

СТАРЕЙШИЕ
СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ
О СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАВКАЗЕ



Op 3657

07 3657
nr 90

Старейшие
советские
художники
о Средней Азии
и Кавказе

СТАРЕЙШИЕ
СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ
О СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАВКАЗЕ

Издательство
«Советский
художник»
Москва
1973

По материалам выставки
в Государственном
музее
искусства народов
Востока

- 16 Беньков
20 Бруни
28 Волков
38 Герасимов
50 Древин
62 Истомин
68 Кончаловский
78 Кузнецов
126 Куприн
138 Купреянов
144 Лансере
156 Мазель
160 Нивинский
176 Николаев
186 Петров-Водкин
202 Рождественский
214 Сарьян
220 Удальцова
226 Фаворский
234 Фальк
256 Шевченко
278 Щеголев

Автор
вступительной
статьи
и статей
о творчестве
художников
М. Б. Мясина

Ориентализм имеет свои давние традиции в европейском искусстве. Одних деятелей культуры Европы Восток интересовал как новая тема творчества, привлекал своей необычностью и экзотикой. Другие искали параллели между европейским и восточным искусством. В XVIII веке знакомство Европы с китайским и японским искусством привело к рождению своеобразного декоративного стиля в оформлении интерьеров, в парковой архитектуре и фарфоре. Дань искусству Востока отдали многие крупнейшие мастера Европы. Еще в XVII веке Карпаччо и Рембрандт копировали восточные миниатюры. В первой половине XIX века в искусстве романтизма проявилось новое отношение к Востоку как к источнику творческого вдохновения. Разочарование и неудовлетворенность современной действительностью, поиски больших тем и высоких идеалов привели некоторых передовых представителей романтизма на Восток. Байрон, Пушкин и Лермонтов увлекались не столько экзотикой стран Востока, сколько его героическими свободолюбивыми

народами. Для Э. Делакруа, одного из самых талантливых и значительных представителей романтизма в изобразительном искусстве Европы, Восток (Северная Африка) стал тем, чем для мастеров классицизма был Древний Рим. Страстное увлечение образами Востока породило сверкающую красочность полотен Делакруа. Совсем по-иному увидел Восток В. В. Верещагин. В конце 1860-х годов он посетил Катта-Курган, Коканд, Ходжент, киргизские и казахские степи. Его «Туркестанская серия» явилась своеобразным документом эпохи. С достоверной правдивостью художник рассказал не только о величественной красоте архитектуры и красочности восточного быта, но и о жестокости и изуверствах, сопровождавших закат феодализма в Средней Азии. Во второй половине XIX века в среде французских художников-импрессионистов началось увлечение японской гравюрой. В 1856 году в Париже появился альбом цветных гравюр на дереве Хокусая. К. Моне, например, нравилась в гравюрах их утонченность, он призна-

вал «...их эстетику, основанную на намеках, их умение вызывать представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом посредством фрагмента»*.

Импрессионисты нашли «в восточном искусстве ответы на важнейшие вопросы, волновавшие художников этого времени, и претворили принципы восточного искусства в свои собственные. В их картинах, отмеченных влиянием Востока, не часто встретишь восточные мотивы, это влияние в самом творческом методе этих мастеров»* *.

В конце XIX—начале XX века вся европейская культура, как никогда прежде, потянулась к Востоку. И этот интерес стал художественным явлением времени. Растущее противоречие между гуманистическими идеалами и техническим прогрессом буржуазной цивилизации все более и более тревожило умы, вызывало стремление уйти от мещанской повседневности. Жажда красоты, тяга к целостности и гармо-

* Цит. по книге Д. Ревалда «Импрессионизм». М.—Л., 1959, стр. 154.

** Е. В. Завадская. Восток и Запад. М., 1970, стр. 77.

нии человеческого духа сделала далекий некогда Восток близким для Европы. Для многих художников-постимпрессионистов он стал землей обетованной. Поль Гоген первым открыл не испорченную цивилизацией жизнь островитян на Таити. Анри Матисс отправился в Африку. Они нашли здесь красоту простой, цельной жизни, непосредственность и чистоту нравов жителей, их гармоническое единение с природой, а для себя—отдых от суеты больших городов, от мучительных проблем современности. Но для больших художников Запада Восток не являлся одним лишь источником новых тем или земным раем, куда бежали от европейской реальности. Рубеж XIX—XX веков и начало XX века знаменовались в истории европейского искусства острыми поисками новых форм искусства, стремлением к новому стилю. Выработывая новый изобразительный язык и «развивая искусство, создаваемое воображением, вместо искусства подражания»*, многие

* Слова Ф. Леже. Цит. по вступительной статье Элен Адемар к каталогу выставки

«Французская живопись второй пол. XIX—нач. XX в.». М., 1971, стр. 8.

европейские мастера обратились к богатому художественному опыту Востока. Восток, как сокровищница эстетических и художественных традиций, оказал влияние на теоретические искания и практику работы таких крупнейших мастеров Европы, как А. Дерен, М. Вламинк, П. Пикассо.

Большинство русских мастеров, чей творческий путь начался в начале XX века, пережили влияние импрессионизма и затем приходили к поискам новых форм композиционной картины. Развиваясь в общем русле современного европейского искусства, они обратили свои взоры на Восток, в далекие, неизведанные, художественно не освоенные земли. Одни художники (М. Сарьян, К. Петров-Водкин, А. Шевченко) ездили в Египет, Северную Африку, в страны Ближнего Востока, другие (П. Кузнецов и Е. Лансере) вслед за писателями, художниками, этнографами середины XIX века — в Среднюю Азию, на Кавказ, в Закавказье. Нет сомнения, многие из них испытали влияние французских постимпрессионистов. У П. Кузнецова,

М. Сарьяна, К. Петрова-Водкина и многих других русских мастеров этого поколения живой, профессиональный интерес вызывала художественная практика А. Матисса и П. Гогена в освоении искусства Востока. Для русских художников, как и для западноевропейских мастеров, проблема Востока была близкой и важной, но у них было к ней свое отношение. Россия всегда остро ощущала свое промежуточное положение между Востоком и Западом. Восток никогда не мог быть для русского человека местом бегства. Он был всегда близко, рядом, как бы на краю России. И это ощущение близости сводилось в сознании деятелей русской культуры не только к географическому понятию. Широкий интерес и уважение к жизни, обычаям и культуре других народов всегда отличали русскую культуру.

Между Россией и странами Востока существовали давние связи, определившие их некую культурную общность и родство.

Многие молодые живописцы начала XX века, ищущие новых путей развития русского искус-

ства, страстно призывали обратиться к Востоку. Представление о Востоке в начале XX столетия у художников не ассоциировалось с искусством каких-либо определенных стран.

«С Востоком связывалась мысль об органичном традиционном творчестве, близком фольклору и чуждом современному индивидуализму, творчестве тех эпох и народов, где художник знал то, что он изображает и зачем он изображает»*.

Культурная близость России и стран Востока, естественно, усилилась в советское время, когда Кавказ, Средняя Азия и Дальний Восток стали равноправными республиками и областями Советского Союза. Тогда у многих художников появилось желание ближе узнать жизнь и быт народов этих стран, познакомиться с их искусством и практически помочь им в строительстве новой социалистической культуры.

В республиках Средней Азии и Закавказья с первых лет революции постоянно жила и рабо-

* Г. Поспелов.
Примечания к предисловию
к каталогу выставки 1913 г.

Н. С. Гончаровой.—В кн. «Мастера
искусств об искусстве», т. 7.
М., 1970, стр. 490.

тала большая группа русских художников-энтузиастов, для которых Восток стал второй родиной. Их творчество оказало значительное влияние на создание национальных школ изобразительного искусства этих республик. К художникам, беззаветно преданным Востоку, посвятившим ему всю свою жизнь и все свое творчество, принадлежат М. С. Сарьян, А. Н. Волков, П. П. Беньков, А. В. Николаев (Усто-Мумин), Р. М. Мазель.

В разной степени уделяли внимание Востоку, искали там вдохновения, новых ярких импульсов для творчества П. В. Кузнецов, Е. Е. Лансере, К. С. Петров-Водкин, П. П. Кончаловский, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк, А. В. Шевченко, А. Д. Древин, Н. А. Удальцова, В. А. Фаворский, И. И. Нивинский, А. В. Куприн. Их искусство оказало опосредованное, косвенное воздействие на становление и развитие изобразительного искусства восточных республик Советского Союза. Эти мастера побывали на Советском Востоке, в основном в 1920-1930-е годы, когда еще можно было увидеть и ста-

рый традиционный Восток, и новый, современный, меняющий на глазах свой вековой облик. Для некоторых художников, например, К. Н. Истомина, А. В. Куприна и С. В. Герасимова, Восток как тема был лишь кратким эпизодом в творчестве, для других—П. В. Кузнецова, М. С. Сарьяна, Е. Е. Лансере—он сыграл решающую роль в сложении и формировании их стиля, их изобразительного языка. Для А. Д. Древина, Н. А. Удальцовой, Р. Р. Фалька, А. В. Шевченко, И. И. Нивинского и В. В. Рождественского обращение к Востоку было серьезным новым творческим этапом. Работая на Востоке, никто из художников не ограничивался беглыми путевыми набросками. Каждый серьезно и глубоко изучал новый жизненный материал и передавал его либо с добросовестной правдивостью, либо с глубоко поэтическим проникновением. Как и художников Европы, русских, советских мастеров Восток привлекал непосредственностью нравов его обитателей, гармоническим слиянием человека и природы, устойчивыми традициями многовековой культуры.

Черпая вдохновение из неиссякаемого источника народного творчества Востока, любясь полнокровной красочностью его земли, художники переносили на свои полотна те смелые декоративные сочетания, которые сами по себе являлись желанной целью современного европейского искусства. Восток нашел воплощение в произведениях советских мастеров, имевших различные творческие судьбы и индивидуальности. Все они, невзирая на различие их живописных систем, обладали высокой живописной культурой и мудрым художественным опытом. Постигая красоту, величие и поистине грандиозный эстетический резерв, таящийся в культуре стран Востока, они стремились проникнуть в самую суть жизни, быта и искусства этих стран. В их творчестве Восток предстает в своем вечном и вместе с тем современном обличье, историческом и сегодняшнем.

БЕНЬКОВ

Павел
Петрович

П. П. Беньков родился в Казани. В 1901 году, окончив с отличием местную художественную школу, поступил в Высшее художественное училище при Академии художеств. В Петербурге он учился у Д. Н. Кардовского, П. Е. Мясоедова, Г. Р. Залемана, Я. Ф. Ционглинского и очень недолго у И. Е. Репина, которого особенно высоко ценил. В ученические годы Беньков побывал во Франции, Испании и Италии.

По окончании училища в 1909 году он возвращается в Казань, где преподает живопись в художественной школе. В первые годы самостоятельной творческой жизни художник писал лирические пейзажи Заволжья, портреты современников, оформлял спектакли в Казанском оперном театре и в театрах Омска и Иркутска. Его работы постоянно демонстрировались на выставках в Казани, а в 1912 году на Международной выставке в Риме.

После революции Беньков наибольшее внимание уделяет портретной живописи, воплощая в художественных образах людей новой эпохи.

В 1922 году, как только организовалась Ассоциация художников революционной России (АХРР), Беньков становится ее деятельным членом. Он постоянно экспонирует свои работы на выставках объединения, ездит в творческие командировки, стремясь отразить жизнь и быт народов страны. Так в 1928 году он впервые попадает в Среднюю Азию, в Бухару, которая покорила его с первого взгляда. Любовь к красочной южной природе, с ее ярким солнцем, чистым и прозрачным воздухом впервые пробудилась в художнике еще в годы далекой юности во время путешествия по Италии. О Средней Азии Беньков слышал когда-то восторженные рассказы своего учителя Я. Ф. Ционглинского и давно мечтал побывать там.

В 1929 году он навсегда покинул Казань и поселился в Самарканде. Беньков приехал сюда уже вполне сложившимся мастером. Он увидел древнюю землю, преображавшуюся на его глазах. Перед художником открывалось обширное поле общественной и творческой деятельности. Все происходящее глубоко волновало его: «Я видел Неаполь и Сор-

1879-1949

ренто, Рим и Мадрид, голубые заливы Италии и солнечные горы Испании, но нигде не встречал такой красивой природы, как в Узбекистане. Весь быт узбекского народа, его труд, его отдых исполнены красоты. Но всего дороже для меня, художника, становление социалистического Узбекистана»*. Беньков отдал этому новому Узбекистану все свои силы и весь свой значительный художественный опыт. В течение девятнадцати лет он руководил подготовкой национальных художественных кадров в Самаркандском училище, где обучались будущие художники из разных республик Средней Азии. Со временем многие из них стали известными деятелями искусства.

Беньков принадлежал к числу тех русских художников, чья самоотверженная и плодотворная художественная и педагогическая практика ускорила победу культурной революции в республике.

Самаркандский период был наиболее плодотворным и интересным в творчестве художника. В произведениях, созданных на Востоке, с наибольшей полнотой выявилась его художественная индивидуальность, раскрылись творческие возможности. Приехав в Самарканд, Беньков сначала увлеченно писал этюды и картины, в которых стремился как можно правдивее и достовернее изобразить все то необычное и новое, что встречал в людях, в архитектуре городов, в природе. Прежде всего его привлекали люди — их облик, нравы и обычаи, поэтому его работы никогда не бывают безлюдными. Он рисует картины традиционной повседневной жизни восточного города: живописную сумятицу и изобилие базаров, чайханы, переполненные людьми, отдыхающими у водоемов-хаузов в тенистой прохладе деревьев, обжитые уютные внутренние дворы сирцовых домов, торговцев, ремесленников, водоносов.

Бенькова мало привлекали памятники средневекового зодчества. В своих работах он спешил запечатлеть навсегда уходящие в прошлое под натиском но-

вой жизни обычные, ничем не примечательные укромные уголки Самарканда, Хивы и Бухары. Наблюдательный глаз художника с теплотой и любовью отмечал самое типичное и колоритное.

К такому роду работ принадлежит «Старая Бухара», выполненная в добротной реалистической манере. Она воссоздает невзрачную грязноватую улицу старого города с покосившимися и обветшалыми домами. Художник писал картину с натуры на пленере. Сероватобелесая живопись правдиво передает слепящую яркость азиатского солнца и изнуряющий зной душного дня.

В середине 1930-х годов Беньков переходит к созданию тематических композиций, посвященных социалистическому преобразованию Узбекистана.

Картины художника «Провозглашение Узбекской республики», «Окучка хлопка», «Заветный урожай» и др., запечатлевшие жизнь республики в 1930—1940-е годы, являются своеобразной живописной летописью тех лет.

* Слова П. Бенькова.

Цит. по вступительной статье к каталогу выставки «П. П. Беньков». М., 1961, стр. 5.

Старая Бухара.
1931.
Х., м. 82×72.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лев
Александрович

Л. А. Бруни родился в Малой Вишере, в семье архитектора. По линии отца он был потомком художника-академика Ф. А. Бруни, со стороны матери — правнуком известного русского акварелиста Петра Соколова. Дед Льва Александровича — А. П. Соколов тоже был художником. Следуя семейным художественным традициям, Бруни в десятилетнем возрасте начал посещать Тенишевское училище прикладного искусства в Петербурге. Спустя пять лет он занимается в батальных классах Академии художеств, сначала под руководством Ф. Рубо, затем Н. Самокиша. В 1911 году Лев Александрович некоторое время работал в классе у Я. Ф. Ционглинского — одного из самых серьезных педагогов Академии в то время. Однако академическая система обучения не удовлетворяла молодого ищущего художника, проявлявшего живой интерес ко всем новейшим достижениям современного искусства. Поэтому, так и не окончив курса, Бруни уезжает учиться в Париж (1912—1913). Он поступил в наиболее популярную среди начинающих художников частную академию Р. Жюльена*, где осваивал рисунок и живопись в мастерской Ж.-П. Лоранса. Но основной школой для Льва Александровича стали первоклассные художественные музеи и выставочные салоны города искусств. В Париже молодой художник не только приобрел высокую живописную культуру и графическое мастерство, свойственные французской школе, но и научился серьезно пониманию искусства, его задач и целей. Вернувшись на родину, Бруни быстро добился признания. Он участвовал графическими и живописными работами на выставках общества «Мир искусства», печатал рисунки в ведущих столичных журналах, оформлял книги. В 1920 году Лев Александрович начал преподавать в училище технического рисования Штиглица в Петрограде. После пере-

* Мастерские, основанные художником Родольфом Жюльеном. За определенную плату ученики получали здесь модели. Их работой руководили профессора, приглашаемые из школы изящных искусств.

езде в 1923 году в Москву он вел кафедру графического мастерства, а позднее преподавал на монументальном отделении Вхутемаса-Вхутеина. Круг художественных интересов Бруни был обширен. В предреволюционные годы всем другим видам искусства он предпочитал станковую живопись. В 1920-е годы художник некоторое время увлекался скульптурой, но ведущее место в его творчестве принадлежало акварели и рисунку, во второй половине 1930-х годов — монументальной живописи, а в 1940-е — акварели и книжной иллюстрации.

«При всем обилии видов и жанров искусства, в которых творил Бруни, в его творчестве ярко выражены присущие ему индивидуальные черты. Бруни — по преимуществу лирик. Его лиризм — светлый, ясный, жизнеутверждающий. И поэтому чаще всего его произведения приобретают широту образного строя»*.

Интерес к искусству Востока и, в частности, Китая, Японии и Персии, которое он серьезно изучал и хорошо знал, у Льва Александровича был давний. Еще до революции в парижских музеях он познакомился с японской гравюрой и живописью, а летом 1915 года впервые увидел Восток воочию, побывав в Грузии, в неприступной и суровой горной Хевсуретии, сохранившей уклад жизни и обычаи древней старины. Свои восторженные и яркие впечатления от этой первой встречи с Востоком художник выразил в цикле романтических рисунков «Воспоминания о Хевсуретии». С годами интерес художника к Востоку неуклонно возрастал. В 1930-е годы Лев Александрович много ездил по стране. Он посетил Батуми, Кисловодск, Азербайджан и Среднюю Азию и всюду рисовал и писал акварелью. Каждую серию акварелей Бруни решал в манере, продиктованной характером изображаемой природы. Он «везде находил ее особенную красоту, везде раскрывал

* Д. Сарабьянов. Вступительная статья «Л. А. Бруни». Каталог выставки произведений Л. А. Бруни, Н. Н. Купреянов, П. В. Митурич. М., 1958, стр. 5.

вечную свежесть, всегда объяснял ее настроение, делая природу близкой человеку, неотделимой от него»*. Яркий пример тому лист «Пальмы. Батум», созданный в излюбленной мастером технике черной акварели. Стремясь наиболее полно и правдиво рассказать о красоте субтропиков, художник создает композицию — кадр, выделив из огромного пейзажа часть и показав ее крупным планом. Каждая мельчайшая деталь привлекает пристальное внимание художника. Изучая и восхищаясь совершенством и целесообразностью растительных форм, он познает логику и закономерности всего грандиозного мира природы, тонко улавливает его трепет и дыхание. Прихотливо сплетающиеся гигантские веерообразные ветви пальм, причудливое кружево листвы и стройные тонкие стволы деревьев, густая поросль трав — все это воссоздано меткой и уверенной рукой художника. Виртуозно используя богатые цветовые переходы акварели от бархатисто-черных до мягких серебристых, объединяя тонально планы, мастер передает насыщенный влагой воздух, изобилие растительности субтропиков, ее красочное многообразие и буйную силу. Этот пейзаж своей своеобразной орнаментальной декоративностью несколько напоминает классическую монохромную живопись мастеров Китая и Японии (жанр «Цветы и птицы»). Но эта близость порождена не столько подражанием их техническим приемам сколько аналогичным восприятием природы. Восторженно преклоняясь, как и дальневосточные живописцы, перед величиной, вечной красотой и мудростью вселенной, Бруни стремится дать единый образ мира. Помимо станковых пейзажей и жанровых композиций, создаваемых во время непосредственных поездок на Восток, Лев Александрович в течение своей жизни неоднократно обращался к иллюстрированию произведений восточной литературы. Еще до революции, сразу

* Д. Сарабьянов. Вступительная статья «Л. А. Бруни». Каталог выставки произведений Л. А. Бруни, Н. Н. Купреянов, П. В. Митурич. М., 1958, стр. 8.

Пальмы. Батум.
1930.
Б., кв. 58×44.
Государственная
Третьяковская
галерея

же по возвращении из Хевсурии, познакомившись с переводом К. Бальмонта поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели, он создал «листья очень яркие и «восточные» по духу, реальные и вместе с тем сказочные»*.

В 1934 году Бруни иллюстрировал «Шах-Наме» Фирдоуси, а спустя семь лет — «Лирику» Низами. В этих работах мастера сказались его богатый художественный опыт, прекрасное знание людей, быта, культуры и искусства Востока, любовь к которому он пронес через всю свою жизнь. Лев Александрович был «одним из тех художников, которые своим творчеством помогали строительству советской культуры республик Закавказья и Средней Азии»**.

* В. Ракитин.
Л. А. Бруни.
М., 1970, стр. 16.

** Д. Сарабьянов.

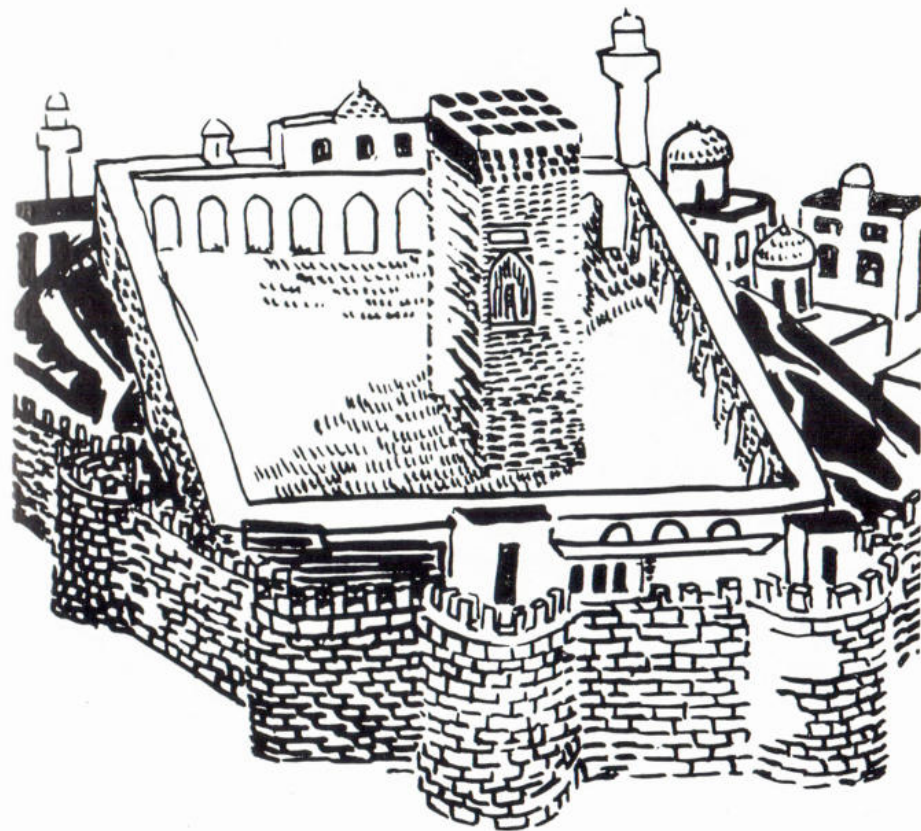
Вступительная статья «Л. А. Бруни».
Каталог выставки произведений.
Л. А. Бруни, Н. Н. Купреянов,
П. В. Митурич.
М., 1958, стр. 9.



Иллюстрация
к «Лирике»
Низами.
1947.
Б., тушь, кисть,
перо. 33,2×25,6
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Иллюстрация
к «Лирике»
Низами.
1947.
Б., тушь, кисть,
перо.
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



ВОЛКОВ Александр Николаевич



А. Н. Волков — коренной туркестанец, уроженец Ферганы.

В искусство Волков пришел не сразу. Сначала он окончил Оренбургский кадетский корпус. Затем любовь к природе привела его на естественный факультет Петербургского университета. Однако стать ученым ему было не суждено. Занятия в классе В. Маковского в Высшем художественном училище при Академии художеств навсегда определили его дальнейшую судьбу. В 1910 году он переходит в частную мастерскую, организованную художником Д. Бернштейном, где преподавали также И. Бибин и Н. Рерих. В 1911 году Александр Николаевич оставляет университет и целиком посвящает себя искусству.

Уже в эти годы у Волкова возник интерес к монументальному искусству и поэтому, попав в 1912 году в Киев и увидев фрески и мозаики Святой Софии и росписи М. Врубеля в Кирилловской церкви, он решил остаться здесь для завершения своего профессионального образования.

В 1916 году художник окончил Киевское училище по классу профессора Ф. Кричевского. В том же году он уехал в Ташкент и начал преподавать живопись в местном художественном училище (1916—1946). Всю дальнейшую жизнь Волков прожил в Узбекистане.

Творческий путь Волкова, страстного, искреннего и упорного в достижении цели художника был сложным и интересным. Обладая несгибаемой волей и исключительным трудолюбием, он смело экспериментировал, не боясь трудностей и поражений. Его первые шаги в искусстве были отмечены сильным влиянием М. Врубеля и древнерусской живописи. Вернувшись в Среднюю Азию и окупившись в знакомую и близкую с детства атмосферу Востока, Волков осознал, какой благодатной почвой для художника является красочная азиатская природа и какие неисчерпаемые возможности таятся в оригинальном искусстве местных народных мастеров. В поисках выразительных средств он обращается к исконным принципам народного творчества: смелым контрастам ярких и чистых цветов, уплощению и геометризации формы. «Развертывая

1886-1957

работы в плоскости примитива, я пришел к трактовке человека в треугольнике, как предельно простейшей формы»*. Все волковские работы этого времени, даже самые небольшие, монументальны по форме и открыто декоративны.

К середине 1920-х годов в искусстве художника наметился перелом. Ему стало тесно в жестких рамках геометрических композиций и схем, и он, по его собственному выражению, возвратился к человеку. В эти годы Волков много странствует по родным краям. К ярким воспоминаниям далекого детства добавляются более глубокие впечатления и наблюдения. Художник накапливал их, творчески перерабатывал и синтезировал, а затем в линиях и красках переносил на холст. Такой метод работы был характерен для него на протяжении всей жизни. Художественные импровизации Волкова всецело посвящались жизни и быту Узбекистана. Караваны, арбы, танцы, чайханы встречаются в его работах на протяжении всего творческого пути.

В 1926—1927 годах Волков создал серию полотен «Горный кишлак» — дань нежной привязанности к своей родине — Фергане и ее людям. Чтобы достоверней передать типичную для азиатских кишлаков хаотичную застроенность, тесноту и загроможденность узеньких и кривых улочек, художник сознательно использует некоторые композиционные приемы восточной миниатюры («Фергана. Кишлак»). Он строит картину вверх по плоскости, совмещает на холсте различные точки зрения, использует обратную перспективу. Но одновременно он отказывается и от свойственной его ранним работам декоративной плоскостности. Объемность предметов и людей усиливает ощущение толчеи и сумятицы. Здесь нет и следа идеализации, сказывается полностью и точность жизненных наблюдений. Подобную композицию могла создать

только кисть художника, глубоко знавшего Восток, кровно связанного с ним, в сознание которого ритмы и краски Востока вошли с детства.

«Скрипы арбы на извилистых улицах, стадо баранов под арбами крутится. Пыль и шелка Бухары!» — писал в те годы Волков-поэт. И кажется, что все самые звонкие, самые радостные краски шелков и вышивок Средней Азии оживали и переливались в его стихах и на его полотнах.

Врожденный колорист, Волков органически усвоил живописно-декоративные принципы искусства Востока. Применяя, например, в «Кишлаке» столь излюбленные на Востоке сочетания предельно-ярких цветов, художник объединяет их в целостную и гармоничную живописную симфонию. Для этого он приводит всю цветовую гамму полотна к единой холодной тональности — прием традиционный и испытанный в орнаментации среднеазиатского текстиля.

Познавая мир день ото дня и год от года все глубже и серьезнее, умудряясь и обогащаясь жизненным опытом, художник искал новые изобразительные средства, способные образно раскрыть его замыслы. В эти годы он настойчиво добивался глубины, насыщенности и светоносности цвета. Он обращается к искусству старых мастеров: вводит цветные грунты, технику лессировок и лаковое покрытие живописной поверхности. Для этой же цели он в своих работах смешивал масляную и темперную живопись.

Все преимущества подобных технических новшеств сказались в «Натюрморте», исполненном в 1927 году. Интенсивный и глубокий, очень напряженно звучащий и светящийся изнутри цвет, приобретает здесь подлинно эмоциональную выразительность. Прекрасная и совершенная живопись создает романтически возвышенный символический образ, сообщающий самым простым и широко распространенным повсюду в обиходном быту Узбекистана вещам значительность, одухотворенность и монументальность.

Даже самые, казалось бы, незначительные жанровые сценки всегда становились в картинах Волкова волнующие поэтичными или философски созерца-

* А. Волков.

Дать яркие и понятные картины, отвечающие эпохе.—
«Узбекистанская правда»,
1933, № 288 (15 декабря)

тельными, наполнялись глубоким содержанием. С трогательной нежностью и искренним уважением относился Волков к своим землякам узбекам. Как близкий, истинно любящий друг, он открывал в простых людях Востока сокровища души и сердца. Герои волковских полотен обычно наделены добротой, благородством и силой, врожденной музыкальностью и пластичностью. В их сдержанной задумчивости есть некая затаенная неизведанность, свойственная представителям древних рас. Художник видел в них достойных наследников великой культуры Востока, его философской мудрости. Волков показывает «Продавцов фруктов» крупным планом. Он «очищает» их от мелочного натурализма, но отнюдь не идеализирует, создавая типические образы, в которых подчеркивает все самое выразительное — коренастые, будто в камне изваянные тела, большие крестьянские руки, этнически характерную форму головы, и находит в этом правдивую и своеобразную красоту. От всего облика этих людей исходит ощущение сдержанной силы и богатырской мощи, они под стать героям древнего эпоса. В угловатой остроте поз и движений фигур, в самом их композиционном взаимодействии угадываются музыкально-танцевальные ритмы Узбекистана. Однако это ничуть не нарушает общего настроения спокойной созерцательности, которым проникнуто полотно. «Продавцы фруктов» перерастают значение простой бытовой сценки и становятся своего рода живописным монументом людям Узбекистана.

Начало тридцатых годов совпало в Узбекистане с бурным социалистическим строительством. В эти годы оживилась и активизировалась художественная жизнь республики. В ее столице — Ташкенте — организовалась бригада художников, которая ставила своей целью поиски национального стиля, стремилась к монументальным формам искусства; художники расписывали стены зданий и создавали праздничное оформление городов. Волков был вдохновителем и руководителем бригады. Как никогда прежде он много в эти годы работает, ездит на новостройки, смотрит, запоминает, размышляет и пишет. Начав систе-

матически участвовать в выставках уже в 1920-е годы, в новом десятилетии, он тоже постоянно показывает свои работы на выставках в Ташкенте и в Москве. Кроме того, отдельные его вещи демонстрировались в те годы на советских выставках за рубежом. Пафос созидания, охвативший всю страну, отразился и в искусстве Волкова. Его станковые полотна наполнились новым содержанием, расширилась их тематика. Он пишет новостройки, хлопковые поля, колхозные бригады. Энергичный, темпераментный и широкий от природы человек, он всегда внутренне тяготел к искусству героическому и смелому, наполненному дыханием и ритмами эпохи. Поэтому он искренне и вдохновенно откликнулся на призыв новой жизни. Новые темы требовали достойного воплощения. Художник не отказывался от своих прошлых находок и достижений, от живописного мастерства, достигнутого годами упорного труда. Он поставил себе творческую задачу, «не утрачивая насыщенности тона и большой красочности, свойственных прежним исканиям, дать простые, яркие и понятные картины, связанные с современностью»*. Одним из первых опытов художника в этом направлении была картина «Штурм бездорожья». Для более убедительного воплощения темы Волков впервые отказывается от условно-романтической трактовки места действия. Вся сцена разворачивается в реальном пейзаже. Скрытая и сдерживаемая ранее сила волковских героев в этом полотне, наконец, нашла выход. Всем композиционным, ритмическим и колористическим строем полотна художник подчеркивает ощущение грандиозности, стремительности и мощи совершающегося преобразования природы.

* А. Волков.

Дать яркие и понятные картины, отвечающие эпохе.
— «Узбекистанская правда»,
1933, № 288 (15 декабря).



Волков писал свой Восток, черпая вдохновение непосредственно из первоисточника. Его образы Узбекистана наполнены таким неповторимо своеобразным ощущением местного колорита, какое могло бы быть под силу лишь художнику «русскому по национальности и настоящему узбекскому по призванию»*.

* Слова Назыма Хикмета.
Цит. по журналу
«Современный Восток»,
1959, № 2, стр. 51.

Натюрморт.

1927.

Х., темпера, лак.

107×107.

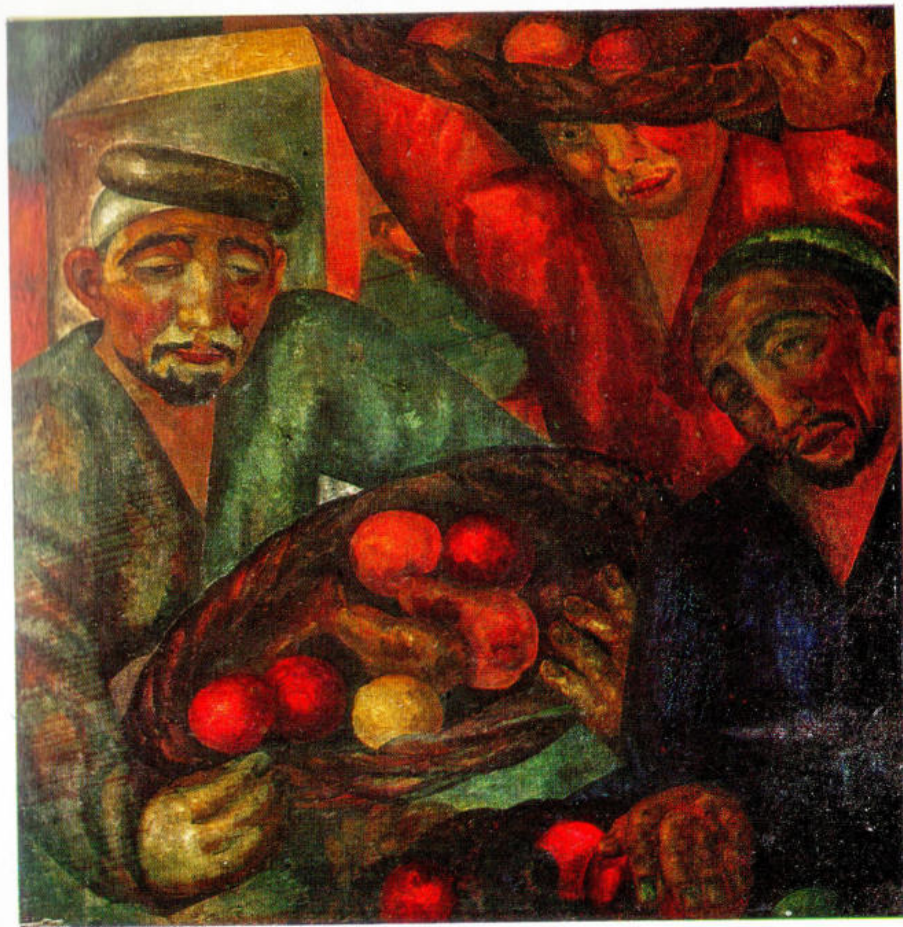
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Штурм
бездорожья.
1932.
Х., м. 105×111.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока

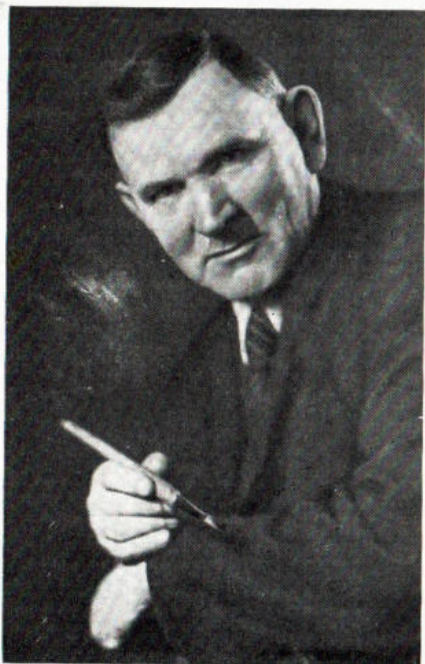


Продавцы
фруктов.
1927.
Х., темпера,
м., лак.
102×102.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



ГЕРАСИМОВ

Сергей
Васильевич



С. В. Герасимов родился в Можайске, в семье кустика-кожевника. Он рано начал рисовать. Детские годы художника протекали среди лесов и полей среднерусской полосы. Красота родной природы и жизнь русского крестьянства, которую он постоянно наблюдал в детстве, оставили неизгладимый след в душе художника и в дальнейшем определили круг любимых тем и образов его искусства. Первоначальное образование С. В. Герасимов получил в сельской школе. Затем последовали годы учения в городском училище, где он впервые начал регулярно заниматься рисованием. В 1901 году, успешно выдержав вступительные экзамены, Герасимов стал студентом Строгановского художественно-промышленного училища в Москве. Здесь он работал в декоративно-живописных мастерских у К. А. Коровина, С. В. Иванова и С. В. Ноаковского. После окончания училища молодой художник продолжил занятия под руководством К. А. Коровина и С. В. Иванова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1907—1911).

Творческая и преподавательская деятельность Герасимова началась в предреволюционные годы. Он участвовал на выставках «Московского салона» и «Мир искусства», членом которых состоял, преподавал живопись и рисунок в школе при типографии Сытина.

После революции Герасимов преподавал во Вхутемасе-Вхутеине (1920—1929), в Полиграфическом институте (1930—1936), в Московском государственном художественном институте (1936—1950) и Московском высшем художественно-промышленном училище (1950—1964). Герасимов был членом общества «Маводец» (1922—1925), общества московских художников (1925—1929) и АХРР (1928).

На формирование творческой индивидуальности Герасимова особенно сильное влияние оказали С. В. Иванов, учивший его рисунку, и К. А. Коровин, раскрывший ему основы живописного мастерства. Ранний дореволюционный период творчества Герасимова прошел под знаком увлечения импрессионизмом. Он писал тогда жанровые сценки, портреты,

1885-1964

Герасимов

39

натюрморты, предпочитая акварель всем другим техникам. Постоянное изучение природы, годы упорной работы с натуры способствовали изменению живописного метода художника. От импрессионистической эскизности своих ранних произведений он постепенно перешел к завершенным картинным образам. Художник настойчиво и целенаправленно работал над совершенствованием своей живописной культуры. Он много писал и много ездил. Многочисленные и частые путешествия, которые Сергей Васильевич совершал в 1920—1930 годы, способствовали обогащению его художественного опыта и расширению кругозора. Он посетил Италию, Турцию Грецию (1925). Неоднократно бывал в Пскове и Новгороде, любил русский север.

В 1929 году Герасимов впервые попал на Восток, в Баку. Затем он дважды посетил Кавказ (1935 и 1938 гг.). В годы войны художник жил и работал в Средней Азии, в Самарканде, куда был эвакуирован из Москвы художественным институтом им. В. И. Сурикова, где он преподавал.

Восток не был ведущей темой в творчестве Герасимова. Все свои лучшие произведения он посвятил России, вдохновенно, поэтично и правдиво воспевая скромную и тихую красоту русской природы. Быт, люди, природа Средней Азии были не похожи на все то, что он любил в России и чему посвятил свое творчество. Обилие новых ярких и острых впечатлений сразу же захлестнуло его. Художник прожил здесь два года. Он встречался с местными деханами-крестьянами, ездил в кишлаки, всматривался в природу, любовался древней архитектурой. И постепенно Восток раскрывался ему во всем своем неповторимом своеобразием и величию. Обо всем, что он увидел, услышал, почувствовал и понял в Средней Азии, художник рассказал образным языком искусства. Одни работы, написанные в Средней Азии, являются вполне законченными произведениями, другие — этюдами. Мотивы отдельных листов, например, «В Самарканде. Дорога на базар в Старом городе», Герасимов использовал как эскизы для больших картин.

Акварели мастера не претендуют на

глубину и полноту постижения и отражения жизни Востока. Их ценность — в остроте и непосредственности восприятия жизни этого края. Они все очень схожи по манере исполнения, мотивам и настроению и по существу являются вариациями одной и той же постоянной темы пестрого, многоликого, праздничного и шумного Востока. Художник нашел источник вдохновения в повседневной народной жизни. В улицах, заполненных толпами, в базарах, где красочное изобилие даров земли соревнуется с яркостью национальных костюмов, в декханах, приезжающих на осликах из кишлаков в базарные дни, — во всем этом он видел не только проявление красоты, но и извечную сущность Востока. Он любил писать с натуры прямо на улицах и обычно выбирал для этого самые шумные и многолюдные кварталы и перекрестки старого города. Он вполне доверял натуре и переносил на бумагу в красках и ритмах все то, что видел и ощущал: стремительный поток, толчею и немолчный гомон людских масс, улицы, погруженные в марево душного знойного дня, величественные площади Самарканды.

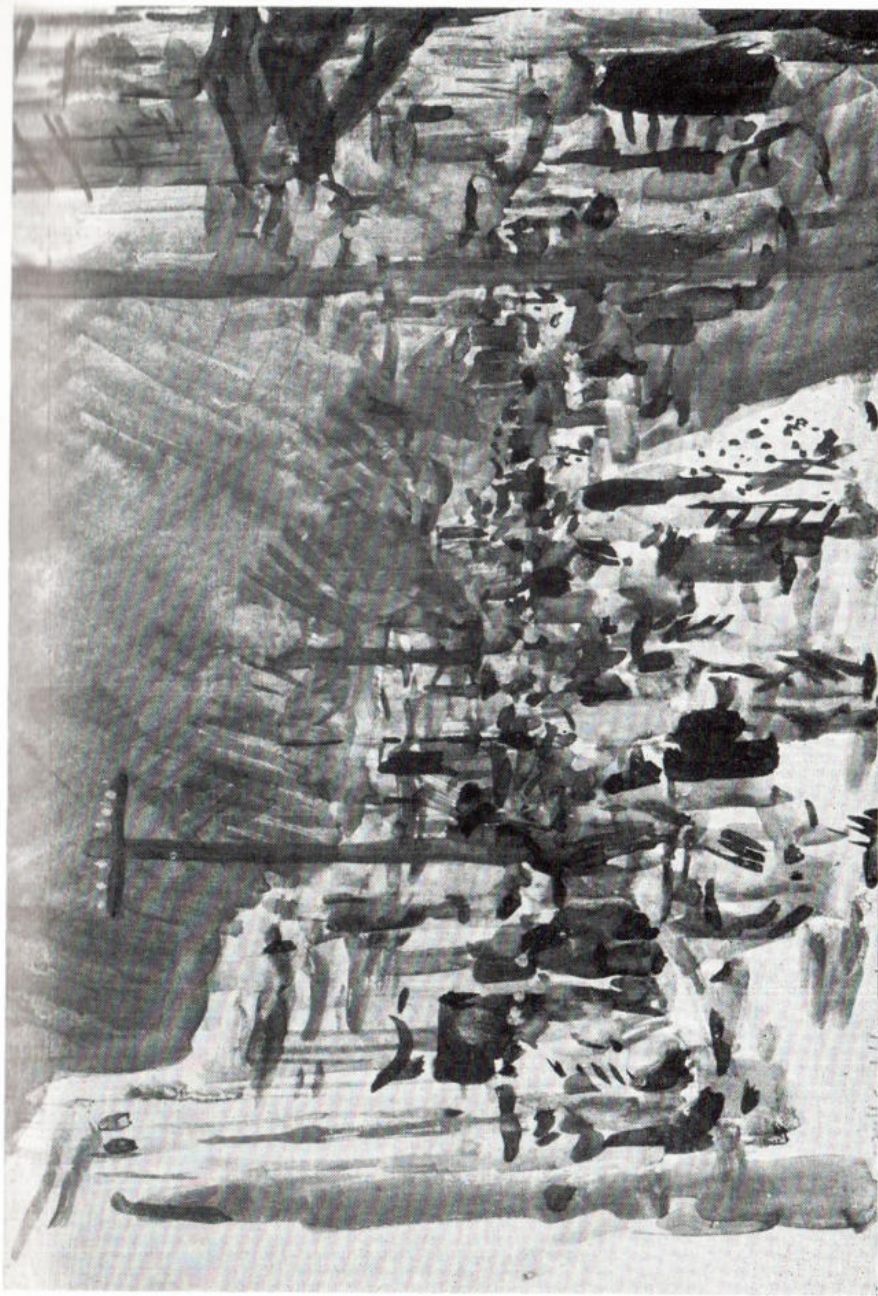
Порою кажется, что кисть художника едва поспевала за его мыслью и глазом — настолько динамичен, изменчив и прихотлив цветовой строй акварелей и нервно дробен их рисунок. В акварельных листах, созданных в Средней Азии, художник старался всесторонне использовать и живописные и графические выразительные средства. Герасимов писал то густо, широко и свободно, заполняя большие поверхности бумаги красочными пятнами, то прибегал к прозрачным заливкам. Мазки, очень разнообразные по своему характеру, лепят объемы, передают воздушную среду, ритмически подчеркивают движение людей и животных. Они же рисуют узоры архитектурных изразцов и тканей одежды.

Работы художника, созданные им в Средней Азии, — дань восхищения и любви к этой древней прекрасной стране и ее обитателям.

Регистан.
1942.
Б., кв. 20×28.
Художественный
фонд СССР



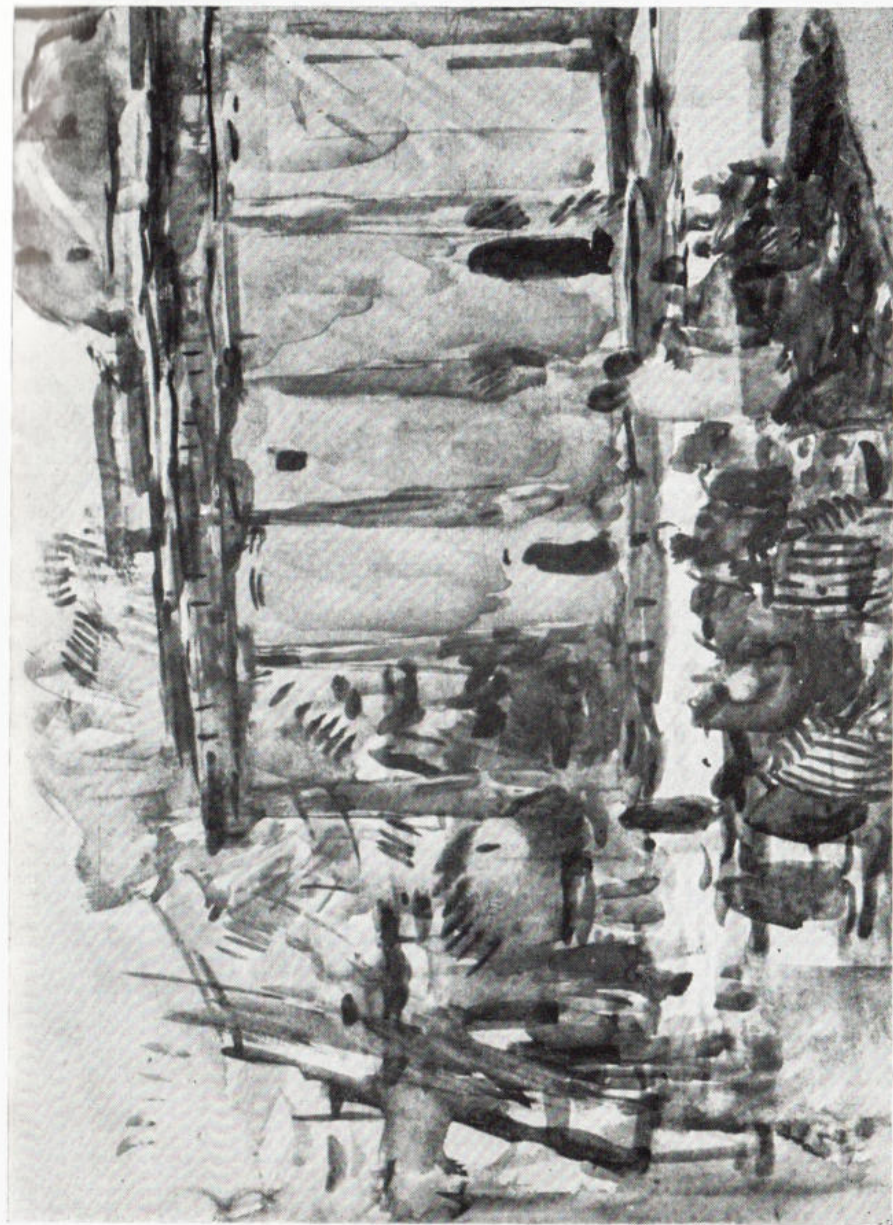
Джузали,
1943.
Б., кв. 20×29,6
Художественный
фонд СССР



В Самарканде.
Дорога на базар
в старом городе.
1942.
Б., акв. 65×48.
Художественный
фонд СССР



Чайхана.
1943.
Б., кв., 20×29,5
Художественный
фонд СССР



Кзыл Орда.
1943.
Б., ака., 19,8×29,5.
Художественный
фонд СССР



ДРЕВИН Александр Давидович (ДРЕВИНЬШ)



А. Д. Древин родился в Вендене (ныне Вентспилс) Лифляндской губернии, в семье слесарного мастера. Свой путь в искусстве он начал с занятий в городской художественной школе Риги (1908—1913), где учился у В. Пурвита. По окончании школы он самостоятельно совершенствовал свое профессиональное мастерство.

Попав в Москву, в 1914 году, молодой художник остался здесь навсегда. Он постоянно показывал свои работы на выставках общества «Мир искусства», «Общества московских живописцев» (1925), АХРР (1926) и «Общества московских художников» (1928); участвовал на двух первых (1916, 1918) и всех последующих выставках латышских художников в Москве, организованных просветительным обществом «Прометей». В 1920—1930 годы его работы часто экспонировались на многочисленных выставках советского искусства за рубежом. Кроме того, после революции художник много сил отдавал педагогической работе, являясь в течение десяти лет (1920—1930) профессором живописи Вхутемаса-Вхутеина.

Творчество Александра Давидовича Древина формировалось в 1910-е годы, период сложный и противоречивый в развитии русского искусства. Его художественная деятельность началась с увлечения кубизмом. От кубизма он постепенно перешел к беспредметной живописи. Исчерпав себя в этом направлении, художник вернулся к реальному миру, «сживаясь с природой с предельной для него возможностью»*.

В течение восьми лет (1922—1930) Древин постоянно работал на пленере, изучая природу, оттачивая свое мастерство и совершенствуя живописную культуру. Большое значение для него имело знакомство и совместная творческая работа с Н. А. Удальцовой, получившей более солидную профессиональную подготовку.

Во второй половине 1920-х годов картины Древина наполнились светом и воздухом. Их живописная система приближалась к импрессионистической. Одна-

* Художник Древин о себе.—
«Творчество»,
1934, № 4, стр. 11.

1889-1938

Древин

51

ю в них было очень много случайного и мимолетного. И художник, ясно сознавая, «что не все то, что пишешь только с природы, является произведением искусства...» начал искать «секрет выразительности»*. Он поставил перед собой задачу освободить свои работы от всего преходящего, сохранив в них живое и непосредственное ощущение от восприятия жизни, свойственное эподе. Для этого необходима была сложная форма композиционной картины. Решить эту задачу художник стремился в произведениях, посвященных Алтаю и Армении.

Впервые на Алтай Древин попал в 1930 году, получив вместе с Н. А. Удальцовой творческую командировку в центры индустриального и колхозного строительства. Художники работали в районах, пограничных с Казахстаном. Местное народное искусство и природа дали им такой обильный и неисчерпаемый материал для творчества, что они еще дважды приезжали сюда писать. Здесь Древин выработал свой творческий метод, основанный на более активном отношении к натуре. Для Древина «решающим в искусстве было не простое видение, а эмоциональная зарядка от виденного»**; он сначала внимательно изучал жизнь и природу во всех ее проявлениях, накапливая разнообразные впечатления; затем в мастерской переносил свои самые существенные, основные впечатления от природы на холст без каких-либо предварительных набросков. В подобном принципе работы есть известная близость творческому методу китайских и японских мастеров, переносящих по памяти свои наблюдения прямо кистью на свитки без предварительного рисунка. Для Древина всегда главным было уловить общие закономерности, логику и единство мира.

Древину не нужна сюжетная завязка, ему не обязательно изображать какое-то событие. Гараж в степи, гигантский куст, дорога, увлекающая наш взгляд

в глубину, встречающиеся на пути овраги, возвышенности — вот, собственно, и все. Такие мотивы ориентируют художника не на рассказ о событии, а на рассказ пластический. Древин сознательно отказывался от заранее выработанных приемов письма и готовых художественных форм и находил их соответственно задуманному живописному образу непосредственно в процессе творчества.

Природа Алтая воссоздана им в картинах «Гараж в степи» и «Пейзаж. Куст» сильно и последовательно. Мастер зорко разглядел в скудности и суровости местности и выжженности голой земли ее основную суть. Древинские пейзажи Алтая вызывают мысли о древней земле. Они исполнены ощущения некой первозданности мира, где все подчинено господству трех стихий: земли, воздуха и солнца. Живопись этих картин удивительно изыскана, артистически изощрена и сложна, хотя красочная гамма сводится по существу к вариации двух-трех цветов: белесо-голубому или сиреневому («Гараж в степи») и розово-коричневому («Пейзаж. Куст»). Извлекаемая из почти монохромной красочной гаммы бесконечное множество тончайших нюансов цвета и гармонически объединяя их в единое живописное целое, Древин сумел очень осязательно и конкретно выразить свои впечатления от неповторимо своеобразной природы этого края.

Картина «Гараж в степи» проникнута ощущением бесконечности изображенного в ней мира. Художник добивается этого композиционно-ритмическими и живописными средствами. Земля здесь однообразно пустынна, гола и лишена растительности; одинокий дом будто затерялся в бескрайних просторах степи; тонкие вертикали редких телеграфных столбов, исчезающих за линией горизонта, словно версты отмеряют расстояние. Пластичная и непрерывная стихия цвета воссоздает на холсте и землю, и человека у грузовика, и дом, и воздушную среду, и пустынные просторы земли. Все в этом пейзаже звучит с равной силой, все кажется созданным из единой материальной плоти и живет единой жизнью. Древин очень тонко

* Художник Древин о себе.—
«Творчество»,
1934, № 4, стр. 11.

** Там же.

передал характерное для Казахстана и Алтая состояние природы в жаркие безветренные дни, когда воздух становится липким и горячим, как расплавленное стекло. Он ощущается в картине почти как некая материальная среда, тяжело давящая на землю. Белесо-серая выбеленная солнцем земля словно впитывает в себя сиренево-свинцовые оттенки воздушных масс, в свою очередь пропитанных земной пылью и пронизанных солнцем. В этом раскаленном знойном мареве тонут дали, а предметы теряют свои истинные формы и очертания, свое реальное обличье. И весь мир вокруг воспринимается как причудливый мираж.

Древин следит своим острым глазом художника за пластической формой предметов. Темперamentной жизнью каждого куска холста впечатляют его живописные произведения. Когда смотришь на картины мастера, кажется, что вещи в них оживлены или одушевлены: стоящий одиноко дом словно затаился, куст вспыхнул и задвигался, дорога побежала, вовлекая все в вихрь своего движения. Поражает энергия его живописи. Он выплескивает ее свободно, с наивной непосредственностью, за которой, однако, стоит его мудрый опыт художника.

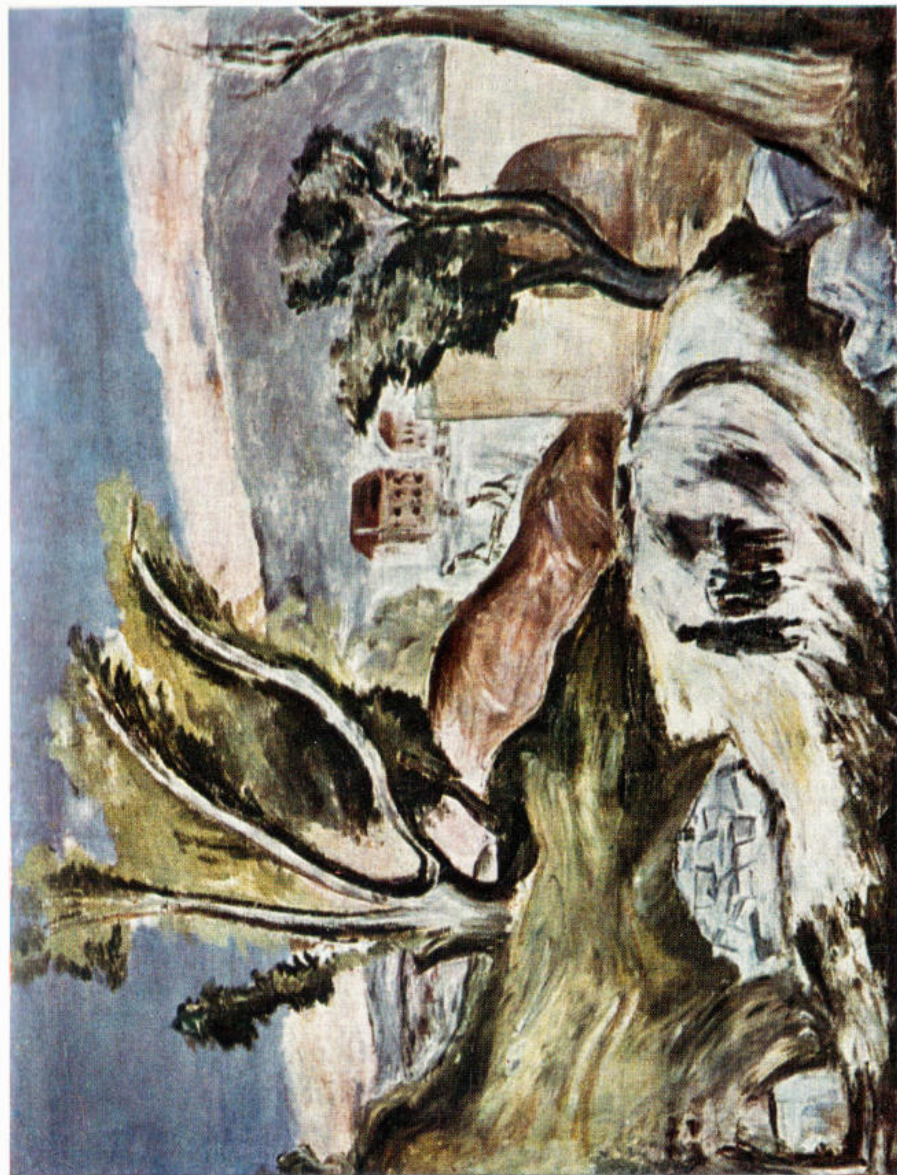
Его эмоциональность проявляется в энергичном характере движения кисти, в кажущейся хаотичности мазков. Большими цветовыми плоскостями художник воссоздает крупные массы — дома, куст, дерево, землю и небо. Мелкие предметы и детали он прорабатывает отдельными мазками. Вся фактура его холстов ритмически организуется соответственно эмоциональному строю изображаемого мотива.

Алтай и Казахстан с его обширными степями, залитыми слепительным солнцем, пробудили в Древине острый профессиональный интерес к живописному воплощению южной природы. Поэтому после этого объектом творческих устремлений художника стала Армения. Вместе с Н. А. Удальцовой летом 1933 и 1934 годов он жил и работал на окраине Еревана — Норке. Древин всегда предпочитал писать одни и те же места, что помогало ему лучше почувствовать местное своеобразие.

Дорога в Норк.
1933.
Х., м., 90×100.
Собрание
А. А. Древина.
Москва

И на этот раз, сосредоточив все свое внимание на пейзажах Норка и его окрестностей, он художественно «осваивал» их изо дня в день. В Армении древинский метод работы с натурой несколько изменился. Здесь Александр Давидович сначала делал множество карандашных рисунков с натуры, помогающих ему острее и глубже продумать композицию будущих картин, и только затем приступал к воплощению своего замысла на холсте. Горная, каменная Армения имела свой характер, свою красоту, свою природу, совсем не похожие на все то, что он видел ранее. Творчество Древина всегда основывалось на реальных впечатлениях. Увидев на Алтае первозданную, как будто только что выделившуюся из первобытного хаоса землю, он нашел для воплощения ее в живописи особый образный и стилистический строй. Армения раскрылась художнику как древняя историческая земля. Древин ощущал созидательные силы могучей армянской природы повсюду: в каждом камне, в смелых и энергичных изгибах холмистой земли, в исполинском размахе горных цепей, в огромных многолетних деревьях. Его карандашные рисунки пейзажей Армении полны движения и силы. Они выражают идею вечно изменчивых сил («Пейзаж. Армения»). Приехав в Ереван в самый разгар строительства города, художник уловил единый ритм жизни величественной земли и людей, дерзновенно преобразующих ее. Он почувствовал здесь, что «новая жизнь гармонирует с силами природы»*. Черпая вдохновение из этой гармонии, Древин создал в Армении большие, монументальные по форме и романтические по звучанию полотна. Ощущением сложного, выстраданного единства природы и человека исполнены полотна «Дорога в Норк» и «Строительство железнодорожного моста». Художник трансформировал здесь действительность, по-новому воспринятую им в Армении, в иную, чем в пейзажах Алтая, живописно-картинную форму.

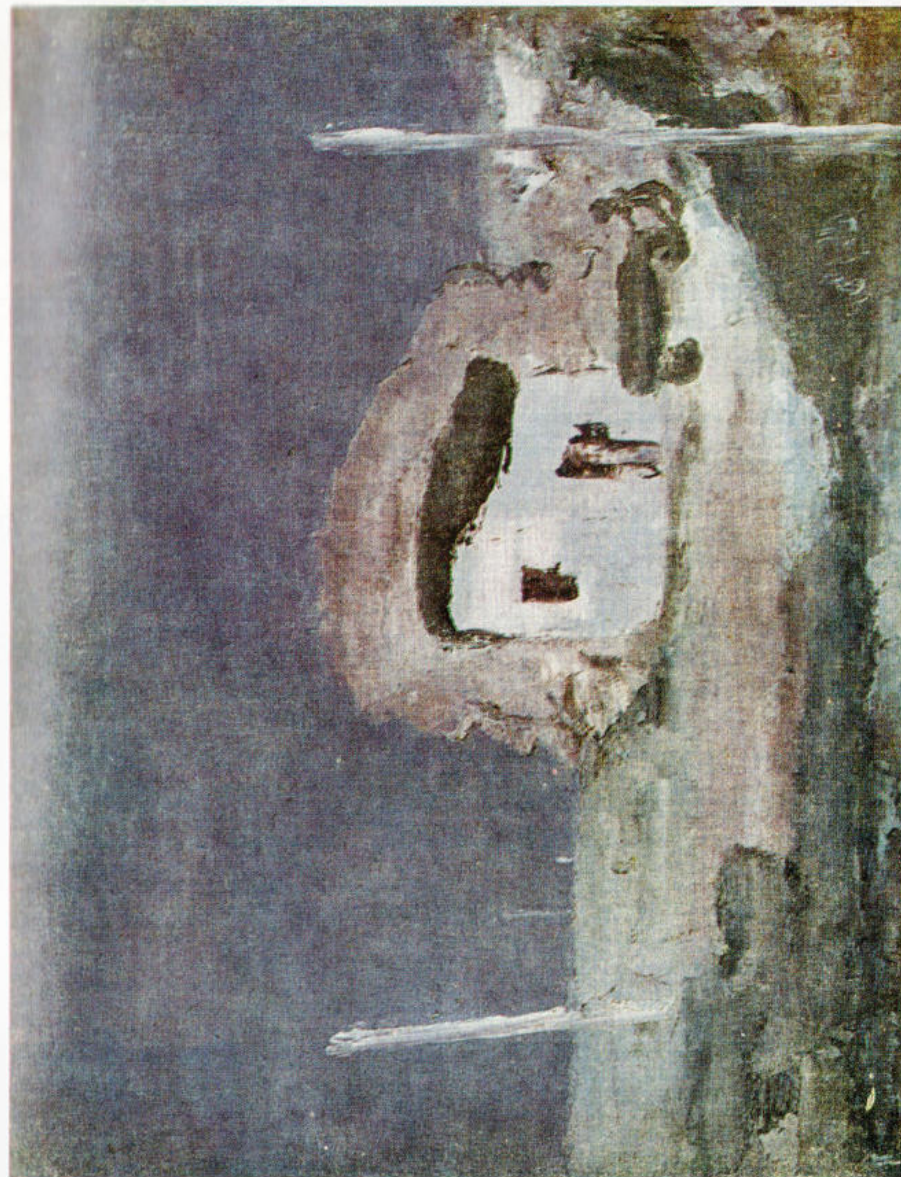
* Художник Древин о себе. — «Творчество», 1934, № 4, стр. 11.



Он тщательно и целенаправленно отбирает и использует изобразительные средства. Его прежняя свободная, непосредственная и импульсивная живописная манера претерпела значительные изменения. В живописи картин, созданных мастером в Армении, гармонично сочетаются эмоциональная напряженность с волевой сдержанностью и организованностью. Величественный строй армянской природы, преобразуемой человеком, выражен всей пространственно-цветовой организацией полотен. Художник четко сопоставляет гряды холмов, огромные силуэты деревьев, горы на горизонте («Дорога в Норк») или энергично ритмизирует силуэты придорожных холмов и гигантские устои моста, уходящие вдаль («Строительство железнодорожного моста»). Последовательной сменой больших, ясно очерченных, охристо-зеленых, коричневых, сиреневых и синих красочных плоскостей Древин создает живописно-пространственную среду. Его живописная система здесь приближается к декоративной. Но, в то же время, цвет всегда исключительно богат оттенками и подвижен. Темпераментные мазки, хранящие энергичное движение кисти мастера, придают полотнам художника романтическую экспрессию.

Соприкосновение с Алтаем, Казахстаном и Арменией духовно обогатило Древина и вдохновило на создание произведений, в которых оригинально проявился его живописный талант и раскрылась творческая индивидуальность.

Гараж в степи.
Алтай.
1932.
Х., м., 68×90.
Собрание
А. А. Древина.
Москва



Пейзаж. Куст.
Алтай,
1933.
Х, м. 68×84.
Собрание
А. А. Древина,
Москва



Армения.
Строительство
железнодорожного
моста.

Х., м., 100×120.
Собрание
А. А. Древина,
Москва



Рейзек,
Армения,
1933.
Б., кар. 20,3 × 29,3
Собрание А. А. Древина,
Москва



ИСТОМИН Константин Николаевич



К. Н. Истомин родился в Курске, в семье военного. По окончании гимназии он уехал для получения специального художественного образования в Мюнхен, где поступил в школу-студию известного венгерского профессора Шимона Холлоши, у которого учились многие русские художники и среди них В. А. Фаворский. В студии Холлоши молодой художник не только усвоил уроки профессионального мастерства, но и серьезно заинтересовался историей искусства и его проблемами. Поэтому после возвращения на родину в 1909 году он совмещает творческую работу с занятиями на искусствоведческом отделении историко-филологического факультета Московского университета.

Первая мировая война, революция и гражданская война прервали творческую деятельность художника, которая возобновилась лишь после его демобилизации из рядов Красной Армии. Подобно многим своим современникам, представителям передовой творческой интеллигенции, в 1920-е годы Константин Николаевич участвовал в создании новых советских культурных учреждений, в преобразовании и становлении высших художественных учебных заведений. Он стал одним из первых профессоров живописи (1921—1927) Вхутемаса-Вхутеина, организованного на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В последующее десятилетие художник преподавал в Московском полиграфическом институте, а незадолго до смерти в Самарканде в эвакуированном туда художественном институте им. В. И. Сурикова. Готовя новые кадры советских художников, Истомин всю жизнь учился сам, оттачивая свое профессиональное мастерство и повышая живописную культуру. Он работал в театральном-декорационном искусстве, писал жанровые станковые картины, портреты, пейзажи.

Истомин всегда оставался убежденным приверженцем реализма. Его творчество основывалось на высокой живописной культуре и широкой разносторонней образованности. В художественной практике, как и в теоретических исследованиях, он использовал опыт античного искусства, достижения мастеров вы-

1887-1942

сокого Возрождения в Италии, в частности Леонардо да Винчи и великих реалистов XVI—XVII веков — Гольбейна, Веласкеса и Рембрандта. Внимательно изучал Истомин и искусство художников нового времени — Ван Гога, Дерена. Особенно большое значение в творческом формировании художника имела школа его учителя Ш. Холлоши. От него Истомин воспринял волевое, творческое отношение к природе. Опираясь на природу, он целенаправленно отбирал и организовывал свои зрительные впечатления, уделяя много внимания средствам изображения. Творческий метод художника гармонично сочетал рациональное и эмоциональное начала.

На Кавказе Истомин побывал в конце 1920-х годов. Кавказское наследие мастера невелико — всего несколько пейзажей. Многие работы Истомина утрачены, возможно, что среди них были и посвященные Кавказу. Поэтому судить сейчас о месте, которое занимала эта тема в творчестве художника, довольно трудно. Но бесспорно, что Кавказ стал важной вехой на пути пластических поисков художника. Он встретил Восток прежде всего как сокровищницу живописных мотивов, как явление эстетическое, а от него уже шел к познанию глубин местной природы и жизни. Не случайно, что здесь Истомин обратился к пейзажу, всегда бывшему одним из любимых его жанров, «где его эстетические идеи имели возможность реализовываться более полно и органично»*. Созерцая природу, художник глубоко познавал ее сущность, тонко чувствовал ее жизнь и красоту. Скромная и неброская прелесть русской природы вдохновила мастера на создание художественных образов, полных поэзии и лиризма. Кавказ ослепил Истомина непривычной яркостью красок неба, гор, растительности, казался ему праздничным и величественным. Истомин, годами воспитывавший «в себе способность крепкого, правдивого восприятия природы и умение такого же правдивого

закрепления этого восприятия на холсте»*, понимал, что для образного воплощения южной природы требовался соответствующий пластический язык. В картине «Улица в Нальчике» изображен уголок небольшого провинциального города. Художник передал обилие воздуха, всепроникающий солнечный свет цветом, выветленным, легким и подвижным. Энергичные мазки, лепящие кроны тополей, фигуру всадника, облако, парящее над городом, сообщают мотиву напряжение и динамичность. Константин Николаевич вновь соприкоснулся с Кавказом спустя десять лет, когда работал над двумя эскизами росписей для Курского вокзала в Москве. Он давно мечтал о монументальной живописи и при создании эскизов ему пригодился опыт работы в театре. В эскизе «В кавказском ауле» вся композиция вписана в арочное обрамление и подчинена ему. Это величественное зрелище горных цепей, у подножия которых раскинулись сакли аула. Строго уравновешенные горизонтальные и вертикальные линии, подчеркивая плоскость холста, организуют и монументализируют композицию. В живописном отношении эскиз является развитием и совершенствованием приемов, использованных Истоминим ранее в станковых пейзажах Кавказа, но с учетом монументальных задач. Цвет здесь не только гармонично строит композицию, утверждает пространство и предметность, но и обладает светоносной и эмоциональной силой. Сияющие голубые и розовые массы цвета придают эскизу романтическую, праздничную окраску и тем самым воссоздают и дух времени и колорит солнечного южного края.

* М. Н. Яблонская.
К. Н. Истомин. —
«Искусство»,
1967, № 2, стр. 47.

* Из письма К. Н. Истомина
художнику Л. А. Казенину
от 30 декабря 1935 г.
Хранится в семье Л. А. Казенина.

Улица
в Нальчике.
1927.
Х., м. 67,5×79
Хранится в семье
Л. А. Казенина.
Москва



В кавказском
ауле.
Эскиз панно для
Курского вокзала
в Москве.
1936—1937.
Х., м. 75×137
Хранится в семье
Л. А. Казенина.
Москва.



КОНЧАЛОВСКИЙ

Петр
Петрович



П. П. Кончаловский родился в Славянске. Его детские годы прошли в имении родителей Иванове под Старобельском. Здесь он полюбил природу и начал рисовать. С переездом в Харьков занятия рисованием приобрели систематический характер (художественная школа М. Д. Раевской-Ивановой) и завершились уже в Москве, куда в конце 1880-х годов переехала семья, в вечерних классах Строгановского центрального училища технического рисования. После окончания гимназии Петр Петрович по настоянию отца поступил на юридический факультет Московского университета, но, не пробив там и месяца, уехал в Париж учиться ремеслу художника. Здесь в течение двух лет (1896—1898) он занимался рисунком и живописью у Ж. Лоранса и Бенжамена Констана в академии Р. Жюльена, проводя все свободное время в Лувре и художественных салонах Парижа. Вернувшись на родину, Кончаловский поступил в Академию художеств (1898—1905), где наставниками его были И. И. Творожников, Г. Р. Залеман и П. О. Ковалевский. В 1910-е годы художник путешествует по Франции, Италии, Испании, знакомится с искусством прошлым и современным. В эти годы он очень много работает и постоянно экспонирует свои работы, сначала на выставках общества «Мир искусства», а затем — общества «Бубновый валет», одним из организаторов которого он являлся.

В 1918 году Кончаловский начал преподавать в Государственных свободных художественных мастерских, а затем во Вхутемасе-Вхутеине (1921—1926).

Творческая деятельность художника началась с острых поисков своего живописного языка. Исследуя выразительные возможности цвета, он обращался к художественному опыту импрессионистов и постимпрессионистов. Подобно своим товарищам, по «Бубновому валету», Кончаловский многое воспринял от искусства Сезанна и от кубизма, он пытался «возвратить живописи то знание формы и вещества, которое было когда-то завоевано работой сменяющихся художественных поколений и после того было надолго забыто»*.

В 1920-е годы Кончаловский много пу-

1876-1956

тешествовал, считая что «... вся жизнь художника должна быть непрерывной цепью наблюдений и впечатлений»**, без которых не мыслим творческий процесс. Он неоднократно бывал в Крыму, в Новгороде. В 1927 году мастер впервые посетил Кавказ. Эта легендарная страна давно и глубоко интересовала Кончаловского. Он мечтал найти на Кавказе «живые отголоски некоей античности, вопреки всяким научным данным, горцы представлялись ему потомками древних греков в смысле примитивной близости их жизни к природе, простоты нравов, остроты характеров, неспорченных «культурой» форм тела и человеческого лица»**. На Кавказе художник очень много работал с натуры акварелью, карандашом, тушью, подготавливая материал для будущих картин. Кавказское наследие мастера изобилует жанровыми полотнами, пейзажами и набросками. Кончаловский проехал на лошади всю Военно-Грузинскую дорогу от Владикавказа, частично повторив путь, проделанный А. С. Пушкиным во время путешествия в Арзрум. Художник как бы оказался в мире поэтических образов Пушкина, невольно воспринимая окружающее его глазами. Ему захотелось и «в живописи подойти к пушкинской полноте, простоте и музыкальности»**. Кавказ завладел художником поэтически. Он находил здесь героичку и пафос в самых обыкновенных явлениях природы и быта, что отразилось на стиле кавказских работ. Некоторые из них напоминают театральные декорации и иллюстрации к произведениям художественной литературы.

В картине «Гергетское ущелье» сильно завышенная линия горизонта неожиданно опускается в центре холста, образуя пространственный прорыв, где в тяжелых клубящихся облаках возникает и тает далекая горная вершина. Вдоль вертикальных сторон холста уступами вздымаются нагие громады утесов,

напоминающие своими причудливыми очертаниями и прихотливыми ритмами форм какую-то фантастическую архитектуру. Но, сопоставляя разнообразные формы скал и подчеркивая их массивность и материальность тонкими живописными отношениями богатых оттенками зелено-коричневых цветов, художник словно стремился убедить, что этот заоблачный край, исполненный героической мощи и сурового величия, — реально существующий мир. Если «Гергетское ущелье» поражает по-пушкински «мрачной прелестью природы», то картина «Мцыри. Гроза» является почти прямой параллелью поэтическим образам поэмы М. Ю. Лермонтова. Это пейзаж с прославленным памятником раннесредневекового грузинского зодчества — храмом «Джвари», воспетым в бессмертных строках поэмы «Мцыри». Сдержанная, мрачная серо-зеленая колористическая гамма картины, ее беспокойные динамичные ритмы и свободная живописная манера близки романтически страстному образному строю поэмы.

Романтизм тематических картин Кончаловского имеет исторический оттенок, недаром, едва ступив на землю Кавказа, он «почувствовал себя в какой-то античной патриархальной стране, в каком-то совершенно новом, страшно интересном мире»**. Работая над тематическими картинами, художник стремился уйти от бытового жанра, избежать этнографизма и экзотики, которых он более всего опасался в искусстве. Картина «Грузинки с кувшинами» монументальна по форме. Ее композиция архитектурно строена и ясна. Сильный и упругий шаг девушек торжественно мерен. Ритм серебристо-черных силуэтов их фигур спокоен и строг. Изюм в день повторяющееся в горных аулах «торжественный и мирный час» утра шествие женщин с кувшинами, наполненными водой, в изображении художника превратилось в некий ритуал, приобрело эпическое величие.

В традиционных, в глубину веков уходящих обычаях, обрядах и быте горцев, в величавой красоте Кавказа мастер видел выражение вечного торжества жизни, и это восприятие нашло отражение в работах его кавказской серии.

* П. Муратов. Живопись Кончаловского. М., 1922, стр. 72—73.

** В дальнейшем цитаты даются по книге В. А. Никольского «П. П. Кончаловский». М., 1936.

Две грузинки
с кувшинами.
1927.
Х., м. 178×131.
Художественный
фонд РСФСР



Гергетское
ущелье.
1927.
Х., м. 73,5×98
Собрание
М. П. Кончалов-
ского.
Москва



Мцыри. Гроза.
1927.
Х., м. 89×103.
Собрание
М. П. Кончалов-
ского.
Москва



Ананур.
1927.
Б., кар. 31,5×48
Художественный
фонд РСФСР



КУЗНЕЦОВ Павел Варфоломеевич



В творчестве П. Кузнецова Восток был не только центральной темой, но и наиболее яркой и оригинальной страницей его искусства.

Павел Варфоломеевич Кузнецов — уроженец Саратова. Его отец был иконописцем, дед — садоводом. Начальное художественное образование он получил в местной Школе изящных искусств, где живопись преподавал итальянец Сальвини Баракки, а рисунок вел выпускник Петербургской Академии художеств В. В. Коновалов. Они же были первыми учителями земляка и старшего товарища Кузнецова В. Борисова-Мусатова.

В 1897 году Кузнецов поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В те годы там учились у К. Коровина и В. Серова Петров-Водкин, Сарьян, Уткин. В 1904 году Кузнецов получил диплом на звание неклассного художника, но практически не порывал с училищем до 1907 года.

На художественное становление молодого Кузнецова наибольшее влияние оказали поэтическая символика и изысканная живопись искусства В. Борисова-Мусатова, в значительной мере определявшие характер его раннего творчества. В 1907 году образовалось общество «Голубая роза», и Кузнецов стал одним из его организаторов и руководителей. На выставках общества «Голубая роза» и в салонах «Золотого руна» он показывал все, что создавал в то время. Его «Утра», «Рождения», «Фонтаны», «Пробуждения» пронизывала тоска невыполненной мечты, полуреальность переплеталась с полугрезой — то был символизм с мистическим оттенком.

В живописном отношении «голуборозовский» период явился своеобразной данью импрессионизму. Кузнецов писал тогда темперой или пастелью, в нежных голубовато-серебристых тонах. Специфическая фактурная обработка полотен придавала их живописной поверхности ощущение зыбкости, усиливала впечатление полужантасичности изображаемого.

К середине 1900-х годов художник был уже внутренне подготовлен к встрече с Востоком. Где-то в уголках его памяти дремали впечатления, полученные им в детстве при наездах к деду под Саратов. За Саратовым расстились обшир-

1878-1968

ные заволжские степи, откуда приходили в город степные кочевники. Кузнецов, как он сам объяснял впоследствии, «вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам»*. Другим импульсом, конкретно-художественным, явилось знакомство с Гогеном. В 1906 году в Париже художник видел посмертную выставку Гогена.

Поездка в киргизские и калмыцкие степи состоялась, вероятно, в 1908 году. Там Кузнецов обрел, наконец, реальное воплощение своей смутной мечты о счастье, красоте и гармонии, мечты, воплотить которую он тщетно пытался в своих ранних полотнах. Художник увидел Восток поэтически. Как человека цельного его пленила простая, естественная жизнь кочевников, с постоянным круговоротом дней, спокойным течением и сменой привычных процессов труда и отдыха. Человек «умный сердцем», Кузнецов в картинах азиатской сюиты воплотил свое возвышенное представление о самых главных, самых исконных проявлениях человеческого бытия. Художник вдохозлялся реальным миром, но преображал его чудесным образом. Тонкое сочетание в картинах реальности и творческой фантазии придает кузнецовскому Востоку художественную убедительность и неповторимое обаяние.

Кузнецовские степи — это обобщенный поэтический образ, возникший на реальной почве, прекрасная сказочная страна счастья. В ней все подчинено каким-то своим законам, все полно величавого спокойствия. Кормление или стрижка овец, устройство кошар, сон на лоне природы или в кибитках, гадание на картах — все сцены разворачиваются в замедленном, торжественном ритме. И люди, и животные словно приобщены к таинствам природы, умудрены вековым опытом.

Как и в ранний «голуборозовский» период, Кузнецов привержен к одним и тем же мотивам, композициям, героям. Повторяя их, художник совершенствует живописный и композиционный строй полотен, добивается все большей певу-

чести ритмов, цельности и ясности образного звучания. Он отказывается от прежнего импрессионистического метода и создает свою изысканную декоративную манеру письма. Он покрывает большие плоскости нежными близкими друг другу красками без резких разграничений, тонко нюансируя переходы одного цвета в другой.

«Восточный мотив» достаточно характерен для пейзажных композиций Кузнецова начала 1910-х годов. Здесь нет конкретности определенного места. Художник как бы говорит — земля обширна. Плавные холмы на горизонте мягко сливаются с высоким бездонным небом. Ритмически вторят друг другу округлые очертания построек, певучие линии женских фигур. Стройное высокое дерево в центре полотна будто подпирает небесный свод. Вся сцена является воплощением целостности и гармонии жизни. Сияющие чистые и нежные краски то мягко вспыхивают, то затухают, подобно зарницам. Трепетную жизнь и подвижность художник сообщает холсту решением фактуры.

Кузнецов часто писал кибитки кочевников. Его елосхищал неповторимо цветистый восточный быт: расставленные вдоль стен орнаментированные сундуки, почти сплошь застилающие пол и стены яркие кошмы, украшенные прихотливыми узорами («В кошаре»). Но и этот прекрасный мир, созданный руками человека, преображала кисть художника, «уподобляя» его природе. Как и все в природе, кузнецовские кибитки столь же разумно устроены, столь же громадны и просторны и столь же волшебны играют и переливаются в них краски. Всеобщую и вечную красоту мира воплощал художник в женских образах («В степи. Лежащая в кошаре»). Почти все его полотна населены женщинами; они сидят, лежат, полулежат с ленивой восточной непринужденностью. Без них не мыслишь кузнецовский Восток, они такая же неотъемлемая и естественная часть его, как холмы или кошары. Многократно повторяя их грациозные позы и гибкие движения, Кузнецов добивался острой пластической выразительности, придавал мягким очертаниям тел своеобразную певучесть и музыкальность. В 1912 году художник побывал в Буха-

* А. Эфрос.
Профили.
М., 1930, стр. 104.

ре, Самарканде и в предгорьях Памира. В последующие десять лет он создает циклы картин «Восточный город» и «Горная Бухара», две серии автолитографий «Туркестан» и альбом автолитографий «Горная Бухара».

Творческий метод художника не изменился. Опираясь на натуру и вдохновенно преображая ее, он создал свою «новую реальность». Свежие впечатления дали ему материал для картин, появились новые ощущения для дальнейшего творчества. «Геометрическая простота, грандиозность и убедительность архитектурных форм восточного города уяснили художнику взаимоотношения природы и картины, открыли бесконечные горизонты широкого и простого творческого подхода к композиции картины, к взаимоотношению форм и к обработке ее цветовых плоскостей»*. В живопись художника вошел городской пейзаж — внутренние дворики узбекских домов, павлиньи базары и т. д. Его узбекские полотна проникнуты той же тишиной и спокойствием, что и степные, тем же чувством духовной цельности и гармонии. Экзотика Востока — теснота пыльных и грязных улочек, сумятица пестрой толпы, цветовые контрасты, — в первую очередь привлекающая внимание европейца, в полотнах Кузнецова отсутствует. Первые, поверхностные впечатления не задерживают внимания художника.

В некоторых работах («Птичий базар», «Бухара. У хауса») Кузнецов вводит фоны из геометрических архитектурных объемов, приотливно громоздящихся, поднимающихся уступами. В этих причудливых порождениях фантазии художника преломились и впечатления от восточной архитектуры, и, возможно, более глубинные, далекие воспоминания об архитектурных композициях из древнерусских фресок и икон, и, несомненно, влияние кубизма. Их графическая четкость, даже некоторая линейная жесткость и энергичная ритмическая организация смягчаются сияющим жем-

* Павел Кузнецов.
Вступительная статья
к 1-й серии автолитографий
«Туркестан».
М.—П., 1923.

Возвращение в степи.

1910.
Х., м. 90,5×86,8
Собрание
Х. Л. Кагана.
Москва

чужно-перламутровым колоритом полотен, изысканно артистичная фактура которых создает удивительную живописную атмосферу, светозарную и подвижную. Ту радость и то счастье, с какими мастер творил свои живописные поэмы, невольно сопереживаем и мы, наслаждаясь их совершенством.

Альбом «Горная Бухара» и автолитографии «Туркестан», вышедшие в 1923 году, явились завершением пятнадцатилетнего азиатского периода творчества художника. Создавая графические циклы, объединенные общей темой и одним названием, Кузнецов как бы старался собрать все воедино, досказать недосказанное, обобщить среднеазиатские впечатления в разнообразии мотивов, героев и образов.

Художник увидел и воссоздал новые для его искусства стороны жизни, ее напряженность и динамизм. В известной мере это объяснялось углублением его жизненной концепции, наметившейся уже в предреволюционные годы. Извечно-спокойное, как ему представлялось, течение жизни чревато неожиданностями и взрывами, и он пытается найти другие, соответствующие, более острые средства пластической выразительности. Его графические листы пронизывают динамичные линейные ритмы, композиция усложняется, заметно геометризуются форма. Цветные литографии «Горная Бухара» едва ли не самые декоративные среди всех азиатских работ Кузнецова. Отдельные листы «Туркестана», особенно интерьеры и архитектурные пейзажи, поражают своеобразной орнаментальностью компоновки. Недаром Кузнецов писал в предисловии к первой серии «Туркестана», что вся жизнь этого края «...исходит от архитектуры, так тесно связана с ней, так дополняет и komponуется с ней, что дает совершенно необычный материал по композиции картины».

Новый взлет кузнецовского искусства наступил в конце 1920-х—начале 1930-х годов. И на этот раз он тоже был связан с Востоком, только не с Азией, а с Закавказьем. Кузнецов попадает туда в годы интенсивного строительства. В Армении буквально на глазах рождалась заново ее древняя столица — Ереван. И художник, как всегда все страст-



В кошаре.
1910—1911.
Х., темпера.
72×77,5
Собрание
И. М. Эзраха.
Ленинград

но и непосредственно воспринимая, пишет большеформатные и монументальные по форме композиции («Строительство в Армении», «Разработка туфа»). Он вновь обращается к постоянно волнующей его теме — человек и природа, снова радостно воплощает гармонию и красоту окружающего мира. Но новое время дало ему и новые темы, и он изображает процесс счастливого созидания. Гигантская работа захватывает огромный мир («Строительство в Армении»). Леса новостроек энергично и стройно поднимаются выше и выше в горы. Полотно, построенное на динамичных графических ритмах, открывает новые грани живописного дарования мастера. Не нарушая общего монументального строя картины, художник очень тонко использует цвет для передачи световоздушной перспективы. Пользуясь тончайшими нюансами цвета, он живописью создает определенное настроение, навеваемое событием, местом и временем. Полотна, написанные в Ереване, играют и переливаются всеми оттенками знаменитого армянского туфа. Живопись картин, изображающих нефтяные вышки в Баку, кажется, рождена самой нефтеносной землей — такая она коричнево-синяя, тягуче-густая, будто искрящаяся драгоценными каплями нефти.

Столь же проникновенно и восхищенно воспевал художник величественную красоту и плодородие земли. На его полотнах возникали сцены сбора урожая на чайных, табачных и хлопковых плантациях, в колхозных садах и виноградниках («Возвращение с работы колхозников в Армении», «Чайная плантация в Грузии. Чаква»).

Пленительная кузнецовская поэтичность и лирическая проникновенность зазвучали с новой силой, в новых красках и новых ритмах. Так здесь, на Кавказе, уловив могучую музыку мира, преобразуемого человеком, Кузнецов вновь обрел неисчерпаемый источник творческого вдохновения и создал произведения, достойные его таланта и эпохи.



Восточный мотив.
1911.
Х., темпера.
78,5×86,5
Собрание
Б. Н. Окунева.
Ленинград



Бухара. У хауса.
1912.
Х., м., 74×88
Собрание
А. Ф. Чудновско-
го.
Ленинград



Птичий базар.
1912.
Х., м. 76×92
Государственный
Русский
музей.
Ленинград



В степи.
Лежащая
в кошаре.
1915—1916.
К., темпера.
56,5×70,5
Собрание
Б. Н. Окунева,
Ленинград



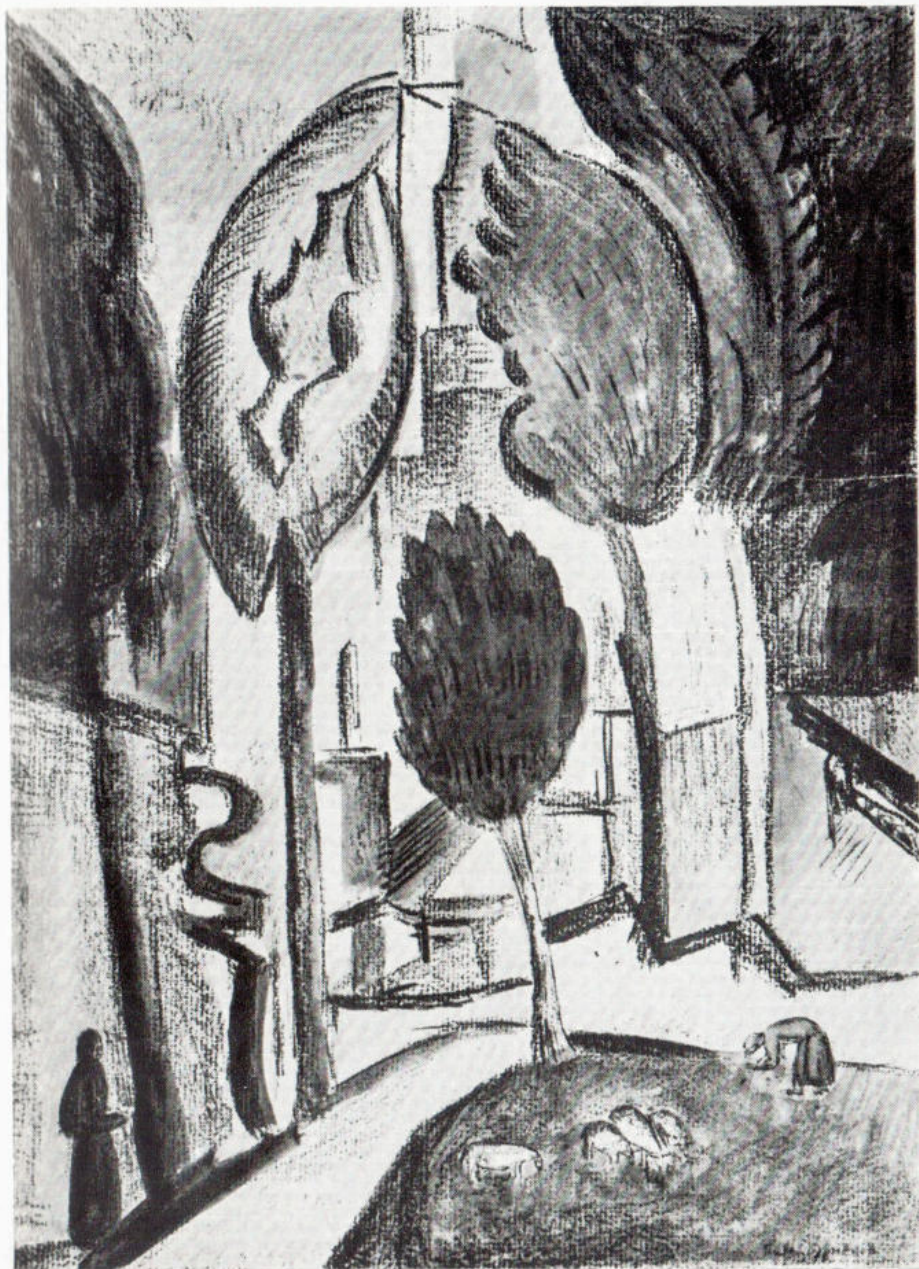
Гадание.
1916.
Х., м. 68×62,5
Собрание
И. И. Палева.
Ленинград



Лист из серии
«Горная Бухара».
1923.
Автолитография.
Государственная
Третьяковская
галерея



Лист из серии
«Горная Бухара».
1923.
Автолитография.
Государственная
Третьяковская
галерея



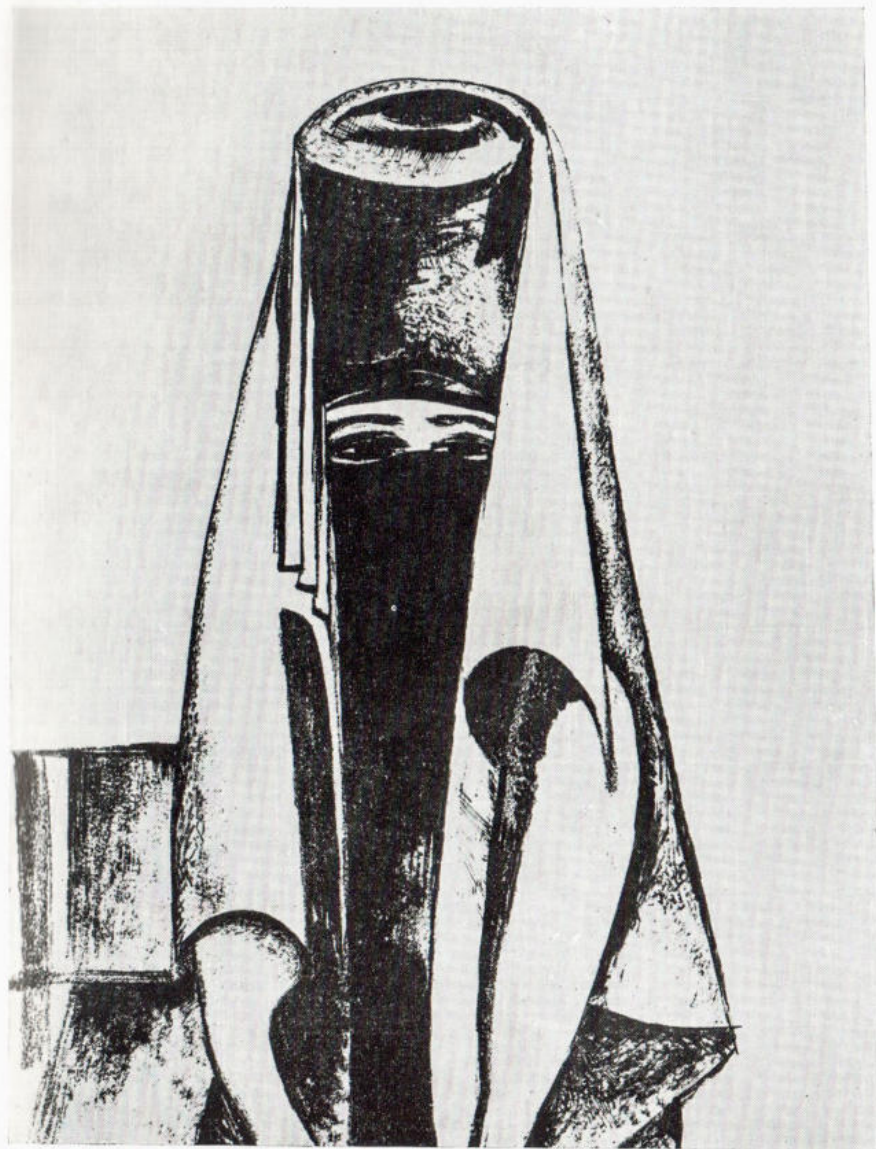
Лист из серии
«Горная Бухара».
1923.
Автолитография.
Государственная
Третьяковская
галерея



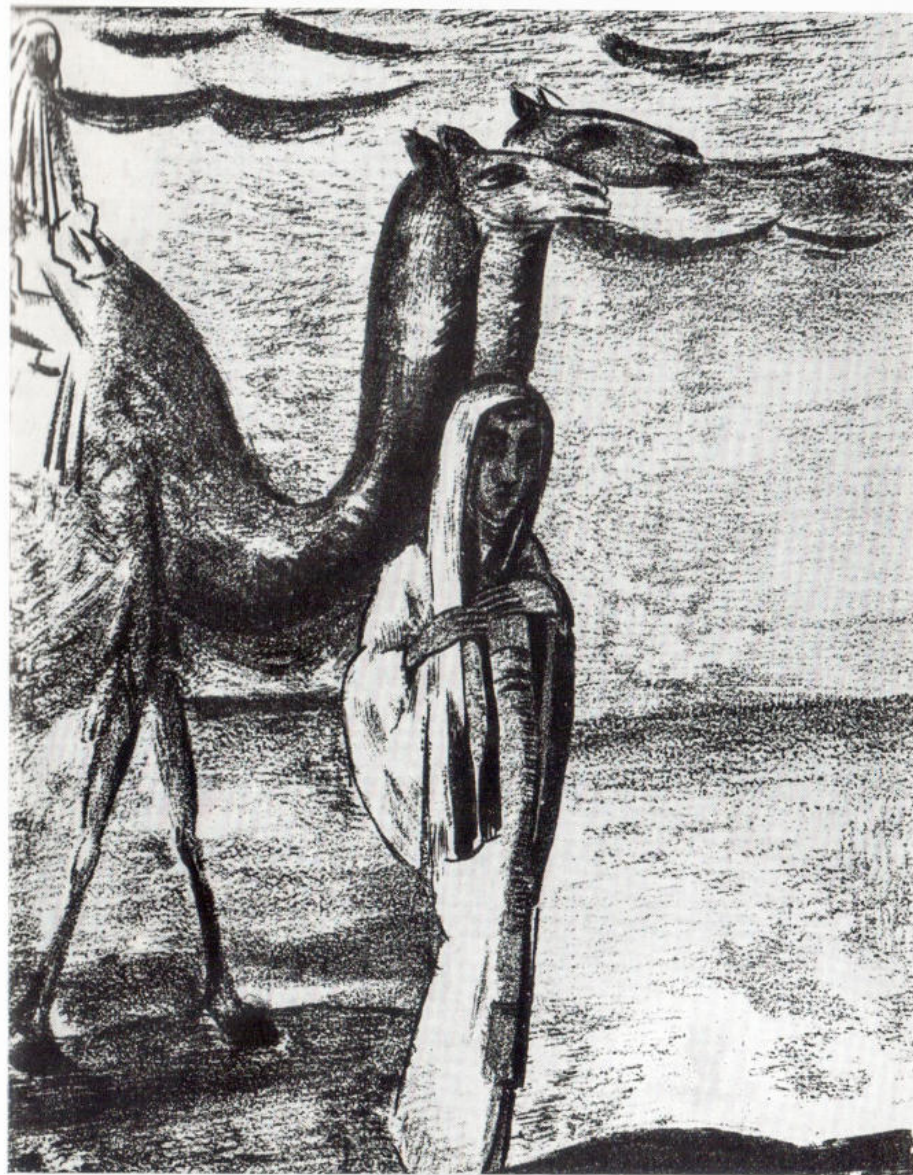
Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лист из серии
«Туркестан»
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



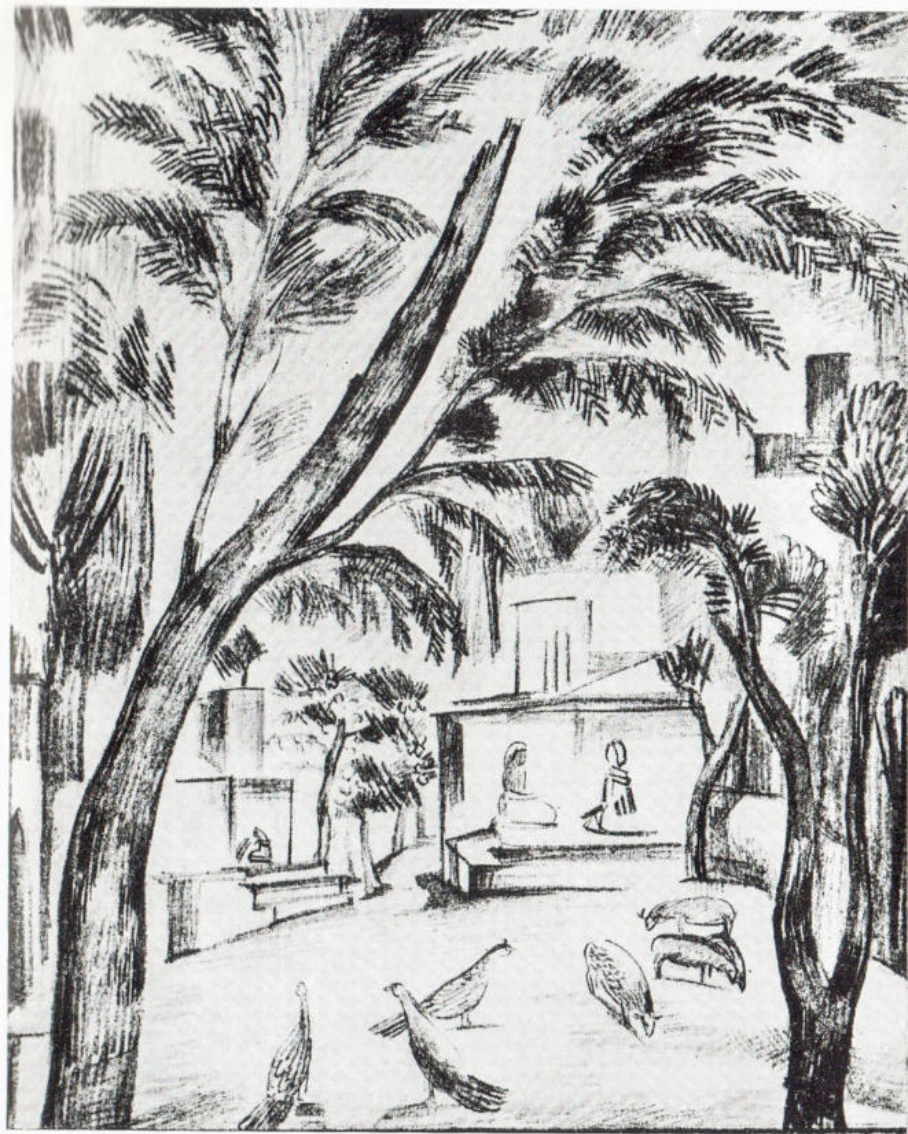
Лист из серии
«Туркестан»,
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



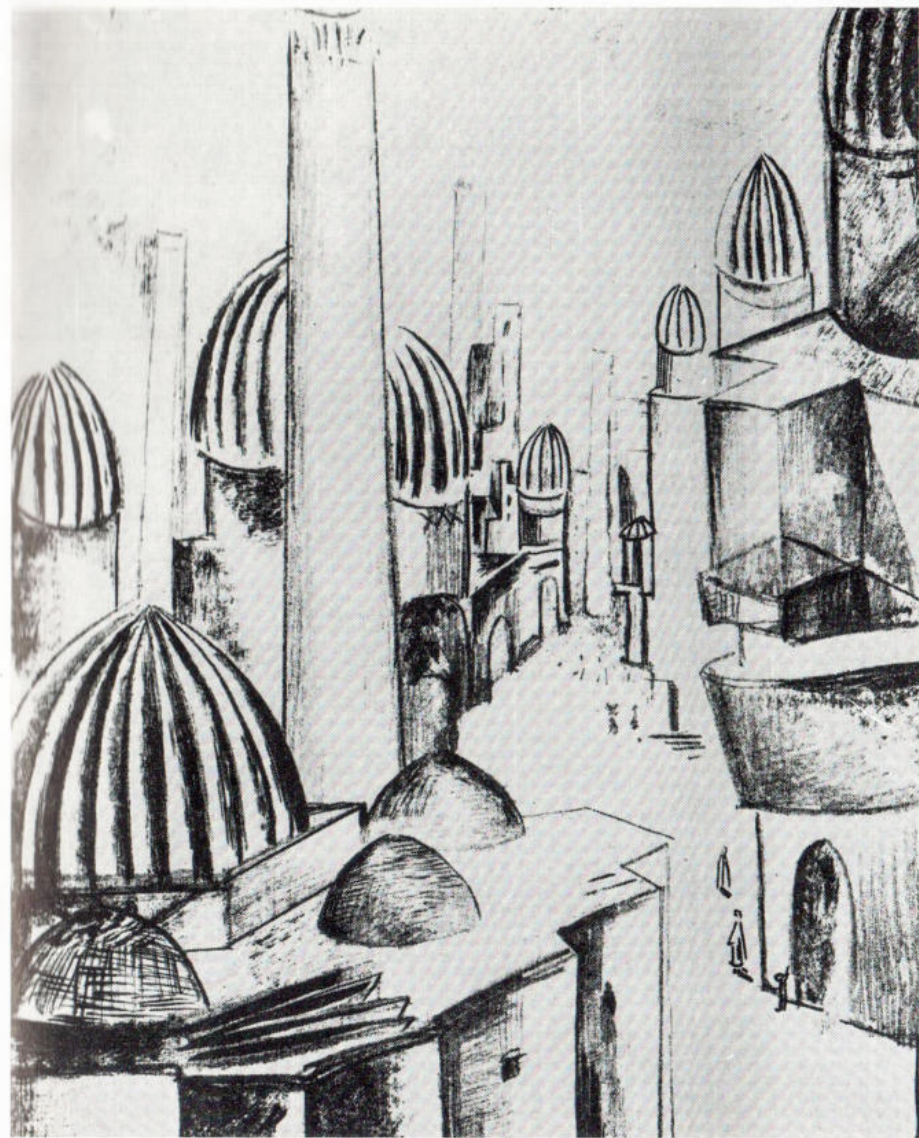
Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лист из серии
«Туркестан»,
1923.
Автолитография
Государственный
музей
искусства
народов
Востока

Кузнецов

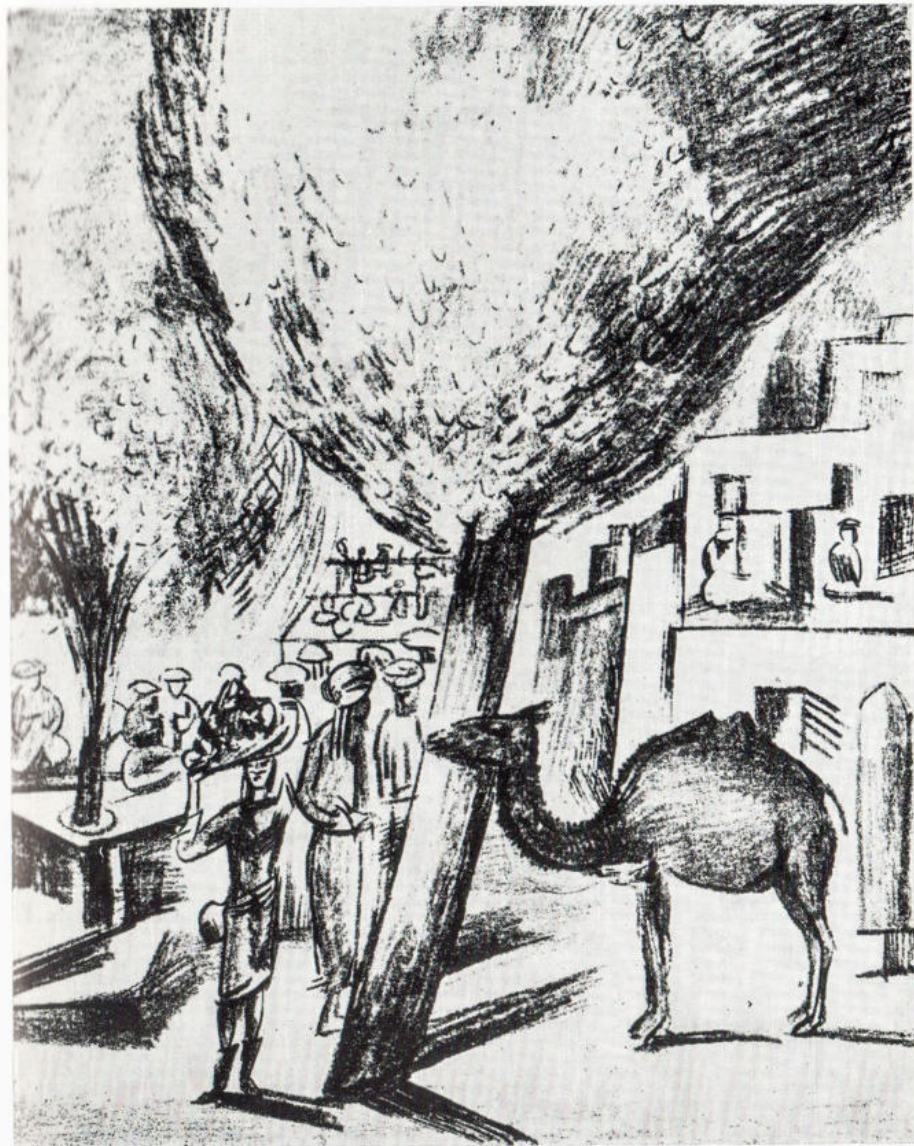
115



Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Лист из серии
«Туркестан».
1923.
Автолитография.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Строительство
в Армении.
1930—1932.
Х., м. 42×46.
Частное
собрание.
Москва



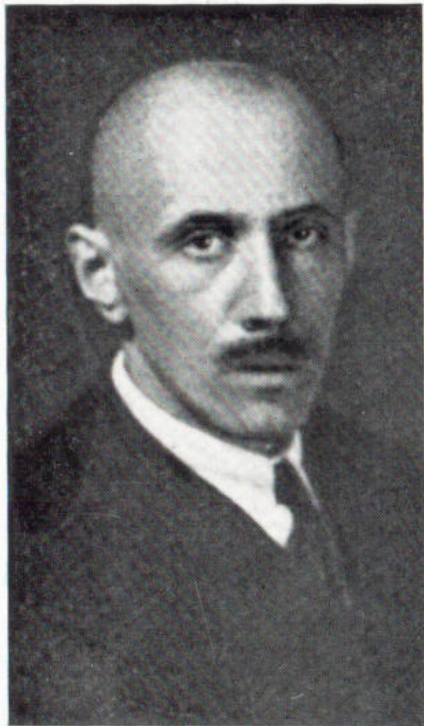
Чайная плантация
в Грузии. Чаква,
1928.
К., м., 80×102
Частное
собрание.
Москва



Баку. Ильича.
Бухта — 1932.
Х., м. 102 × 122.
Частное
собрание.
Москва



КУПРЕЯНОВ Николай Николаевич



Н. Н. Купреянов родился в Вроцлавске (Польша). С детства Купреянов мечтал о профессии художника. В восемнадцать лет он окончил Тенишевское училище прикладного искусства в Петербурге. В том же году Купреянов поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, откуда позднее перевелся на юридический. Параллельно с занятиями в университете он работал в студиях Д. Н. Кардовского и К. С. Петрова-Водкина (1912—1914), а затем, заинтересовавшись ксилографией, настолько успешно освоил эту технику под руководством А. П. Остроумовой-Лебедевой (1916), что уже в 1917 году смог показать свои гравюры на художественной выставке. После Октябрьской революции, которую Николай Николаевич встретил на фронте первой мировой войны, он всецело посвятил себя искусству. Двадцатые годы прошли в напряженной общественной, преподавательской и творческой деятельности. Художник организует в Костроме Свободные художественные мастерские, руководит отделом искусства в местной прессе, в Петрограде преподает графическое искусство в Государственных художественных мастерских (1918—1920). В 1922 году Николай Николаевич переезжает в Москву. Здесь он работает как плакатист в «Окнах Роста», делает карикатуры для еженедельных журналов, иллюстрирует художественную литературу, преподает во Вхутемасе-Вхутеине. В 1920-е годы Купреянов постоянно участвует в выставках художественного общества станковистов (ОСТ); много странствует по Италии и Германии (1928) и по своей стране — Крыму, Средней России, Балтике. В 1929 году художник побывал на Кавказе в Железноводске, а годом позже — на Каспийском море. Впечатления от поездок отражались в его произведениях. Творческий путь художника из-за его преждевременной трагической смерти (утонул во время купания) был очень недолгим — всего пятнадцать лет (1917—1933). Это были годы рождения и становления советского искусства, в которое Николай Николаевич Купреянов внес достойный вклад.

1894-1933

Купреянов

127

Первые годы творческой жизни Купреянов работал в ксилографии. Его ранним контрастным черно-белым гравюрам и, особенно, принесшим ему известность листам «Броневик» (1918) и «Крейсер Аврора» (1923) был присущ острый, предельно экспрессивный и динамичный язык, удивительно точно воссоздающий драматический пафос и суровую романтику революционных лет. К 1924 году в творчестве мастера произошел перелом, и он навсегда оставил гравюру, казавшуюся ему слишком условной формой графики. Он стремится к большей свободе, непосредственности и непринужденности выражения. Он обращается к разнообразным формам графики: карандашному и перовому рисунку, черной акварели. Произведения, созданные художником во второй половине 1920-х годов, поражают глубиной и поэтической проникновенностью образов. В конце 1920-х годов художник начал писать цветной акварелью. В этой технике им выполнена серия «Железноводск». Листы серии: «Деревья по дороге в горы», «Селение у подножия горы», «Деревья в горах», «Лес в ущелье», написанные в одном месте и в одно время, воспринимаются как своеобразный лирический рассказ о природе Северного Кавказа. Купреянов стремился в них передать душу природы этого края. Зимние, заснеженные горные ландшафты очаровали мастера ощущением вечного покоя, безмятежной тишины и строгой красоты. Все листы решены в единой цветовой гамме, очень скупой и сдержанной. Художник использует всего 4—5 цветов — белый (цвет бумаги), синий, зеленый и коричневый, варьируя их в зависимости от изображаемого мотива. В эти годы Купреянов любил писать одни и те же мотивы, бесконечно возвращаясь к ним и передавая тончайшие оттенки своего восприятия, совершенствуя художественный строй. Акварельные листы серии пронизаны тонким лиризмом. Изобразительные приемы артистичны, неповторимо индивидуальные, графически лаконичны. Купреянов почти сухой кистью клал на белый лист плавные и гибкие линии-мазки, не давая краске растекаться, оставляя свободное белое поле бу-

маги и таким образом организовывая изобразительную поверхность листа. Артистизм и непринужденная легкость исполнения серии вызывают мысль о художественной импровизации. Но за каждой линией, каждым мазком и пятном купреяновских акварелей стоит отточенное чеканное мастерство и строгая целенаправленность. Вся величественность и суровость горной природы с контрастами зеленеющих на фоне снегов лесов и с выступающими из-под снега скалами, светлые и чистые просторы горных ландшафтов и долин очень тонко и чутко восприняты художником и переданы в целостных и высокопоэтических художественных образах.

Интимно-лирический характер акварелей «Железноводск» сменяет поэзия человеческого труда в серии «Путины». Серия возникла в результате трех творческих командировок художника в 1930—1931 годы на Каспийские рыбные промыслы. Чтобы лучше узнать жизнь рыбаков, Купреянов ходил с ними во время путины в море, участвовал в их повседневной жизни, наблюдал разделку рыбы в цехах.

Он писал с натуры натюрморты с только что выловленной и еще трепещущей рыбой, морские пейзажи, рисовал жанровые сценки из местной жизни. Открывшееся художнику красочное великолепие мира, он перенес в свои цветные акварели, впервые в его творческой практике ставшие подлинно живописными. Большие акварельные листы серии принадлежат к числу самых зрелых и значительных созданий мастера. Они словно вобрали в себя все цветовое многообразие и богатство природы и быта промыслов. В листе «Женщины-тиорчанки за работой» художник, используя тончайшие нюансы красного цвета акварели и бархатистый тон белой гуаши, сумел передать живописную нарядность национальных женских одежд. Изобразительные средства этого листа неистощимо разнообразны. Линия здесь, то хрупкая и нежная, почти тающая, то сильная и плавная, то переходящая в пятно, строит композицию, выявляет грациозную пластику девичьих фигур, создает просторную среду. Художник удиви-

тельно точно чувствует все технические особенности и выразительные возможности акварели. Он тонко владеет искусством поэтического намека и условной недосказанности, умело обыгрывает ритм движения линии, паузы в нем. Акварель органично логически скомпонована. Во всем чувствуется большая графическая культура. Работая акварелью по мокрой бумаге, мастер не мог допустить ни одного неверного или случайного движения, ни одного промаха, иначе работа была бы непоправимо загублена. Совершенное владение акварельной техникой приходило только после долгого и упорного труда, суровой тренировки. Но когда видишь акварельные листы Купреянова, то невольно забываешь об этом и восхищаешься их изысканностью и артистизмом.

**Деревья
в горах.
Железноводск.
1929.**
Б., акв. 45×37
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Деревя по дороге
в горы.
Железноводск.
1929.
Б., кв. 26×34,9
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Селение
у подножия горы.
Железноводск.
1929.
Б., акв. 30,3×46,8
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



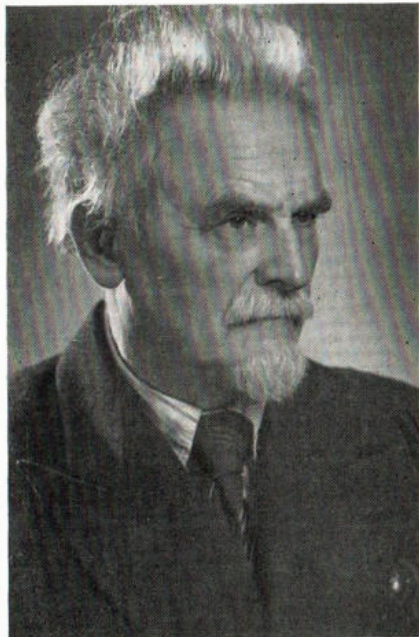
Женщины-
тюрчанки.
1930.
Б., акв., кар.,
гуашь.
60,8×45,8
Государственная
Третьяковская
галерея



Лес в ущелье.
Железноводск.
1929.
Б., акв. 44,8×37
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



КУПРИН Александр Васильевич



А. В. Куприн родился в Борисоглебске, небольшом захолустье Тамбовской губернии. Его отец был учителем истории и географии в уездном училище. Детские годы будущего художника прошли в кругу семьи, где «царил дух порядочности и гуманности»*. Александр Васильевич очень рано полюбил природу и музыку Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шумана и Шопена, звучавшую в их доме в превосходном исполнении его матери и старшего брата — талантливого пианиста. Яркие впечатления детских лет оказали большое влияние на формирование личности будущего художника. Интерес к изобразительному искусству у Куприна появился в период учения в Борисоглебской гимназии, где рисование вел прекрасный педагог и знаток искусства Н. А. Евсеев. В 1893 году семья переехала в Воронеж. В шестнадцать лет Куприн вынужден был оставить гимназию и начать работать конторщиком на железной дороге. В Воронеже Александр Васильевич некоторое время изучал основы перспективы, композиции и пластическую анатомию в вечерних классах школы Общества любителей художеств под руководством художников-энтузиастов Л. Г. Соколова и М. И. Пономарева. Чтобы получить систематическое художественное образование, Куприн осенью 1902 года уехал в Петербург. Здесь в течение двух лет он работал в мастерской академика Л. Е. Дмитриева-Кавказского, освоив за это время технику мозаики. Постановкой преподавания в мастерской Куприн был недоволен и все свободное время проводил в музеях и выставочных залах, где познакомился с искусством М. Врубеля и В. Серова.

Осенью 1904 года Александр Васильевич переехал в Москву и сразу же поступил в мастерскую К. Ф. Юона, занятия в которой позволили ему спустя два года успешно выдержать конкурсный экзамен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Первые

* Воспоминания художника. Рукопись хранится у Т. С. Анисимовой-Куприной.

1880-1960

годы он учился у Н. А. Касаткина, С. Д. Милорадовича, А. Е. Архипова и Л. О. Пастернака, последний год провёл в мастерской К. А. Коровина. Его Куприн наиболее ценил среди своих педагогов. В 1908 году уже двадцативосьмилетним человеком, но еще студентом, Александр Васильевич участвовал на первой в его жизни художественной выставке «Товарищества московских художников». В 1910 году Куприн, не поладив с администрацией и не получив звания художника, оставил училище. В том же году вместе с некоторыми товарищами по училищу, молодыми ищущими художниками, Куприн вошел в число организаторов художественного общества «Бубновый валет» (1910—1917). Незадолго до начала первой мировой войны, в 1913 году художник совершил кратковременное, но предельно насыщенное впечатлениями путешествие по Северной Италии и Франции. Знакомство с природой, архитектурой и искусством этих стран значительно расширило творческий кругозор мастера. Он вернулся на родину обогащенным, много поняв и многому научившись.

После революции Куприн преподавал живопись в Государственных художественных мастерских в Москве и в Нижнем Новгороде, позднее во Вхутемасе и текстильном институте в Москве. Поиски своего собственного пути в искусстве художник начал еще в студенческие годы. Импульсом к этому послужила поездка в 1907 году в Крым, где он увидел южную природу с непривычно яркими красками и совершенно неведомый дотоле быт крымских татар.

Здесь Куприн остро ощутил бедность и негибкость своего живописного языка и невозможность доступными ему средствами передать красочное великолепие открывшегося нового мира. Знакомство в 1908 году с новой французской живописью в щукинской и морозовской коллекциях Москвы помогло молодому художнику определить направление творческих поисков. Его заинтересовало искусство К. Коро, А. Добиньи, К. Моне, П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо, А. Дерена. В эти годы он вырабатывает свою

декоративную живописную систему. В период существования «Бубнового валета» Куприн, как и другие члены этого общества, находился под сильным влиянием Сезанна, а затем пришел к кубизму, по-новому постигая и трактуя объем, форму, цвет и материальность природы. Среди бубнововалетцев Куприн был одним из самых лиричных художников. Его кубизм был умеренным. Даже при наиболее смелом экспериментировании Куприн всегда избегал слишком резких «сдвигов» и деформации формы, не любил цветовых диссонансов и стремился к гармонии целого. Колорит его работ отличался своеобразной изысканностью, тонкими тональными отношениями.

Многие пейзажи Куприна посвящены Востоку. Первая встреча художника с Востоком произошла в Крыму, где ему открылась «не пушкинская Таврида, а крымская Татария»*. Именно здесь он полюбил Восток, его природу и архитектуру. Позднее он побывал на Кавказе в Гудаутах.

«Пейзаж с голубым фонтаном. Гудауты» весьма характерен для творчества мастера начала 1910-х годов. В этой картине намечился переход от свойственной более ранним произведениям Куприна декоративности к сезаннизму. Художник стремится сделать свой живописный язык более выразительным. Он подчеркивает геометризмом архитектурных форм, намеренно геометризует пышную крону дерева, выявляет неровности поверхности земли, широкими ударами кисти придает предметам объемность и массивность. Куприн очень тонко почувствовал специфическую особенность городских пейзажей Крыма и Кавказа, заключающуюся в органическом единстве природы и архитектуры. Единый ритмический строй природы и архитектуры мастер подчеркивает в пейзаже Гудаут, сопоставляя массивную крону дерева, бугры земли и разнообразные по форме, геометрически четкие городские постройки. Живописная манера Куприна

* В. А. Никольский. А. В. Куприн. М., 1935, стр. 16.

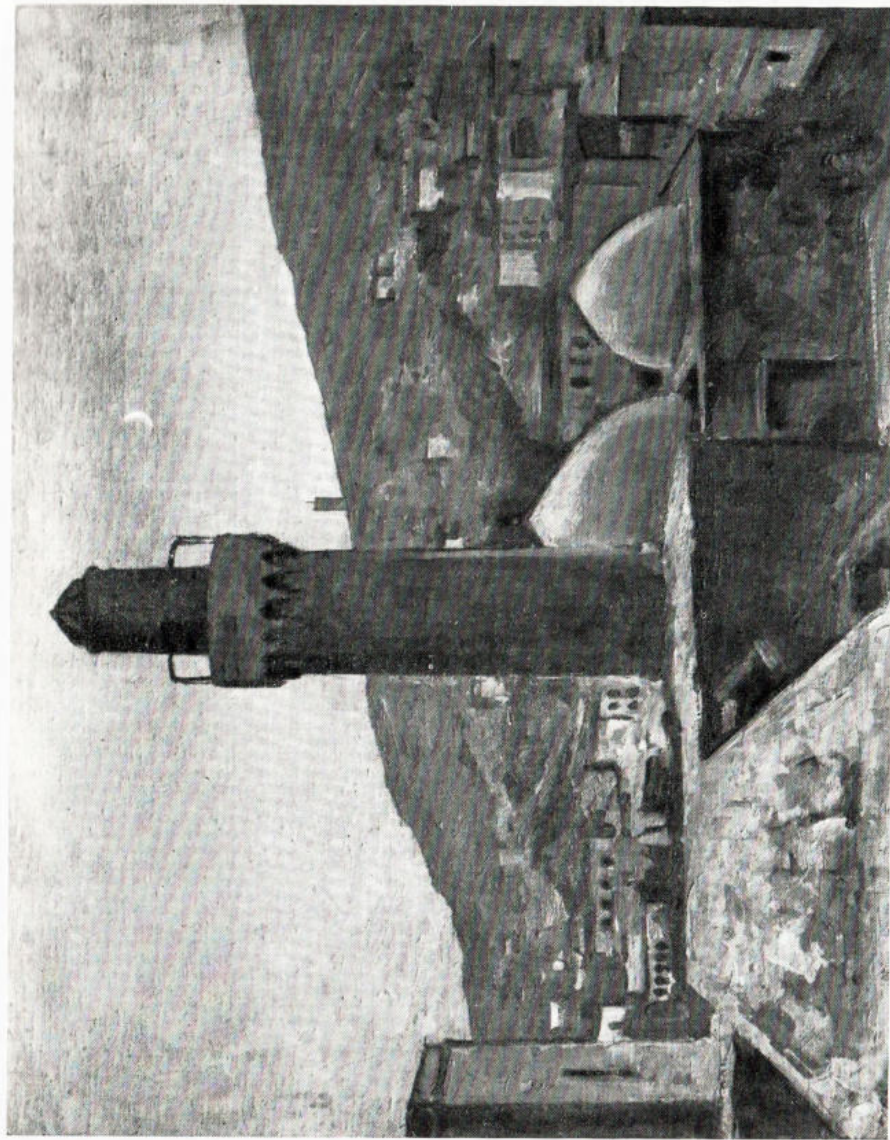
энергична, он кладет краску широкими, смелыми мазками, наполняя картину движением и игрой светотени, столь характерной для обильного солнцем Кавказа.

Когда двадцать лет спустя Александр Васильевич попал в Баку, у него за плечами был уже немалый творческий опыт и знание Востока. Перед этим, он в течение четырех лет работал с натуры в Бахчисарае. За эти годы художник настолько проникся Востоком, полюбил и узнал его быт, архитектуру и планировку городов, что впервые оказавшись в 1931 году в Баку, он сразу же почувствовал себя здесь старожилом. Давняя любовь к архитектурным пейзажам обнаружила себя в произведениях, посвященных жемчужине азербайджанского средневекового зодчества — ансамблю дворца ширваншахов в Баку. Художник писал панораму дворца и его отдельные здания в различное время дня. Его прежний интерес к кубизму сказался в пристрастии к четким геометрическим объемам, в сочетании разнообразных архитектурных форм, в подчеркнутой тяжеловесности и массивности зданий ансамбля («Ханский дворец. Баку»). Каждый пейзаж, написанный в Баку, Куприн наделил своим неповторимым лицом и лирическим настроением.

Пейзаж с голубым
фонтаном.
1911.
Х., м.
Собрание
Т. С. Анисимовой-
Куприной.
Москва



Баку.
Ханский дворец.
1931.
Х., м., 84×105
Собрание
Т. С. Анисимовой-
Куприной,
Москва





При имени Евгения Евгеньевича Лансере в воображении невольно возникают поэтические образы Кавказа, ибо с последним была тесно связана творческая судьба и наивысшие художественные достижения мастера.

Он родился в Павловске, под Петербургом, в семье, где профессия художника передавалась из поколения в поколение. Его отец — Е. А. Лансере был известным русским скульптором. Мать, урожденная Бенуа, происходила из семьи, насчитывавшей несколько поколений архитекторов и художников. Она была сестрой Александра Бенуа — художника, историка искусства, организатора общества «Мир искусства». Сестра Евгения Евгеньевича Лансере Зинаида тоже стала известной русской художницей (Серебрякова).

Традиционная художественная культура семьи и атмосфера искусства, царившая в «доме Бенуа», рано пробудили в Лансере художественные наклонности. Профессиональное художественное образование он получил, занимаясь у Я. Ф. Ционглинского и Э. К. Липгардта в Школе общества поощрения художеств при Академии художеств (1892—1896). Занятия в школе совмещались с поездками за границу — Францию, Германию, Швейцарию, Англию, Италию, где он знакомился с прославленными памятниками старины, современной художественной жизнью и работал в мастерских наиболее популярных в то время педагогов. Лансере занимался в Париже в частной академии Р. Жюльена, у Жан-Поля Лоранса и Бенжамена Констана и в академии Ф. Коларосси (у Жироде и Куртуа).

В 1899 году кончаются годы ученичества, и Е. Е. Лансере возвращается на родину. Он работает в области монументальной живописи, театральной декорации и, прежде всего, в станковой и книжной графике; оформляет журнал «Мир искусства» и многие другие художественные журналы и издания произведений художественной литературы. Молодой художник участвует в выставочной деятельности, организовавшегося художественного общества «Мир искусства», а позднее — общества «Союз русских художников».

Влечение к Кавказу у Лансере зародилось давно и было унаследовано от отца. Впервые Кавказ Евгений Евгеньевич увидел в 1904 году. Он путешествовал по Военно-Грузинской дороге, побывал на Черноморском побережье. С 1912 года Кавказ прочно вошел в жизнь и творчество мастера. В этом году художник получил заказ на иллюстрирование и оформление повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». В связи с работой над «Хаджи-Муратом» Лансере совершил поездку по Дагестану и Чечне для знакомства с местами событий, описанных в повести. Как и все его поколение, Евгений Евгеньевич был воспитан на классической русской литературе, и его предвзятое отношение к Кавказу сложилось под влиянием романтических образов А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого. Поездка на Кавказ позволила художнику облекать в плоть и кровь литературные образы. Он воочию познакомился с жизнью и архаическим бытом Востока, со старинными героическими преданиями горцев. Мастер сделал здесь множество карандашных набросков и акварельных этюдов, искал характерные типы, рисовал костюмы, утварь и оружие; запечатлел своеобразную красоту местной архитектуры, величественные горные ландшафты. Все это послужило солидным подспорьем при иллюстрировании повести Толстого. «В далеком в те годы Кавказе, в облике и быте его обитателей виделся мне тот романтизм и часто героизм, которые трудно было ощутить в повседневном нашем окружении. Четыре года я проработал над этими иллюстрациями, они стали поворотным этапом в моем творческом развитии»*. «Хаджи-Мурат» выявил возможности Лансере как иллюстратора и определил Кавказ как одну из любимых и постоянных тем его творчества.

Вслед за «Хаджи-Муратом» художник обращается к произведениям М. Ю. Лермонтова, посвященным Кавказу: поэме «Демон», сказке «Ашик-

Кериб» и «Герою нашего времени». Иллюстрации к «Ашик-Керибу» стилистически достаточно характерны для раннего творчества Лансере, чье эстетическое мировоззрение и художественная культура сформировались в среде мастеров «Мира искусства», под непосредственным влиянием его дяди Александра Бенуа. Подобно его товарищам по художественному обществу Лансере всегда увлекался историей и хорошо ее знал, знал памятники искусства и культуры прошлого тех стран, которым он посвящал свои произведения. Но в отличие от ретроспективистов «Мира искусства», он никогда не терял «живое чувство наблюдательности и непосредственность живого подхода к природе»*. Он никогда не создавал стилизаций под старину. Иллюстрации к «Ашик-Керибу» исполнены в своеобразной живописно-графической манере гуашью с прорисовкой карандашом или тушью контуров и деталей. Эта техника, одна из предпочитаемых мирискусниками, позволяла сохранять благородную матовую бархатистость поверхности листа и сочетать общую живописную широту исполнения с графической четкостью всего изображения. Художник использует оригинальные цветовые сочетания и контрасты, характерные для искусства Востока. Но цвет в его работах словно «разбелен», все графические листы тонально объединены. Сдержанный декоративизм Лансере здесь опирается на натуру. Наряду с высоким профессионализмом исполнения иллюстрации к «Ашик-Керибу» подкупают сочетанием лирической взволнованности и прямой экзотичности образов, свойственных этой восточной сказке М. Ю. Лермонтова, с удивительной достоверностью передачи характерного в облике героев, обрисовки быта, костюмов, утвари, остро подмеченных художником в реальности. Герои лермонтовской сказки так же, как и натурщики многочисленных набросков и этюдов, написанных во время путешествий по Кавказу

* Слова художника. Цит. по кн.: В. М. Лобанов. Книжная графика Е. Е. Лансере. М.—Л., 1948, стр. 69.

* О. И. Подобедова. Е. Е. Лансере. М., 1961, стр. 180.

и порой вполне завершенных («Нафисат-ханум Дахадаева в дагестанском платье», «Армянка. Зангезур»), восхищают мастера как истинные дети природы. В красоте их лиц и фигур он видит воскресшим некий классический идеал.

После Октябрьской революции с 1917 по 1920 год художник вместе с семьей живет и работает в Дагестане, в городе Темир-хан-Шура (ныне Буйнакск). В 1920 году он переехал в Грузию, в Тбилиси, где прожил 14 лет. С 1920 по 1922 год Лансере работает художником в Тбилисском этнографическом музее, а с 1925 года — в Кавказском археологическом институте. Постоянно участвуя в многочисленных археологических и этнографических экспедициях, он побывал в различных районах Грузии и Армении, посетил Нагорный Дагестан. Эти поездки дополнили и углубили его и без того недюжинные познания из истории, этнографии и фольклора Кавказа и Закавказья, расширили и обогатили художественный опыт. Он постоянно серьезно и плодотворно работает в книжной и станковой графике, в станковой и монументальной живописи.

Евгений Евгеньевич много сделал для формирования новой художественной школы республик Кавказа: Грузии, Армении, Азербайджана и Северной Осетии. В течение двенадцати лет (1922—1934) он был профессором живописи и рисования в Академии художеств Грузии, а с 1924 по 1930 год — деканом живописного факультета. За творческую и педагогическую деятельность Лансере был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР.

Магиль-Мегери на свадьбе.
Иллюстрация к сказке М. Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб». 1914.

Б., гуашь, граф. кар., черн. кар. 37,9×29,7
Государственная Третьяковская галерея



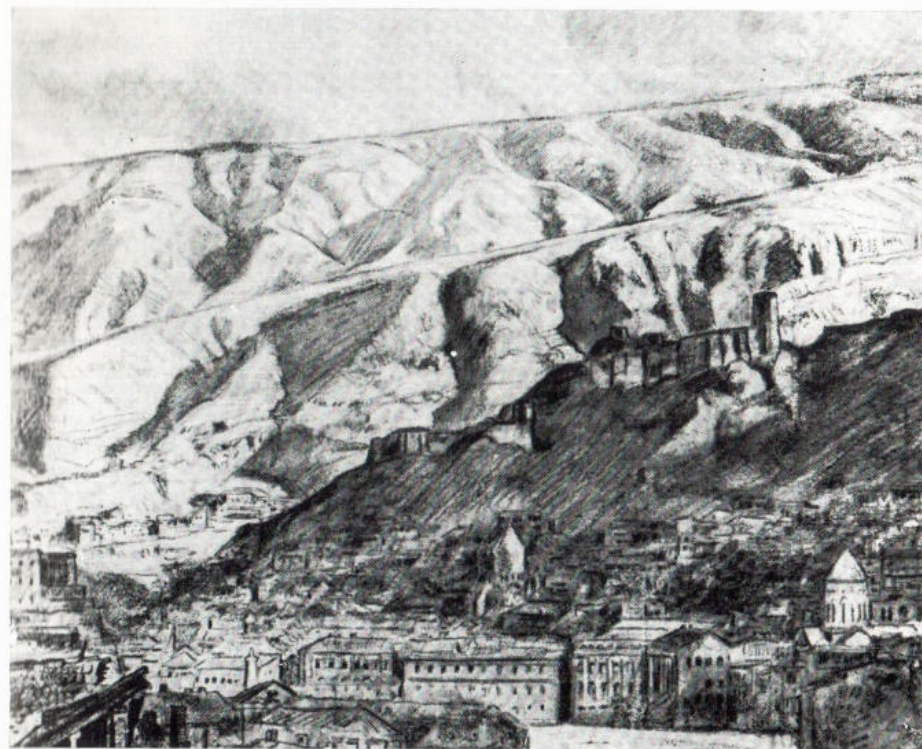
Нафисат-ханум
Дахадаева
в дагестанском
платье.
1918.
Б., акв.
Собрание
Е. Е. Лансере



Ашик-Кериб и
святой Георгий.
Иллюстрация
к сказке
М. Ю. Лермонтова
«Ашик-Кериб».
1914.
Б., гуашь, тушь,
кисть.
37,9×29,7.
Государственная
Третьяковская
галерея



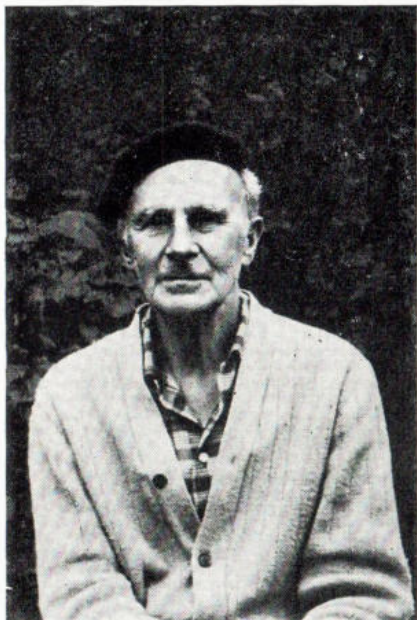
Тбилиси.
1922.
Б., аква., цвет. кар.
42×51
Собрание
Е. Е. Лансере



Армянка.
Зангезур.
1926.
Б., акв. темпера.
Собрание
Е. Е. Лансере



МАЗЕЛЬ (Рувим) Илья Моисеевич



И. М. Мазель родился в Витебске в семье служащего. С девяти лет он посещал мастерскую известного витебского педагога Пена, у которого начинал в свое время занятия искусством М. Шагал. От Пена Мазель унаследовал внимательно любовное отношение к натуре, к вещам, к мелким черточкам быта. В 1907 году Мазель поступил в подготовительный класс школы «Общества поощрения художеств» в Петербурге, но уже через месяц был переведен в третий класс.

В 1909 году он возвратился в Витебск, а в 1910 уехал в Мюнхен для продолжения образования, где учился в академии в классе офорта и рисунка профессора Петера Хольма. Одновременно он брал уроки живописи и слушал в университете лекции профессора Мольте по пластической анатомии. Во время жизни в Мюнхене он дважды во время каникул пешком путешествовал по Италии.

Занятия в академии были прерваны началом первой мировой войны. Мазель возвратился на родину, был мобилизован и попал на Туркменский фронт. Так он оказался в Ашхабаде, что навсегда определило всю его дальнейшую судьбу.

Здесь, в Туркмении, пораженной воображением яркостью и своеобразием природы и быта, молодой художник вступил на путь самостоятельного творчества. Первые годы пребывания в Ашхабаде (1916—1918) Мазель работал урывками, тайком покидая казармы. Его ранние акварели имели документально-художественный характер. Он присматривался к незнакомому и необычному восточному городу, его быту, характерным типажам. Собственно Туркмению он узнал только после революции, когда, освободившись от военной службы, получил возможность выезжать из Ашхабада в аулы кочевников. Здесь он пленился оригинальным искусством туркменского народа, великолепными национальными орнаментами. В эти годы у Мазеля зародилась мечта об организации в Туркмении школы изобразительного искусства. В 1920 году, после освобождения Туркмении от белых, Мазель совместно с художниками Владычуком и Либакковым открыл в

1890-1967

Мазель

157

Ашхабаде первую в Туркмении художественную студию, в 1922 году переименованную в Ударную школу искусств Востока. Долгие годы студия являлась единственным очагом культуры в Ашхабаде. Среди учеников Мазеля был первый туркменский художник Бяшим Нурали.

Мазель и его коллеги не ограничивали задачи школы одной лишь узкопрофессиональной подготовкой художественных кадров. Они мечтали о создании единого национального стиля, идущего от художественных достижений традиционного народного искусства, в частности, от ковровых орнаментов. Мазель полагал, что изобразительное искусство в Туркмении только тогда станет подлинным национальным и органически понятным народу, когда оно будет говорить с ним на привычном и традиционном языке ковровых орнаментальных форм, в которые веками зашифровывались образы реальной действительности. Все послереволюционные графические серии и альбомы художника отражали пути его формальных исканий от первых опытов орнаментально-ритмической организации изобразительных элементов до стилизации под мотивы ковровых узоров. Именно эти художественные эксперименты дали основание Якову Тугенхольду справедливо заметить в рецензии на 1-ю выставку Ударной школы, состоявшуюся в Москве в мае 1923 года, что «работая в Туркмении, наши отечественные «гогоны» стараются вызвать к жизни «самобытное искусство туркмен».

В начале 1923 года Мазель из-за болезни вынужден был покинуть Ашхабад и навсегда поселиться в Москве. Однако он никогда не порывал с Туркменией. Он ездил туда в командировки, делал эскизы ковров. Некоторое время он руководил филиалом Ударной школы, образовавшимся в Москве после его переезда сюда.

В 1927 году Мазель перешел от графики к живописи. Сначала он предпочитал темпера и гуашь и лишь с 1930 года стал писать маслом. Главной темой его живописных произведений являлись жизнь и быт туркменского аула и кочевья, и блестящее знание местного материала весьма пригодилось худож-

нику в Москве. Находясь вдали от Туркмении, которую он любил и почитал как вторую родину, Мазель с нежной заботливостью воскрешал в памяти ставшие столь дорогими его сердцу мельчайшие подробности и детали быта, нравов, убранства кибиток и костюмов кочевников. Поэтому произведения, созданные Мазелем в Москве, проникнуты таким восхищением и такой любовью к Туркмении и ее людям, какие не ощущались даже в его ранних ашхабадских вещах.

Когда в 1930 году художник писал картину «В юрте», он старался соблюдать этнографическую достоверность. Он подробно, любовно воспроизвел внутреннее убранство кибитки — геометрический узор переплетения жердей, образующих ее остова, орнаменты ковровых изделий, утварь. Он воплотил в живописи образ Туркмении, много раз виденный и пережитый им в действительности. Используя приглушенный цвет и свет, мягко переливающийся на шелковых одеждах людей и вспыхивающий на металлической утвари, Мазель передал умиротворяющий полумрак юрты. В то же время чистым открытым цветом воссозданы бесконечные просторы пустыни, ослепительная яркость песков и голубого южного неба. Цвет в картине звучит достаточно декоративно, но это не только художественный прием, но и следствие реального своеобразия туркменской природы и народного искусства.

В юрте.
1930.
Х., м. 95×92
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



НИВИНСКИЙ Игнатий Игнатьевич



И. И. Нивинский родился в Москве. Отец художника — поляк, уроженец Сувалской губернии, мать — из русских крестьян. Нивинский очень рано увлекся рисованием и еще в детстве начал посещать вечерние классы Строгановского центрального училища технического рисования в Москве. Затем он здесь же успешно прошел полный курс (1893—1899) и был оставлен в училище преподавателем рисунка. Профессиональной подготовкой, полученной в училище, Нивинский был недоволен, считая ее слишком слабой и мало отвечающей задачам, выдвигаемым самостоятельным творчеством. Поэтому Игнатий Игнатьевич поставил перед собой цель преодолеть недостатки школы и выработал определенную программу самообразования, которой целеустремленно следовал. В начале 1900 годов Нивинский сблизился с И. В. Жолтовским и с 1904 года работал в его мастерской помощником архитектора, овладевая на практике профессией зодчего. Для творческого самоопределения Нивинского большое значение имела работа под руководством Жолтовского и многократные поездки в Италию, некоторые вместе с Жолтовским. В Италии молодой художник открыл для себя искусство Высокого Возрождения. Творения Палладио, Тициана, Веронезе и Тинторетто на долгие годы стали для Нивинского высшим эстетическим идеалом, к которому он стремился в своем творчестве. Вслед за архитектурой Нивинский овладевает профессией художника-монументалиста и становится в 1910-е годы одним из самых признанных в Москве мастеров. Он расписывает частные особняки, а иногда и общественные здания, например, Музей изящных искусств. В 1908 году Нивинский в археологическом институте слушает лекции по искусству известных ученых В. Мальберга, Н. Романова, Ф. Успенского. В том же году художник начал изучать технику масляной живописи в частной школе С. Ю. Жуковского и уже год спустя смог впервые показать свои живописные работы на выставке. В каких бы областях искусства ни работал Игнатий Игнатьевич он всегда добивался высокого профессионализма, становился подлинным масте-

1880-1933

Нивинский

161

ром. Но самые серьезные и значительные достижения Нивинский сделал в офорте — одном из своих любимых видов искусства. Творческая индивидуальность Нивинского наиболее полно и многогранно проявилась именно в этой форме творчества, и в историю русского и советского искусства он вошел прежде всего как блестящий мастер офорта.

Основы офортной техники Нивинский изучал под руководством художника, обладавшего высокой профессиональной культурой, ученика В. В. Матэ — Г. Э. Гаман-Гамана. Затем он начал работать самостоятельно, развивая и совершенствуя техническое мастерство, изучая все выразительные возможности офорта. Он пытался «расширить изобразительные границы офорта, вывести офорт из свойственной ему камерности, сделать его искусством «большого стиля»*. Наиболее новаторские и смелые офорты Нивинского связаны с Кавказом. Кавказ — значительная тема в искусстве мастера. Впервые приехав сюда в 1923 году, он затем отдыхал здесь ежегодно на протяжении десяти лет. Эссентуки, Боржоми, Железноводск сменяли друг друга. В 1924 году Игнатий Игнатьевич побывал в Баку, а несколько позднее в Грузии и Армении. И всюду, где он бывал, художник старался удовлетворить свою ненасытную жажду знаний. Он много путешествовал по Кавказу, знакомился с природой, людьми и их бытом, изучал архитектуру. Все, что он видел на Кавказе, восхищало и удивляло его своей необычностью. Как подлинный художник, Нивинский остро, тонко и поэтично чувствовал местное своеобразие и романтику. О своих кавказских впечатлениях он с восторгом рассказывал в письмах к П. Д. Эттингеру: «Приятную неожиданность для меня представил Баку — город с красивой архитектурой, особенно своеобразной в старых дворах и мечетях. Какой-то Ренессанс, рассказанный турком или персом...»*. Он увидел Баку, как

«кусочек подлинного Востока», обладающего своим неповторимым колоритом. «Светло-синее небо, светлый кусок улиц, песочного цвета стены, черно-лиловые фигуры. Иногда оживляются улочки вереницей верблюдов, а между низенькими плоскими домами проглядывает светло-синее небо»*. Тбилиси ему показался почти таким же красивым, как Рим. Еще более, чем Грузия, понравилась Нивинскому Армения: «Она строже, суровее, компактнее. Старые храмы оригинальны в своей чисто кубической концепции. Очень просто и сильно»*.

На Кавказе Нивинский много работал: писал маслом, темперой, рисовал и гравировал офорты. В богатом творческом наследии мастера цикла офортов «Кавказские каприччо» (1923—1925) принадлежит почетное место. Листы этого цикла «не похожи ни на что ранее сделанное в офорте. Они причудливы, недаром художник назвал их «каприччо». В них сочетаются противоположности — этнографичность и стилизация, точность и захватывающий порыв, эпичность и мгновенность, смелость и изысканность, ювелирная графичность и геометризация! И все это цельно, сгармонизировано, основано на каких-то открытых художником закономерностях. Изобретательность, с которой художник сочетает в одном листе столь разнохарактерные элементы, делает каждый лист уникальным по своему образу изобразительных решений»*. Неожиданность пространственных соотношений, свойственных горным ландшафтам Кавказа, всегда поражала воображение Нивинского, вызвала у художника ощущение вневременности и нереальности происходящего.

В листе «Синие камни. Кисловодск» художника увлекла идея нового понимания и выражения категорий времени и пространства в искусстве офорта. Для успешного осуществления ее Нивинский использовал все средства: цвет, линию, белый штрих, динамично-ритмическую композицию. Земля показана здесь с каких-то поистине космических высот. Она предстает перед нашим взором, как некая гигантская вогнутая чаша, испещренная бесчисленными складками горных цепей и ущелий, мозаичными

* Все цитаты даются по книге В. Н. Докучаевой «И. И. Нивинский». М., 1970.

пятнами долин, пересечениями дорог. Все привычные пространственные построения в этом листе нарушены. Предметы то странно приближены к переднему плану, то неожиданно удалены. Где-то глубоко внизу, в долине пасется лошадь, идет по дороге путник, едет арба — медленно и неторопливо течет обычная повседневная жизнь. А на переднем плане внезапно вырисовывается графически четкий угловатый силуэт стремительно несущегося всадника и резко выделяются очертания сакли. Движение всадника так динамично, что кажется, он застыл в полете и неподвижно парит в воздухе, как орел. Бездонное, синее, холодное небо и сияющие рядом с ним просторы бело-коричневой земли, на фоне которой крохотная человеческая фигурка кажется ничтожной песчинкой, — все это навеивает мысли о бескрайности земли. В некоторых листах цикла Нивинский решал проблему выражения времени и пространства, используя, так называемый, «раздельный» цвет. На эту идею его, очевидно, натолкнул опыт работы в театре, где освещение имеет огромное эмоциональное значение. Произвольно изолируя те или иные части одноцветной композиции при помощи геометрически правильных цветных плоскостей в листах «Балкон» и «Сочи», художник тем самым добивался разных пространственных соотношений в одной композиции. В монохромном офорте «Балкон» пышная южная природа кажется удивительно одухотворенной, живущей какой-то своей, неведомой человеку жизнью. Но вот Нивинский как будто золотистым лучом прожектора осветил человека, отдыхающего на балконе, и картина сразу изменилась, приобрела иной смысл и настроение. Человек одновременно и присутствует в данном листе и в данное время и как бы переносится в какую-то другую среду. В листах «Станица около Кисловодска» и «Вид на Кисловодск» художник создает сложную синтетическую композицию. Он сочетает здесь пространственные планы, помещает рядом с изображением спокойных и величественных горных пейзажей фрагментарно выделенные с помощью света, цвета, штриха и размера изображения людей: музыкантов, погонщика

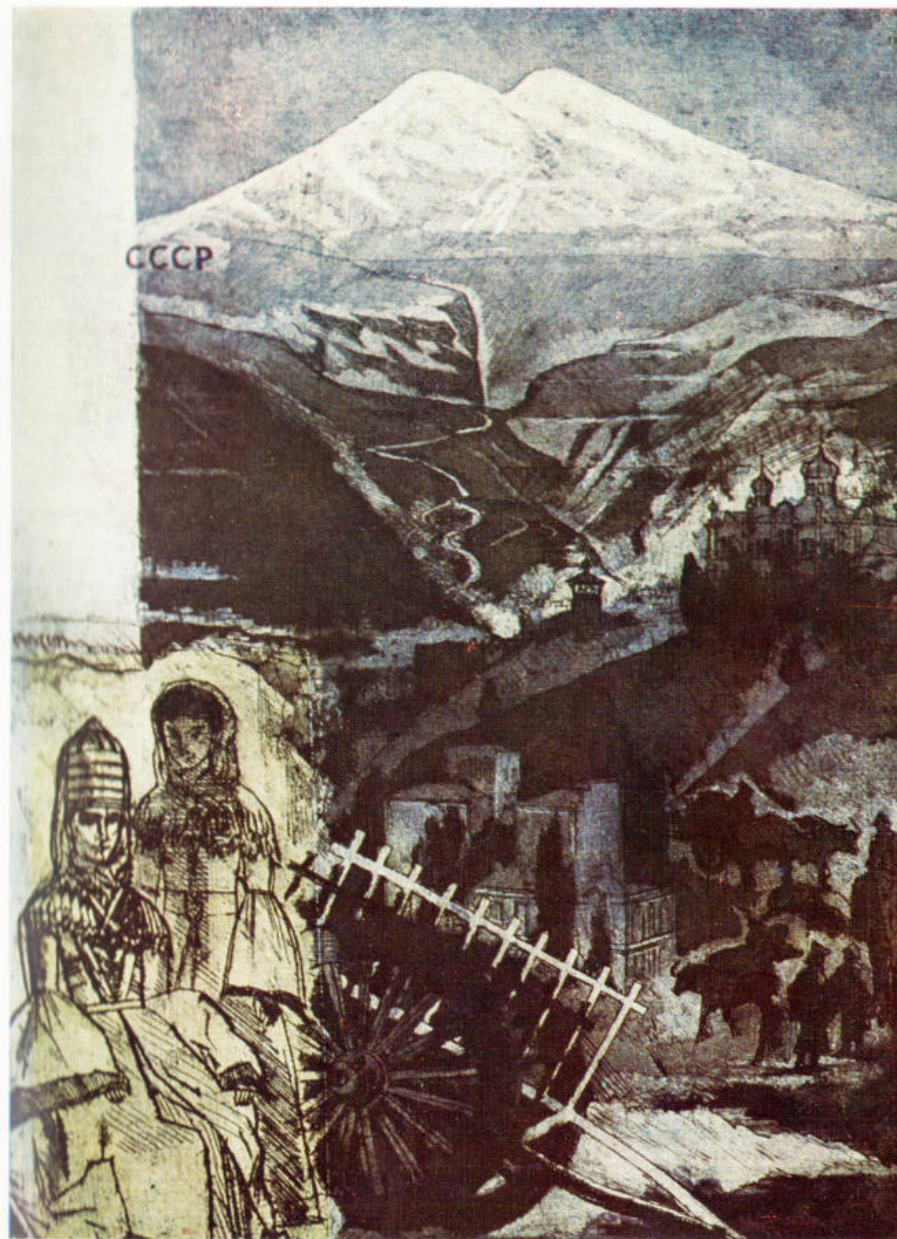
Вид на Кисловодск.
Лист из серии «Кавказские капризчо». 1924.
Офорт. 58,5×40
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

волов, женщин в парадных национальных одеждах. Расширяя таким образом временные и пространственные границы, художник тем самым усиливает эмоциональную выразительность листов. Они очень тонко передают неповторимое очарование величественно прекрасной природы Кавказа и своеобразный колорит национальной культуры и традиционного местного быта.

Если в цикле офортов «Кавказские капризчо» художник отдал дань романтике старины, то в серии «ЗАГЭС» (1927) он вдохновенно воспел романтику нового. «Общий вид головных сооружений ЗАГЭС» — лучший из листов этой серии изображает панораму одной из первых строек пятилеток. В четкой смене планов и гармоническом равновесии всех частей, а также ритмической организации изобразительной поверхности этого листа ясно выражено стремление к монументальности и поэтической обобщенности. Гигантские сооружения ЗАГЭС, воздвигнутые руками человека, словно соревнуются здесь в могуществе и величии с древней землей Кавказа, ее горами, широкими реками и легендарными памятниками архитектуры. Большое общественное содержание офорта раскрыто четкими и лаконичными изобразительными средствами.

Художник органично, как смысловой и декоративный элемент, ввел в общую композицию листа строчки грузинского текста, и небольшой станковый офорт приобрел выразительность и силу художественного воздействия, свойственное плакату.

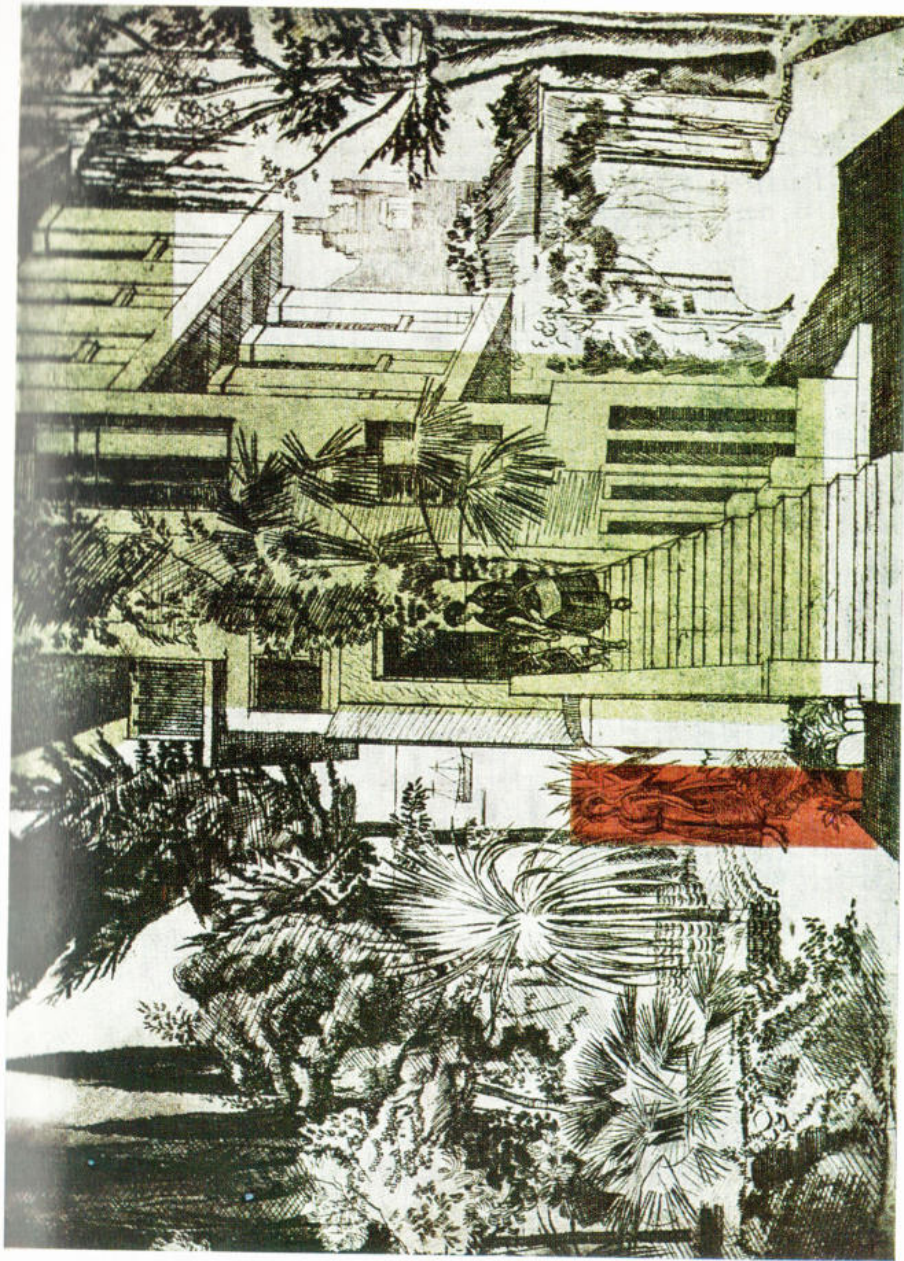
Таким образом Нивинскому удалось доказать, что искусство офорта может быть свойственна не только изысканность, но и героичность звучания и монументальность форм.



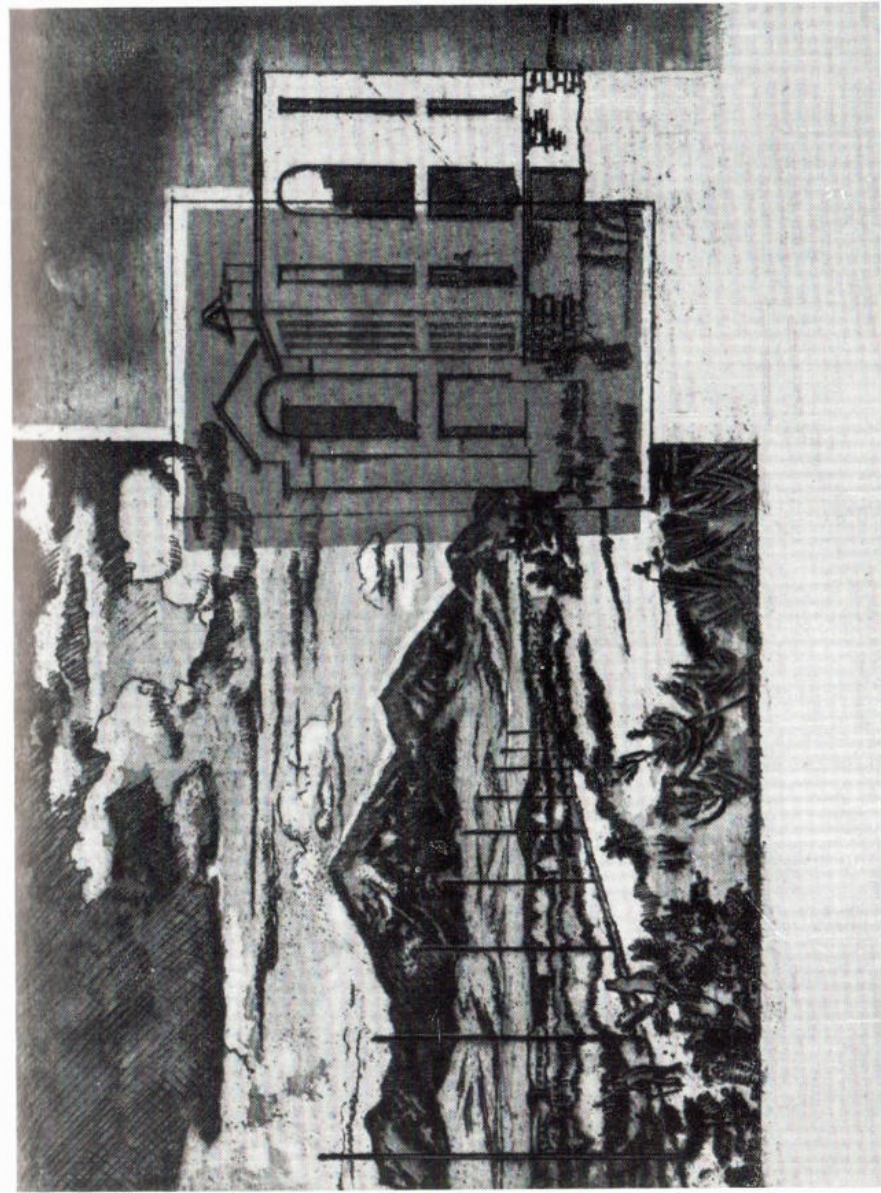
Балкон.
Лист из серии
«Кавказские
каприччо».
1926.
Офорт. 64,5×47
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Сочи.
Лист из серии
«Кавказские
каприччо»,
1923.
Б., офорт,
42,5×55,5
Государственный
музей
исобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Эссентуки.
Лист из серии
«Кавказские
капризчо».
1923.
Б., офорт,
38 × 55,5
Государственный
музей
образительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Кисловодск.
Лист из серии
«Кавказские
капризчо».
1924.
Офорт. 39×56,5
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина

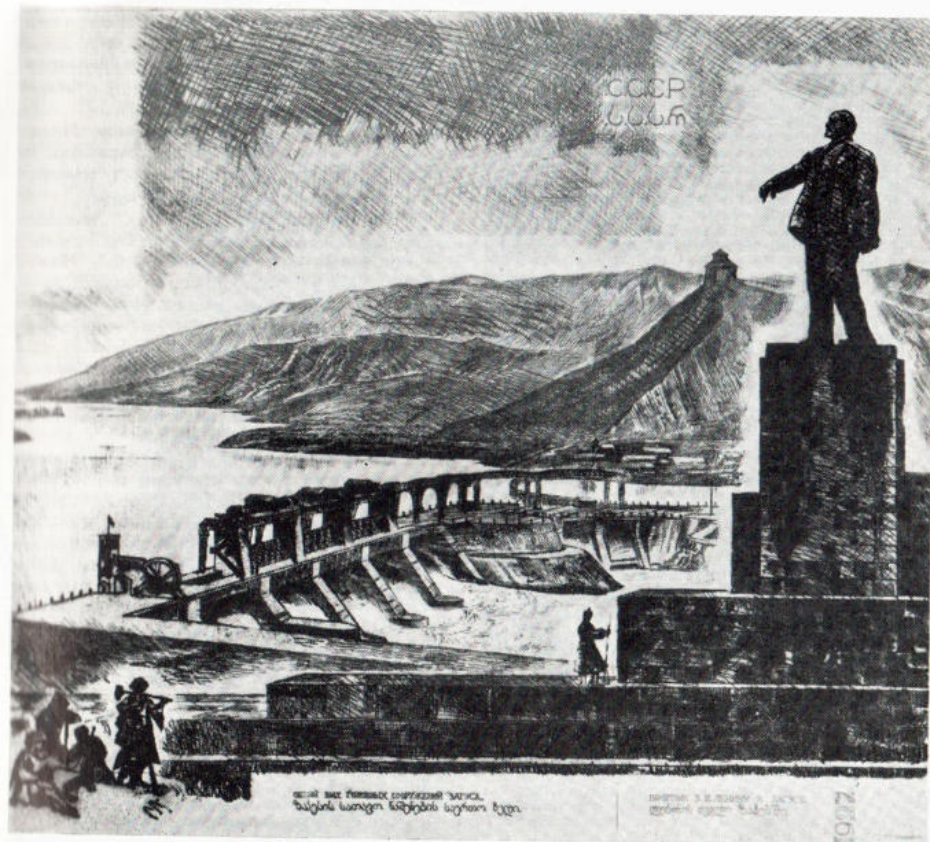


Нивинский
1924
Кисловодск

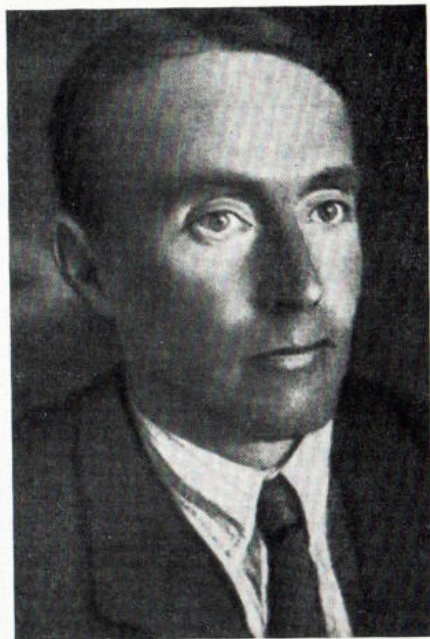
Синие камни.
Лист из серии
«Кавказские
каприччо»,
1924.
Офорт. 34,5×43
Государственный
музей
исобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



Общий вид
головных
сооружений
ЗАГЭС.
Лист из серии
«ЗАГЭС».
1927.
Офорт. 50×55,5
Государственный
музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина



НИКОЛАЕВ Александр Васильевич (УСТО МУМИН)



А. В. Николаев — уроженец Воронежа. В 1918—1919 годах он учился в Москве во Вторых государственных художественных мастерских, где был учеником К. Малевича.

Как и многие его современники, Николаев мечтал о новом классическом стиле, стремился к гармоническим, идеальным образам. Пластические идеалы этого художника были далеки от исканий искусства нового времени. Он черпал вдохновение в прошлых эпохах. Начав с увлечения итальянским Возрождением, Николаев затем отдал дань древнерусской иконе, сблизившись с Петровым-Водкинским.

Поиски гармонического начала в искусстве привели его в 1920 году в Самарканд, откуда он позднее переехал в Ташкент.

Восток заворожил молодого художника. Искусство и быт Востока он воспринял как проявление исконно присущей ему и не утраченной с веками цельности бытия. Николаев поэтизировал традиционный местный быт и нравы, восхищаясь всеми сторонами жизни Востока. Для того чтобы более тонко и правдиво выразить его своеобразие, художник внимательно изучал местное искусство: узоры старинных медресе и мечетей, классическую миниатюру и народное творчество. Он впитывал все то, что было близко его натуре и художественным склонностям.

Он даже принял новое имя Усто Мумин (т. е. мастер живописи), желая подчеркнуть свое преклонение перед творчеством местных народных мастеров и внутреннее родство с ними.

Первые годы в Самарканде (1920—1925) он писал только темперой, наиболее отвечавшей его декоративным устремлениям, дававшей чистый, яркий и прозрачный цвет.

Сюжеты и темы для своих работ Николаев черпал из жизни и быта, фольклора и классической поэзии Востока, создавая поэтически обобщенные, а порой и символические образы. Многие ранние работы художника были в значительной мере стилизаторскими. В этом отношении очень характерна небольшая картина «Жених», стилистика которой напоминает изысканно рафинированный

1897-1957

язык тебризской миниатюры XVII века. В картине более всего проявился врожденный графический дар Николаева, его владение линией, умение придать ей выразительность и музыкальность.

Глубокое проникновение в стилистику классической миниатюры Востока привело художника к мысли, что между восточной миниатюрой, живописью итальянского кватроченто и русской иконой существует некое сходство. На этом сходстве основывались его дальнейшие поиски.

В самаркандский период художник часто обращался к портретному жанру. Слово соревнуясь с прославленными мастерами тебризской школы миниатюры XVII века — Риза Аббаси и Султаном Мухаммедом, Николаев создавал прекрасные идеализированные образы мальчиков и юношей. «Юноша в чалме» — один из них. Художник любит красота и совершенство юности. Заложенная в образе гармония раскрывается всем строем картины.

Линейно-графическое декоративное начало почти всегда преобладает у Николаева над живописным. Правда, в миниатюрной сценке «Мальчики с перепелкой», изображающей повсеместно распространенную в Узбекистане борьбу перепелов, художник, подчеркивая объемность предметов, пользуется мягкой светотенью. Но в то же время в каждой линии картины, в ее цветовой гамме и приемах письма ощущается пристрастие к декоративности.

Ранние работы Николаева обычно подкупают лирико-поэтическим образным строем и тщательным, высоко профессиональным исполнением.

С переездом художника в Ташкент начался новый период его творчества. Он был невольно вовлечен в бурный ритм столичной художественной и общественной жизни. В 1930-е годы Николаев работал в издательствах, сотрудничал в сатирических газетах и журналах. В это время он начинает проявлять интерес к монументальному искусству и пробует силы в оформлении театральных спектаклей.

Станковые работы мастера тоже претерпевают изменения. Расширяется не только круг тем и образов, но и сама

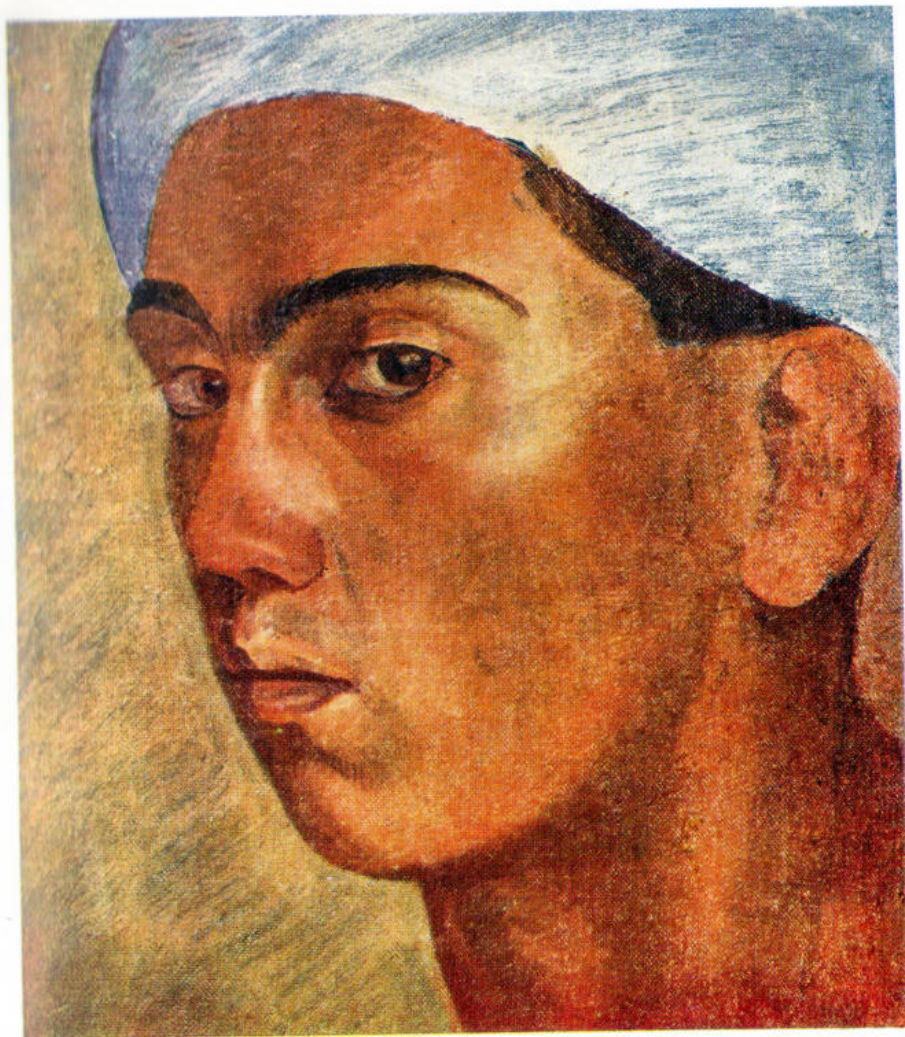
живопись становится смелее, энергичнее и современнее. Масляная техника сменяет темперу. Художник чаще обращается к злободневным современным темам. В написанной им в 1932 году картине «Бай» образы приобретают социальную заостренность и гротескность. Огромный толстый бай, своей силой и могуществом подавляющий нежного хрупкого мальчика, и вырастающие за спиной бая черные силуэты его безмолвных и безликих жен, трактуя художником как символы отмирающего феодального Востока.

Творчество Николаева оказало влияние на становление и развитие изобразительного искусства Узбекистана. В наши дни к его художественному опыту обращаются молодые живописцы Средней Азии.

Жених.
1920-е гг.
Б., темпера,
30×26,5
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



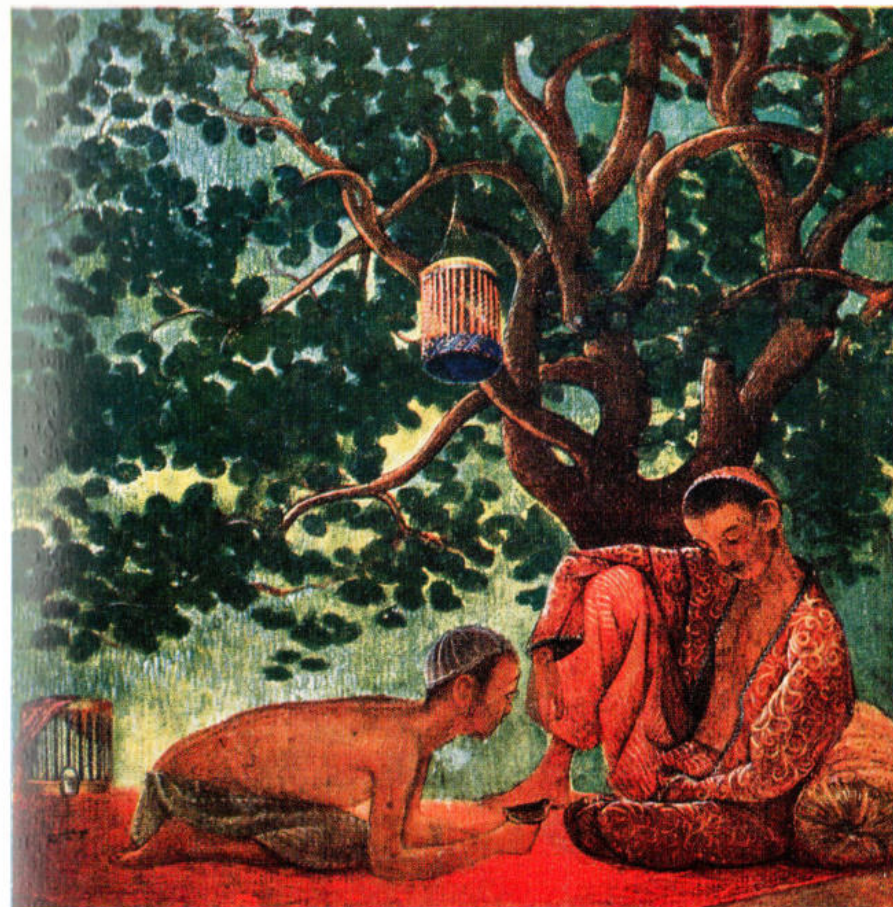
Юноша в чалме
1920-е гг.
Х., к., темпера.
27,2×23,5
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Бай.
1932.
Ф., м. 49×39
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Мальчики
с перепелкой.
1921.
Ф., темпера, лак.
14,8×14,6
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



Кузьма
Сергеевич

К. С. Петров-Водкин родился в городе Хвалынске Саратовской губернии, в семье волжского грузчика. Способность к рисованию проявилась еще в детстве, когда он был учеником 4-классной городской школы. Первые уроки «живописания» он получил в мастерской местного иконописца. По окончании школы в 1892 году он уезжает в Самару и поступает в классы живописи и рисования Ф. Е. Бурова. В 1895 году Петров-Водкин — в Петербурге, в училище технического рисования барона Штиглица. Но главной художественной школой в этот петербургский период для него становится Эрмитаж. В 1896 году он впервые побывал за границей. В Мюнхене, по примеру многих других начинающих русских художников, он посещал известную школу Антона Ашбе и изучал современную немецкую и французскую живопись. В 1897 году Петров-Водкин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где проучился семь лет, сначала у К. Н. Горского, Н. А. Касаткина, Л. О. Пастернака и А. Е. Архипова, а позже увлеченно работал под руководством К. А. Коровина и В. А. Серова. В 1905 году по окончании училища, художник снова едет за границу, где проводит четыре года. Он посетил Италию, Францию, Грецию, Турцию, Алжир, где много видел и много работал. Но первые по-настоящему самостоятельные работы появились только после возвращения на родину, в 1910-х годах. Встреча художника с Востоком произошла еще в 1907 году, когда он три месяца провел в Алжире. Алжир обострил его восприимчивость к явлениям чужой культуры и своеобразной природы. Штудирюя натуру, он учился передавать взаимоотношения цвета, света, формы и пространства в новых, непривычных для него условиях. Вторично художник соприкоснулся с Востоком уже после революции. В 1921 году он едет на четыре месяца в Среднюю Азию с экспедицией Академии истории материальной культуры, чтобы ознакомиться с состоянием памятников архитектуры и принять меры к их охране. В Самарканд Петров-Водкин попал уже вполне зрелым, сложившимся мастером, за плечами

которого были годы упорного труда, поражения и удачи. Было написано много работ, принесших ему заслуженное признание. Он обрел свой стиль, проникнутый традициями древнерусской живописи и острым чувством современного видения. В Средней Азии художник искал и нашел подтверждение своим философским и эстетическим взглядам. Древняя земля Самарканда сохранила в себе ту великую цельность и гармонию мира, природы и человека, которые, по мысли художника, теряют человечество по мере развития цивилизации. Новые впечатления от страны, хранящей следы древней культуры, подкрепили его художественный опыт.

В Самарканде Петров-Водкин исполнил около пятнадцати пейзажей, натюрмортов, портретов, живописных и графических эскизов жанровых композиций. Спустя два года, в 1923 году, он вновь возвращается к среднеазиатским впечатлениям, когда пишет свою «Самаркандию», книгу, полную размышлений о природе и жизни, исторических и культурных судьбах этого своеобразного края, и иллюстрирует ее великолепными рисунками.

Все передуманное и перечувствованное на Востоке облекалось у Петрова-Водкина в ясные, пластически совершенные живописные формы и поднималось на высоту философского обобщения. В самаркандском натюрморте «Виноград и яблоко» неизменно верный себе художник сознательно отказывается от экзотических предметов, характерных для Востока. Это скромный и непритязательный натюрморт, полный, однако, внутренней значительности. Художник словно приглашает еще раз удивиться этому вечному чуду — природе. Твердое и тяжелое яблоко, сочный и прозрачный виноград показаны им в своей естественной первозданной сущности.

К познанию этой сущности и стремится художник. Поэтому его фрукты столь совершенны, в них нет никаких изъянов, ничего мимолетного и случайного. Форма каждого предмета почти геометрически правильна; вещественность, весомость и объемность их обозначены подчеркнутой трехмерностью.

Обобщенность мышления художника особенно ощущается в самаркандских пейзажах. Они всегда — часть всеобщности, малый уголок огромного, беспредельного мира. Иногда в них завышена линия горизонта. Тогда глаз свободно скользит по повторяющимся горизонталям ландшафта и почти физически ощущается шарообразная выпуклость земли. («Вид Самарканда», «Самарканд. Рухабад»). В некоторых азиатских этюдах Петров-Водкин прибегает к элементам разработанной им так называемой «сферической» перспективы («Самарканд. На террасе», «В Ташкенте. Чайхана»). В этом случае в композиции он использует как основную вертикаль человеческую фигуру, все остальные конструктивные оси дает наклонно, совмещая различные точки зрения.

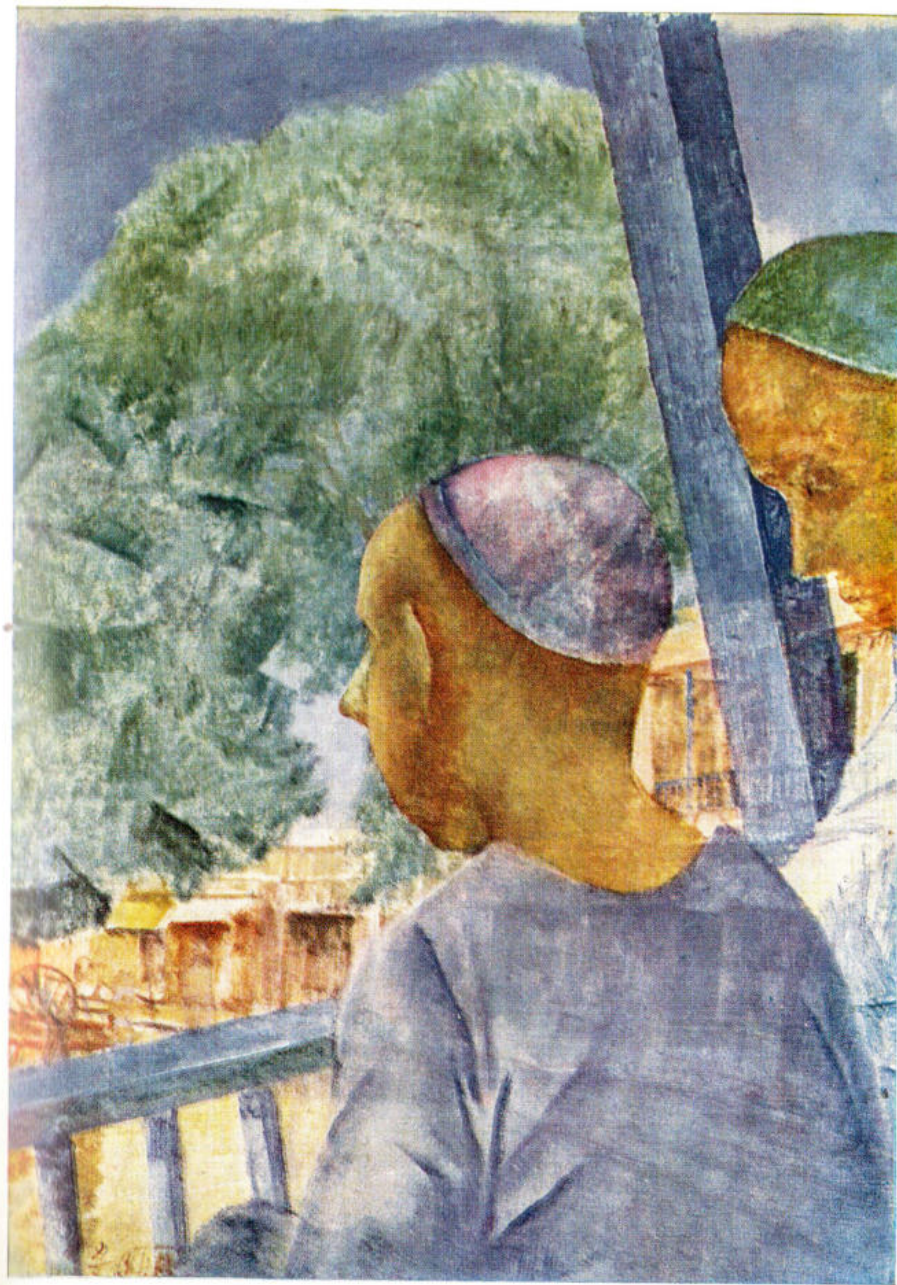
В самаркандских пейзажах художник отказался от яркой и звонкой цветовой гаммы. Он тонко почувствовал местный колорит — синеву бездонного неба, выжженность земли, серебристость поблекшей от жгучего солнца зелени. Самаркандские пейзажи построены на сочетании трех цветов — золотисто-охристого, серебристо-зеленого и синего. В акварели «Самарканд. На террасе» художник обогащает колористическую гамму своих азиатских работ и вводит излюбленные цвета из своих русских пейзажей: пронзительно-голубой, изумрудно-зеленый и розовый. Эти новые цветовые аккорды звучат в самаркандском этюде с естественной простотой, внося ощущение прохлады и свежести. Петров-Водкин высоко ценил «колористический гений Востока», создавший здесь, в Средней Азии, бирюзовый цвет архитектурных майолик и изразцов. Бирюза смягчает синеву неба и огненность почвы в одном из лучших полотен самаркандской серии — «Шахи-Зинда». Холмистая, обнаженная, будто раскрывающая глазам человека свою структуру земля Самарканда передана художником в четких формах и отточенных линиях. Все выверено, все организовано в этом полотне. Сильным, резким граням земли ритмически вторят грани архитектурных объемов. И древняя земля, и знаменитые самаркандские усыпальницы, и юный мальчик жи-

Самарканд.
На террасе.
1921.
Х., ф., м. 46×34
Собрание
А. Ф. Чудновского
Ленинград

вут в этом мире единой жизнью. Петров-Водкин снова обращается к постоянно волнующим его вопросам — извечности жизненных процессов, неустанного обновления природы, бесконечной смены человеческих поколений, воспринимающих друг от друга мудрость и красоту.

К числу лучших работ, созданных художником в Самарканде, принадлежит «Голова узбека». В ней применен композиционный прием, использовавшийся художником во многих портретах. Голова мальчика выдвинута на первый план и занимает почти весь холст. Этот прием монументализирует образ, «приподнимает» его над повседневностью. Монументальность ощущается и в чеканности линий, в идеальности формы, в ее моделировке. В индивидуальном облике художник воспроизводит веками отшлифованный этнический тип, стремится дойти до первоосновы характера, выявить в нем и национальное и общечеловеческое. За лицом безмятежной, цветущей юности он провидит великую многовековую культуру Востока.

Самаркандский период творчества Петрова-Водкина был кратким по времени, но впечатления, полученные художником от древней земли Средней Азии, позволили ему создать подлинные шедевры.



Самарканд.
Рухабад.
1921.
Х., м. 40×55
Таллинский
художественный
музей



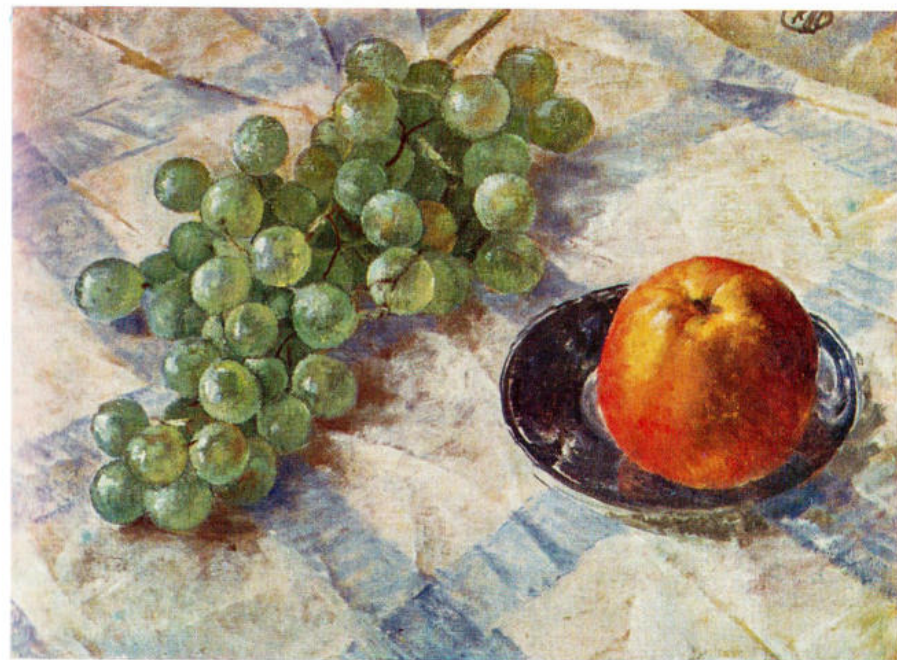
Вид Самарканда.
1921.
Х., м. 39,5×54
Государственный
Русский
музей.
Ленинград



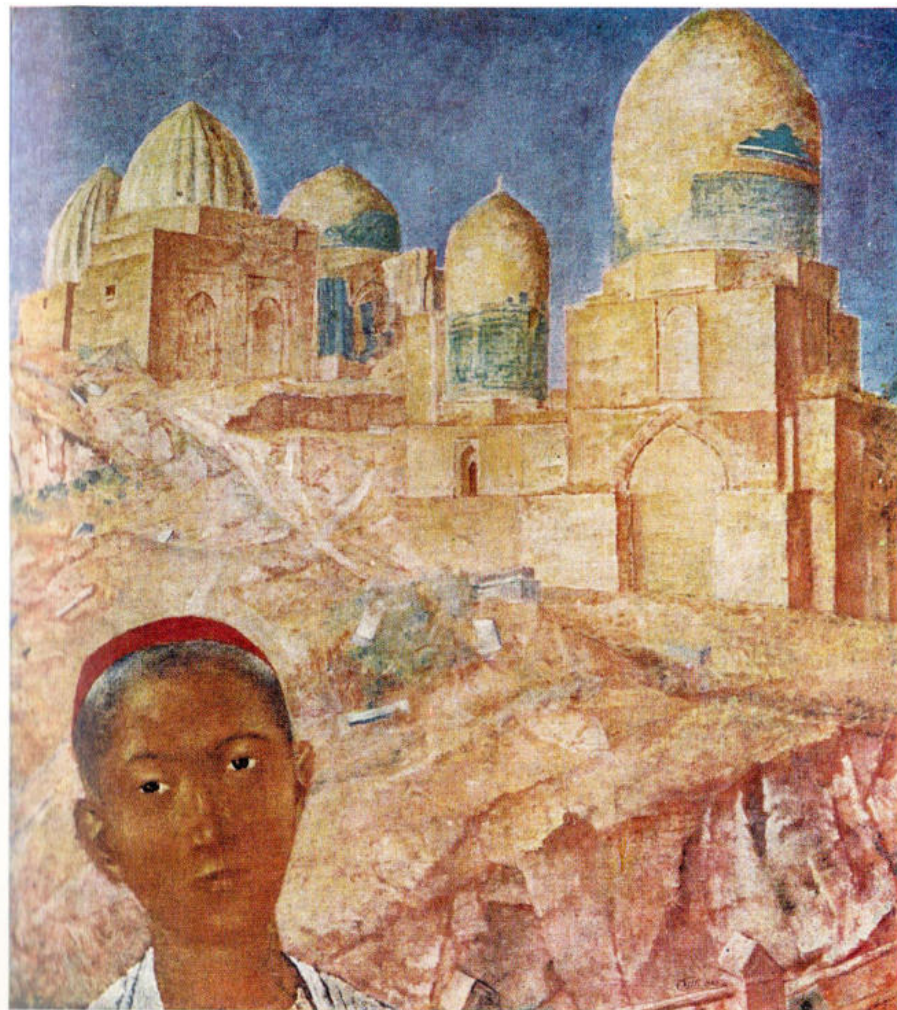
В Ташкенте.
1921.
Б., акв., кар.
23 × 28,5
Собрание
И. И. Палева.
Ленинград



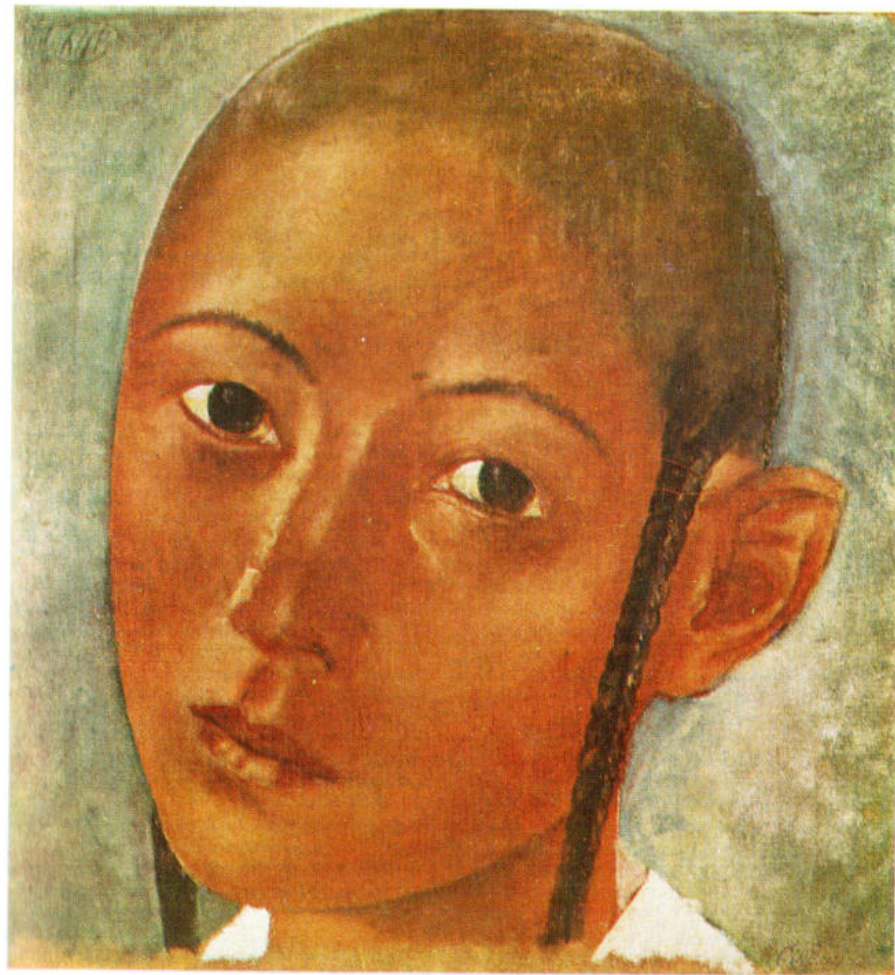
Виноград
и яблоко.
1921.
Х., м. 37,5×48
Пермская
государственная
художественная
галерея



Шах-и-Зинда.
Самарканд.
1921.
Х., м. 75,5×68
Государственный
Русский
музей.
Ленинград



Голова узбека.
1921.
Х., м. 46,5×46
Государственный
Русский
музей.
Ленинград



РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Василий Васильевич



В. В. Рождественский родился в Туле, в семье священника. Детство и юность художника прошли в этом старинном городе, сохранившем традиции русской провинции, с ярмарками, базарами, балаганами, каруселями. Летом семья Рождественского жила под Тулой, в бывшей помещичьей усадьбе Борщовке. Впечатления от природы, равно как и от красочного городского провинциального быта, способствовали раннему пробуждению в Василии Васильевиче художественных наклонностей. Заниматься рисованием он начал в Тульском духовном училище, где преподавал художник Л. Самыгин, окончивший Строгановское училище в Москве. В 1900 году Рождественский приехал в Москву и поступил на общеобразовательное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества (1900—1904). Рисунок здесь преподавали С. А. Коровин, В. Н. Бакшеев, С. В. Изанов, И. А. Клёдт. Спустя четыре года Рождественский начал заниматься живописью на художественном отделении училища и в свободное время работал в скульптурной мастерской С. М. Волнухина. Последние годы в училище Рождественский занимался в портретно-жанровой мастерской В. А. Серова и К. А. Коровина. В 1910 году он вошел в число организаторов художественного общества «Бубновый валет». Выставочная деятельность Рождественского началась еще в студенческие годы. Потом он участвовал на выставках «Бубнового валета», «Мир искусства», «Общества московских художников». После революции его работы часто экспонировались за рубежом. Василий Васильевич Рождественский вступил на путь самостоятельного творчества в начале 1900-х годов. Его творческое развитие началось под влиянием «русского импрессионизма». Знакомство с новой французской живописью в Щукинском собрании в Москве привело к увлечению постимпрессионизмом. Существенную роль в дальнейшей творческой эволюции художника сыграло его пребывание в художественном обществе «Бубновый валет». Разделяя творческие искания других членов объединения, Рождественский пытался создать собственный живописный язык, соединив национальные русские художе-

1884-1963

ственные традиции с опытом пластических поисков Сезанна и с «умеренным кубизмом».

Большое значение в расширении художественного кругозора мастера имели его частые путешествия. Он познакомился с искусством и жизнью Италии (1912), побывал в Крыму, на русском Севере и Алтае, в Средней Азии и Дагестане. В Среднюю Азию художник впервые попал в 1926 году. Он жил полгода в небольшом таджикском городке Аулие-Ата, на границе с Казахстаном и побывал также в Самарканде. Все, что художник увидел здесь, произвело на него такое неотразимое впечатление, что он еще дважды приезжал в Азию — в Бухару в 1927 году и Фергану в 1929 году. Каждый раз он много работал — писал маслом и акварелью, рисовал карандашом и углем. В результате трех поездок в Среднюю Азию появилась серия из живописных и графических работ, посвященных природе, быту, людям и памятникам старины. Длительное пребывание в Аулие-Ата позволило художнику не только навсегда полюбить Среднюю Азию, но и хорошо узнать ее. Рождественский соприкоснулся с этой древней страной в те годы, когда новая жизнь только начинала проникать туда. Средняя Азия предстала перед взором художника во всем своем эпическом величии, во всем национальном своеобразии культуры, народного традиционного искусства и быта. Днем он работал, а вечера коротал в чайхане, где собирались ремесленники, сапожники, охотники. Многие из них были превосходными музыкантами, танцорами и рассказчиками. Слушая музыку, наблюдая перепелиные бои, любуясь танцорами, художник постоянно рисовал. Большинство рисунков, созданных в Аулие-Ата, были сделаны в чайхане. В рисунке «Ночь в Аулие-Ата. Чайхана» изображен этот своеобразный азиатский «клуб», в час, когда «...старый город отдыхает в вечерней прохладе, затихли дневные звуки, замолкли горлинки... Быстро наступает ночь. Она, как темное бархатное покрывало, окутывает все, и запах душистых трав доносится из степей...»*. Художник очень тонко передал навеваемое «прекрасными ночами Востока»**

ощущение величия жизни и всепоглощающего покоя. В мягком таинственном полумраке чайханы четко выделяются фигуры сидящих людей, отдыхающих после изнурительного дневного зноя. Композиция этого графического листа, построенная на размеренных линейных и цветовых ритмах, статична. Сильные и энергичные параллельные штрихи лепят предметы, выявляя их объемность. Постепенной сменой серебристо-серых штрихов, сочными черными пятнами передана световоздушная и пространственная среда. Другой образ природы создал художник в акварельном листе «Аулие-Ата. Старая площадь». Всегда стремясь уловить в любом пейзаже его характер и настроение, мастер воссоздал картину небольшого среднеазиатского городка в палящий жаркий день. Кажется, что жизнь, движение здесь остановились. Площадь безлюдна. На ней замерли ряды кубообразных глинобитных домов, отбрасывающих прозрачные тени, застыли высокие деревья с полусохшей листвой. Некое движение, отдаленно предвещающее грозу, ощущается лишь в раскаленных клубящихся массах воздуха. Легкие чистые затеки акварели передают однообразно-песчаный, лишь изредка нарушаемый пятнами зелени колорит, присущий среднеазиатским городским пейзажам.

Одна из лучших работ, созданных мастером в Средней Азии, — натюрморт «Азиатский чай». Художник писал его у себя в доме, в Аулие-Ата, расставив предметы прямо на яркой казахской кошке, застывшей глиняный пол. В решении картины ощутимо стремление активно, творчески осмыслить предметный мир, всесторонне раскрыть его качественную сущность, выявить его живописную и пластическую красоту. Мастер намеренно монументализирует, упрощает композицию, сосредоточив все внимание на предметах, собранных, как в сгустке, в центре композиции. Составляя разнообразные по форме

* В. В. Рождественский. Заметки художника. М., 1963, стр. 84.

** Там же.

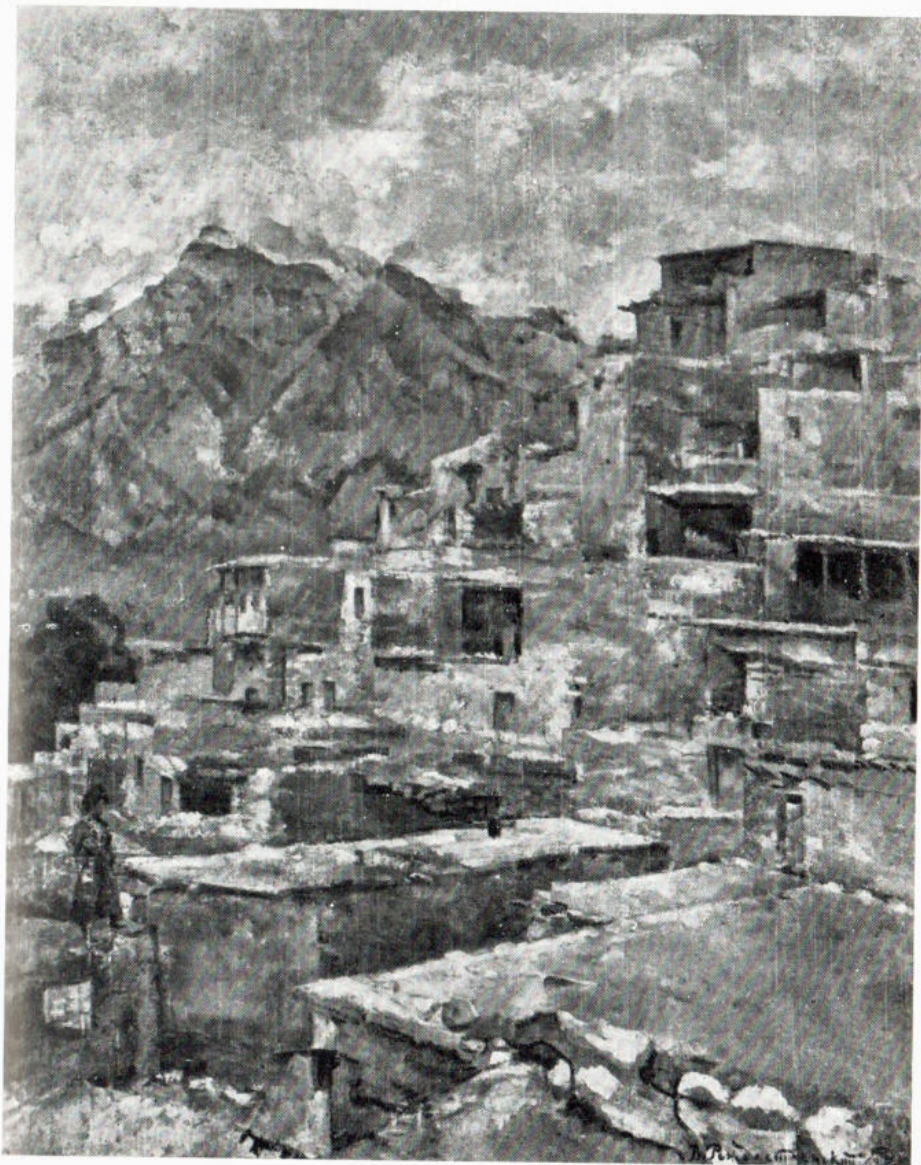
Азиатский чай.
1926.
Х., м. 109×83,5
Государственный
Русский
музей.
Ленинград

предметы, художник выявляет их острохарактерные черты и свойства. На прямоугольном и фестоначатом подносе соседствуют: яйцевидные дыни, бугристые пластичные гранаты, будто хранящие следы пальцев скульптора-природы, сферические пиалы, а рядом с ними тянут вверх свои тела стройный, как девичий стан, кальян и ребристый пузатый чойдиш. Все предметы подчеркнута трехмерны и материальны. Фактурное богатство предметного мира тонко живописно обыграно. Живо ощущаются мерцание меди, «глухая» шероховатость корки гранатов, гладкость фарфора и мягкая плотность шерстяной кошмы. В густой, яркой и сочной живописи картины напряженно звучат красный и зеленый, желтый и синий цвета. Художник отобрал наиболее характерные предметы местного быта, без которых не мыслим ритуал чаепития. Каждый из этих предметов обладает «ароматом» местного своеобразия. Объединенные в одной композиции они создают обобщенно символический образ Средней Азии, с присущими ей контрастами. В искусстве и быту этой восточной страны прихотливо сочетались грубоватая простота базарного «примитива» и рафинированная, веками отшлифованная красота традиционных изделий, высокая техника и вдохновенный артистизм их исполнения. Где бы ни бывал Василий Васильевич, он всегда стремился забраться подальше в глушь. Вдали от проторенных туристских маршрутов и курортных районов он лучше ощущал красоту природы. В Рождественском жила страсть первопроходца, все неведомое властно влекло его. Поэтому, когда в 1927 году он получил заказ на исполнение картин «Дагестанские партизаны» и «Парад национальных частей Красной Армии», он отправился в труднодоступные районы Дагестана. Художник обосновался в суровых районах горной Аварии, сначала в ауле Гуниб, а затем — Гергебиль. После солнечной, яркой и радостной Средней Азии Дагестан с его скалистыми немymi горными громадами казался подавляюще величественным и мрачным. Рождественский постигал Дагестан как бы по следам М. Ю. Лермонтова. Скалистые хребты, вершины

которых терялись в облаках, бездонные пропасти, бурные горные речки и водопады, смелые и мужественные горцы казались сошедшими со страниц произведений поэта, ассоциировались с его романтическими образами. Для картины «Дагестанские партизаны» Рождественский сделал множество зарисовок и этюд маслом. В картине изображена панорама аула Гергебиль, похожего на бесчисленные ласточкины гнезда, прилепившиеся к подножию горы, с которой сползают низкие тяжелые облака. Характер и своеобразие Востока Рождественский воспринимал и передавал прежде всего в цвете. Пейзаж «Аул Гергебиль», плотный и предметный по живописи, написанный в коричневато-серой, богатой оттенками гамме, воссоздает мрачный и героический дух этого сурового высокогорного края.



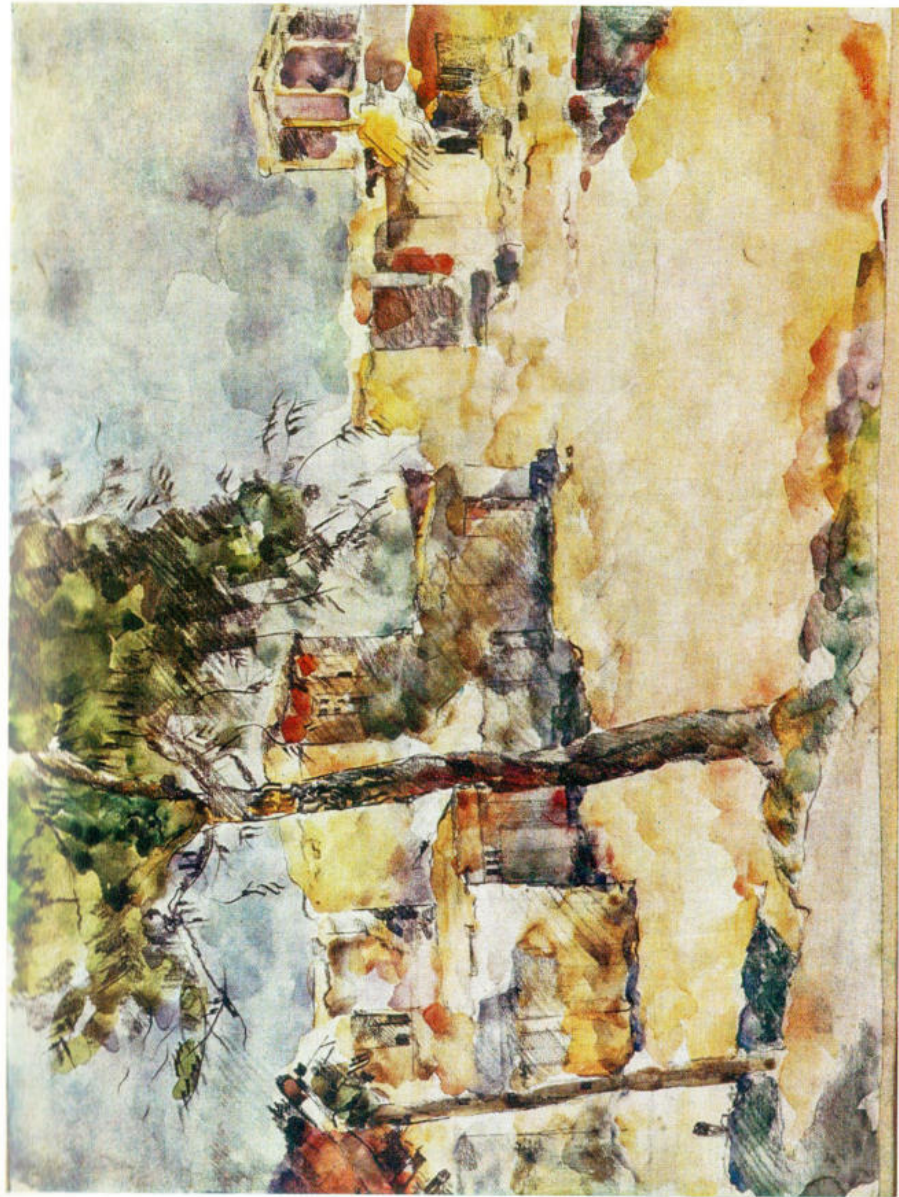
Аул Гергебиль.
Этюд к картине
«Дагестанские
партизаны».
1927.
Х., м. 94×76
Собрание
Н. И. Рождествен-
ской.
Москва



Ночь
в Аулие-Ата.
Чайхана.
1926.
Б., прессов. уголь,
кар. 25×37,5
Собрание
Н. И. Рождествен-
ской.
Москва



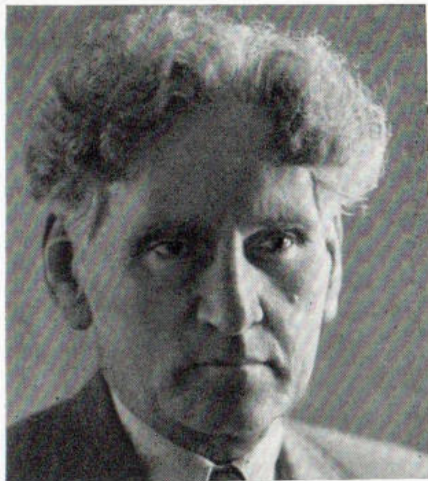
Аулие-Ата.
Старая площадь.
1926.
Б., кв., кар.
31×42
Собрание
Н. И. Рождествен-
ской,
Москва



Уличный
сапожник.
Самарканд.
1927.
Б., прессов. уголь.
42×29,5
Собрание
Н. И. Рождествен-
ской.
Москва



САРЬЯН Мартирос Сергеевич



М. С. Сарьян родился в Нахичевани-на-Дону. Он рано начал рисовать, еще учась в русском городском четырехклассном училище. После окончания училища в 1895 году Сарьян работал в конторе по приему подписки на газеты и журналы, но уже в следующем 1896 году уехал в Москву учиться живописи. Через год Сарьян поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1903). Здесь он получил серьезную и солидную профессиональную подготовку, работая под руководством таких опытных и известных педагогов, как Л. Пастернак, К. Горский, А. Корин, А. Касаткин, А. Архипов, А. Васнецов.

Особенно важное значение для художественного воспитания и становления творческой индивидуальности Сарьяна имели полтора года занятий в мастерской К. А. Коровина и В. А. Серова (1903—1905). Уже в эти студенческие годы молодой и темпераментный художник начал «искать более прочные простые формы и краски для передачи живописной сущности действительности»*, боясь больше всего, подобно его товарищам по училищу П. Кузнецову и К. Петрову-Водкину, серости и скуки в искусстве.

Существенную роль на пути творческих поисков Сарьяна сыграло первое посещение им родины его предков, Армении, состоявшееся в 1901 году. Он с детства долгие годы ждал встречи со своей страной, создавал ее образ в своем воображении. Но действительность превзошла все его ожидания. Художник был поражен и пленен ослепительно сияющим солнцем, чистым и сильным звучанием красок неба, воды, земли и гор Армении, величественным размахом ее горных ландшафтов и долин. Это была подлинная традиционная и древняя страна Востока, которая открылась молодому, ищущему художнику, как некий дар, ниспосланный судьбой. Он был очарован наивно-простодушным

* Слова Сарьяна. Цит. по статье М. Волошина. «М. Сарьян». — «Аполлон», 1913, № 9, стр. 14.

и непосредственным народом, своим упорным и тяжелым трудом сделавшим каменную землю Армении плодоносящей и прекрасной, пестротой и шумом жизни улицы, красочностью базаров. Но художник понимал, что этот иной, ни на что не похожий многоликий и древний мир требовал для своего воплощения в искусстве новых пластических средств.

Сарьян глубоко усвоил и развил живописные принципы своих любимых педагогов К. А. Коровина и В. А. Серова. Он так же внимательно и серьезно изучал средневековые армянские миниатюры, монументальные росписи и народное творчество, искусство современных ему европейских мастеров, особенно Матисса. Воспринимая и анализируя все эти традиции, Сарьян вырабатывал свою декоративную систему в соответствии с требованиями своей индивидуальности, темперамента и той природы, которую он мечтал реализовать в творчестве.

Ранние юношеские работы художника носили фантастический, сказочный характер. Влюбленный в красоту Востока, Сарьян «стремился к красочной, цветистой живописи, к углубленной передаче цвета, света и формы»*. Художник начал «синтезировать свои впечатления, не отрываясь от природы, но с большим уклоном к фантастике, к сказке»**. Но уже в 1908—1914 годы он обращается к реальной действительности. Возникшее после поездки в Армению влечение к Востоку привело его в эти годы в Турцию, Египет и Иран. «Константинополь. Улица. Полдень», «Финиковая пальма» и многие другие полотна, привезенные из путешествий, принесли молодому художнику настоящее признание и известность. Сарьян «вославил» Восток, находя в других странах свежие впечатления и новые нюансы той основной темы Востока, которую он открыл для себя в родной

Армении. Именно в этих полотнах «Сарьян стал Сарьяном». Они напоминали яркие цветистые восточные ткани и ковры, благодаря напряженно контрастным сочетаниям интенсивного цвета. Художник писал тогда темперой, заполняя большие поверхности своих холстов чистыми несмешанными красками. Подобный живописный принцип исключал какую-либо цветовую модуляцию. Жизнь, движение передавались волевыми, энергичными мазками и четким ритмом цветовых плоскостей. Художник старался добиться максимальной выразительности, используя минимальные художественные средства. Основываясь на реальной живописности и красочности Востока, он в своих картинах синтезировал увиденное, опуская излишние детали и подробности и утрируя цвет. Созданные им образы Востока были выразительны, эмоциональны и художественно убедительны, и это дало повод М. Волошину написать на страницах журнала «Аполлон», что «в нашем живописном отношении к Востоку... бездушный и душный ориентализм кончился...»*.

Новый период в творчестве Мартироса Сергеевича начался в 1921 году, когда он навсегда переселился в Армению. Участвуя в общественной и художественной жизни вновь обретенной родины, Сарьян глубже познавал ее природу, людей и древнюю культуру. Тесное соприкосновение с родиной делало его внутренне богаче, многограннее и мудрее. Художник вдохновенно воспевал и прославлял своеобразную красоту Армении в своих полотнах уже не как острочувствующий, но сторонний наблюдатель, а как нежно любящий и преданный сын. Сарьян отдал Армении пятьдесят лет напряженной творческой жизни, постоянно совершенствуя и развивая живописное мастерство, расширяя и обновляя круг тем и образов своего искусства. Новые произведения мастера по-прежнему жизнерадостные, солнечные и красочные становились глубже, одухотвореннее и человечнее. В эти

* Слова Сарьяна. Автобиографические сведения. Каталог выставки произведений М. С. Сарьяна. «Всекохудожник», М., 1936, стр. 8.
** Там же.

* М. Волошин. М. Сарьян. — «Аполлон», 1913, № 9.

годы Сарьян начал работать маслом. Картина «Улица. Проходящие» была написана им в 1929 году. Она изображает один из уголков старого Еревана с одноэтажными глинобитными домиками, с уютными деревянными террасками и зарешеченными окнами. По улице проходят женщины с кувшинами воды на плечах, мерной рысцой трусит ослик. Острый, пытливый глаз художника ничто не оставляет без внимания, а чуткая и послушная его творческой воле кисть запечатлевает на холсте все самое характерное и выразительное в облике города. Тематически картина связана с дореволюционным и парижским (1926—1928) периодами творчества художника, когда он увлекался экзотическим, пряным Востоком. Но живописный и образный строй картины заметно изменился. Почерк художника стал разнообразнее, мягче, подвижнее. Цветовая гамма высветлилась, усложнилась, стала изысканней. Исчезла грубоватая резкость цветовых контрастов, характерная для ранних работ. Художник отказался от подчеркнутой плоскостности, намечая объемы ритмичными цветовыми штрихами и сообщая глубину самому цвету, обогащенному оттенками.

Весь живописный организм картины, пронизанной энергичными ритмами, передает трепетное дыхание жизни. Оно ощущается и в динамичном изгибе ствола дерева, и в его разлапистой кроне, и в «бегущих» тенях, и в легкой поступи женщин. Люди с их повседневными заботами стали главными героями картины. Пейзажный и бытовой жанр слились здесь воедино, взаимно обогащая и дополняя друг друга. Художник не только созерцает красоту родного города, но и радуется всему тому, что происходит на его залитых солнцем улицах.

Спустя много лет после создания этой картины, в 1945 году мастер написал небольшую картину «Улочка в Ереване», развивающую все ту же, постоянно интересующую его тему города и его обитателей. Эта тема находит новое образное воплощение, иное живописное решение. Содержание картины не исчерпывается одним лишь изображаемым мотивом. Написанная в год побе-

ды, она полна спокойствия и тишины, ощущения красоты и величия жизни. Природа, с которой органично и цельно сливается город, созданный руками человека, неизменно изумляет и восхищает тонкого и мудрого мастера. И эта юношеская способность удивляться красоте мира, без которой Сарьян не мыслил себе творческий процесс, позволяла ему проникать в глубины жизни и познавать ее тайны. Для Мартироса Сергеевича Сарьяна Восток не был одной из тем творчества. Художник посвятил ему всю свою жизнь и «весь свой талант, ощущая и себя и свое искусство как часть искусства Востока»*. Его полотна, дающие обобщенный образ Армении, вошли в историю советской культуры как замечательные примеры оригинального видения, острого восприятия жизни, высокого и тонкого мастерства.

Улица.
Проходящие.
1929.
Х., м. 97 × 126
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



* А. Гончаров.
Вступительная статья
к воспоминаниям М. С. Сарьяна
«Из моей жизни».
М., 1970, стр. 15.

Улочка
в Ереване.
1945.
Х., м. 60×80
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



УДАЛЬЦОВА Надежда Андреевна



Н. А. Удальцова родилась в Орле. С детских лет она увлекалась рисованием и после завершения общего образования начала целеустремленно овладевать живописным мастерством. Первые шаги в этом направлении Надежда Андреевна сделала в частной художественной школе К. Ф. Юона (1906), где, кроме него, преподавали И. О. Дудин и Н. П. Ульянов. Последний быстро оценил одаренность начинающей художницы и посоветовал ей серьезно заняться живописью. С 1909 года Удальцова продолжала профессиональное художественное образование в Москве в студии Кима — ученика Ш. Холлоши. Здесь она познакомилась с В. А. Фаворским и К. Н. Истоминым. В 1911—1912 годах она учится в Париже, работает в мастерской «Палитра» под руководством Жана Метценже, А. Ле-Фоконье и Д. де Сегонзака. После возвращения на родину в Москву она начинает самостоятельную творческую жизнь, становится членом художественного общества «Бубновый валет», впервые участвует на выставке общества в 1914 году. После революции, как многие художники ее поколения, Удальцова совмещала творческую деятельность с педагогической и общественной. Она работала в отделе Изо при Моссовете, в Московском пролеткульте, Всероссийской коллегии по делам изобразительного искусства Наркомпроса. С 1918 года Надежда Андреевна Удальцова преподавала живопись сначала в Первых государственных художественных мастерских, а затем на живописном и текстильном факультетах Вхутемаса-Вхутеина (1921—1934). Надежда Андреевна Удальцова прожила большую, долгую жизнь, полную самоотверженного труда. Творческая эволюция Удальцовой, начавшей свою художественную деятельность в предреволюционное десятилетие, была весьма характерной для многих художников ее поколения. В поисках своего пути она шла от традиций древнерусской иконы и фрески. В Париже Удальцова увлеклась кубизмом, одним из самых модных направлений «левого» искусства в те годы, а затем пришла к «лучизму» — беспредметным композициям из пересекающихся разноцветных разнообразных по

1886-1961

форме лучей. Период «лучизма» был очень кратковременным в творчестве художницы, она вернулась к кубизму и вплоть до начала 1920-х годов создавала «кубистические построения, довольно крепко организованные, сдержанные, но сильные по цвету и добротны проработанные фактурно»*. Среди русских последователей кубизма Удальцова всегда выгодно выделялась высоким уровнем живописной культуры, свойственным французской школе, художественный опыт которой она восприняла в Париже. Большое значение для последующего творческого развития Надежды Андреевны имело знакомство с А. Д. Древиным. Она не только связала с ним свою судьбу. Постоянная совместная работа художников переросла в творческое содружество. Думается, что роль Древина в выработке их единого художественного стиля была определяющей, хотя Удальцова, обладавшая более солидной профессиональной подготовкой, реализовала их общие принципы с не меньшей силой и последовательностью, чем ее муж. В начале 1920-х годов Удальцова писала реалистические пейзажи и натюрморты, еще не вполне свободные от влияния кубизма. Но уже с 1924 года она целиком погружается в природу. Однако Удальцова стремилась не к иллюзионистическому и пассивному воспроизведению природы, а к созданию ее обобщенного поэтического образа. С конца 1920-х годов художница вместе с Древиным начинает настойчиво разрабатывать синтетическую форму композиционной картины. Художественным импульсом к этому явились поездки по стране — на Урал и Алтай (1930—1931).

Алтай привлек Надежду Андреевну необычной природой с бесконечными пространствами пустынных степей, ярким солнцем, удивительно своеобразной красочной гаммой. Работая на Алтае, Удальцова придерживалась в основном той же творческой концепции,

* В. Денисов. Московские живописцы в Ленинграде. (Выставка Н. Удальцовой и А. Древина в Русском музее). — «Жизнь искусства». 1928, № 8.

что и Древин — создавала пейзажи-импровизации, исходя из местной природы. Но в отличие от Древина, для которого главным было выразить в пейзажах Алтая исконную суть земли в обобщенных философски-поэтических художественных образах, Удальцова местную природу воспринимала прежде всего эстетически. Надежда Андреевна подчас обращалась к более эффектным мотивам, усиливала цветовые контрасты, выскивала наиболее энергичные по действию сюжеты (среди них наиболее излюбленные — всадники и скачки). В кажущейся скудости и однообразии колорита местной природы изощренный глаз художницы увидел удивительное богатство цвета. Пейзажи Удальцовой отмечены блестящим живописным мастерством и экспрессией образов. Они восхищают изысканной жемчужно-перламутровой гаммой и ювелирной отделкой фактуры.

Работа на Алтае и Казахстане не только расширила творческий диапазон художницы, укрепила ее руку и обострила глаз, она привлекла ее внимание к Востоку. Поэтому, когда представилась возможность поехать в творческую командировку в одну из республик страны, художница выбрала Армению. Обосновавшись вместе с Древиным летом 1933—1934 годов в окрестностях Еревана — Норже, Удальцова изо дня в день делала зарисовки с природы карандашом, писала цветной акварелью и только затем, на основе богатого натурального материала приступала к работе маслом. В Армении Удальцова увидела мир по-иному. Она восхищалась армянской природой, выявляя самые основные, самые глубинные ее свойства. Надежду Андреевну не увлекли непривычно яркие, самой природой подсказанные декоративные красочные сочетания. Ее пленила экзотика Востока. Художница почувствовала в местной природе простоту и подлинное величие, могущество и силу, выражавшиеся в самых обычных вещах: деревьях с толстыми и кражистыми стволами и пышно разросшимися кронами, каменной земле, холмах и горах, в неторопливо-торжественном течении жизни. В пейзажах Армении вместо экспрессии, ранее свойственной образному строю полотен Удальцовой,

Армения.
1933.
Х., м. 54×70
Государственная
Третьяковская
галерея

появилось эмоционально-лирическое восприятие мира. В картине «Армения» изображение природы проникнуто чувством созерцательного и безмятежного покоя. Это настроение создается всем изобразительным строем полотна: спокойными линиями дома, постепенно уводящими взгляд в мерцающую глубину сада, под сень деревьев, в неторопливых движениях занятых хозяйством женщин и, наконец, в строгой и сдержанной палитре, где доминируют темно-зеленый и охристо-коричневый цвета. В сравнении с пейзажами Алтая цветовая гамма картины кажется темной и аскетически суровой. Но цвет здесь сложно разработан и подвижен. Он не только передает предметность и пространственность, но и эффекты света. Мягкая игра светотени сообщает этому безмятежно спокойному миру романтическую окраску. В лирическом настроении и живописном строе картины есть известная близость живописи К. Коро. Удальцова увидела Армению метким, точным и восхищенным взглядом. Она подмечала красоту природы во всей ее выразительности. В картине «Ереван» дорога, бегущая между волнистыми холмами долины, идущий по ней крестьянин с осликом, пригороды Еревана и тающие на горизонте очертания гор — все эти живые впечатления, зафиксированные опытной рукой мастера, становятся обобщенным поэтическим образом Армении. Виртуозно владея искусством композиции и живописи, художница в пределах небольшой картины создала многообразный мир, наполнила его дыханием жизни, движением и ароматами земли. Человеку легко и свободно дышится в этом приволье. Он и природа живут здесь в гармоническом согласии. Стремительными взмахами кисти, свободными и уверенными массивными пастозными мазками Удальцова достигла материальности и конкретности форм, передала ощущение силы и могущества земли, выразила свое эмоционально-лирическое восприятие природы Армении. Драгоценная, искрящаяся всеми оттенками красно-коричневых, синих и серебристых цветов живопись этой небольшой картины очень тонко воссоздает красочное многообразие прекрасной армянской земли.

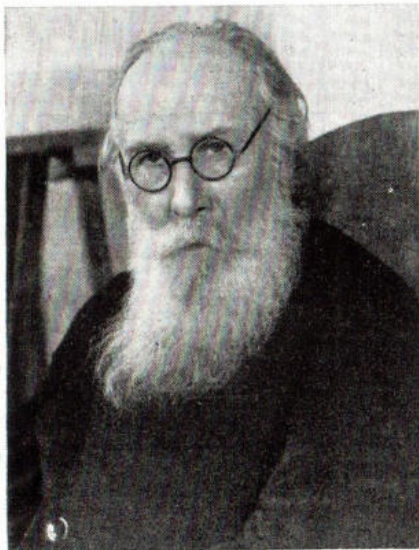
Восприняв романтические традиции французской пейзажной живописи XIX века (К. Коро, Г. Курбе, А. Монтичелли), Удальцова блестяще развила их в работах, написанных в Армении.



Бреван,
1933.
Х., м. 39,5 × 52,5
Собрание
В. Х. Думаняна,
Москва



ФАВОРСКИЙ Владимир Андреевич



В. А. Фаворский родился в Москве, в семье юриста. Свое первоначальное художественное образование он начал под руководством матери-художницы О. В. Фаворской, урожденной Шервуд. Затем, еще будучи гимназистом, он занимался скульптурой в вечерних классах Строгановского центрального училища технического рисования в Москве и рисунком и живописью у И. О. Дудина в частной художественной школе К. Ф. Юона. По окончании гимназии, в 1905 году Владимир Андреевич уехал в Мюнхен. Здесь он учился в художественной школе-студии профессора Шимона Холлоши, самостоятельно осваивал гравюру на линолеуме и слушал лекции на искусствоведческом отделении философского факультета университета (1905—1908). В эти годы он совершил путешествие по Италии, Австрии и Швейцарии. После возвращения на родину художник совмещал творческую деятельность с занятиями на искусствоведческом отделении историко-филологического факультета Московского университета (1909—1913).

После революции Фаворский становится членом художественного общества «4 искусства», участвует на разнообразных выставках на родине и за рубежом. В 1918 году во Вторых свободных художественных мастерских в Москве началась педагогическая деятельность художника и затем продолжалась во Вхутемасе-Вхутеине и других художественных институтах Москвы.

Владимир Андреевич Фаворский принадлежит к числу выдающихся мастеров советского изобразительного искусства. Он прожил долгую и напряженную творческую жизнь, исполненную стремлением не только созидать мир красоты, но и научить людей видеть и понимать его. Подобно великим мастерам Возрождения, Фаворский не оставил без внимания ни одной области искусства. Он обращался к скульптуре, монументальным росписям и мозаике, гравюре и театральным декорациям, к керамике и прикладной графике, к станковому рисунку и к живописи.

Всемирную известность художнику принесло оформление и иллюстрирование книг. Он принадлежит к числу тех мастеров, которые возродили в книге

1886-1964

Фаворский

227

искусство ксилографии после почти трехсотлетнего ее упадка. «У Фаворского нет случайных, несущественных, проходных работ. Любая серия его иллюстраций, любое его станковое произведение имеет не только самостоятельную художественную ценность, оно принципиально важно, потому что в каждой своей работе Фаворский решает художественно-образные задачи, а следовательно находит новые выразительные возможности...»^{*}. Произведениям Фаворского присущи современность мироощущения, мудрость и гуманизм, классическая цельность и ясность художественной формы.

На протяжении своей долгой творческой жизни Владимир Андреевич неоднократно соприкасался с Востоком. Путешествуя в 1934 году по Кавказу, он сделал много карандашных рисунков. Спустя пять лет он создал иллюстрации к калмыцкому эпосу «Джанглар» и в связи с этим побывал в Калмыкии. Во время войны мастер жил и работал в Средней Азии, в Самарканде (1942—1943).

В 1943 году в Самарканде состоялась персональная выставка художника, где были представлены работы, исполненные им здесь же, в Средней Азии: акварельные и карандашные пейзажи и портреты местных жителей и серия станковых линогравюр. В людях, их жизненном укладе, искусстве, памятниках архитектуры и присоде Востока Фаворский ощущал эпическое величие. В самаркандской серии линогравюр в обычных жанровых сценах художник выразил свое понимание мудрой устойчивости жизни Востока, имеющей древние истоки и традиции. Средняя Азия Фаворского — это мир, где физически и духовно цельные люди живут в гармоническом единстве с природой.

При помощи контрастов черного и белого в линогравюре художник виртуозно пластично и цельно воссоздал ту красоту, которую увидел в Самарканде. Основное средство выразитель-

ности здесь — сопоставление белого поля листа и черной линии — штриха и пятен-залювок, которые выявляют форму предметов и строят изображение. Богатые и разнообразные штрихи в этих гравюрах используются и для характеристики фактуры предметов, например, волнистого руна овец, мягкой и пушистой шерсти верблюдов или же для передачи узорчатых тканей и ковровых седел. Место действия в гравюрах, как правило, обозначено условно, лишь скупыми намеками. Свободно размещая на плоскости листа фигуры людей, животных, не соблюдая единую точку схода, художник тем самым создает впечатление безграничных просторов земли. Проходящие вдоль нижнего края каждой гравюры разнообразные по узору орнаментальные фризы подчеркивают своеобразную декоративность листов, объединяют их зрительно, и являются своего рода данью традиционному азиатскому искусству орнамента. Кроме того, эти фризы выявляют и усиливают ритмический строй всей композиции в целом.

В гравюре «Верблюжий базар» использован прием, так называемого, «переворнутого пространства», характерный для живописи Востока. Волнистая линия горизонта предельно высоко поднята, и изображение строится вверх по плоскости листа при соблюдении масштабных-пространственных сокращений фигур по мере их удаления в глубину. Изобразительная поверхность листа здесь организуется волнообразными ритмами силуэтов фигур и предметов, подчеркивается напряженно-динамичным орнаментом фриза. В гравюре «На базар» пространство дано еще более условно. Фигуры овец и детей, погоняющих их, как брызги, разбросанные по поверхности листа, образуют вместе с горизонтальным поясом изображений сложный узор на поверхности листа, который ритмически повторен в прихотливом рисунке орнаментальной каймы. Сопоставление черных и белых пятен и штрихов тонко ассоциируется с резкими контрастами света и тени. Блестящий мастер гравюры, виртуозно владеющий всем широким диапазоном ее выразительных средств, Фаворский в черно-белых гравюрах сумел воссоз-

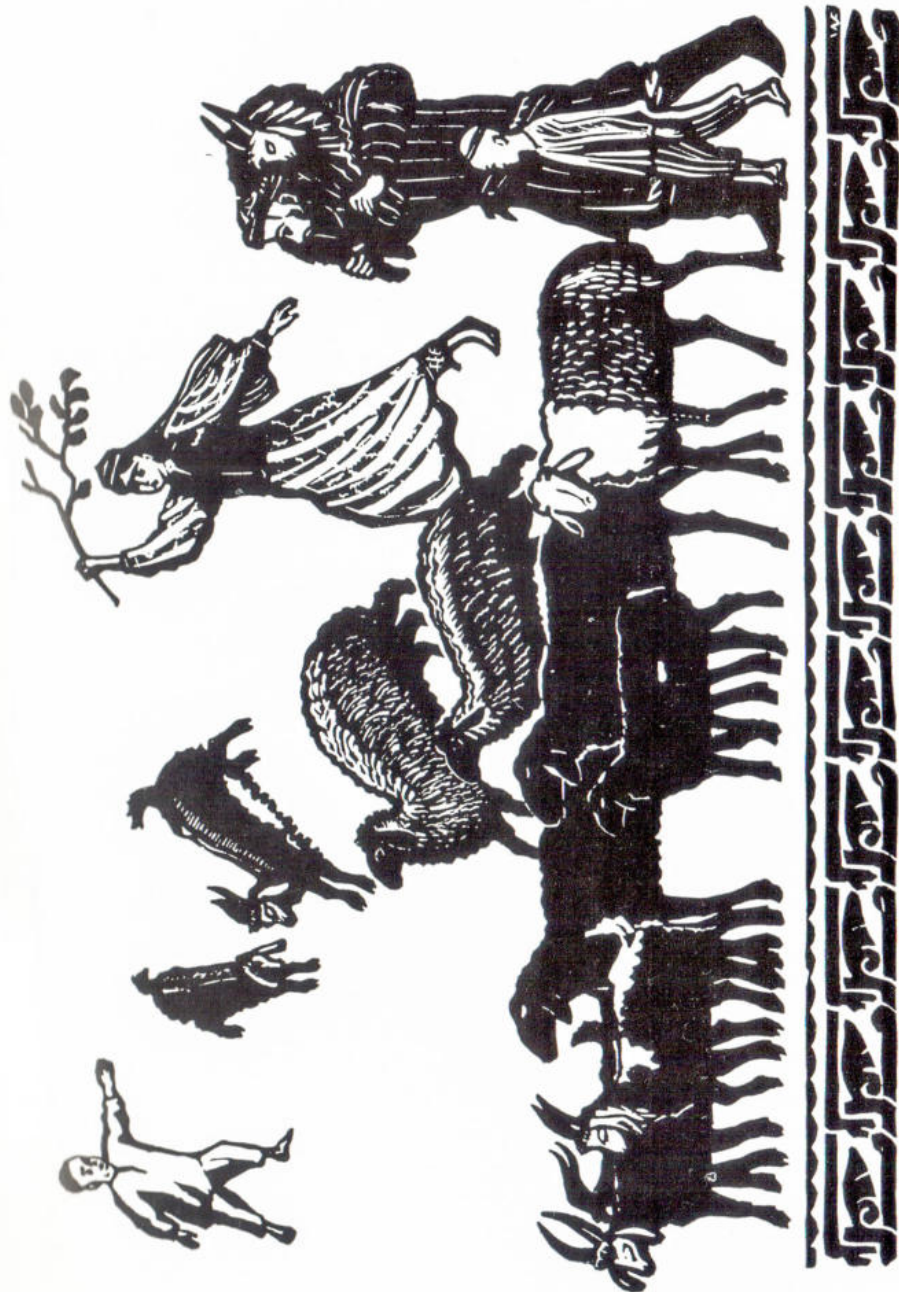
^{*} Е. Левитин.

Вступительная статья в каталоге выставки произведений В. А. Фаворского. М., 1964, стр. 5—6.

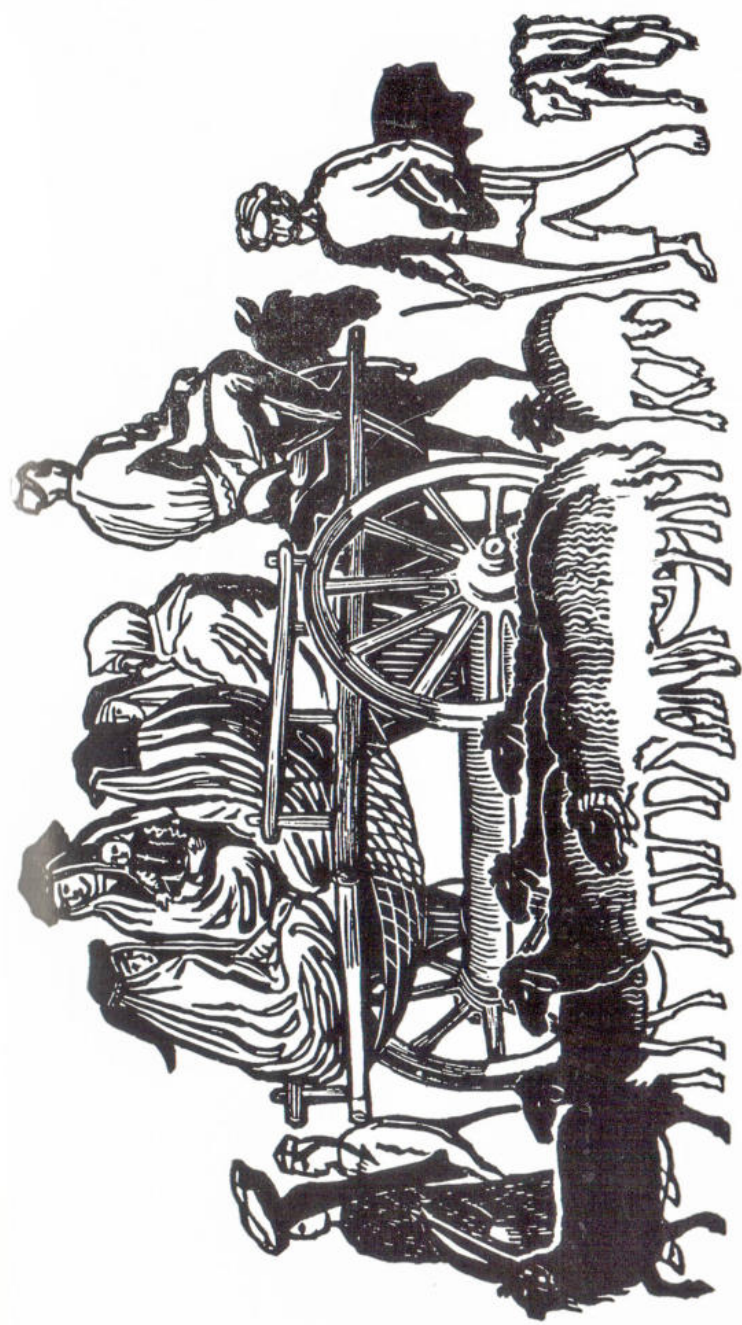
дать цветное богатство Востока. Глядя на них, живо представляешь и пестрые ткани одежд, и красочное благородство ковровых изделий, и всю разнообразную окраску шерсти животных. В Самарканде Владимира Андреевича привлекало гармоническое взаимодействие истории и современности. В строе жизни на Востоке он ощущал отголоски древности. Его девушки, едущие на базар, своей осанкой напоминают античных кор («Арба с женщинами»); узбек, несущий на плечах барана, тоже имеет свои прототипы в древнем искусстве («На базар»). Благодаря торжественным пространственно-пластическим ритмам, «в этих жанровых сценах есть нечто от эпической мощи библейского повествования»^{*}.
 Линогравюры серии, несмотря на лаконичность их выразительных средств, сохраняют всю свежесть, остроту и поэтическую непосредственность восприятия художника. Атмосфера жизни, быта и природы Средней Азии воссозданы художником исключительно убедительно и реально, с искренним восхищением и любовью ко всему увиденному и пережитому.

^{*} М. Алпатов.
 Этюды по истории русского искусства,
 М., 1967, т. II, стр. 202.

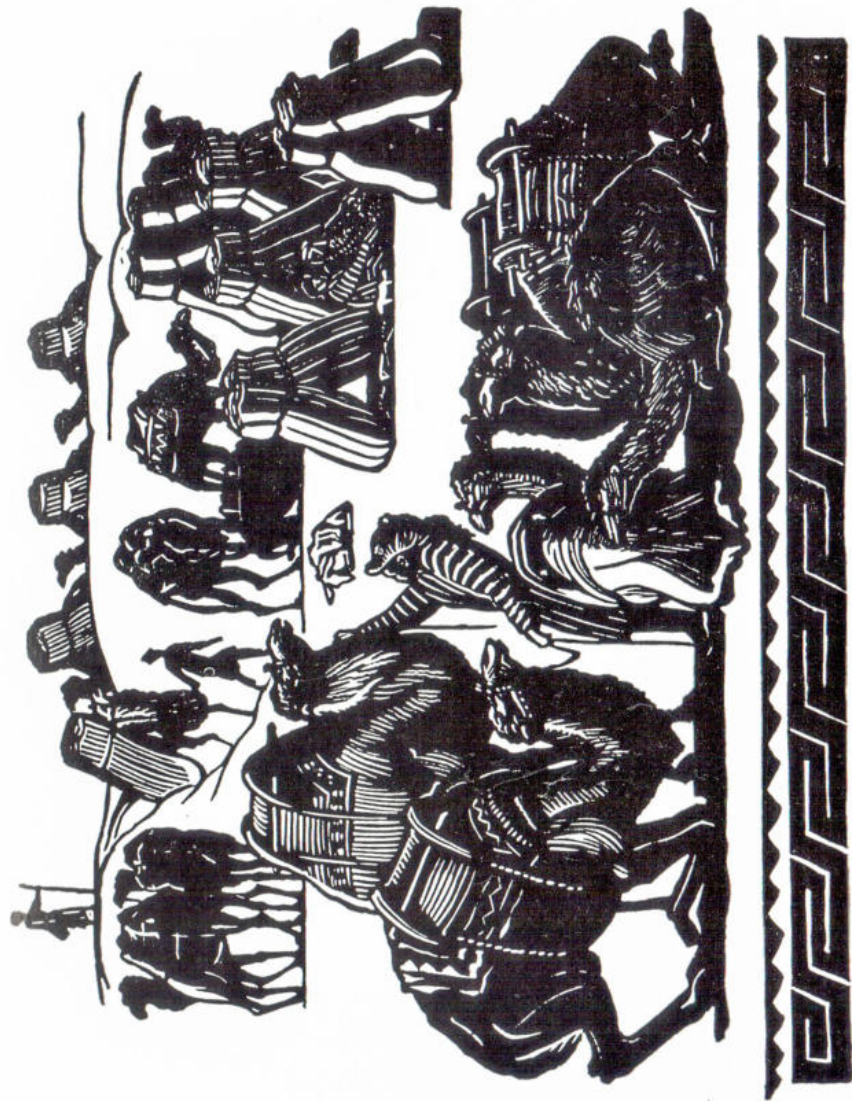
На базар.
 1943.
 Б., линогравюра.
 36,5 × 46,2
 Государственная
 Третьяковская
 галерея



Арба.
1944.
Б., линогравюра.
37,4 × 43,1
Государственная
Третьяковская
галерея



Верблюжий
базар.
1944.
Б., линогравюра.
43 × 48
Государственная
Третьяковская
галерея



ФАЛЬК Роберт Рафаилович



Р. Р. Фальк родился в Москве, в семье юриста. В 1902 году окончил реальное училище. Интерес к искусству — рисованию и музыке — пробудился у него рано. Одно время любовь к музыке пересилила, и он готовился к поступлению в консерваторию. Но в шестнадцать лет увлечение живописью привело его в частную студию И. И. Машкова (1903—1904).

В 1905 году он поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где занимается у К. Горюхина и В. Серова. В 1910—1911 годах Фальк пешком путешествует по Италии. Еще до отъезда в Италию молодой художник становится одним из организаторов и активным участником художественного общества «Бубновый валет».

После Октябрьской революции Фальк активно включается в культурное строительство молодой советской республики. Он работал в коллегии отдела Изо Наркомпроса (1918—1921), был профессором (1918—1928) и деканом (1926—1928) живописного факультета Вхутемаса-Вхутеина.

Его работы постоянно экспонировались на зарубежных советских выставках в Берлине, Париже, Вене, Стокгольме, Токио, Нью-Йорке, а также на многочисленных выставках на родине. В 1924 и 1927 годах состоялись его персональные выставки в Москве. В 1928 году художник уехал в командировку в Париж и пробыл там почти десять лет.

Роберт Рафаилович Фальк прошел сложную творческую эволюцию от импрессионизма, «умеренно лирического» кубизма к глубоко философскому реализму. Он интересовался различными направлениями искусства, любил и ценил многих художников, но опирался только на традиции и достижения, близкие его натуре и таланту.

Более других живописцев Фальк почитал Сезанна и Рембрандта. Первого он открыл для себя в 1910 году, а второго — десятилетие спустя, в 1920 году. Оба великих мастера, каждый по-своему, учили его одному и тому же — пристальному и мудрому изучению природы, умению раскрывать ее сокровенную сущность и претворять затем в пластически совершенные художественные образы.

В Среднюю Азию Фальк впервые попал почти сразу по возвращении из Парижа, в 1938 году. Он пробыл там несколько месяцев и посетил Бухару, Самарканд, Ташкент и Хиву. Самое сильное впечатление произвела на него Бухара. Из путешествия художник привез выполненные непосредственно с натуры акварельные этюды и эскизы картин, которые дорабатывал уже в Москве.

Так началась среднеазиатская серия, продолженная спустя два года, во время эвакуации в Самарканд. Более длительный срок пребывания на сей раз позволил художнику основательнее узнать Восток. Вдохновение не покидало мастера, и творческие удачи сопутствовали ему в Самарканде. Фальк много и самозабвенно работал, несмотря на все трудности сурового военного времени и чрезвычайную занятость (преподавание живописи и чтение лекций о французском искусстве в Самаркандском областном художественном училище и эвакуированном из Москвы, бывшем Строгановском училище). Сначала из-за отсутствия материалов, необходимых для масляной живописи, он писал только акварелью. Но незадолго до возвращения в Москву, осенью 1943 года удалось достать холст и краски и за короткий срок художник создал много картин.

Среднеазиатское наследие Фалька обширно. Это интереснейшая страница его творчества, начало позднего периода — поры духовной зрелости и наивысших художественных достижений. В работах серии во всей полноте проявилась творческая индивидуальность мастера, его широкая образованность и культура, его тонкое художественное чутье, сказавшее жизненный и художественный опыт. Все среднеазиатские работы вместе представляют нечто единое — оригинальный и неповторимый фальковский Восток. Художник почувствовал в нем большую неподдельную правду жизни, ощутил глубокую значительность, мудрость и закономерность. Он восхищался всем, что видел в Средней Азии: людьми, их бытом, памятниками старины, природой. «Здесь и Библия, и сказки «Тысяча и одной ночи», и настоящая советская действительность

гармонично входят в пейзаж, а созревшие люди, похожие на библейских патриархов и на Али-Бабу, великолепно утверждают себя в жизни сегодняшнего дня»*.

«Чайхана» — одна из наиболее ранних работ серии. Художник создал ее, опираясь на конкретную природу. Картина написана свободно и легко, радостными и светлыми красками. Фальк воплотил в ней свою мысль с присущей Востоку всепроникающей гармонии бытия. Тонкослойная живописная ткань картины напоена солнцем. Она то мягко вспыхивает в золотисто-розовой кроне дерева, упрямо тянущего свой искривленный ствол и ветви вверх, то драгоценными брызгами загорается на одеждах людей, то цветными бликами играет на земле. Атмосфера созерцательного покоя, неги и истомы пронизывает все. Поэтому так величавы и невозмутимы здесь старики, с достоинством совершающие неторопливый ритуал чаепития, итак неслышно, плавно скользят закутаные с головами до пят в паранджу женские фигурки.

Многие работы художника, независимо от мотивов и тем, проникнуты чувством истории. История выступает здесь как факт эмоциональной памяти, проявляется в особой поэтической тональности и одухотворенности. Для Фалька Восток — колыбель человеческой культуры и цивилизации, край, где сама земля хранит следы прошедших поколений, где каждый камень и каждая песчинка священны. Фальк обладал счастливым даром художественного озарения. Он умел видеть даже самые неказистые и неприметные для неискушенного глаза уголки Самарканда «нестерпимо прекрасными до боли в сердце, до обжига»**. Самаркандская серия изобилует архитектурными пейзажами, среди которых прославленные памятники средневекового зодчества встречаются нечасто. Большая часть картин посвящена будничному городу, его кривым улочкам с чередой незатейливых глинобитных домов-крепо-

* Слова Фалька.

записанные А. В. Щекин-Кротовой. Архив в мастерской художника.

** Там же.

стей и бесконечной цепью однообразных гладких оград-дувалов.

Таков мотив «Золотого пустыря» — картины поистине «золотой», благодаря блестящему живописному истолкованию темы. Написана работа в характерной для позднего Фалька манере — пастозно, весомо, материально. Слово химик, соединяя воедино бесчисленные оттенки цвета, художник создает «золото» земли и жилищ, кобальтовую синь неба. Ритмически организуя крупные и мелкие мазки, он лепит из красочного мессива предметы, сообщает им объемность и массивность, творит воздушную среду и пространство. В результате творческого акта все в пейзаже — и бездонное небо, и земля, и бесконечный ряд «слепых» построек — предстает в естественной, простой и первозданной сути. Своим духовным взором Фальк разглядел в чертах современного Самарканда его глубокую древность. Вглядываясь в мягкое мерцание драгоценной живописной среды картины, погружаешься в трепетную атмосферу духовности, насыщенной поэтическими ассоциациями, и золотая живописная плоть Самарканда воспринимается как символ некогда живших здесь и исчезнувших поколений.

Когда Фальк обращался непосредственно к классическим памятникам архитектуры, то редко писал общепринятые среди художников парадные фасады и площади. Выбирая неожиданные уголки и ракурсы казалось бы бесконечно знакомых архитектурных сооружений, художник как бы открывал их заново. В архитектуре Востока его прежде всего привлекали объемно-пространственные композиции ансамблей с выраженной в них идеей величия и вечности. Его самаркандские пейзажи — это всегда часть огромного безбрежного мира. Всемирно известную площадь древнего города — «Регистан» Фальк писал дважды, зимой 1939 года и осенью 1943 года. Образ зимнего Самарканда величественно прекрасен и меланхоличен. Он овеян неуловимым дыханием минувшего. Пейзаж трактован как органическое единство архитектуры, природы и людей. Жемчужно-перламутровая живопись передает грандиозный размах архитектурного комплекса, нависшие над горо-

дом тяжелые клубящиеся облака, непрерывные потоки холодных воздушных масс. Разноцветными драгоценными искрами загораются в этой изысканной серебристой гамме крохотные фигурки людей. Их пластика и ритм неотделимы от пейзажа, оживляют и очеловечивают его.

«Регистан» 1943 года — гимн вечной силе и могуществу человека, природы и искусства. Фальк изобразил Регистан с задворков, где нет великолепного изразцового убранства, и архитектура предстает во всей своей суровой обнаженной, первозданной мощи. Все ее части подчеркнута геометричны и массивны, вылеплены плотным, рельефным мазком. От непробиваемо толстых прямоугольных стен медресе и стройных башен минаретов, с усилением вонзающихся в небо, исходит ощущение долговечности. Пережившая своих творцов архитектура кажется незабываемой, неподвластной действию неумолимого времени. Регистан безлюден, но человек незримо присутствует здесь, ибо величественный памятник архитектуры прославляет в веках не только средневековую восточную цивилизацию, но и искусные руки его создателей. Осенний «Регистан» поражает прозрачностью воздуха, громадностью и бездонностью неба, яркостью цвета и света. Воплощая красоту южной природы, Фальк нарочно усиливал, утяжелял и доводил небо почти что до ночного звучания, чтобы передать интенсивность цвета и глубину его драгоценного сверкания. Мастер чувствовал себя здесь «более правдивым, чем если бы добивался элементарной правильности цветовых отношений, т. к. самый состав красок не в силах был выразить реальную интенсивность цвета и прозрачность воздуха»*. Вся техника Фалька зависела от внутреннего содержания художественного образа.

Художнику очень понравилась одна из окраин города и давно хотелось запечатлеть неизменно восхищавших его «кораблей пустыни» — верблюдов. Рисовать их он даже специально ходил на

* Слова художника, записанные А. В. Щекин-Кротовой. Архив в мастерской художника.

Цайхана.
1938.
Х., м. 30×60
Собрание
семьи художника.
Москва



верблюжий базар. В 1943 году Фальк пишет полотно «Верблюды. Самарканд». Оно проникнуто элегическим настроением. Золотисто-серебристая живопись воссоздает окраину Самарканда, где, стирая представление о времени, тесно переплелись исторические эпохи, и современность живет на одной земле и под одним небом с древностью.

В Самарканде Фальк создал множество акварельных пейзажей*. Акварели он писал быстро и легко, работая иначе, чем в масле. «Нельзя требовать от арфы и кларесина звучания симфонического оркестра. Соотношение масла и акварели равно соотношению солнечного и лунного света»**. Акварели более непосредственно передают чувства художника. Недаром он образно сразнил их с маленькими стихотворениями, которые могут быть мимолетностью, вздохом, ускользающей мечтой. Он и в акварели оставался живописцем прежде всего. Его самаркандские акварели — это подлинная стихия цвета, пластичная и певучая. Они восхищают бесконечно сложной и богатой гаммой цвета, тонкостью красочных гармоний, артистизмом исполнения.

Фальк всегда предпочитал писать только то, что хорошо знал и чувствовал. Чем дольше он жил в Самарканде, чем глубже всматривался и погружался в созерцание природы, тем более поэтически проникновенные образы создавала его кисть.

Осенью 1943 года Фальк написал картину «У хауса. Самарканд». Он очень тонко передал характерное для жарких самаркандских дней состояние дремотности и безветрия. Кажется, что жизнь навсегда застыла, замерла в этом жарком мареве.

Но взглядишь внимательнее и ощутишь бесконечное движение богатейшей зеленовато-серебристой живописной стихии, ее трепет и дыхание.

В полотне «Самарканд» выражено состояние природы в тот предвечерний час,

* Бумагу он обычно грунтовал гуашевыми белилами.

** Из выступления Фалька на обсуждении его выставки акварелей в Самарканде, 1943 г.

Вечер
в Самарканде.
1943.
Б., акв., гуашь,
44,5 × 54.
Собрание
семьи художника.
Москва

когда все охватывает чуткое и недолгое затишье. Вся жизнь и все движение огромного мира сосредоточились в наэлектризованном небе, ставшем полем битвы дня и ночи. Цветовые потоки сталкиваются, вспыхивают, затухают. Это сообщает картине глубокую и напряженную внутреннюю жизнь.

Прирожденному живописцу Фальку весь реальный мир виделся сотканым из бесчисленного множества вечно движущихся цветоатомов. Вся живописная система Фалька — логичное следствие его художнического видения. Самаркандские пейзажи 1943 года исполнены в широкой живописной манере. Их живопись многослойна. Просвечиванием разноцветных слоев, ритмической организацией сложной красочной поверхности художник создавал насыщенную живописную среду, достигая ее драгоценного самосвечения и непрерывной вибрации. Подобный живописный метод, в конечном итоге приведший к одухотворению косной красочной массы, позволял Фальку в конкретно-чувственной форме воплощать философскую идею о вечном круговороте и безграничности жизни, делать историю незримым героем своих полотен.



Верблюды.
Самарканд.
1943.
Х., м. 62×81
Собрание
семьи художника.
Москва



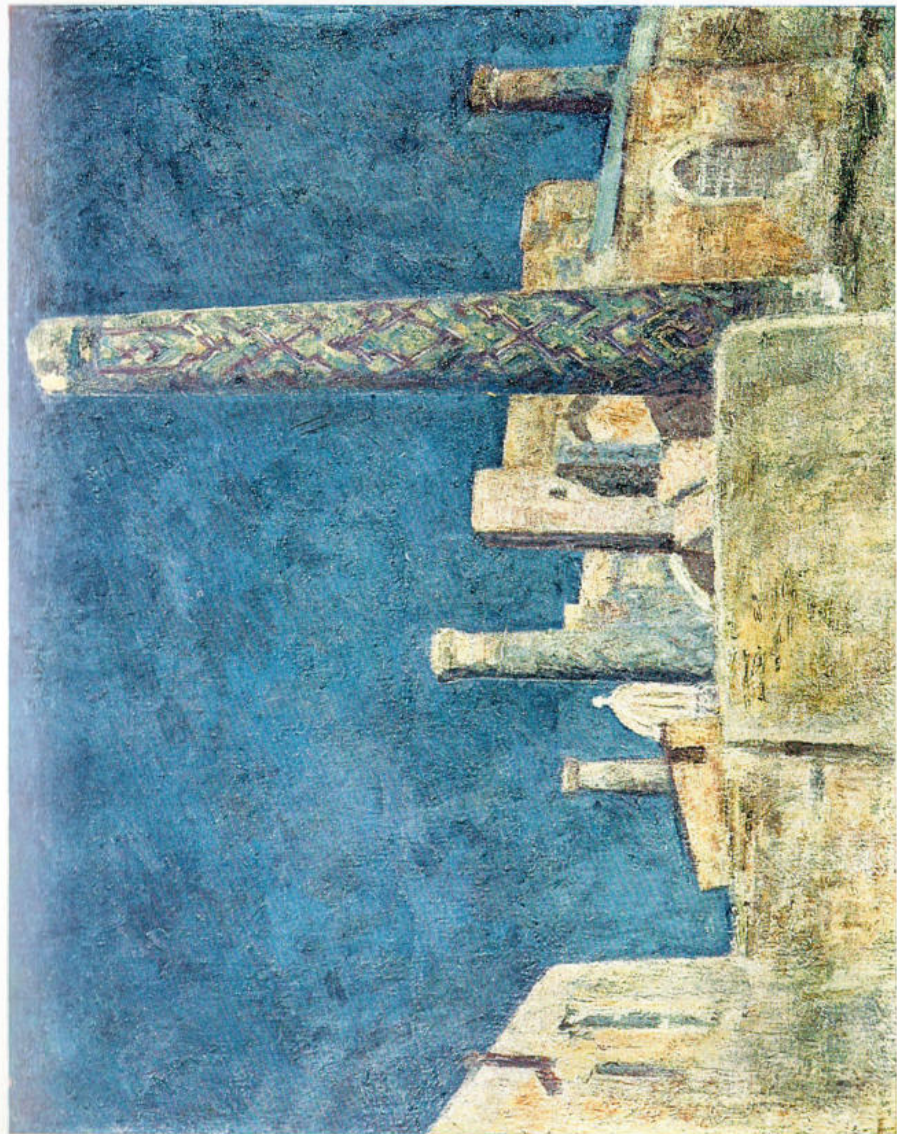
Регистан зимой.
Самарканд.
1939.
Х., м. 31×59
Собрание
И. И. Палева.
Ленинград



Золотой пустырь.
Самарканд.
1943.
Х., м. 65×80
Собрание
семьи художника.
Москва



Регистан,
Самарканд,
1943.
Х., м. 64×81
Собрание
семьи художника,
Москва



Самарканд.
1943.
Х., м. 30,5 × 65,5
Собрание
И. И. Палеева,
Ленинград



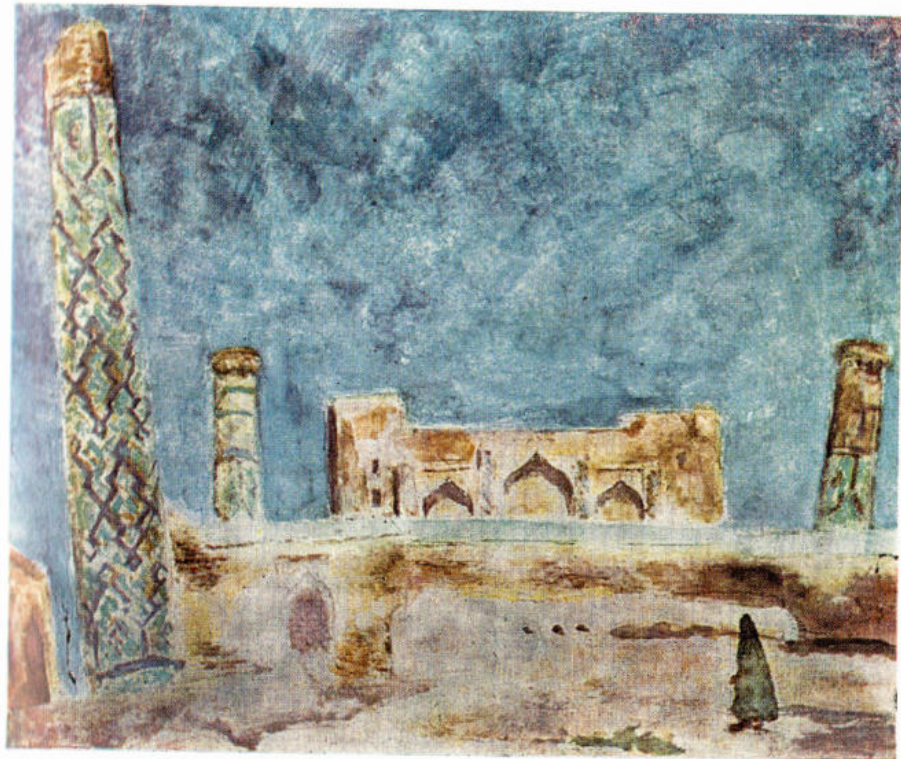
У хауса.
Самарканд.
1943.
Х., м. 65×80
Собрание
семьи художника,
Москва



Отдых
под деревьями.
Самарканд.
1943.
Б., акв., гуашь.
39×52
Собрание
семьи художника.
Москва



Пейзаж
с минаретами.
1943.
Б., акв., гуашь.
43×51
Собрание
семьи художника.
Москва



Александр
Васильевич

А. В. Шевченко родился в Харькове. Окончив в 1898 году реальное училище, он год спустя поступил в Строгановское училище в Москве на отделение декоративной живописи и чеканки. В 1905 году Шевченко прерывает занятия в училище и едет в Париж (1905—1906). Вначале он работает в мастерской Э. Каррьера, а после его смерти у Э. Дине и Ж.-П. Лоранса в академии Р. Жюльена. Париж с его музеями и богатой художественной жизнью поставил перед молодым Шевченко конкретные творческие задачи и научил этого целенаправленного и основательного человека серьезно относиться к ремеслу живописца. Большое значение для расширения художественного кругозора мастера имели путешествия по Англии, Испании, Египту и Турции, совершенные им незадолго до возвращения из Парижа на родину. Вернувшись в Москву в 1906 году, Александр Васильевич завершает образование в Строгановском училище (1907) и в том же году поступает в натурный класс Училища живописи, ваяния и зодчества. Здесь художник учится у В. А. Серова и К. А. Коровина, живописное мастерство и педагогический метод которых он исключительно высоко ценил всю свою жизнь. В 1909 году Шевченко оканчивает училище и получает звание художника. После этого начинается его самостоятельная творческая жизнь. Он выставляет свои работы на многочисленных тогда художественных выставках в России («Московское товарищество художников», «Салон молодежи», «Мир искусства», «Ослиный хвост», «Мишень», «№ 4», «Маковец» и за рубежом — в Париже, Мюнхене... Творческая эволюция Александра Васильевича Шевченко была достаточно характерна и показательна для многих художников его поколения, усилиями которых в начале двадцатого столетия формировалась новая русская пластическая культура. В художественном развитии этого мастера, в его поисках и открытиях есть своя логика, своя закономерность. Самостоятельный путь Шевченко начался с овладения живописной системой импрессионизма. Импрессионистический период в его творчестве продлился около четырех лет.

В 1910 годы, сблизившись с художником М. Ларионовым и возглавляемой им группировкой «Ослиный хвост», Шевченко обращается к национальным художественным традициям — древнерусской иконе, фреске и народному творчеству. В искусстве «примитивов» — лубке, подносах, провинциальной вывеске, игрушке и т. д. он открыл для себя целый мир поэзии и красоты. Мастера увлек простой лаконичный, исключительно выразительный пластический язык народного искусства. Опираясь на некоторые его принципы и отдельные художественные приемы, но не поддаваясь соблазну намеренной стилизации, Шевченко в своих поисках стремился преломить традиции «примитивов» в духе современности. Одновременно с увлечением «неопримитивизмом» он осваивал опыт П. Сезанна, П. Пикассо, А. Дерена, Ван-Донгена.

Александр Васильевич — автор целого ряда литературных статей, в которых он изложил свои теоретические позиции в искусстве («Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения», «Принципы кубизма и других современных течений живописи всех времен и народов», «Динамо-тектонический примитив»). В послереволюционные годы художник, не прекращая работы в области станковой живописи и графики, увлекается монументальным искусством.

Восток сыграл значительную роль в творческих поисках и художественном становлении Шевченко. Впервые непосредственно соприкоснувшись с Востоком в далекие годы юности, во время путешествия по Египту и Турции, он сохранил влечение к нему на всю жизнь. В 1910 годы интерес мастера к Востоку стал вполне конкретным. Сблизившись в это время с участниками ларионовской группы, он, естественно, усвоил и разделил с ними их основные художественные идеи и принципы. Восток в представлении Шевченко и его товарищей по художественной группировке «Ослиный хвост» являлся первоисточником всех искусств. Они связывали с Востоком свое «творчество новых форм» — расширение и углубление задач цвета*. Вместе с тем, мечтая о создании нового классического стиля, Шевченко стремил-

ся отыскать гармоническое начало в современности. Он обрел цельность в работах, созданных на Востоке, — в Казахстане, Азербайджане и Грузии, где побывал уже после революции в конце 1920-х — начале 1930-х годов.

С Грузией, пожалуй, связаны наивысшие художественные достижения мастера, это наиболее яркая и оригинальная страница его творчества. Художественная индивидуальность Шевченко, лирические стороны его дарования проявились в работах грузинской серии последовательно и полно. По существу в этих произведениях использован и синтезирован весь предшествующий творческий опыт мастера. «Не отказываясь от основ усвоенной еще в ранние годы манеры колористического самоограничения, привязанности к черным тонам и фонам, он создал теперь образы простые и ясные, проникнутые светлым отношением к миру»**.

Первая, заочная встреча художника с Грузией состоялась в 1913 году. Тогда в Москве на выставке «Ослиный хвост» были показаны некоторые работы незадолго до этого «открытого» художника-самоучки Нико Пиросманашвили. Классические фрески Грузии, произведения художников Тбилисской школы живописи и Пиросманашвили настроили Шевченко на определенный эмоциональный лад. Его привлекали в Грузии «камерные» сюжеты, повседневный быт маленьких южных городков, с их тишиной, спокойствием и неторопливым ритмом жизни. Художник не стремился реконструировать мир простодушного Нико, а создавал свой мир прекрасного, рационально отбирая все, что ему представлялось характерным и значительным в реальном окружении, рождая условный мир своих картин. Многочисленные «Восточные мотивы» — это бесконечные вариации темы городского пейзажа. Уже само название

* Н. Гончарова.

Предисловие к каталогу выставки. 1913 г. В кн.: «Мастера искусства об искусстве», М., 1970, т. VII, стр. 490.

** Г. Поспелов.

Статья о А. В. Шевченко.

В кн.: «Мастера искусств об искусстве», М., 1970, т. VII, стр. 493—494.

Старый торговец.
1930.
Х., м. 83×94
Собрание
Т. А. Шевченко,
Москва

говорит об условно-обобщенном решении темы. Почти всегда в «Восточных мотивах» художника присутствуют полуреальные многоярусные дома с затейливыми ажурными балкончиками и террасами; обязательны солнечные тенты, пальмы, полуфантастические гигантские деревья. Нередко грузинские полотна напоминают театральные декорации. На их фоне разворачивается неторопливый рассказ, лишенный острых внешних коллизий, но имеющий свой глубинный внутренний ритм. Полотно Шевченко всегда точно композиционно рассчитано, имеют ясную конструктивную основу. Многословность отнюдь не противоречит их конструктивности. Основное их содержание — «живописная сущность жизни». Любая работа Шевченко, написанная в Грузии,—единый живописный организм, где все строго уравновешено, подчинено определенным пластическим законам. Художник выступает здесь во всеоружии научных познаний и высокой живописной культуры. Огромное значение, он придает живописной фактуре, ее богатству и выразительности. Каждый вершок холста методично проработан. Отсюда — своеобразное мерцание красок, их мягкая светосила.

Шевченко легко и непринужденно владеет своим искусством. Изысканная, артистичная живопись сочетается у него с рациональной конструктивностью полотен, придает им лирическое или романтическое звучание; цветовой ансамбль большинства грузинских картин Шевченко образуется тремя-четырьмя цветами, данными в сложной градации.

«Старый торговец» невольно вызывает в памяти вывески Пирсоманшвили. Художник сознательно использует некоторые приемы из арсенала примитивного искусства. Условное обозначение световоздушной среды, ритм горизонталей и вертикалей, подчеркивающих плоскость холста, вынесение «действия» на первый план — так создал Шевченко оригинальную реплику вывесочного жанра.

Особенно любил мастер писать женщин. По существу они являются главными действующими лицами многих его работ, созданных в Грузии. Изобразительное искусство Ирана и Кавказа XVIII—XIX веков создало идеальный образ

«восточной красавицы», наивной и чувственной одновременно. «Восточные женщины» Шевченко — тоже идеальные образы, очищенные от портретной и бытовой характеристики. В них подчеркнуты поэтическое, романтическое начало, они легки, стройны, изящны и грациозны. Один из самых поэтически светлых и чистых женских образов Шевченко — «Девушка с грушами».

Иногда живопись мастера становится необычайно энергичной, фигуры показываются в порывистом действии, драпировки создают причудливые складки («Сбор урожая в Аджарии»). Наиболее часто встречаемый мотив в работах Шевченко — море с парусниками («Аджария», «Рыбацкая гавань»). Все здесь пронизано напряженным ритмом, который присущ жизни моря. Этот естественный ритм становится качеством произведений Шевченко.

Стремясь как можно полнее и ярче выразить переполняющие его впечатления, Шевченко работал в различных техниках — масле, гуаши, темпере, цветных монотипиях, в перовом и карандашном рисунке. И в какой бы технике ни были исполнены его работы, они всегда одинаково виртуозны и совершенны.



Женщина
у столика.
1931.
Б., гуашь. 35×26,5
Собрание
Т. А. Шевченко.
Москва



Восточный мотив.
1931—1932.
Х., м. 103,5×105
Собрание
Т. А. Шевченко.
Москва



Сбор урожая
в Аджарии.
1931.
Б., гуашь.
Собрание
Т. А. Шевченко.
Москва



Две девочки.
1932.
Б., цвет. монотипия.
29×30
Собрание
Т. А. Шевченко.
Москва



Рыбацкая гавань.
1932.

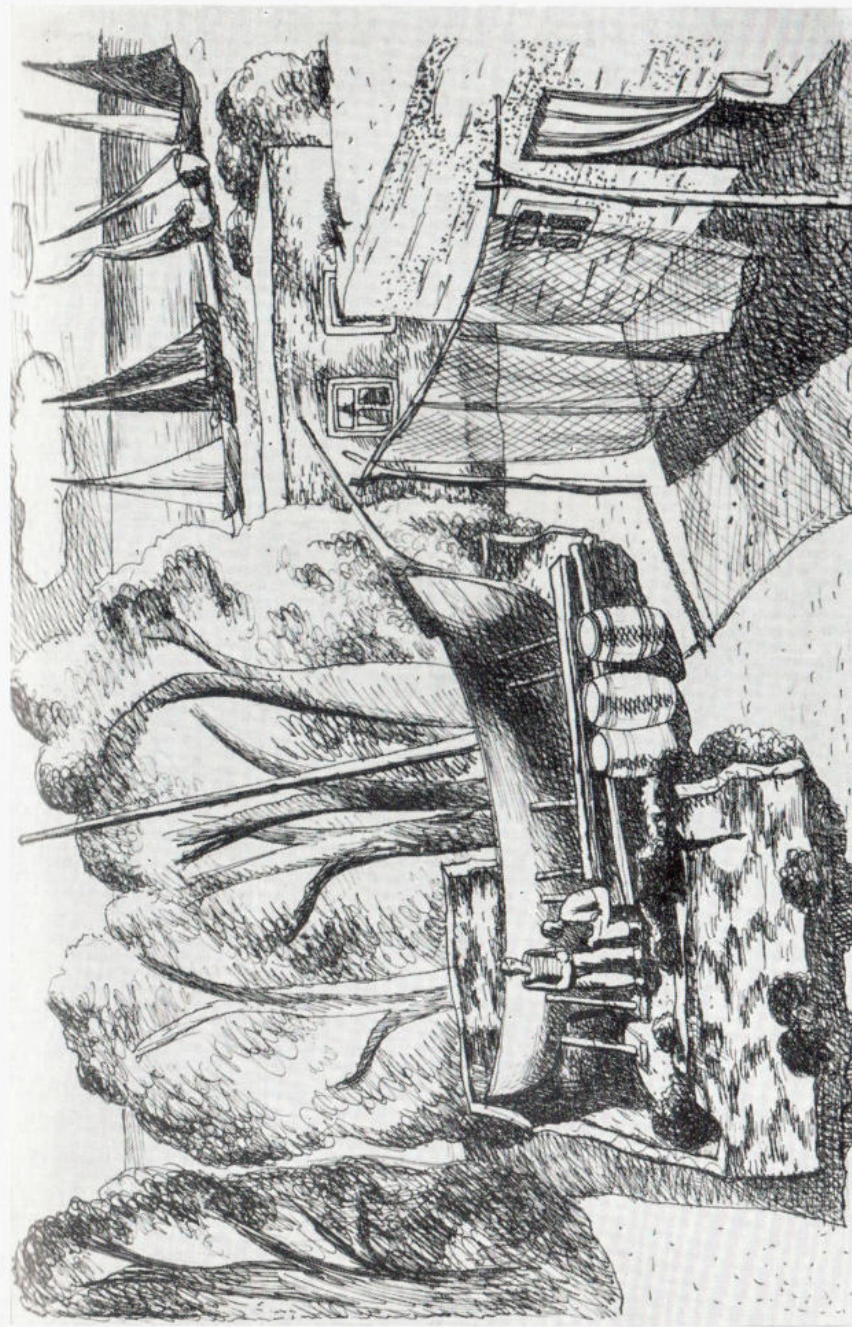
Б., тушь, перо.

43,3 × 63

Собрание

Т. А. Шевченко.

Москва



Восточный мотив.
1933.
Х., м. 88×104
Собрание
Т. А. Шевченко.
Москва



Девушка
с грушами.
1933.
Х., м. 110×83
Собрание
Т. А. Шевченко.
Москва



Праздник урожая.
Дагестан.
1933—1934.
Х., м. 78×102,5
Собрание
Т. А. Шевченко,
Москва



Аджария.
1935.
К., м. 71,5×81
Собрание
Х. Л. Кагана



ЩЕГОЛЕВ Павел Петрович



П. П. Щеголев в 1920—1930 годы жил и работал в Средней Азии, в Ташкенте. Когда в начале 1930-х годов здесь образовалась бригада художников, куда входили А. Волков, Н. Карахан, П. Подковыров, У. Тансыкбаев, Щеголев стал ее членом. Вместе с товарищами по бригаде он делал праздничное оформление улиц и площадей городов, расписывал общественные здания. Он участвовал на многочисленных республиканских выставках в Ташкенте и в Москве. В период социалистического преобразования республики художник бывал на новостройках и колхозных полях, наблюдал жизнь и быт людей нового социалистического Узбекистана. В те годы перед местными художниками стояла задача создания искусства национального стиля. Нужна была яркая, сильная живопись, способная выразить величественный пафос созидания, преобразования республики. Эту задачу Щеголев решал вместе со своими товарищами по бригаде.

Картина «Добыча песка» и тематически и стилистически очень характерна для творчества мастера первой половины 1930-х годов. В ней явно ощущается тяготение к яркому колориту, к декоративности, истоки которых в красочной природе Узбекистана и его традиционном искусстве — миниатюре, вышивках, коврах, тканях. Известное влияние искусства миниатюры сказывается также в последовательно ритмической смене пространственных планов, в строгом ритме движений фигур. Но вместе с тем в четкой светотеневой моделировке предметов и в тонкой цветоразработке картины чувствуется переосмысление традиций восточной живописи в духе современного искусства.

Для более правдивого раскрытия темы Щеголев сознательно отказывается от всего лишнего и несущественного. Он конструирует форму обобщенно и создает простую ясную и монументальную композицию. В выдвинутых на передний план фигурах рабочих художник подчеркивает их исполинскую богатырскую силу и мощь, преодолевающую все препятствия, воздвигаемые природой. Щеголев героизирует труд этих людей, восхищается красотой и благородством их целей.

* Даты жизни художника неизвестны.

Павел Петрович Щеголев принадлежит к числу тех русских художников-энтузиастов, чье творчество способствовало созданию новой социалистической культуры Узбекистана.

Добыча песка.
1933.
Х., м. 182×145.
Государственный
музей
искусства
народов
Востока



16 БЕНЬКОВ

- 19 Старая Бухара.
1931

20 БРУНИ

- 23 Пальмы. Батум.
1930
25 Иллюстрация
к «Лирике»
Низами.
1947
27 Иллюстрация
к «Лирике»
Низами.
1947

28 ВОЛКОВ

- 31 Фергана. Кишлак.
1926
33 Натюрморт.
1927
35 Штурм
бездорожья.
1932
37 Продавцы
фруктов.
1927

38 ГЕРАСИМОВ

- 41 Регистан.
1942
43 Джусалы.
1943
45 В Самарканде.
Дорога на базар
в старом городе.
1942
47 Чайхана.
1943
49 Кзыл Орда.
1943

50 ДРЕВИН

- 53 Дорога в Норк.
1933
55 Гараж в степи.
Алтай.
1932
57 Пейзаж. Куст.
Алтай.
1933
59 Армения.
Строительство
железнодорожного
моста.
1933
61 Пейзаж. Армения.
1933

62 ИСТОМИН

- 65 Улица в Нальчике.
1927
67 В кавказском ауле.
Эскиз панно для
Курского вокзала
в Москве.
1936—1937

68 КОНЧАЛОВСКИЙ

- 71 Две грузинки
с кувшинами.
1927
73 Гергетское
ущелье.
1927
75 Мцыри. Гроза.
1927
77 Ананур.
1927

78 КУЗНЕЦОВ

- 81 Возвращение
в степи.
1910
83 В кошаре.
1910—1911
85 Восточный мотив.
1911
87 Бухара. У хауса.
1912
89 Птичий базар.
1912
91 В степи. Лежащая
в кошаре.
1915—1916
93 Гадание.
1916
95—100 Листы из серии
«Горная Бухара».
1923
101—119 Листы из серии
«Туркестан».
1923
121 Строительство
в Армении.
1930—1932
123 Чайная плантация
в Грузии. Чаква.
1928
125 Баку.
Бухта Ильича.
1931—1932

126 КУПРЕЯНОВ

- 129 Деревья в горах.
Железноводск.
1929
131 Деревня
по дороге в горы.
Железноводск.
1929
133 Селение
у подножия горы.
Железноводск.
1929
135 Женщины-
тюрчанки.
1930
137 Лес в ущелье.
Железноводск.
1929

138 КУПРИН

- 141 Пейзаж с голубым
фонтаном.
1911
143 Баку. Ханский
дворец.
1931

144 ЛАНСЕРЕ

- 147 Магуль-Мегери
на свадьбе.
Иллюстрация
к сказке
М. Ю. Лермонтова
«Ашик-Кериб».
1914
149 Нафисат-ханум
Дахадаева
в дагестанском
платье.
1918
151 Ашик-Кериб и
святой Георгий.
Иллюстрация
к сказке
М. Ю. Лермонтова
«Ашик-Кериб».
1914
153 Тбилиси.
1922
155 Армянка.
Зангезур.
1926

156 МАЗЕЛЬ

- 159 В юрте.
1930

160 НИВИНСКИЙ

- Листы из серии
«Кавказские
каприччо».
163 Вид на
Кисловодск.
1924
165 Балкон.
1926

- 167 Сочи.
1923
- 169 Эссендуки.
1923
- 171 Кисловодск.
1924
- 173 Синие камни.
1924
- 175 Общий вид
головных
сооружений
ЗАГЭС.
Лист из серии
«ЗАГЭС».
1927

176 НИКОЛАЕВ

- 179 Жених.
1920-е гг.
- 181 Юноша в чалме.
1920-е гг.
- 183 Бай.
1932
- 185 Мальчики
с перепелкой.
1921

186 ПЕТРОВ-ВОДКИН

- 189 Самарканд.
На террасе.
1921
- 191 Самарканд.
Рухабад.
1921
- 193 Вид Самарканда.
1921
- 195 В Ташкенте.
1921
- 197 Виноград
и яблоко.
1921
- 199 Шах-и-Зинда
Самарканд.
1921
- 201 Голова узбека.
1921

202 РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

- 205 Азиатский чай.
1926
- 207 Аул Гергебиль.
Этюд к картине
«Дагестанские
партизаны».
1927
- 209 Ночь в Аулие-Ата.
Чайхана.
1926
- 211 Аулие-Ата.
Старая площадь.
1926
- 213 Уличный сапожник.
Самарканд. 1927

214 САРЬЯН

- 217 Улица.
Проходящие.
1929
- 219 Улочка
в Ереване.
1945

220 УДАЛЬЦОВА

- 223 Армения.
1933
- 225 Ереван.
1933

226 ФАВОРСКИЙ

- 229 На базар.
1943
- 231 Арба.
1944
- 233 Верблюжий
базар.
1944

234 ФАЛЬК

- 237 Чайхана.
1938
- 239 Вечер
в Самарканде.
1943
- 241 Верблюды.
Самарканд.
1943
- 243 Регистан зимой.
Самарканд.
1939
- 245 Золотой пустырь.
Самарканд.
1943
- 247 Регистан.
Самарканд.
1943
- 249 Самарканд.
1943
- 251 У хауса.
Самарканд.
1943
- 253 Отдых
под деревьями.
Самарканд.
1943
- 255 Пейзаж
с минаретами.
1943.

- 273 Девушка
с грушами.
1933
- 275 Праздник
урожаея.
Дагестан.
1933—1934
- 277 Аджария.
1935

278 ЩЕГОЛЕВ

- 281 Добыча песка.
1933

256 ШЕВЧЕНКО

- 259 Старый торговец.
1930
- 261 Женщина
у столика.
1931
- 263 Восточный мотив
1931—1932
- 265 Сбор урожая
в Аджарии.
1931
- 267 Две девочки.
1932
- 269 Рыбацкая гавань.
1932
- 271 Восточный
мотив.
1933

**Старейшие
советские
художники
о Средней Азии
и Кавказе**

альбом

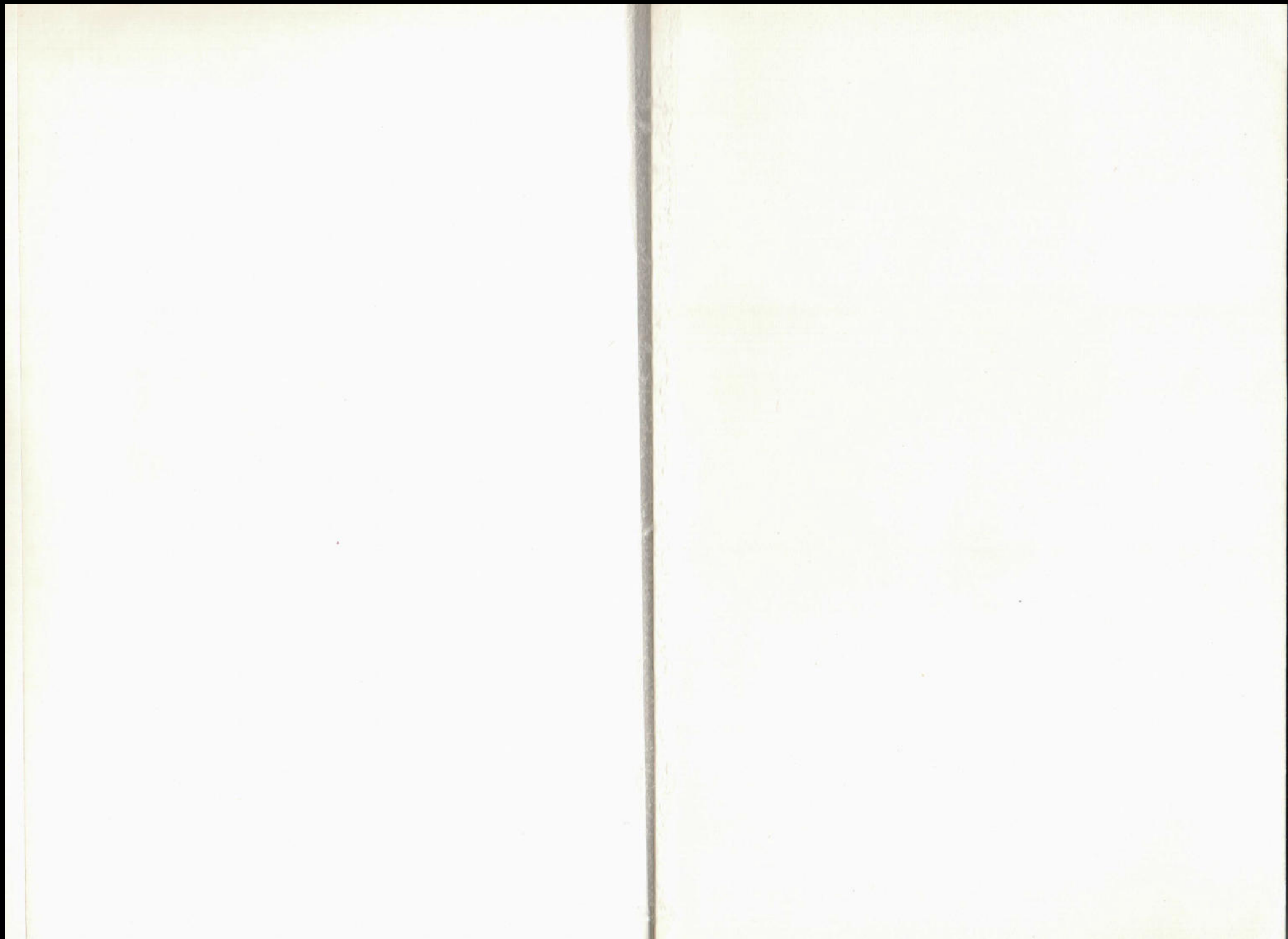
Марианна
Борисовна
Мякина

издательство
советский
художник
1973
Москва, 125319
ул. Черняховского, 4а

редактор
Л. С. Бубнова
художественный
редактор
С. А. Лифатов
Технический
редактор
А. С. Абрамов
корректоры
Р. Г. Кравецкая,
З. В. Белолицкая

художник
А. А. Кузнецов
фотосъемка
В. И. Почаев

Сдано в набор
26/VI 1972 г.
подп. к печати
А 06423 5/IX-1973 г
формат
60×90/16
печ. листов 18
уч.-изд. листов
14,329
изд. № 3-56
тираж 15.000 экз.
заказ
1321
цена 3 р. 38 к.





Цена 3 р. 38 к.

