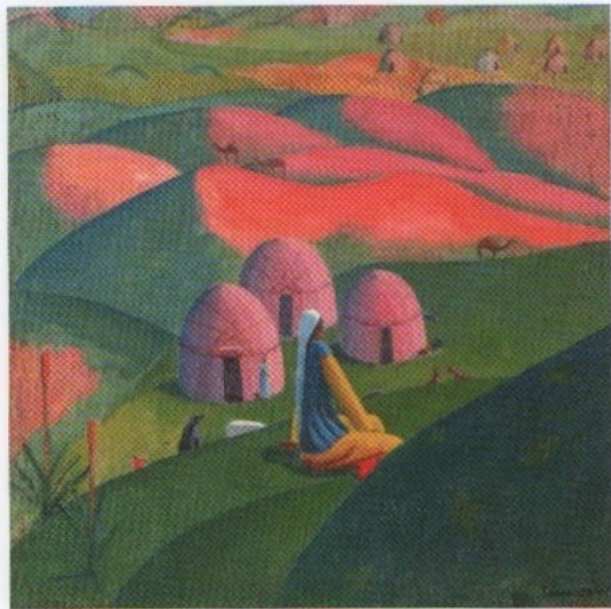
В конце 1920-х зрелым мастером, имея за плечами прекрасное художественное образование, полученное в Петербурге и Париже, приехал в Узбекистан Павел Беньков¹⁶. Предыдущий, казанский период сформировал его как мастера лирических пейзажей и добротного-реалистических портретов.

Посещение сначала Бухары, а потом и окончательный переезд в Самарканд позволили реализовать его еще не до конца раскрытым живописным возможностям. Убежденный сторонник пленэра, он писал свои произведения на природе, стремясь запечатлеть игру света и цвета, возникшую именно в этот момент бытия. Вслед за художником нельзя не запечатлеть бликами солнечного света, цветными рефлексам, оживляющими загорелые лица или ткани одежд. Опыт импрессионизма сказался и в его сюжетных предпочтениях – незамысловатых, отрадных сценках повседневной жизни, и в палитре с широким диапазоном теплых и холодных тонов, и в живописной технике – свободном мазке, темп и характер которого определяется натурой. Ощущаемое, благодаря солнечному свету, цветопластическое единство мира в лучших его полотнах завораживает поистине бесконечным разнообразием.

Беньков не был сторонником философских обобщений в искусстве. Он влюблен в природу, какой она видится глазу. Его многочисленные ученики и последователи вспоминали, с каким восторгом он отмечал розоватые или голубые рефлексы на кончике ветки, купающейся в солнечных лучах, или золотистые пятна света в воде арыка и на стене дома. Убедительно написать солнечный свет: мягкий, осенний, или летний, слепящий, «растворяющий» форму и цвет, было отрадой для живописца. Художественным принципом Бенькова следовали его ученики и соратники, в частности Зинаида Ковалевская.

Последовательным сторонником работы с натуры был и Семен Чуйков. Выпускнику ВХУТЕМАСа, ученику Фалька, ему выпало стать учредителем Союза художников Киргизии. Ей он посвятил, наверное, лучшие свои полотна, в том числе и хрестоматийно известные. Тяготеющий (особенно на ранних этапах) к лирико-философскому

Урал Тансыкбаев
Кочевье
1937. Холст, масло,
106x106, ГМБ



Рувим Мазель
Мальчик в чапане
1920-е гг. бумага, акварель,
21x14,5, ГМБ



Роберт Фальк
У хауза. Самарканд
1943. Холст, масло.
65x80. ГИМ

Америку. Вернувшийся в 1937 году из Франции, Фальк с радостью воспользовался возможностью уехать из столицы, где у него еще не было мастерской, а политические процессы делали обстановку все более тревожной.

Представляя эти обстоятельства, нам сейчас легче понять состояние художника, его душевную усталость, не позволявшую сосредоточиться на творческих вопросах, и разделить восторг от открывшегося совсем другого мира, «нестерпимо прекрасного, до боли сердца, до обморока», где и «Библия и сказки 1001 ночи <...> и настоящая советская действительность гармонично входят в пейзаж»¹⁷.

Современные люди виделись ему похожими на библейских патриархов или на Али-Бабу. Эскизы, карандашные наброски, а потом уже и живописные полотна выполнены с присущей мастеру изумительной виртуозностью тональных и цветовых переходов. В шедевры живописи, полные осмысленности и сложной красоты, превращены не только эффектные архитектурные мотивы, но и вполне обыденные пустыри и городские окраины.

И позже, в годы эвакуации, Фальку было достаточно для создания пронзительно-лирического живописного произведения самых простых мотивов и самых простых материалов: акварели, карандаша, гуаши...

И хотя социалистическая действительность часто навязывала художникам сюжеты произведений и регламентировала манеру, суживая задачи искусства до пропагандистских, извечная красота природы, не поддающиеся социальным катаклизмам, некогда великое искусство Востока и особый стиль неторопливой жизни не переставали вдохновлять истинных живописцев, предпочитавших сиюминутным темам – вечные: восходит солнце; небо насыщается синевой; цветут цветы; зреющие плоды наливаются золотым и гранатовым соком; люди пребывают в гармонии с мирозданием.

осмысленно повседневности, к передаче тонких нюансов состояния природы и находящегося в гармонии с ней человека, он достигал поставленной цели не декоративными эффектами, а колористически сдержанной, но тонко нюансированной живописью. Он постоянно «учился у природы», проводя теплое время года «на этюдах», наблюдая жизнь детей, женщин, стариков в их повседневных занятиях, подмечая точный жест руки, закрывающей глаза от солнца, или робкую застенчивость ребятяшек при встрече с незнакомцем. Его любовь к этюду, как особой форме откровенного и взволнованного диалога с природой, сказалась на особенностях национальной живописной школы.

Первая встреча Роберта Фалька с Востоком состоялась в 1938 году. Его друг и «ученик», Герой Советского Союза, летчик Андрей Юмашев, получал приглашение прочитать в госучреждениях и клубах Узбекистана лекции о рекордном перелете своего экипажа через северный полюс в

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Название выставки, тесно связанное с эстетикой символизма, отсылает к роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген», герой которого, поэт, ищет жизненный идеал, аллегорически обозначенный «голубым цветком», символом романтического томления по невыразимому идеалу. В поисках идеала, в мистических и реальных странствиях герой узнает, что *родина романтической поэзии – Восток* (курсив мой. – С. X)
- ² Сарьянов Д. Павел Кузнецов. М., 1975.
- ³ Сарьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. М., 1971. С. 65.
- ⁴ Там же. С. 80.
- ⁵ Волошин М. М.С. Сарьян // Аполлон. 1913. № 9. С. 12-13.
- ⁶ Волошин М. Лики творчества // Литературные памятники. М., 1988. С. 311.
- ⁷ Волошин М. Московская хроника. Выставки. «Бубиный валет» // Русская художественная летопись. СПб. 1911. № 1. С. 11.
- ⁸ К. Петров-Водкин был включен в состав экспедиции, направленной Главным Комитетом по делам музеев, охране памятников искусства, старины и природы совместно с Российской академией истории материальной культуры.
- ⁹ Первый непосредственный контакт К. Петрова-Водкина с Востоком, а точнее с Африкой, состоялся еще в период «Голубой Розы» в 1907 году.
- ¹⁰ Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самарканд. Л., 1982. С. 580.
- ¹¹ Земская М. Александр Волков (Мастер «Гранатовой чайханы»). М., 1975. С. 25.
- ¹² Львова Е. Педагогические принципы Александра Волкова // А. Волков и его ученики. Каталог выставки. М., 1987. С. 24.
- ¹³ Это отметила Н. Алчнская в статье «Грани народной жизни (1925–1930)» // Мастер «Гранатовой чайханы». М., 2007. С. 173.
- ¹⁴ Бидана (узб. *перепелка*). «Перепелке нет пристанища, но куда ни прилет – всюду пост», – гласит пословица. Перепелки в клетках, своим щебетанием улаживающие слух, были неизменным атрибутом традиционной чайханы.
- ¹⁵ Этот тезис и результаты его воплощения находят параллели в искусстве мексиканских монументалистов 1920–30-х гг. // Узбекская правда. 1933. 15 декабря.
- ¹⁶ Беньков впервые приехал в Среднюю Азию в 1928 году, а в 1930-м окончательно поселился в Ташкенте.
- ¹⁷ Слова Р. Фалька, записанные А.В. Щекин-Кротовой // Мясина М. Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М., 1973. С. 235.



Восток Ирины Жданко и Льва Крамаренко

Млада Хомутова

Мы познакомились с Ириной Александровной Жданко в самом начале 1990-х. Тогда она передавала в музей Востока коллекцию среднеазиатской керамики и произведения своего мужа, известного художника Льва Юрьевича Крамаренко, для чего пригласила нас, сотрудников ГМИНВ¹, зайти, выбрать работы. Просматривая холсты и графические листы Крамаренко, увидели и произведения самой Ирины Александровны – гуаши, темперы разных лет². Поразил масштаб коллекции, поистине монументальная мощь и размах ее творчества.

Большая комната коммуналки «доходного дома» в Старокоюншенном переулке на Арбате, где жила художница, была похожа на музей – живопись на стенах, папки с графикой, шкафы с керамикой, собранной, кажется, со всего света (особенно выделялась среднеазиатская коллекция)³, сюзане, войлоки⁴. Обстановка отличалась изысканностью, некоторой строгостью и благородством. Такова была и сама хозяйка.

Ее невозможно было назвать старушкой⁵. Старушка – это не про нее. Это была элегантная дама – во всем опущалась порода, происхождение⁶ – и в том, как она разговаривала, как вела себя – без всякой суетливости, сдержанно, с достоинством, в том, как показывала работы – мужа и свои.

Она была красива особенной одухотворенной красотой, с годами становящейся еще выразительней. Не было ни намека на старческую немощь. И не только во внешнем облике. Восхищали живой и ясный ум, твердый характер, потрясающая память, позволявшая Ирине Александровне вспоминать в деталях события более чем полувекковой давности. У нее было великолепное чувство юмора и неиссякаемая молодость души. Жданко прекрасно разбиралась в реалиях современной жизни. Энергичная и деятельная, она постоянно работала. Вплоть до 80-ти лет с огромным интересом и энтузиазмом ездила в экспедиции в Среднюю Азию, причем без особых удобств, перемещаясь от кишлака к кишлаку чуть ли не на грузовиках и мотоциклах. Занималась творчеством до последних своих дней.

Помнится, каким неожиданным открытием явились ее поздние работы – свободно и легко написанные, ничуть не уступающие по качеству ранним. Этому в немалой степени способствовала знаменитая студия рисунка, организованная в комнате Жданко. Художники в течение многих лет приходили в Старокоюншенный, рисовали и писали специально приглашенных натурщиц, оттачивая мастерство. Рисовали дружеские шаржи друг на друга, устраивали незабываемые творческие вечера. Эту студию посещали такие замечательные живописцы, виртуозные рисовальщики, как Макс Бирштейн, Нина Ватолина, Виктор Цигаль, Мирэль Шагинян, Михаил Куприянов, Евгения Малеева и другие. Часто бывал на Старокоюншенном и много лет дружил с Ириной Александровной создатель музея в Нукусе легендарный Игорь Савицкий⁷.

Ирина Жданко
Самарканд, Регистан.
Медресе Улуг-Бек
Фрагмент. 1934. Бумага, гуашь.
33x48. Частное собрание



Л.Ю. Крамаренко, 1939 г.
Собрание семьи художницы

Л.Ю. Крамаренко с учениками
во время работы над росписью
кофеен-зала Всесоюзной
академии наук, 1930 г.

Слева направо: Ю. Садиленко,
Л.Ю. Крамаренко, И. Жданко.
Собрание семьи художницы



Словно подтверждая известную фразу о том, что талантливый человек талантлив во всем, Жданко доказала это всей своей жизнью и многогранной деятельностью. Помимо несомненного дара художника, Ирина Александровна обладала и незаурядным организационным талантом – это уже и упомянутая студия рисунка, а также поддержка народных мастеров-керамистов. Свое восхищение Востоком художница перенесла и на рукотворные глиняные изделия из Риштана, Гяждувана, других центров керамического производства. Синие-бирюзовые сосуды вызвали в памяти образы Средней Азии, напоминали о майоликовых изразцах, облицовывавших порталы и купола культовых средневековых зданий. Она часто ездила в командировки в Узбекистан и Таджикистан от Комиссии по развитию художественных промыслов при Союзе художников, созданной для сохранения традиций народного искусства и помощи мастерам. Стараниями художественной общественности, в том числе трудами и заботами Ирины Александровны, в Москве проходили выставки народного творчества – керамики из Узбекистана⁹.

Жданко смогла многое и в преклонном возрасте – распорядиться художественным наследием мужа, передать его произведения в музей; в трудные 90-е издать альбом-каталог произведений Крамаренко³, написать воспоминания и способствовать изданию книги о студии в Старокоюншенном переулке¹⁰.

В 1996 году музей Востока устроил выставку произведений Ирины Жданко и Льва Крамаренко «Мир художника»¹¹. В экспозиции были представлены работы разных лет; основная часть – созданные художниками во время их поездок в Среднюю Азию (1934–1935 гг.) и во время эвакуации в Самарканд (1941–1942 гг.)¹².

Зрителю открылся удивительно светлый и гармоничный мир. Наполненные солнцем пейзажи, живописная, при всей ее геометрической кристалличности форм, средневековая архитектура Бухары и Самарканда, пестрые восточные базары, колоритные типажи-портреты местных жителей – традиционный крут тем и образов Востока. Востока среднеазиатского, увиденного глазами русских художников.

Как известно, многие живописцы XIX–XX веков из России писали Туркестан, Среднюю Азию. Среди них Василий Верещагин, Николай Карзин, Павел Кузнецов, Кузьма Петров-Водкин, Рувим Мазель и многие другие. И у каждого был свой мир, свой Восток. Весь XX век совершалось своеобразное паломничество художников в Среднюю Азию. Кому-то это помогло обрести творческую индивидуальность, свой стиль. Не будет преувеличением утверждать, что для всех Восток был неким энергетическим зарядом, особенной точкой отсчета, позволившей переосмыслить свою жизнь, увидеть по-новому мир и начать какой-то другой этап в творчестве. И, конечно же, существенно обогатить палитру. Эти цветковые рефлекссы, контрасты цвета, света и тени, небо и солнце никого не могут оставить равнодушными, тем более живописцев. Художники черпали вдохновение и в традиционном декоративно-прикладном искусстве – коврах, тканях, вышивках, керамике и т.д. В особенности те, кто много лет прожил в Азии и знал Восток «из-

нутри». Как например, проведший в Туркмении несколько незабываемых лет Рувим Мазель, или уроженец Ферганы, коренной туркестанец Александр Волков. В их произведениях органично соединился Запад и Восток – авангардные искания и восточный колорит.

И если художники конца XIX века более акцентировались на экзотике, на внешней картине только что присоединенных территорий, то уже в XX веке появилось метафорическое восприятие Востока. Древняя земля, хранившая память об успешных цивилизациях, традиционный уклад жизни людей – все это вдохновляло, подсудно вызывая ассоциации с библейскими образами.

И в трудные военные годы среднеазиатский Восток явился живительным источником для художников. Как известно, в Самарканд были эвакуированы многие художественные институты, учреждения¹³. В этом древнем городе работали Владимир Фаворский и Роберт Фальк, Сергей Герасимов и Николай Чернышов...

Ирина Александровна Жданко вспоминала, что поездка в Среднюю Азию была достаточно неожиданной. Перед этим, в 1932 году – очень непростое время для многих художников¹⁴, – они с мужем только переехали в Москву из Киева. Вскоре, в 1934-м, выпал шанс посетить Бухару и Самарканд¹⁵. Как и для других живописцев из России, восточные путешествия, впечатления явились своего рода глотком свободы, свежего воздуха. Художники открыли для себя мир Востока с его патриархальными устоем и традициями, поистине феерическими сочетаниями цвета. Представилась уникальная возможность «освежить» палитру. А кроме того – работать совершенно свободно и радостно. И.А. Жданко говорила, что восточный период был очень важен в жизни Крамаренко, в их жизни. Он дал мощный импульс для дальнейшего творчества. Она вспоминала: «Первое впечатление было ошеломляющим... Мы писали пейзажи, базары, людей; чудесную архитектуру Востока – голубые купола, изразцы, которые украшали здания мазаров и медресе, стариков с большими бородами, женщины ходили в то время еще в паранджах...»¹⁶

Лев Юрьевич Крамаренко ко времени первого среднеазиатского путешествия успел пройти длинный творческий путь. В биографии художника значится учеба в Петербурге у профессора живописи Д.Н. Кардовского, и в Академии Рансона в Париже у художников группы Наби и близким им – П. Боннара, Ж. Вюйяра, Ш. Герена, М. Дени и П. Серюзье. Крамаренко подолгу жил в Италии, посетил многие города, где открыл для себя монументальное искусство – фресковую живопись и мозаики.



И.А. Жданко работает дома,
в комнате-мастерской в
Старокоюншенном, 1965 г.
Собрание семьи художницы

И.А. Жданко и мастер
Матукубов. Аваз-Утар.
Конец 1970-х гг.
Собрание семьи художницы

В своем стремлении к монументальной живописи он был не одинок, у него нашлись единомышленники. Крамаренко с двумя соотечественниками, соседями по парижскому общежитию – Андреем Тараном и знаменитым впоследствии Михаилом Бойчуком, также студентами Академии Рансон, были увлечены византийским искусством. После возвращения на родину Крамаренко несколько лет преподавал в Киевском художественном институте и в других учебных заведениях, воспитал многих художников-монументалистов как на Украине, так и в России.

Крамаренко не только изучал фрески визуально, он работал над технологией стенописи, живописи по штукатурке, поставив себе утопическую, по многим причинам, задачу – возможность расписывать храмы не только изнутри, но и снаружи. Совместно с А. Тараном он сделал выставку в Обществе поощрения художеств, где выставил свои фрески. Известный философ Василий Розанов был под большим впечатлением от работ Крамаренко, его грандиозных замыслов, опытов и практических разработок по продлению срока жизни росписей⁷. К сожалению, планам Крамаренко не суждено было сбыться. Росписи культовых и общественных зданий, над которыми он работал в 1910–1930-е годы, не сохранились. Однако мечта о фресках все-таки осуществилась. Художник вплоть до конца 1930-х писал портреты в технике фрески. Зачастую моделью была любимая жена Ирина.

Крамаренко никогда не поддавался соблазну авангардных экспериментов в духе революционного времени, он был достаточно консервативен в своем творчестве. Но при этом – очень открытым и гостеприимным человеком. В их доме собирались художники самых разных творческих установок. Среди друзей Крамаренко такие противоположности, как Михаил Соколов и Казимир Малевич. По рассказам Ирины Александровны, Лев Юрьевич всегда излучал доброту, человечность, любил людей.

Все эти качества, широкий кругозор, духовная глубина и эмоциональность восприятия – позволили ему понять и принять Восток.

Станковые произведения, созданные Крамаренко в 1930–40-х годах, стилистически близки московской школе живописи тех лет, крута художников, ранее входивших в объединение «Бубновый валет». Здесь царит магия цвета, претворенного волей художника в пластически убедительные живописные образы. Таковы и произведения среднеазиатской серии – включающей пейзажи, портреты, натюрморты, жаровые композиции, – написанные на холстах и бумаге в разных техниках.

Великолепен натюрморт «Фазаны» (Бумага, гуашь). Живописная симфония, созданная переливами розово-сиреневых, коричневых в оперении фазанов, рефlekсами цвета на белой скатерти, игрой серых, дымчатых, оливокных оттенков и заключительным аккордом всполохов контрастных пятен красного, зеленого, ультрамарина в изображении голов птиц, позволяет забыть о том, что изображена битая дичь. В натюрмортах с риштанской голубой керамикой на фоне желтых абровых тканей художник сопоставляет формы предметов, контрасты цвета, орнаменты.

Жизнеутверждающими и в то же время лиричными представляются среднеазиатские пейзажи – виды Самарканда и Бу-



Лев Крамаренко
Хауз и чайхана
1934. Бумага, гуашь.
46,5x68. ГИМБ

хари. На них изображены все состояния дня: начинается тихое утро, искрится и сверкает полдень, когда кажется, что сам раскаленный воздух дрожит и трепещет, опускаются на город короткие сумерки, еще миг – и стемнеет. Энергичные мазки кисти, пятна контрастного цвета наполняют пространство движением, летят объемы зданий. Голубоватые тени таят в себе множество оттенков, солнечные блики отражаются на стенах древних зданий всеми цветами радуги. Мажорное звучание цвета в пейзажах Крамаренко сочетается с поэтичным настроением, напеваемым изображением тихих уголков города – персулков, чайхан, хаузов. На улицах и площадях спокойно и размеренно течет повседневная жизнь, неторопливые люди идут по своим делам. Родственны окружающему пейзажу памятники средневекового зодчества – величаво-торжественный Регистан, в колорите которого словно объединились небо и земля, охра дополнил ультрамарин. В его майоликовых изразцах отражается небо, осколки неба светятся и в голубых тенях на земле. Граненый купол Гур-Эмира, безмолвные купола Шах-и-Зинды соседствуют с небесным сводом. Время здесь как будто остановилось, соединив вечность и миг.

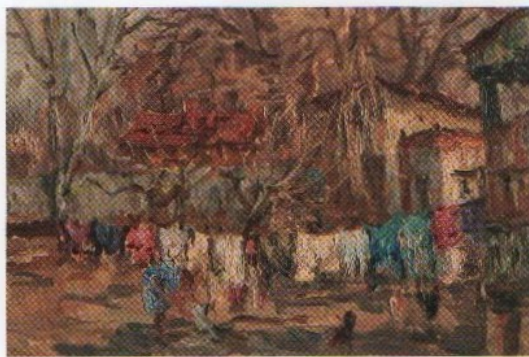
Сочно и «вкусно» написанный холст «Медресе Мир-и-Араб» демонстрирует две излюбленные стихии – воды (миража) и солнца, отраженного в сверкающих, пламенеющих стенах здания, открытого окружающему пространству всеми своими арками-ячейками. Сине-голубая тень от здания подобна быстрой горной реке с прохладной водой, струи «воды» водопадом стекают со ступеней здания. Построена на контрастах цвета и гуашь «Хауз и чайхана», где прозительная синета неба отражается в уже реальном водосме, а на розовых стенах глинобитного забора колеблются всполохи бирюзовых теней.

Работам Жданко и Крамаренко присуще наличие внутреннего света – кроме внешнего, солнечного. Этот внутренний свет таят в себе пейзажи, его излучают и созданные в

Лев Крамаренко

На ткацкой фабрике
1934. Бумага, гуашь.
67,5x48. ГИМБ





Лев Крамаренко
Бухара. Медресе Мир-и-Араб
1935. Холст, масло, 55x77. ГМБ

Лев Крамаренко
Хауз и чайхана. Самарканд
1941. Картон, масло, 20x29. ГМБ

технике сангины и угля портреты таджикских рабочих – участников борьбы с басмачами. Они больше похожи на восточных мудрецов, философов или даже святых с какой-нибудь храмовой фрески, чем на простых смертных. Солнечные блики на лицах изображенных напоминают пробела на лицах небожителей. Как вспоминала Ирина Александровна: «...Во времена басмачества мой муж ездил в горные районы Таджикистана собирать материал для картины. Вот отрывок из его письма: "За пять дней я просекал двести километров. Устал, но все время на свежем воздухе! Ел плов, пил чай, даже научился есть руками! Сделал 14 портретов, да каких – красота! Какие носы, скулы, резко очерченные рты, какие бороды, глаза – диво!"»¹⁸

В Средней Азии Крамаренко работал и над сюжетными картинами по заказу местного музея. В частности, он написал серию гуашей, посвященных ткачам, вероятно, в качестве подготовительных эскизов для картины. В большом листе «На ткацкой фабрике» загадочным и таинственным светом мерцает сумеречный интерьер цеха с обилием мелких деталей, воспринимающимися больше декоративными, нежели конкретными техническими реалиями фабрики. В этой композиции живопись почти монохромна, обращает на себя внимание линия, рисунок. Подробные перечисления деталей слетаются в некий причудливый орнамент. Аристократично и рафинировано выглядят на этом фоне изысканные бирюзово-голубые оттенки цвета керамики, майоликовых изразцов в одеждах работниц.

Ирина Жданко – не только жена, но и ученица Льва Крамаренко, коллега и единомышленница. Она была его студенткой, училась и в мастерской монументальной живописи в Киевском художественном институте. Отсюда такая общность творчества двух художников, неуловимое единство, несмотря на видимое различие творческих почерков и манеры письма.

Ирина Александровна в середине 1930-х – молодой, но вполне сложившийся художник. Ее профессиональные качества, установки во многом сформировались под влиянием лично-

сти и творчества мужа¹⁹, имевшего огромный авторитет среди художников. Да она и сама была очень сильным, волевым, самодостаточным человеком, цельной личностью, что помогло преодолеть жизненные беды и невзгоды – раннюю потерю любимого супруга и учителя²⁰, войну, бедность и многое другое. А главное – она смогла остаться самой собой – сохранить свой внутренний мир, невзирая на самые неблагоприятные обстоятельства.

Произведениям Жданко, даже, может, в большей степени, чем работам Крамаренко, присущее качество монументальности. Они вполне самостоятельны, но могут восприниматься эскизами к неосуществленным росписям. Как например, лист «Сушка изюма» (Бумага, гуашь, 1935). В этих работах нет ничего сиюминутно-суетного, незначительного, второстепенного, несмотря на то, что, казалось бы, изображены сцены повседневной жизни сартов²¹, так называемый «бытовой жанр». Здесь есть нечто вневременное, возвышающее над обыденностью, отчего изображенное перестает быть бытом, а становится бытием. Основная тема произведений – жизнь человека в гармонии с окружающим миром, природой, под покровом безмятежных небес. Пространство среднеазиатского города максимально приближено к естественной, комфортной среде обитания человека. Все – средневековая культовая архитектура древних городов, жители в длинных одеяниях – исполнено внутреннего смысла и значения, все подчинено каким-то своим законам. Спокойный мерный ритм, уравновешенность горизонталей и вертикалей в композиции – все дышит покоем и величием, даже картинка с восточного базара «Бухара. Базарный день» (Бумага, гуашь). Веселый калейдоскоп радужных пятен цвета в одежде, вроде бы случайно расположенных, на самом деле довольно четко выстроен и продуман. Что не мешает, тем не менее, жизнерадостному звучанию произведения.

В архитектурных пейзажах-видах Бухары господствует симметрия, точность пропорций и объемов зданий. Впечатлению некоторой «фресковости» способствует и манера гладкого письма, достаточно плотная живопись. А также довольно большие плоскости тонко нюансированного цвета, особенно в изображении неба и земли, глинобитных стен и каменной архитектуры. И, конечно, осветленный колорит, палитра, основанная на охристых тонах, изысканных сочетаниях светло-серых, голубых, зеленых, розовых и плотных коричневых, фиолетово-серых с большим включением бежего.

Многие художники 1920–1930-х – не только на Украине, но и в России, и те, кто жил и работал в Средней Азии – мечтали о большом стиле. Достаточно вспомнить творческую «Бригаду» Александра Волкова. Он и его ученики, среди которых Урал Тансыкбаев, Николай Карахан, Петр Щеголев и другие, создавали монументально-эпические произведения на темы строительства новой жизни, грядущего ожидаемого золотого века человечества. Они мечтали расписывать стены чайхан, клубов, школ и т.д. К сожалению, эта мечта не воплотилась в жизнь. Не было для этого условий и возможностей.

И уже в конце 1930-х – начале 1940-х годов художники стали переходить от эпических к более камерным произведениям.

Во время эвакуации в Среднюю Азию изменился и стиль, и манера письма И.А. Жданко. Теперь она больше работает в технике темпера, а не гуаши, как раньше. В работе «Слепой старик» (1942) все внимание сосредоточено на внутреннем состоянии персонажа. Нет больших плоскостей цвета, беспокойные мазки кисти как бы концентрируют в себе духовную энергию.

Л.Ю. Крамаренко в суровые месяцы своего последнего пребывания в Азии создавал небольшие «уютные» живописные этюды маслом с тонкими тональными переходами и нюансировками цвета. Таковы самаркандские виды – где запечатлены неприятельские сюжеты, – маленькие дворичи с сушащимися на веревке разноцветным бельем, пустыри,

неприметные улочки. Но это живопись в полном смысле слова – в трепетных мазках кисти, в искорках драгоценного цвета есть пульсирование жизни.

Их последний совместный приезд в Азию и начался, и окончился трагически – художники прибыли в Самарканд в эвакуацию во время войны. Крамаренко заразился там тифом и вскоре умер, и Жданко не смогла там долго оставаться после этой трагедии, поэтому, как только представилась возможность, уехала работать на только что освобожденные земли. Но Восток навсегда привязал ее к себе, не отпускал, звал. Она вновь и вновь возвращалась туда.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГМИНВ (другое название ГМВ) – Государственный музей искусства народов Востока.
- ² Жданко предпочитала работать в этих техниках. Были у нее и произведения, написанные маслом, но встречались значительно реже (скорее как исключение).
- ³ Ирина Александровна хорошо знала и любила этот вид декоративно-прикладного искусства, в дальнейшем она издала каталог «Современная керамика народных мастеров Средней Азии», 1974 (совместно с Г. Дервизом, Л. Жадовой и Д. Митляжским).
- ⁴ О знаменитой комнате-студии в Старококошешном рассказали художники. Студия рисунка в Старококошешном. Рассказы художников. М., 2000.
- ⁵ В то время И.А. Жданко было 87 лет.
- ⁶ Ирина Александровна Жданко происходила из старинного дворянского рода, в котором были военные, ученые и т.д. Дальний родственник художницы – легендарный Брусилов, об успешной операции которого («Брусиловский прорыв») во время Первой мировой войны знают еще из школьных учебников. Сестра Ермагина Жданко была медсестрой в составе легендарной экспедиции на шхуне «Святая Анна».
- ⁷ Ученик Роберта Фалька и Льва Крамаренко, он вместе со своими учителями был в эвакуации в Самарканде.
- ⁸ Собранная художницей коллекция керамики, в которой есть уникальные произведения, сейчас находится в музее Востока и в Эрмитаже.
- ⁹ Лев Юрьевич Крамаренко (1888–1942). Живопись, графика. М., 1995.
- ¹⁰ Книга вышла уже после смерти И.А. Жданко.
- ¹¹ Два года ранее, в 1994, несколько работ художников вошли в состав музейной выставки новых поступлений.
- ¹² Экспонировались произведения из ГТГ, ГМВ, частных коллекций и собрания И.А. Жданко.
- ¹³ Эвакуированных принимали также и другие среднеазиатские города – Алма-Ата, Душанбе, Ташкент, Фергана и т.д.
- ¹⁴ В 1932 году было принято Постановление «О реорганизации литературно-художественных организаций». Были упразднены разнообразные художественные творческие объединения, союзы. Создан единый – Союз художников. На Украине события развивались аналогично, может быть, стремительнее московских. Затем последовали и репрессии. Бойчук был расстрелян в 1937-м.
- ¹⁵ И.А. Жданко и Л.Ю. Крамаренко приехали в 1934 году в Самарканд к сестре Жданко – Татьяне Александровне, впоследствии известному этнографу, которая, окончив исторический факультет МГУ, отработывала пятилетнюю практику в Средней Азии.
- ¹⁶ Из воспоминаний И.А. Жданко.
- ¹⁷ Розанов В.В. Стенная живопись // Сб. Итальянские впечатления. Среди художников. М., 1994. С. 406–409.
- ¹⁸ Из воспоминаний И.А. Жданко. Крамаренко делал портреты по заказу местного музея.
- ¹⁹ Л.Ю. Крамаренко был старше жены на 20 лет.
- ²⁰ Лев Юрьевич Крамаренко умер от тифа в эвакуации, в Самарканде, ранней весной 1942 года.
- ²¹ Сартами называли жителей в регионе Самарканда, Бухары – мещан, торговцев, крестьян в XIX – начале XX века.



Каталог



Павел Кузнецов
В степи. Мираж
1911. Холст, масло. 87,5×94. СГХМ



Павел Кузнецов
Натюрморт с сюзана
1913. Холст, масло. 86×87. ГТГ



Павел Кузнецов
Портрет Е.М. Бебутовой
(с кувшином)
1922. Холст, масло. 134,5х97,5. ГТГ



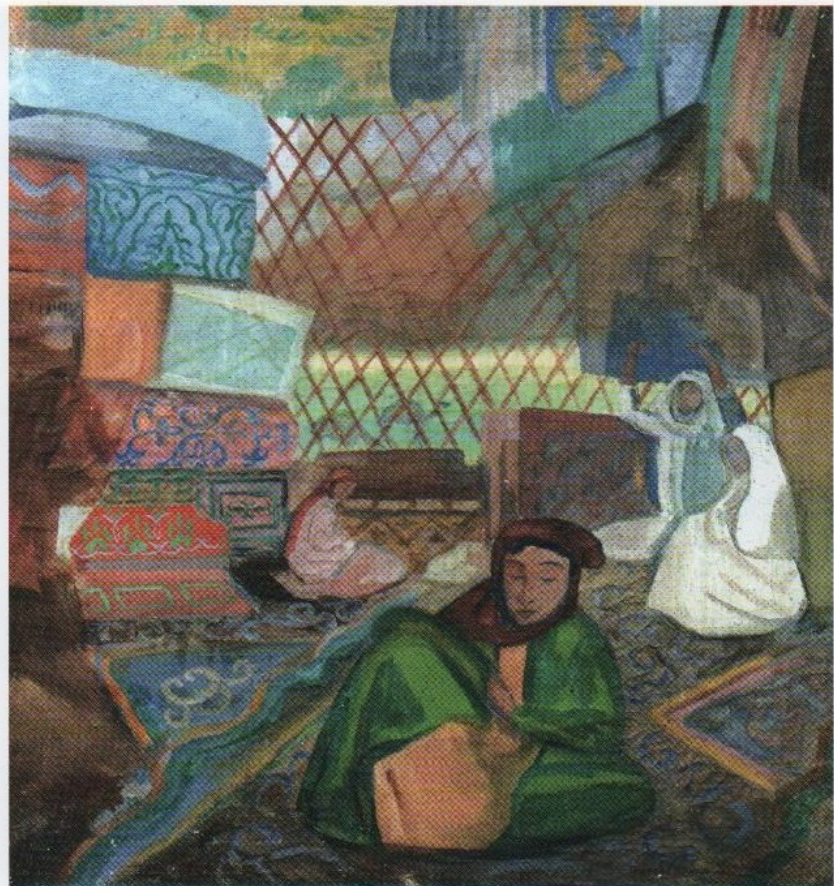
Павел Кузнецов
Бухарский натюрморт
1913. Холст, темпера. 73х74. СГХМ



Павел Кузнецов

Весна в степи

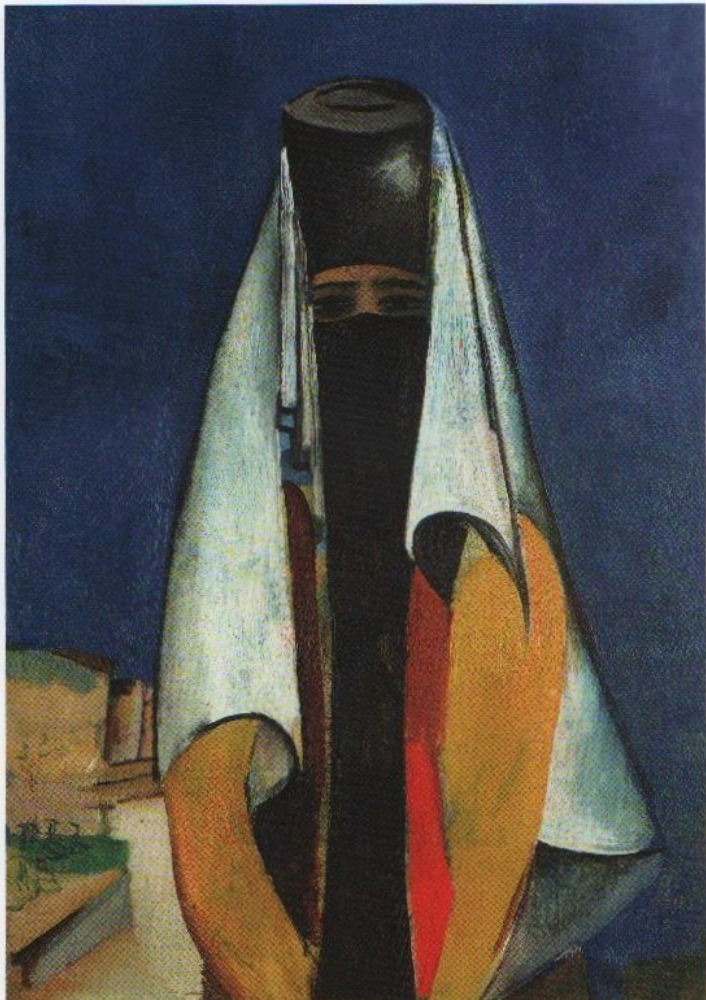
1911. Холст, масло. 90х99. СГХИМ



Павел Кузнецов

В кошаре (За рукоделием)

1910-е гг. Холст, темпера. 86,5х78. АПКГ



Павел Кузнецов
Киргизка
1920. Холст, масло. 86x59,8. ГТГ



Павел Кузнецов
Степь
Вторая половина 1910-х гг.
Холст, масло. 90x99. СГХМ



Мартiros Сарьян
Натюрморт
1913. Холст, темпера. 55×66. СГХМ



Петр Уткин
Натюрморт
1911. Холст, масло. 46,3×56,6. СГХМ



Илья Машков
Натюрморт
1912–1913. Холст, масло. 100×127. СГХМ



Роберт Фальк
Турецкие бани в Бахчисарае
1915. Холст, масло. 71×86. СГХМ



Аристарх Лентулов
Старый замок в Крыму. Алупка
1916. Холст, масло, 120x104. СГХМ



Аристарх Лентулов
Мечеть
1916. Холст, масло, 122x106. АГК



Петр Уткин

Мимоза

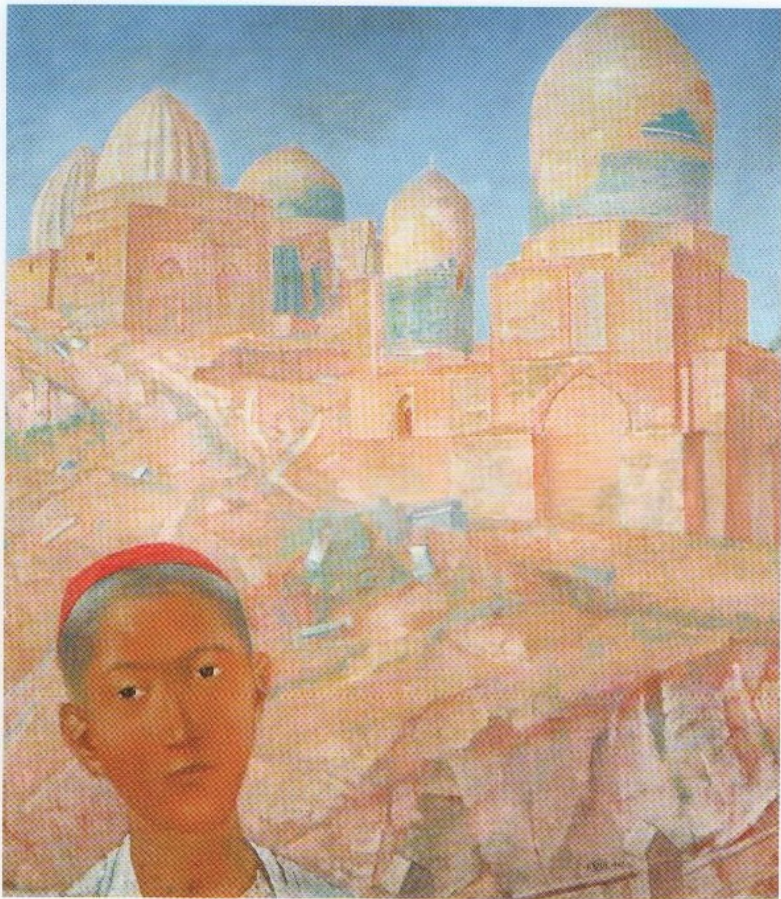
1909. Холст, масло. 45х63. СГХМ



Кузьма Петров-Водкин

Вид Самарканда

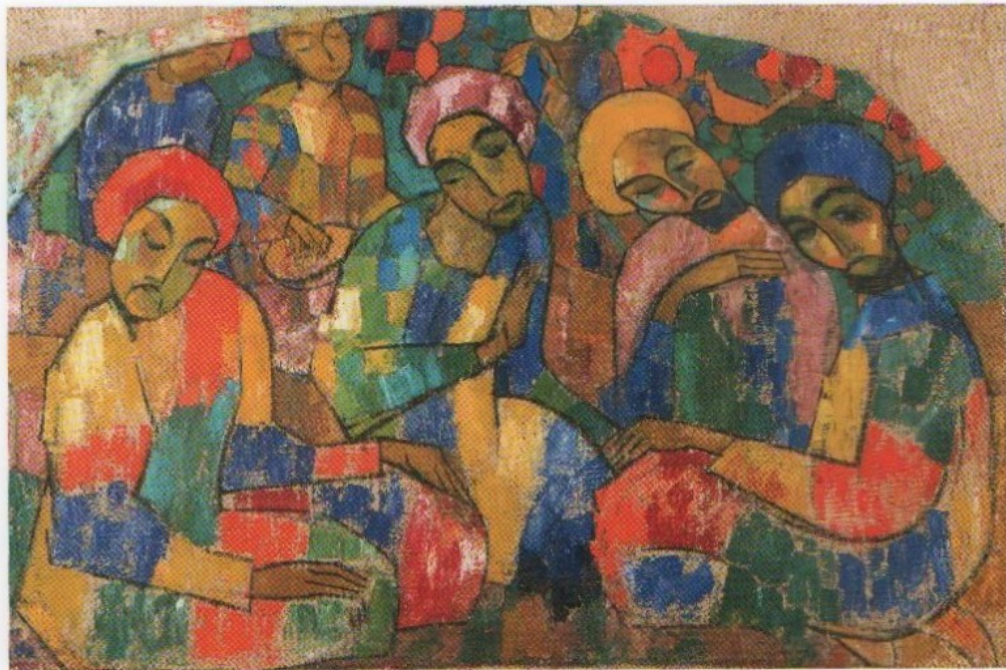
1921. Холст, масло. 39х54. ГРМ



Кузьма Петров-Водкин
Шах-и-Зинда. Самарканд
1921. Холст, масло. 75,5х68. ГРМ



Кузьма Петров-Водкин
Портрет мальчика-узбека
1921. Холст, масло. 48х46. ГРМ



Александр Волков

Слушают музыку

Начало 1920-х гг. Холст, масло. 100х155. ГТГ



Александр Волков

Танец

1924. Холст, масло. 74х74. Собрание Валерия Дудакова и Марины Кашуро, Москва



Александр Волков

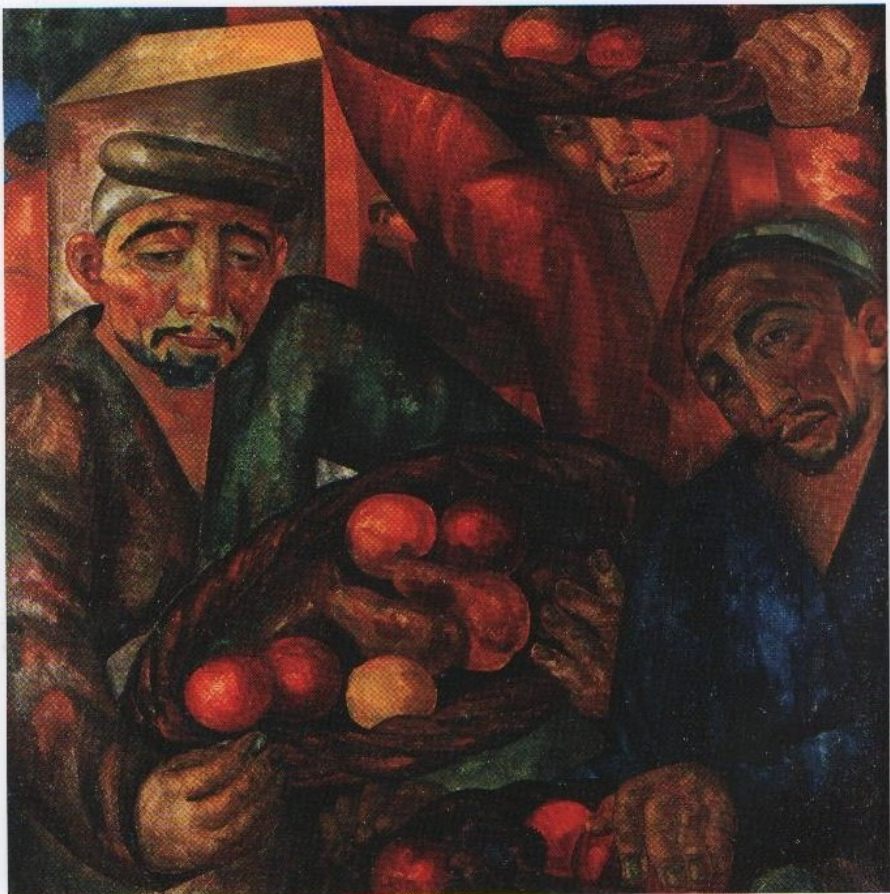
Свадьба

1927. Холст, масло, темпера, лак. 54x225. ГТГ

Александр Волков

Свадьба

1927. Холст, масло, темпера, лак. 54x225. ГТГ



Александр Волков

Продавцы фруктов

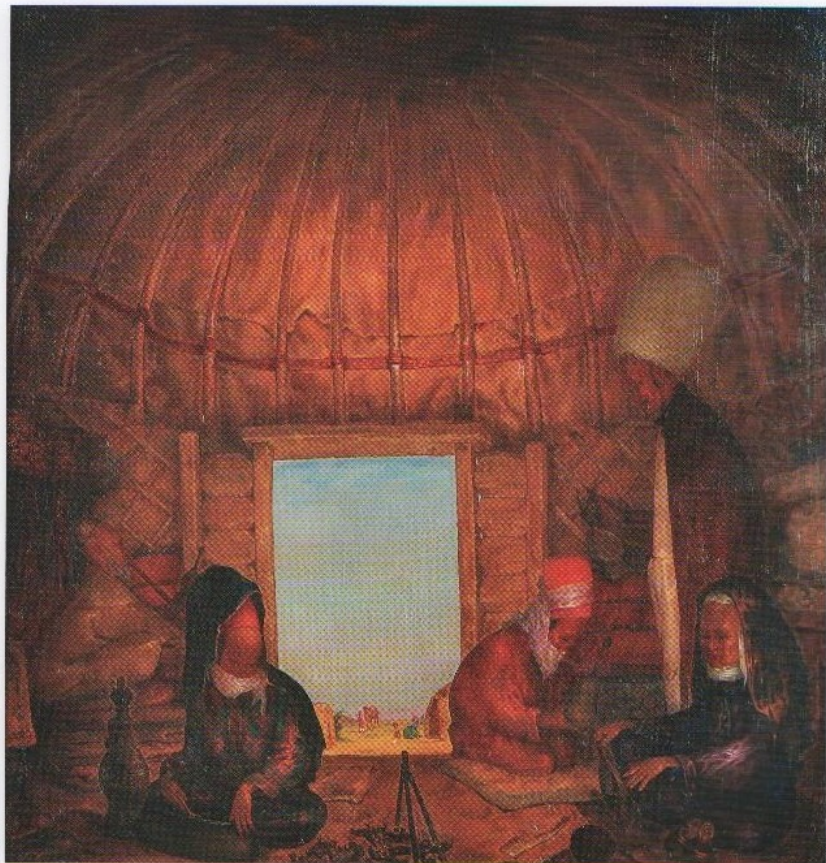
1928. Холст, масло, темпера, лак. 102x102. ГМБ



Александр Волков

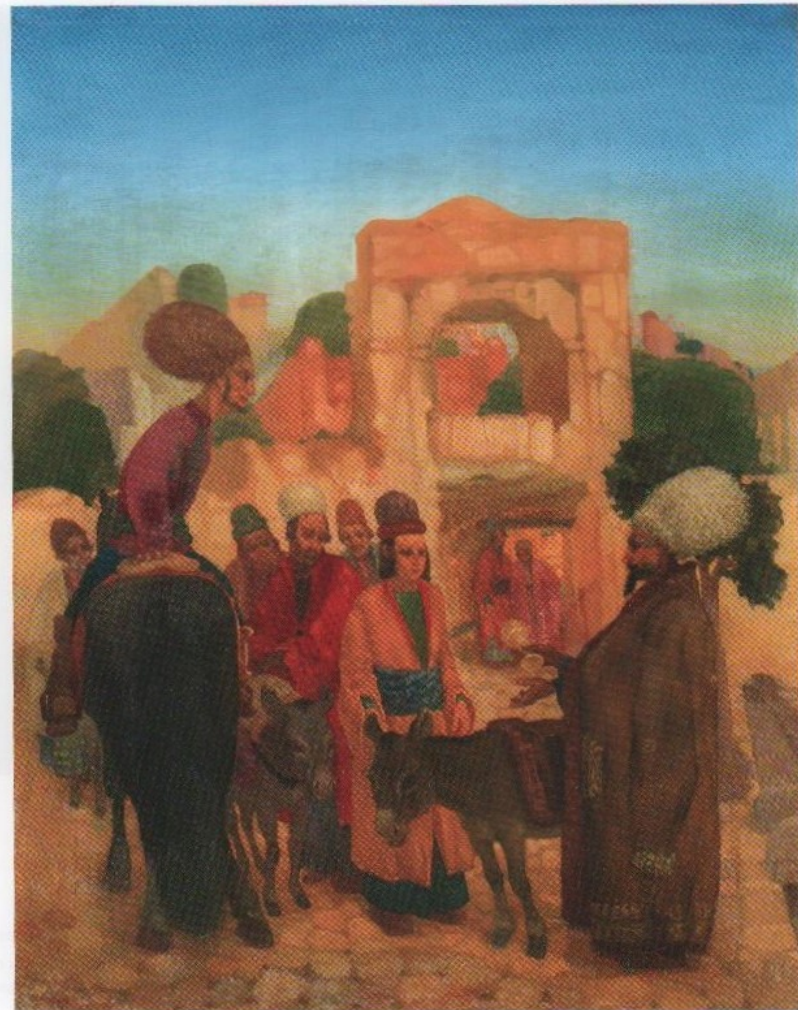
Натюрморт с красной материей

1927. Холст, масло, темпера, лак. 107x107. ГМБ



Рувим Мазель
В юрте
1930-е гг. Холст, масло, 95x92. ГМБ

Рувим Мазель
Восточная сцена
с кубком
(Посланцы Иосифа
находят чашу)
1930. Холст, масло,
85x57. ГМБ





Александр Волков
Столовая
1931. Холст, масло. 83×105, ГТГ



Александр Волков
Сбор хлопка
1931. Холст, масло. 127×141,5, ГТГ.

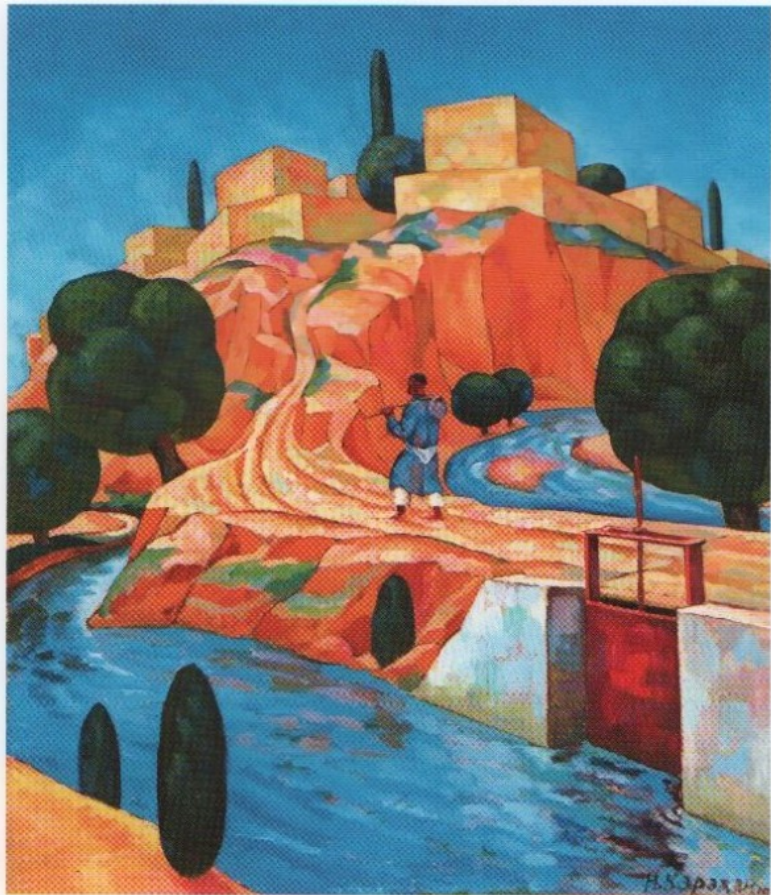
Музей имени Александра
Волкова в городе Ташкенте
857 000 000 000



Николай Карахан
Возвращение жнецов
1936. Холст, масло. 124х140. ГМБ



Николай Карахан
Женская ударная бригада на стройке
Начало 1930-х гг. Холст, масло. 91х107. ГМБ



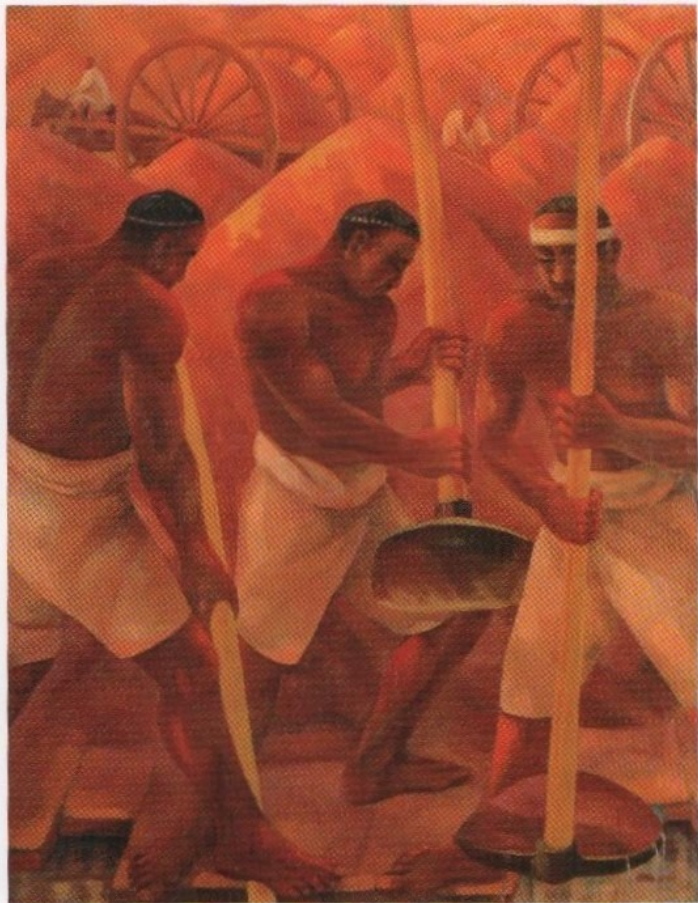
Николай Карахан
Дорога в кишлак
1931. Холст, масло. 82x72. ГМБ



Николай Карахан
Курильщики
1929. Холст, масло. 100x100.
Собрание Тaira Таирова



Николай Карахан
Первая окучка
1934. Холст, масло. 90x134. ГМБ



Павел Щеголев
Добыча песка
1933. Холст, масло. 195x155. ГМБ



Павел Щеголев
Строительство моста. На стройке
1933. Холст, масло. 85x85. ГМБ



Ирина Жданко
Бухара. Базарный день
1935. Бумага, гуашь. 43х61. ГМБ



Лев Бурз

Ворота в древнем Мерве
1914. Холст, масло. 51х89. ГМБ

Ирина Жданко

В центре Бухары
1934. Бумага, гуашь.
50х36. ГМБ



Ирина Жданко

В центре Бухары
1934. Бумага, гуашь.
50х36. ГМБ



Ирина Жданко
В Бухаре пускают змея
1934. Бумага, гуашь. 41х62. ГМБ



Ирина Жданко
Самарканд. Архитектура старого города
1934. Холст, масло. 55х63. ГТГ



Лев Крамаренко
Фазаны
1935. Бумага, гуашь. 66x45. ГМБ



Ирина Жданко
Сушка изюма
1935. Бумага, гуашь. 33x40. ГМБ



Ирина Жданко
Старый узбек
1941. Бумага, темпера. 41×29,5. ГМБ

Роберт Фальк
Старая узбечка
1938. Бумага, белила, акварель. 62×42,5. ГМБ





Лев Крамаренко
Шах Мухамет, таджикский рабочий
1935. Бумага, сангина, уголь. 44х31,5. ГМБ



Лев Крамаренко
Исмаи Химатов
1935. Бумага, сангина, уголь. 41,5х30. ГМБ



Варшам Еремян

Самарканд
1930. Холст, масло. 46x53. ГМБ

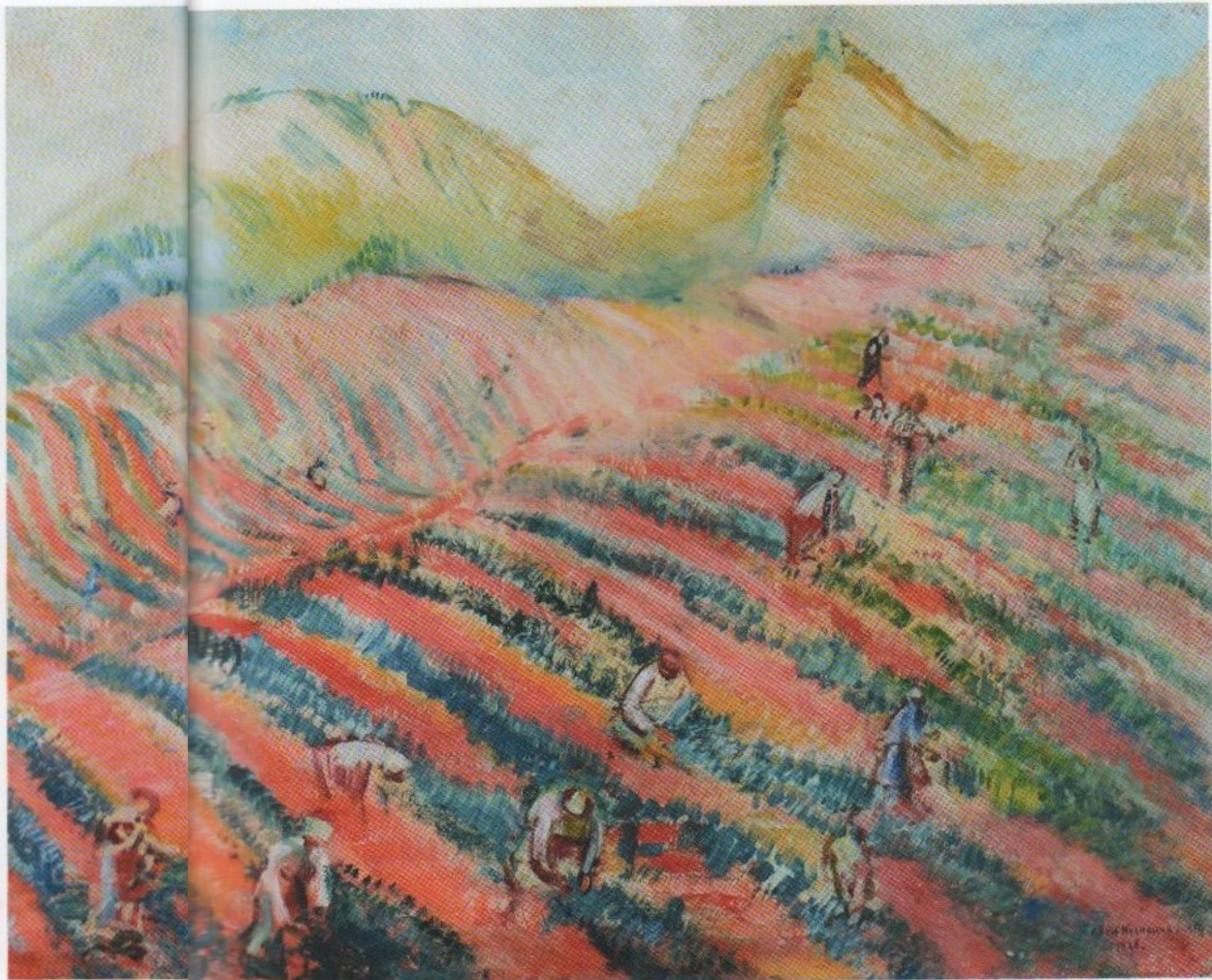


Урал Тансыкбаев

У кishлака
1935. Картон, гуашь. 33x23. ГМБ

Павел Кузнецов

Сбор чая (Чайные плантации. Чаква)
1928. Картон, масло. 79,5x102. СГХМ





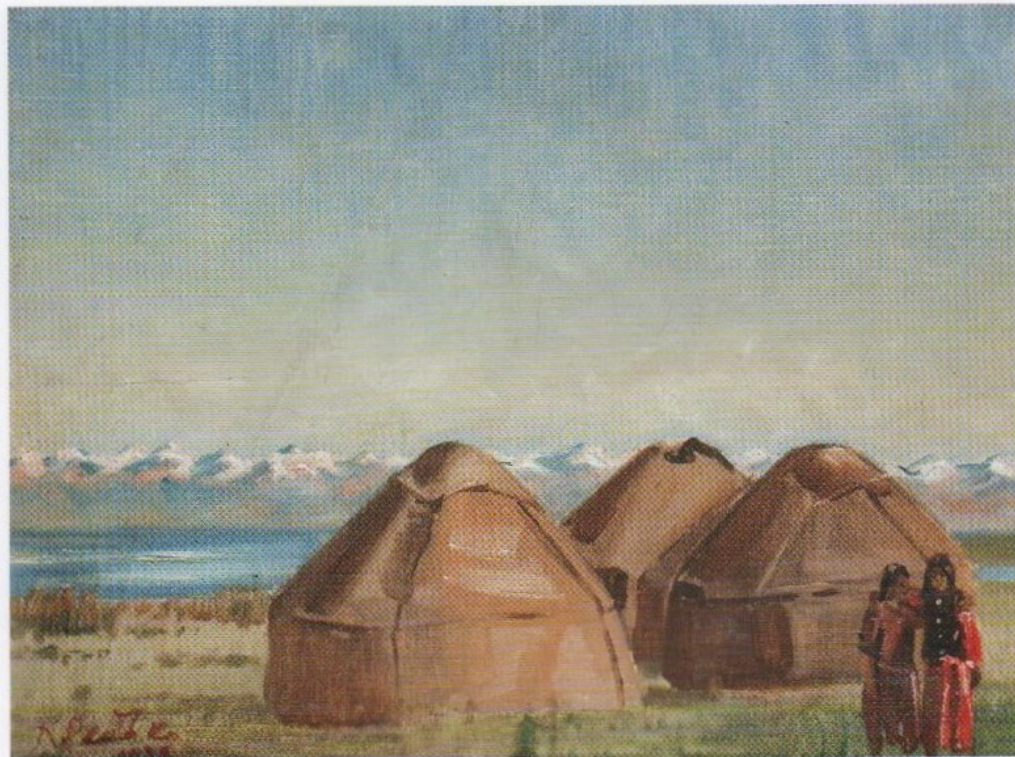
Урал Тансыкбаев
В родном ауле
1933. Холст, масло. 112x132. ГМБ



Павел Кузнецов
Женщина с быком
1928–1930. Холст, масло. 72,6x79,5. СГХМ



Климент Редько
Хлопок
1939. Холст, масло. 39×46,5. ГРМ



Климент Редько
Комсомольские юрты
1939. Холст, масло. 27×35,5. ГРМ



Семен Чуйков
Мальчик с рыбой
1924. Холст, масло. 103x61. ГТГ

Семен Чуйков
Мальчик с рыбой
1924

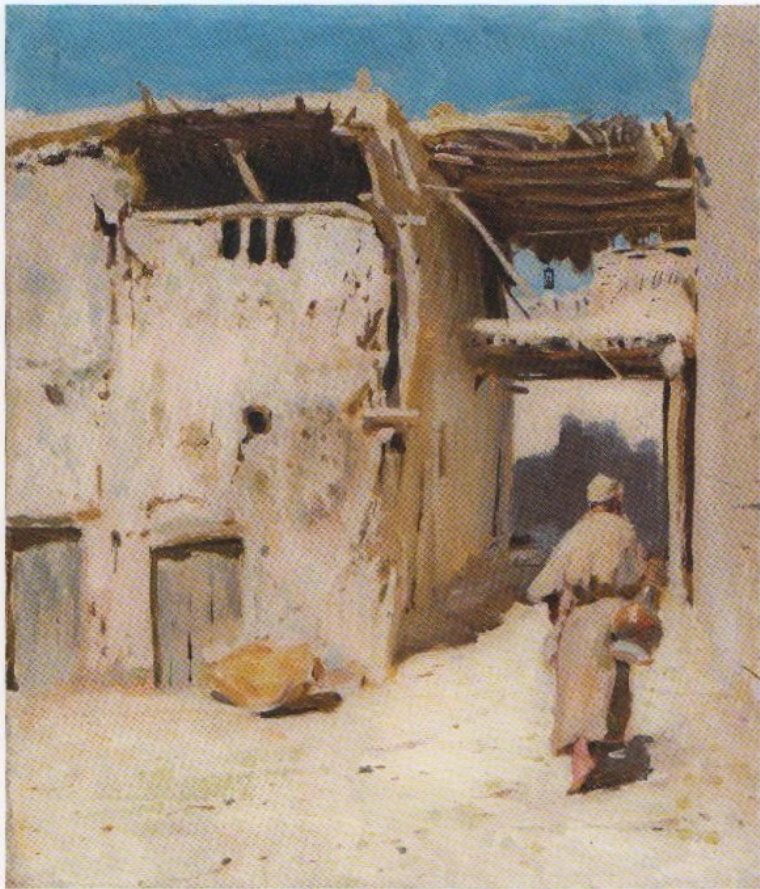


Семен Чуйков
Утро Киргизии
1930-е гг. Холст, масло. 88x116,6. ГТГ

Семен Чуйков
Утро Киргизии
1930-е гг.



Мартiros Сарьян
Плоды и овощи
1942. Холст, масло. 95x160. ГМБ



Павел Беньков
Старая Бухара
1930-е гг. Холст, масло. 82x72. ГМБ



Павел Беньков
Крытый базар в Бухаре
1930-е гг. Холст, масло. 135x128. ГМБ



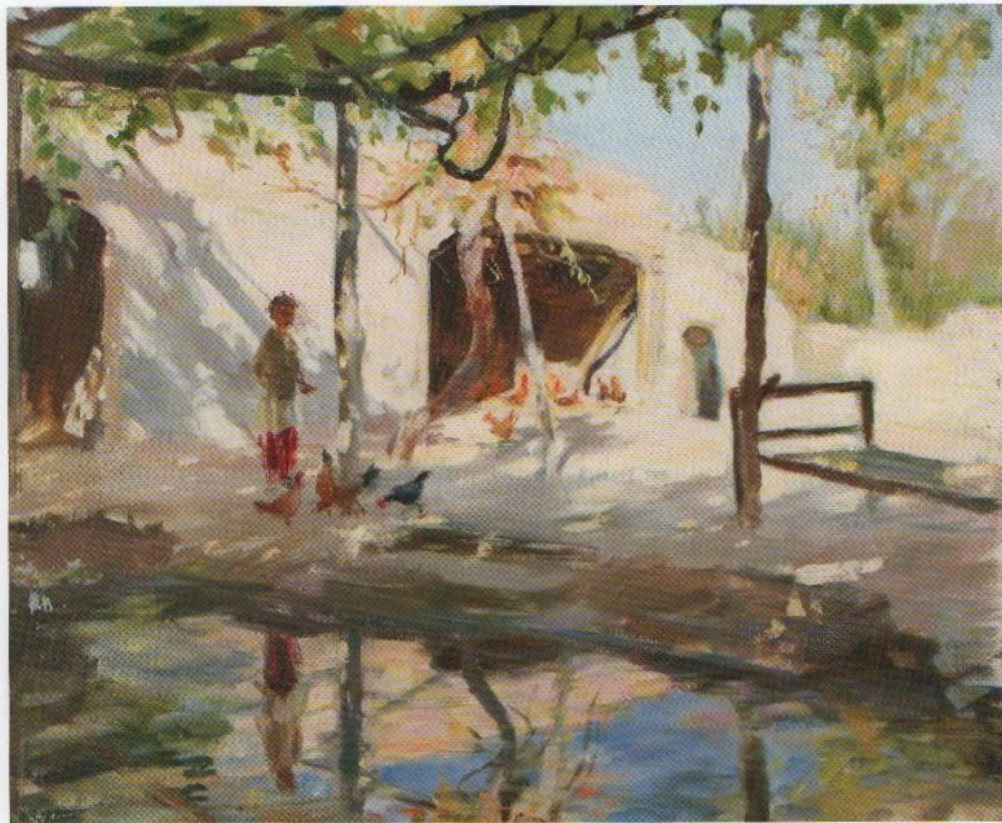
Иван Казаков

Купола Шах-и-Зинда
1918. Холст, масло. 58x74. ГМБ



Лев Бурз

Двор медресе Шир-Дор в Самарканде
1913. Холст, масло. 61x54,5. ГМБ



Зинаида Ковалевская
Дворик с хаузом
1943. Холст, масло. 60×74,5. СГХМ



Павел Беньков
Дворик
1947. Холст, масло. 105×112. ГМБ



Александр Можяев
Старый Самарканд
1942. Картон, масло. 39,2×51. СГХМ



Павел Беньков
Подруги (Письмо с фронта)
1941. Холст, масло. 137×177. ГМБ



Роберт Фальк
Самарканд. Пейзаж с осликом
1938. Холст, масло, 61x74. ГМБ

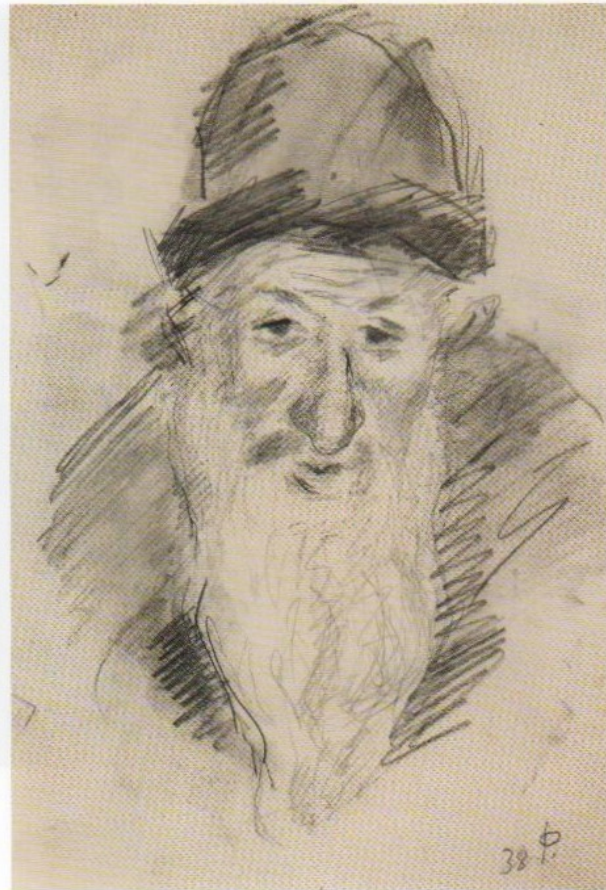


Роберт Фальк
Самарканд. Золотой пустырь
1943. Холст, масло, 65x80. ГТГ



Роберт Фальк

Голова узбека в профиль
1943. Бумага, карандаш. 38,5×20,3. ГМБ



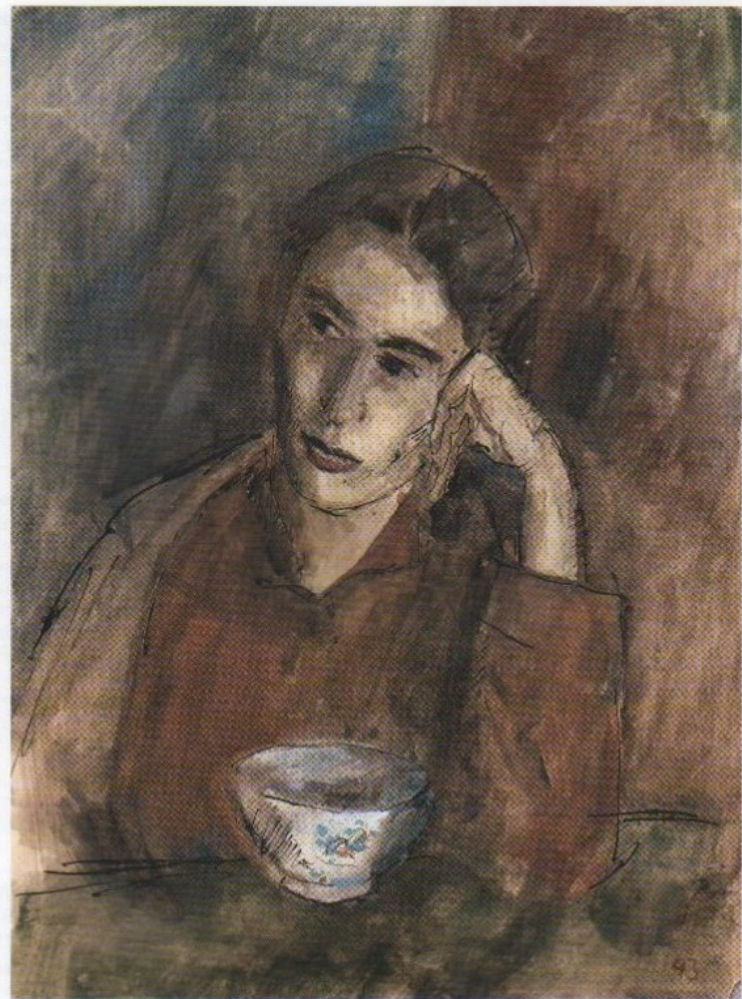
Роберт Фальк

Голова старика в шапке
1938. Бумага, карандаш. 28,5×20,3. ГМБ



Роберт Фальк
Картошка. Самарканд
1942-1943. Бумага, гуашь, белила, акварель. 62x42,2. ГМБ

Роберт Фальк
При копилке. Портрет
А.В. Щекин-Кротовой
1943. Бумага, акварель, гуашь,
белила, перо, тушь. 38x28. ГМБ



Краткие сведения о художниках

БЕНЬКОВ Павел Петрович

(1879, Казань – 1949, Самарканд)

- 1895–1901 Учился в Казанской художественной школе у И.А. Денисова и Г.А. Медведова.
- 1901–1909 Учился (с перерывами) в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств в Петербурге у Я.Ф. Ционглинского, Г.Р. Залемана.
- 1903 Учился в мастерской Д.Н. Кардовского.
- 1905–1906 Брал уроки в Академии Жюльена (Париж).
- 1906–1913 Совершил несколько поездок по Италии и Испании.
- 1910–1929 Преподавал (с перерывами) в Казанской художественной школе (позже преобразованной в техникум).
- 1928–1930 Путешествовал по Средней Азии.
- с 1930 Жил в Самарканде.
- 1930–1949 Преподавал в художественном училище в Самарканде.

Основные выставки

- 1916 Сорок четвертая передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок.
- 1926 Восьмая выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (Москва, Ленинград).
- 1927 Юбилейная выставка искусства народов СССР (Москва).
- 1952 Выставка советского изобразительного искусства (Дели – Калькутта – Бомбей).
- 2008 «В Бухаре пускают змея» (Москва).
- 1960, 1963 Персональные (Ташкент).
- 1961, 2000 Персональные (Москва).
- Кроме того: регулярный участник республиканских и всесоюзных выставок.

БУРЭ Лев (Леонард) Леонардович

(1877, Самарканд – 1943, там же)

В юности испытал сильное влияние художника-этнографа С. Дудина, благодаря собирательской деятельности которого была заложена основа среднеазиатской коллекции

Этнографического музея в Санкт-Петербурге.

- 1904–1905 Учился в частной художественной студии В.Н. Мешкова, Москва.
- 1907 Учился в Академии художеств, Санкт-Петербург у И.Я. Билибина и Ф.А. Рубо.
- 1930–1943 Преподавал в Самаркандском художественном училище.

Основные выставки

- 1905 Общества Московских художников. (Москва).
- 1907–1911 Союза русских художников (Санкт-Петербург).
- 1911 «Карикатуры художника Бурэ» (Самарканд).
- 1936 Персональная (Самарканд).

ВОЛКОВ Александр Николаевич

(1886, Скобелев, ныне Фергана – 1957, Ташкент)

- 1908–1910 Учился в Петербургской академии художеств у В.Е. Маковского, Н.К. Рериха, И.Я. Билибина.
- 1912–1916 Учился в Киевском художественном училище у Ф.Г. Кричевского.
- 1916–1941 Преподавал в студиях, Ташкентском художественном техникуме.
- 1944–1946 Преподавал в Ташкентском художественном училище.

Основные выставки

- 1920, 1921, 1923 Персональные (Ташкент).
- 1934 Выставка художников Узбекистана (Москва).
- 1935 Выставка шести (совместно с В. Уфимцевым, А. Николаевым, Н. Караханом, М. Курзипым, Е. Татенослном, У.Тансыкбаевым).
- 1944–1945 Персональная (Ташкент).
- 1956–1957 Персональная (Ташкент).
- 1963 Персональная (Гарту).
- 196 Персональная (Москва, ГМВ).
- 1971 «Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе» (Москва, ГМВ).
- 1987 «Волков и его ученики» (Москва, ГМВ).

- 1999 «Образы Пустыни и Сады» (Москва, ГМВ).
- 2007 Персональная (Москва, ГТТ).
- 2010 «Туркестанский авангард» (Москва, ГМВ).

ЕРЕМЯН Варшам Никитич

(1897, село Дарнаварз, Нагорный Карабах – 1963, Ташкент)

- С 1916 Жил в Самарканде, затем в Ташкенте.
- 1917 Учился в МУЖВЗ.
- 1921–1927 Учился во ВХУТЕМАСе у С.В. Герасимова и Р.Р. Фалька.
- С 1926 Работал в журнале «Муштур» («Кулак»).
- 1934–1937 Работал художником на киностудии «Таджикфильм».
- 1937–1944 Работал художником на киностудии «Узбекфильм».
- 1944–1963 Главный художник киностудии «Узбекфильм».

Основные выставки

- 1934 Выставка художников Узбекистана (Москва).
- 2010 «Туркестанский авангард» (Москва, ГМВ).

ЖДАНКО Ирина Александровна

(1905, Санкт-Петербург – 1999, Москва)

- 1920–1927 Училась во Всеукраинской академии художеств (Киевском художественном институте), в мастерской монументальной живописи у Л.Ю. Крамаренко.
- С 1932 Жила в Москве.
- 1934, 1935 Путешествовала по Узбекистану и Таджикистану (совместно с Л. Крамаренко).
- 1941–1943 Жила в эвакуации в Средней Азии.
- 1960–1980-е Регулярно бывала в творческих командировках в Узбекистане и Таджикистане.
- 1945–1990 Одна из организаторов и постоянных участников Студии вечернего рисунка в Москве, в Староколонистском переулке.
- 1965–1990 Организовала (совместно с Д. Митляским) Комиссию по народному искусству при СХ СССР и активно работала в ней.

	<i>Основные выставки</i>
1941	Совместно с И. Копиным (Москва, МОСХ).
1945	Совместно с И. Вилковир (Москва, МОСХ).
1969	Персональная (Подольск).
1971	Персональная (Москва, МОСХ).
1996	«Мир художника». Творчество И.А. Ждапко, Л.Ю. Крамаренко (Москва, ГМВ).
2008	«В Бухаре пускают змея» (Москва).

КАЗАКОВ Иван Семенович
(1873, д. Касилово – 1935, Ташкент)

1888–1894	Учился в Московском училище живописи ваяния и зодчества, у В.Е. Маковского (окопчил с малой серебряной медалью).
1894–1898	Учился Высшем художественном училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской Академии художеств в Петербурге у К.Е. Маковского (получил звание художника 1 степени).
1999–1900	В качестве пенсионера Академии художеств путешествовал по Италии, Германии, Франции.
1906	Вынужден был уехать в Туркестан.
1906–1910	Служил преподавателем рисования в Ташкентском реальном училище.
1919–1921	Преподавал в Туркестанской художественной школе.
1921	Организовал собственную студию в Ташкенте, где преподавал.
1926–1930	Преподавал в художественной студии при Ташкентском филиале АХРР.

	<i>Основные выставки</i>
1894, 1897, 1899, 1901	Выставки Императорской академии художеств (Петербург).
1915	Групповая (совместно с Л. Бурэ, В. Розвадовским, С. Юдиным, Р. Зоммером). (Ташкент).
1934	Выставка художников Узбекистана (Москва).
1935	Посмертная выставка картин (Ташкент).

КАРАХАН Николай Георгиевич
(1900, с. Нахичеваник, Нагорный Карабах – 1970, Ташкент)

	С раннего детства жил в Туркестане, куда переехала семья.
1918–1921	Учился в Туркестанской красной художественной школе-студии, у С.П. Юдина, А.В. Исупова.
1921	Мобилизован в Красную Армию и почти все время занимался агитационно-оформительскими работами: рисовал панно, плакаты для украшения клубов, писал декорации для театра.
1925–1934	Преподавал рисование в Туркменском педагогическом техникуме.
1934–1941	Преподавал живопись в Ташкентском художественном училище.
1930-е	Входил в творческую «Бригаду Волкова».
	<i>Основные выставки</i>
1934	Выставка художников Узбекистана. Москва.
1935	Выставка шести (совместно с А.Н. Волковым, В. Уфимцевым, А. Николаевым, М. Курзиным, Е. Татевосяном, У. Тансыкбаевым).
1987	«А. Волков и его ученики» (Москва, ГМВ).
1995	«Реальность и миф в искусстве Советского Востока» (Москва, ГМВ).
2008	«В Бухаре пускают змея» (Москва).
2010	«Туркестанский авангард» (Москва, ГМВ).
1960, 1981	Персональные (Ташкент).

КОВАЛЕВСКАЯ Зинаида Михайловна
(1902, Вольск, Саратовская обл. – 1979, Самарканд)

1922–1927	Училась в Казанском архитектурно-художественном техникуме у Н.И. Фешина, П.П. Бенькова.
1943	Экстерном защитила диплом художника на живописном факультете ИЖСА им. Репина (Ленинград).
1928–1930	Преподавала в средних школах Казани.
С 1930	Жила и работала в Самарканде.

1932–1949 Преподавала в Самаркандском художественном училище.

	<i>Основные выставки</i>
1953, 1964	Персональные (Ташкент).
1965	Персональная (Казань, Москва), 1972 (Вольск, Саратов).
	Кроме того: постоянная участница республиканских и всесоюзных выставок.

КРАМАРЕНКО Лев Юрьевич
(1888, Умань – 1942, Самарканд)

1906–1908	Учился в Петербурге на юридическом факультете университета, одновременно в студии Д.Н. Кардовского.
1908–1911	Учился в Париже, в Академии живописи Рансона у П. Боннара, М. Дени и П. Серюзье.
1911–1912	Путешествовал по Европе.
1915–1917	Преподавал в Школе народного искусства (Петроград).
1918	Преподавал в Глинской керамической школе.
1920–1930	Преподавал во Всеукраинской академии художеств (с 1924 – Киевский художественный институт), руководил мастерской монументальной живописи, был ректором и деканом живописного факультета.
1931–1932	Преподавал в Харьковском художественном институте.
С 1932	Переехал в Москву.
1935–1941	Преподавал в Институте повышения квалификации художников (Москва).
1934, 1935	Путешествовал по Узбекистану, Таджикистану (совместно с И. Ждапко).
1941–1942	Был в эвакуации в Самарканде.

	<i>Основные выставки</i>
1913	Совместно с А.И. Тараном, Общество поощрения художеств (Петербург).
1988	Юбилейная выставка к 100-летию со дня рождения (Киев). Музей украинского изобразительного искусства.
1996	«Мир художника». Творчество И.А. Ждапко и Л.Ю. Крамаренко (Москва, ГМВ).

2008	«В Бухаре пускают змея» (Москва).
1959	Персональная (Киев).
1960, 1974	Персональные (Москва).

КУЗНЕЦОВ Павел Варфоломеевич
(1878, Саратов – 1968, Москва)

1891–1896	Учился в Саратове в студии ОЛИИ у В.В. Коновалова и Г.П. Сальвини-Бараки.
1897–1904	Учился в МУЖВЗ у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, Л.О. Пастернака, В.А. Серова, К.А. Коровина.
1906	Учился в частных студиях Парижа.
1902	Совместно с П.С. Уткиным и К.С. Петровым-Водкиным работал над росписями церкви Казанской Божией Матери в Саратове.
1905–1909	Сотрудничал в журналах «Искусство», «Золотое Руно».
1908–1913	Совершал поездки в заволжские степи и Бухару, Самарканд, Ташкент.
1918–1924	Член Коллегии отдела ИЗО Государственной комиссии по просвещению при Наркомпросе (Москва).
1917	Преподавал в СХПУ (профессор монументальной живописи).
1916–1929	Преподавал в МУЖВЗ–ГСХМ–ВХУТЕМАС–ВХУТЕИИИ. Руководитель живописной мастерской, профессор (Москва).
1919	Руководитель подготовительных мастерских при Отделе ИЗО Наркомпроса (Саратов).
1939–1941	Преподавал в Институте повышения квалификации художников (Москва).

	<i>Основные выставки</i>
1902, 1906, 1911–1913, 1915–1917, 1921	Объединения «Мир искусства».
1907–1917	Общества «Свободная эстетика».
1906–1914	«Осенний салон» (Париж, с 1908 – член жюри).
1924–1931	Объединения «Четыре искусства» (Москва).
1904	«Алая Роза» (Саратов).
1907	«Голубая роза» (Москва).
1907–1908	«Венок» (Санкт-Петербург).

1908	Салона «Золотое руно» (Москва).
1909,	
1909–1910	«Золотое руно» (Москва).
1928	АХРР (Москва).
1970–1971	«Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе» (Москва, ГМВ).
1981	Париж – Москва (Москва).
1923	Персональные (Москва, Берлин, Париж).
1929, 1931,	Персональные (Москва).
1935, 1940,	
1956, 1964	
1957	Персональная (Ленинград). Кроме того: участник республиканских и многих международных выставок.

ЛЕНТУЛОВ Аристарх Васильевич

(1882, с. Воронье, Пензенская губ. – 1943, Москва)

1898–1900,	Учился в ПХУ у К.А. Савицкого, Н.К. Грандковского, К.А. Клодта, А.Ф. Афанасьева.
1905	
1901–1905	Учился у В.К. Менка, Н.К. Пимоненко, И.Ф. Селезнёва.
1906–1907	Учился в студии Д.Н. Кардовского (Петербург).
1911	Учился в Академии «La Palette» у А. Ле Фоконье, Ж. Меттенже (Париж).
1918–1943	Преподавал в ГСХМ–МГХИ.
	<i>Основные выставки</i>
1907–1910	«Венок» (Москва).
1909–1910	Салон Издебского (Одесса, Киев, Санкт-Петербург, Рига).
С 1910	Объединения «Мир искусства» (Санкт-Петербург, Москва).
1911–1917	«Бубновый валет» (Москва, член правления)
1917	«Союз молодежи» (Санкт-Петербург).
1917–1919	Профессиональный союз художников-живописцев Москвы.
1919–1922	Общество молодых художников (Москва).
1924–1925	«Московские живописцы» (член-учредитель).
1926–1927	АХРР (Москва).
1927–1932	ОМХ (член-учредитель, с 1928 – председатель).

1933, 1934,
1939, 1940

Персональные выставки (Москва).

Кроме того: участник республиканских, все-союзных и зарубежных выставок.

МАЗЕЛЬ Рувим (Илья) Моисеевич

(1890, Витебск – 1967, Москва)

	Середина 1900-х – учился в студии Ю.М. Пэна в Витебске.
1906–1909	Учился в рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге.
1910–1911	Занимался в частных студиях Мюнхена.
1913	Путешествовал по Италии.
1915	Будучи мобилизованным в армию, служил в Краснодарске и Ашхабаде, в свободное время делая зарисовки местного быта.
1920–1923	Организовал и руководил в Ашхабаде (вместе с художником Александром Владычуком) «Закаспийской ударной школой искусств» (позже «Ударной школой искусств Востока»). Из школы вышла целая плеяда туркменских художников.
1923	Вернулся в Москву, работал в издательствах.
1934	Принимал участие в экспедиции С. Толстова в Туркмению.
1935	Поступил на службу в дагестанский отдел Музея народоведения, посетил Дагестан и Кабардино-Балкарию.
1938–40	Вновь посетил Туркмению в связи с работой над картоном для ковра туркменского павильона ВСХВ.
1950–60-е	Создал серию графических и живописных работ на темы повестей и рассказов А.П. Чехова.
	<i>Основные выставки</i>
1991	Блшним Нурали и «Ударная школа искусств Востока» (Ашхабад).
1994	«Собирание пространства» (Москва, ГМВ).
1995	«Ковровая сказка» (Творчество Р. Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен) (Москва, ГМВ).
2010	«Туркестанский авангард» (Москва, ГМВ).

МАШКОВ Илья Иванович

(1881, станица Михайловская, Хопёрский округ обл. Войска Донского – 1944, Абрамцево, Московская обл.)

1890–1904, 1907	Учился в МУЖВЗ у Н.А. Касаткина, А.Е. Архипова, Л.О. Пастернака, А.М. Васнецова, В.А. Серова, К.А. Коровина.
1902–1917	Преподавал в собственной студии (Москва).
1919–1929	Преподавал во Вторых свободных государственных художественных мастерских – ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе.
1925–1929	Руководил центральной студией АХРР.
	<i>Основные выставки</i>
1909–1913	«Союз молодежи» (Санкт-Петербург).
1910–1917	«Бубновый валет» (Москва, один из организаторов, председатель).
	Объединения «Мир искусства».
1911–1917, 1921, 1922	ОМХ (член-учредитель) (Москва).
1927–1930	АХРР (Москва).
1926–1932	Персональная.
1935	Персональная (Москва, ГТГ).
2005	Кроме того: участник республиканских и международных выставок.

МОЖАЕВ Алексей Васильевич

(1918, Петровск, Саратовская обл. – 1994, Пушкин, Ленинградская обл.)

1932–1936	Учился в Пензенском художественно-педагогическом училище у Н.Ф. Петрова, И.С. Горюшкина-Сорокопудова.
1936–1941	Учился (с перерывами) в ЛИЖСА, сначала у И.И. Бродского и А.М. Любимова, М. Бернштейна, затем (1943–1946) у А.А. Осмеркина и Б.В. Иогансона.
1941–1942	Участвовал в выпуске «Окон ТАСС» (Саратов).
1948–1967	Преподавал в ЛИТ СХШ при ИЖСА (1967–1980).
	<i>Основные выставки</i>
1985, 1989, 1998, 2008	Персональные (г. Пушкин).

1989

Персональная (Ленинград – Пушкин).
Кроме того: участник групповых (Ленинград), зональных и всесоюзных выставок.

ПЕТРОВ-ВОДКИН Кузьма (Козьма) Сергеевич

(1878, г. Хвалынский, Саратовской губ. – 1939, Ленинград)

	Первые художественные паняки получил у местных иконописцев в Хвалынске.
1894–1895	Посещал Классы живописи и рисования Ф.Е. Бурова в Самаре.
1895–1897	Учился в Центральном училище технического рисования барона Штиглица.
1897–1904	Учился в МУЖВЗ у К.Н. Горского, Н.А. Касаткина, А.Е. Архипова, Л.О. Пастернака и в мастерской В.А. Серова.
1901	Занимался в Школе А. Ашбе (Мюнхен).
1905–1906	Совершил поездку в Италию.
1906–1908	Учился в Школе Ф. Коларосси и других студиях в Париже.
1907	Путешествовал по Северной Африке (Алжир, Тунис, пустыня Сахара), посетил Пиренеи.
1910–1917	Преподавал в Школе Е.Н. Званцовой в Санкт-Петербурге на курсах Общества взаимного вспомоществования русских художников (1911–1912).
С 1902	Работал как монументалист, вместе с П.В. Кузнецовым и П.С. Уткиным участвовал в оформлении церкви Казанской Божией Матери в Саратове.
1918–1932	Преподавал в ПГСХУМ–ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе – ИЖСА (руководитель мастерской).
1921	Участвовал в научной экспедиции по изучению древностей Средней Азии.
	<i>Основные выставки:</i>
1906–1907, 1908	«Осенний салон» (Париж).
1909	«Золотое руно» (Москва).
1909–1910	Союза русских художников (Петербург).

1911–1913, 1915–1918, 1922–1924	«Мир искусства» (Петербург–Москва).
1924	«Жар-цвет» (Москва).
1926, 1928, 1929	Объединения «Четыре искусства» (Москва).
1981	Москва – Париж (Москва).
1909	Персональная (Санкт-Петербург).
1920	Персональная (Петроград).
1928, 1937, 1965, 1966, 1980, 2001	Персональные (Москва).
1936, 1947, 1966, 1978, 1980	Персональные (Ленинград).
1967	Персональная (Саратов, Киев, Курск, Рига, Ереван).
1967	Персональная (Прага, Бухарест, София).
1971	Персональная (Варшава, Будапешт).
	Кроме того: участник многих тематических и зарубежных выставок.

РЕДЬКО Климент Николаевич
(1897, Холм, Люблинская губ., Украина – 1956, Москва)

1910–1914	Учился в иконописной школе Киево-Печерской лавры.
1913	Посещал школу-мастерскую Ф.И. Рерберга в Москве.
1914–1918	Посещал петроградскую школу при Обществе поощрения художеств, у А.А. Рылова и А.К. Вахрамеева.
1918–1919	Учился в Киевской академии художеств.
1919–1920	Учился в студии А. Экстер.
1920–е	Учился в ГСХМ у Василия Кандинского. Пережил сильное влияние Малевича, испытал воздействие конструктивизма и футуризма.
1927–1935	Жил и работал в Париже.
1938–1940	Главный художник ВСХВ.
1940–е	Работал в ТАСС.
1948	Был исключен из Союза художников как «поддавшийся влиянию западной культуры».
1950–1955	Руководил изостудией при Сельскохозяйственной академии им. К.А. Тимирязева.

1924	<i>Основные выставки</i> 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства (Москва).
1926	Персональная (Москва).

САРЬЯН Мартирос Сергеевич
(1880, Нахичевань-на-Дону – 1972, Ереван)

1896–1914	Жил в Москве.
1897–1904	Учился в МУЖВЗ у В.Н. Бакшеева, К.Н. Горского, Л.О. Пастернака, А.Д. Корина, Н.А. Касаткина, А.Е. Архипова, И.И. Левитана, А.М. Васнецова, А.С. Степанова, В.А. Серова и К.А. Коровина. В годы учения неоднократно приезжал в Армению.
1910, 1911, 1913	Посетил Турцию, Египет, Персию.
с 1921	Жил в Ереване.
1926–1928	Был командирован в Париж.
	<i>Основные выставки</i>
1904	«Алая роза» (Саратов).
1907	«Голубая роза» (Москва).
1909–1910	Салона «Золотое руно».
1911–1917	Объединения «Мир искусства» (с перерывами).
1924 – XIV	Международная художественная выставка (Венеция).
1932, 1934, 1962, 1972	XVIII, XIX, XXXI, XXXVI биеннале (Венеция).
1917, 1919, 1926, 1927, 1929	Союза художников Армении.
1978	«Восток и русское искусство» (Москва, ГМВ).
1981	Москва – Париж (Москва).
1928	Персональная (Париж).
1936	Персональная (Москва, Ленинград).
1955	Выставка произведений Мартироса Сарьяна (Ереван, Тбилиси).
1975	Выставка произведений Мартироса Сарьяна (Болонья).
1980	Выставка произведений М. Сарьяна (Париж – Гавр).

1893–1985	«Цветы Сарьяна» (Ереван, Париж, Москва). Кроме того: участвовал более чем в 300 выставках в нашей стране и за рубежом.
-----------	---

ТАНСЫКБАЕВ Урал Тансыкбаевич
(1904, Ташкент – 1974, Нукус)

1924–1928	Учился в студии Н. Розанова в Ташкенте.
1928–1929	Учился в Пензенском художественно-педагогическом училище у Н.Ф. Петрова, И.С. Горюшкина-Сороконудова.
1929	Приезжал в Москву с целью знакомства с экспозициями музеев.
1930–е	Входил в творческую «Бригаду Волкова».
	<i>Основные выставки</i>
1934	Выставка художников Узбекистана (Москва).
1934	Выставка произведений советского искусства (Филадельфия).
1937	Международная художественная выставка (Париж).
1935	Выставка шести (совместно с А.Н. Волковым, В. Уфимцевым, А. Николаевым, Н. Караханом, М. Курзипым, Е. Татевосяном).
1987	«А. Волков и его ученики» (Москва, ГМВ).
1995	«Реальность и миф в искусстве Советского Востока» (Москва, ГМВ).
2008	«В Бухаре пускают змея» (Москва).
2010	«Туркестанский авангард» (Москва, ГМВ).
1954, 1964	Персональные (Ташкент).
1961	Персональная (Москва).

УТКИН Пётр Саввич
(1877, Тамбов – 1934, Ленинград)

	Первоначальные навыки получил в конце 1880-х у художника-любителя А.П. Швец в Саратове.
1892–1896	Учился в Саратове в студии ОЛИИ В.В. Ковалова, Г.П. Баракки, пользовался советами В.Э. Борисова-Мусатова.

1897–1907	Учился в МУЖВЗ у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, Л.О. Пастернака, И.И. Левитана, в мастерской В.А. Серова и К.А. Коровина.
1902	Совместно с П.В. Кузнецовым и К.С. Петровым-Водкиным работал над росписями церкви Казанской Божией Матери в Саратове.
1906–1909	Сотрудничал с журналом «Золотое руно»; иллюстрировал книги.
1918–1931	Преподавал в Саратовском художественном училище.
1918	Член Саратовской губернской Комиссии по охране памятников старины.
1919	Член коллегии ИЗО Наркомпроса.
С 1931	Жил в Ленинграде.
1931–1934	Преподавал в ИППИИ-ИЖСА, профессор.

	<i>Основные выставки</i>
1905, 1907, 1911, 1912	«Московское товарищество художников».
1904	«Алая роза» (Саратов, организатор).
1906	«Осенний салон» (Париж).
1907	«Голубая роза» (Москва).
1907, 1908	«Венок» (Санкт-Петербург).
1911–1913, 1915–1917	Объединения «Мир искусства».
1910, 1913	Новое общество художников (Санкт-Петербург).
1924–1928	Объединения «Четыре искусства» (Москва, Ленинград, член-учредитель).
1934	Персональная (Ленинград).
1978	Персональная (Саратов).
	Кроме того: участник республиканских выставок 1932, 1933.

ФАЛЬК Роберт Рафаилович
(1886, Москва – 1958, там же)

1904–1905	Учился в художественной школе К.Ф. Юона и И.О. Дудина, в студии И.И. Машкова.
1905–1912	Учился в МУЖВЗ у А.Е. Архипова, К.А. Коровина, В.А. Серова, А.М. Васнецова и Л.О. Пастернака.

- 1918–1921 Работал в коллегии ИЗО Наркомпроса. Преподавал в ГСХМ–ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе.
- 1918–1928 Профессор
- 1926–1928 Декан живописного факультета.
- 1928–1937 Жил и работал в Париже, Германии.
- 1922–1956 Работал (с перерывами) художником в театрах Москвы, Берлина.
- 1941–1943 Эвакуирован в Самарканд, преподавал в Узбекском художественном училище.
- Основные выставки*
- 1909 Салона «Золотое руно» (Москва).
- 1910–1911 Салон В.А. Издебского (Одесса).
- 1916–1917 «Современная русская живопись» (Петроград).
- 1926–1928 АХРР (Москва).
- 1930, 1931, 1934 «Осенний салон» (Париж).
- 1962 «30 лет МОСХ» (Москва).
- 1924, 1927, 1939, 1958 Персональные (Москва).
- 1929, 1931, 1934, 1935, 1937 Персональные (Париж).
- 1943 Персональная (Самарканд).
- 1965 Персональная (Ереван).
- 1969 Персональная (Алма-Ата).
- Кроме того: участник более 100 выставок.

ЧУЙКОВ Семен Афанасьевич

(1902, Пишпек, ныне Бишкек – 1980, Москва)

Первые навыки изобразительного искусства получил в Алма-Ате в школе у Н.Г. Хлудова, позднее у него же в учительской семинарии.

- 1920–1921 Учился в Туркестанской краевой художественной школе-студии в Ташкенте.
- 1921–1924 Учился во ВХУТЕМАСе на изоотделении Рабфака.
- 1924–1928 Учился во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе у Р.Р. Фалька.

- 1930–1932 Преподавал в Московском институте изобразительных искусств.
- 1935 По его инициативе и при участии во Фрунзе была открыта картинная галерея, ставшая основой Музея изобразительных искусств.
- 1947–1948 Преподавал в МГХИ им. В.И. Сурикова.
- Основные выставки*
- 1939 Изобразительное искусство Киргизской ССР (Декадная). (Москва, Ленинград).
- 1961 Выставка работ С.А. Чуйкова и Е.А. Маленной (София).
- 1994 «Собирание пространства» (Москва, ГМВ).
- 2003 Наследие и современность (Из собрания КГМИИ). (Москва, ГМВ).
- 1938 Персональная (Фрунзе).
- 1968 Персональная (Москва).

ЩЕГОЛЕВ Павел Петрович

Даты жизни неизвестны. Уроженец России

- 1930-е Жил в Узбекистане и работал в составе творческой «Бригады Волкова». Возможно, погиб на фронте.
- Основные выставки:*
- 1934 Выставка художников Узбекистана (Москва).
- 1934 Выставка произведений советского искусства (Филадельфия).
- 1995 «Реальность и миф в искусстве Советского Востока» (Москва, ГМВ)
- 1999 «Образы Пустыни и Сады» (Москва, ГМВ).
- 2008 «В Бухаре пускают змея» (Москва).
- 2010 «Туркестанский авангард» (Москва, ГМВ).

Список принятых сокращений

АГКГ	Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина
ГМВ	Государственный музей искусства народов Востока (Москва)
ГРМ	Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)
ГТТ	Государственная Третьяковская галерея (Москва)
СГХМ	Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева

Государственный
музей искусства
народов Востока
№ 57669

