



# Авокадо

и его ученики



*На обложке: Волков А. Н. Продавцы фруктов. 1923 г.*

090 7422  
4/2/87

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ  
КАРАКАЛПАКСКОЙ АССР  
АРХАНГЕЛЬСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

**ВОЛКОВ**  
**И**  
**ЕГО УЧЕНИКИ**

**КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ**

**1987**



Волков А. Н. Автопортрет. 1919 г.



## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ.

Государственный музей искусства народов Востока не в первый раз обращается к творчеству А. Н. Волкова. Его работы периодически экспонировались в музее в 1930-е годы на живописных выставках Узбекской ССР. Тогда же были приобретены некоторые из них. В течение ряда последующих лет искусство мастера было известно, к сожалению, лишь ограниченному кругу художников и специалистов. Состоявшаяся в 1967 г. в залах нашего музея первая, уже посмертная ретроспективная выставка А. Н. Волкова, выявила все значение этого художника в истории советского искусства.

Организованная спустя 20 лет нынешняя выставка «Александр Волков и его ученики», приуроченная к 100-летию юбилею со дня рождения художника, даст возможность одним зрителям открыть для себя творчество большого мастера, а другим — встретиться с давно знакомыми произведениями и по-новому оценить их. Экспонирование работ учеников Волкова, наследовавших традиции мастера, позволит ощутить живую связь одного из патриархов советского искусства, посвятившего свое творчество Востоку, с современным художественным процессом.

Устроители выставки приносят благодарность музеям и частным коллекционерам, предоставившим работы для выставки.

Авторы вступительных статей.

**М. Б. МЯСИНА.** Творческий путь **А. Н. Волкова.**

**В. А. ВОЛКОВ.** Мозаика воспоминаний.

**Е. С. ЛЬВОВА.** Педагогические принципы **Александра Волкова.**

**Н. В. АПЧИНСКАЯ.** Новая «Творческая бригада».

Составители каталога: **М. Б. МЯСИНА,**  
**Н. В. АПЧИНСКАЯ.**



## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ А. Н. ВОЛКОВА

В истории искусства всегда бывают мастера, истинные масштабы и значение творчества которых становятся очевидным лишь со временем. К числу таких художников принадлежит Александр Николаевич Волков — самобытный мастер, человек непростой творческой судьбы. Он прожил большую и интересную жизнь, оставил богатое и яркое художественное наследие, стал одним из родоначальников современного изобразительного искусства Средней Азии, воспитал не одно поколение живописцев. Как справедливо отметил Н. Тихонов, «...Путь, пройденный Александром Николаевичем Волковым, и его вклад в изображение жизни узбекского народа всегда останутся предметом тщательного изучения для молодых художников».<sup>1</sup>

А. Н. Волков родился 19 августа 1886 г. в городе Скобелеве (ныне Фергана). Его отец — русский военный врач, а мать, по романтическому семейному преданию, была цыганкой, отбившейся в детстве от табора и найденной в степи русским военным отрядом. Первые годы жизни А. Н. Волкова прошли в бесконечных скитаниях с семьей по Туркестану, оставив на всю жизнь яркие впечатления и воспоминания.

В 1906 г. Волков приезжает в Петербург и поступает на естественное отделение физико-математического факультета Петербургского университета. Одновременно он посещает художественную школу Д. И. Бортника. В 1908 г. он оставляет университет и два года учится у В. Е. Маковского в Высшем художественном училище при Академии Художеств, а затем у Н. К. Рериха, И. Я. Билибина, Л. В. Шервуда в частной школе М. Д. Бернштейна. Завершил свое художественное образование Волков в Киевском художественном училище под руководством Ф. Г. Кричевского (1912—1916), после чего навсегда вернулся в Ташкент.

За годы учебы в Петербурге и Киеве художник впитал лучшие традиции русской реалистической школы живописи, усвоил достижения новейших

явлений европейского искусства 1900-х г., изучил творения великих мастеров прошлого. Особенно важным для его профессионального становления оказалось знакомство с замечательными памятниками монументальной живописи Киева — фресками и мозаикой Софийского собора и росписями Врубеля в Кирилловской церкви и Владимирском соборе.

Начальный период творчества художника совпал с первыми десятилетиями двадцатого столетия (1910—начало 1920 гг.) и был отмечен печатью той бурной эпохи, в которую он жил и творил. Характерной чертой эволюции русского искусства того времени было слияние и наложение различных художественных тенденций. Волков не избежал общей участи. Желание как можно скорее обрести свою индивидуальность заставляло его подчас одновременно обращаться к различным стилистическим направлениям. Это обусловило сложность и некоторую противоречивость пути его развития. По существу, почти все ранние произведения художника были для него программными, в них решались насущные задачи творчества.

Особенно заметное влияние на Волкова в этот период оказало искусство М. А. Врубеля. В работах художника второй половины 1910-х гг. ощутимы отголоски стилистики модерна. В русле этого стиля в искусстве новейшего времени шли поиски разнообразных художественных традиций и нового художественного языка. К тому времени, когда Волков начинал свой путь в искусстве, модерн уже исчерпал себя как стиль, но художник в своих первых сюжетных работах опирался на традиции символизма — одного из направлений модерна. Символизм Волкова, подобно врубелевскому и рериховскому, имел литературный оттенок. Он обращался к извечным философским проблемам жизни и смерти, добра и зла, особенно остро волновавшим в начале двадцатого столетия передовые умы. Используя евангельские сюжеты, врубелевские образы и среднеазиатские мотивы, художник преображал их, фантазируя в духе времени, творя новые мифы. Сама среднеазиатская действительность предрасполагала к этому, давала богатую

1. Тихонов Н. «А. Н. Волков — художник». Цит. по кн.: Земская М. И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы», М., 1975., с. 5.



пищу для воображения. Во времена молодости Волкова художественное освоение Средней Азии значительно опередило научное изучение ее истории, духовной и материальной культуры. Эта древняя земля представлялась многим прародиной человечества, хранящей память о самых разных цивилизациях, событиях и народах. «Обнаженная» [1915] — первая большая сюжетная картина Волкова — не лишена пластических цитат. Они заметны как в позе женщины, отчасти напоминающей «Демона поверженного», так и в фантастических, кристаллических соцветиях, окружающих героиню полотна. Традиции реализма здесь сочетаются с орнаментальной ритмикой модерна, со склонностью к пластическим метафорам. Гибкая линия, обрисовывающая силуэт женщины, невольно вызывает ассоциации с извивающимся растительным побегом, а ее мягко моделированное, цвета зрелого персика тело, словно светящееся изнутри, напрашивается на сравнение и с золотистой плотью земли, и с ее прекрасными, напоенными жарким солнцем плодами.

Изобразив в «Обнаженной» цветущую молодую женщину на фоне гробниц святых — мазаров, художник придал картине неординарное значение, суть которого в трагическом конфликте между молодостью и безжалостным временем, в нетленности красоты перед лицом всепоглощающей вечности.

Написанная в 1916 г. сразу же по возвращении в Ташкент «Персиянка» так же еще не свободна от врубелевских реминисценций. Композиционно-пластическими приемами и живописной техникой она близка «Девочке на фоне персидского ковра» и «Гадалке». Волков пытался примирить в ней натурное видение с декоративной отвлеченностью. Этот прием модерна он не раз использовал и впоследствии. Весьма своеобразно, в декоративном ключе, претворена в картине формообразующая живописная техника Врубеля. Фигура одетой в узорчатую шаль девушки, равнозначна по цветовому решению фону, который кажется не менее узорчатым, чем шаль и напоминает восточный ковер.

«Персиянка» — типический образ, не лишенный некоторой бытовой конкретности. Художник передал здесь «взоры тоски и страстей караван»<sup>1</sup> и не забыл характерную подробность — «золото ног на пыли засиявшее»<sup>2</sup>. В колорите картины ярко проявилась индивидуальность Волкова. Ее цветовой строй основан на контрастах огненной гаммы, на интенсивных красных, желтых и синих тонах, и метафорически выражает характер горячей земли

Азии и ее женщин. Волков как бы заново открывает для себя свою восточную родину, и она становится для него постоянным источником тем, образов и вдохновения.

Обращение к Востоку в начале двадцатого века было достаточно распространенным явлением для многих художников различных направлений русского искусства. Самым ярким тому примером являются такие блестящие мастера, как П. В. Кузнецов и М. С. Сарьян, которым Восток помог обрести их неповторимый стиль, определил существенные особенности творческого метода. Волков в поисках своего изобразительного языка обратился к традиционному орнаментально-декоративному искусству Средней Азии, с превосходными образцами которого он встречался буквально на каждом шагу. В жилых домах и чайханах его глаз радовали многоцветные узоры великолепных узане, ковров и керамики. На улицах городов его окружали величественные мечети и медресе с орнаментальными майоликовыми панно, поражали пышеством красок караваны и базары. Даже вид толпы в праздничные и базарные дни являл собой исключительно живописное зрелище. Мастера мусульманского Востока, из поколения в поколение воспринимавшие традиции условной орнаментики и цветопостроений, научились, используя минимальные средства, добиваться максимальной художественной выразительности и создавать произведения, не уступающие по силе духовного наполнения и эмоционального воздействия станковому европейскому изобразительному искусству. Когда в 1919 г. в Ташкенте был организован музей искусств Средней Азии, Волков стал его первым директором. Он, таким образом, получил возможность более глубоко и всесторонне узнать и оценить искусство Востока. Так он пришел к мысли, что станковая живопись Средней Азии должна строиться на «примитиве» и живописно-декоративном начале. Под «примитивом» художник подразумевал народное декоративно-прикладное искусство с его специфическим свойством воплощать мир, упрощая и геометризируя реальные формы. Обращение Волкова к «примитиву» было продиктовано стремлением «...восстановить общность между творцом и зрителем и на основе понятных, простых сюжетов, и на основе личного сходства ощущений».

Волков был музыкально одаренным человеком, писал мелодичные стихи, пел их на собственную, специально сочиненную музыку. Природа щедро наделила его чувством ритма и цвета. Краски и ритмы восточного быта жили в его душе с детства. Так же органично воспринял он в зрелые годы живописно-декоративные принципы искусства Востока и

1—2 строки из стихотворения А. Н. Волкова «Девушки Наваа». Цит. по книге: Земская М. И. «Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975.

1. Маразов И. О примитивизме. «Искусство», № 12, 1969, с. 54.







переплавил их в своих работах. Многие произведения мастера рубежа 1910—1920-х гг. отмечены своеобразной орнаментальной декоративностью. В них художник обращается или к чисто местным восточным мотивам, или к общечеловеческим сюжетам, которым придает специфически восточную окраску. Как и у Павла Кузнецова, у Волкова появляется небольшое число излюбленных тем. Но, в отличие от П. Кузнецова, который любой, самый незначительный эпизод из повседневной жизни кочевников превращал в символ жизни вообще, избираемые Волковым мотивы как бы уже изначально символизировали Восток. Одно только упоминание каравана или чайханы вызывает в нашем воображении картины и образы Востока. Они имели там столь широкое распространение, что приобрели почти что знаковое значение и как бы исключили необходимость в подробном литературном рассказе.

Композиции некоторых волковских работ имеют своеобразное арочное обрамление, что определило характер их пространственной ритмической структуры. По-видимому, создавая такие произведения, Волков учитывал, что главным конструктивным и декоративным элементом местной классической архитектуры была арка. Обычно пространство и предметные формы в этих работах плоскостны, а силуэты людей и животных рифмуются с очертаниями арки. В листах серии «Восточный примитив» — «Беседы под сенью шатра» и «Беседы под веткой граната» — орнаментальность выражается через ритмическое сопоставление разнообразных пластических форм, групп и пространственных планов. Место и участники действия здесь характеризуются немногими реалиями природы, быта или искусства Средней Азии. Верблюды, ослик, дыни, ветка граната, полосатые халаты — все это давно уже стало ее символами и ассоциируется с ней. Приемы превращения предметных форм в своего рода пластические формулы близки условному языку местного искусства.

Художник учился у восточных мастеров выявлять в предмете изображения лишь самое основное и отказываться во имя выразительности от второстепенного. Предметный мир в «Восточном примитиве» обобщается, приобретая геометрические очертания. В тех случаях, когда фигуры людей изображены фронтально, их торсы уподобляются трапециям, а при других ракурсах они приближаются к треугольнику. Цвет тот же, что и в «Персиянке» — излюбленной, огненной гаммы бухарского текстиля рубежа XIX—XX вв. Он чист и ярк, лишен пластических модуляций и звучит во всей своей декоративной силе. Поскольку пространство и предметные формы двухмерны, а качественное различие между живой и неживой природой

нивелировано, изображения флоры и фауны в «Беседах» можно воспринимать и как реальную, живую природу, и как узор какой-нибудь декоративной завесы. И все же, несмотря на условность изобразительного языка, мир «Восточного примитива» выразителен и вполне узнаваем. Художник умело строит пространство и предметный мир, используя присущие декоративно-прикладному искусству и миниатюре оптические и ритмические законы цвета. Благодаря преобладанию чистых и теплых желтых и красных тонов создается впечатление, что полноправным участником «Бесед» является и яркое солнце, хотя само оно непосредственно здесь не изображается.

Вступив на путь цвето-пластических экспериментов, художник целенаправленно решал проблемы изобразительной формы. Вслед за «Восточным примитивом» в начале 1920-х гг. появляются «Витражные композиции» [1920] и «Караваны» [1922—23], «Оплакивание» [1921] и «Гранатовая чайхана» [1924] — произведения, ярко отмеченные чертами художественной индивидуальности Волкова. В них смело сопоставлены и переплавлены формальные приемы восточного орнаментального декоративизма и европейского экспрессионизма и кубизма. В серии «Витражные композиции» и «Караванах» [I—III] сохраняется связь с привычными сюжетами, образами и предметной реальностью, главным остается не сюжетный, но пластический рассказ, высокий эстетический уровень художественной формы. Они стоят как бы на грани изобразительного и орнаментально-декоративного искусства. Их композиции основаны на принципе равномерного заполнения поверхности листа или холста геометрическими или геометризованными изобразительными мотивами, которые мысленно могут быть продолжены в любом направлении и этим напоминают раппортную ткань или ковер.

В «Витражных композициях» Волков достиг единства художественной формы, композиционно-пространственной цельности. В них оригинально проявилось его цветотворчество и обобщены поиски оптимальных решений, пространственных и эмоционально-пластических возможностей цвета, его ритмических и пропорциональных соотношений. В живой и непосредственной живописной манере Волкова, как бы уподобленной естественному процессу формообразования, есть много общего с техникой экспрессионистов. И в то же время динамика цвета, его ритм и богатство красочной палитры сближают листы серии со знаменитыми среднеазиатскими «абровыми» тканями, имеющими своеобразный, подвижный, расплывчатый узор. Диссонансам и контрастам, характерным для колористической гармонии экспрессионизма, Волков предпочитает сложные благород-





Волков А. Н. Караван (Полосатый). 1917 г.

ные тонально сближенные гаммы. В этом сказывается хорошее знание традиционных цветовосочетаний местного текстиля, в котором сконцентрировалось испытанное многовековым опытом народного искусства понятие красоты и гармонии.

Караваны всегда были одной из любимейших тем в творчестве Волкова. Они будили воображение сказочным великолепием красок из-за пристрастия местных жителей к декоративной яркости в одеждах, тканях и вышивках, вызвали ассоциации со странствующим восточным базаром. Своеобразная зрелищность каравана родила в поэзии художника образ праздника — «караван — пустыни карнавал». Постоянное неумолимое движение времени сравнивалось там с мохнатыми горбами верблюдов. Первые акварельные «Караваны» появились у Волкова еще в 1910-е гг. Они соответствовали поэтическому образу карнавала и воплощали идею неукротимо целенаправленного, торжественно-праздничного шествия. В них доминировали открыто декоративные цветовые сочетания и четкие, почти орнаментальные ритмы.

В больших живописных «Караванах» начала 1920-х гг. метафорически воплощена идея бесконечности мира и всего сущего в нем. Natura и здесь остается для художника основным объектом творчества, и он не столько сам творит пластические формы, сколько упрощает и геометризует реально существующие. И окончательно превратившиеся в треугольник изображения людей, и треугольные формы верблюдов с лебедиными шеями становятся слагаемыми отвлеченно геометризованной композиции. Здесь Волков нарушает один из принципов кубизма — не быть декоративным в ущерб анализу структуры предметных форм. Он сознательно приближает обобщенные формы и ритмику их движений к орнаментальным, ищет оптимальные, органичные отношения пластических форм и цвета. В хаотическом нагромождении «Караванов» угады-

вается своя внутренняя логика и ощущается скрытое биение ритмического пульса. Фантастический условный мир волковских «Караванов» постоянно преобразуется, изменяется на глазах — ритмически вибрирует цветовая стихия, взаимопересекаются и взаимопроникают треугольные и округлые формы, создавая иллюзию постоянно пульсирующего двух-трехмерного мира. Исходя, по существу, из одних и тех же исходных данных, художник в каждом отдельном случае достигает иного пластического, образного и эмоционального звучания. Его «Караваны» напрашиваются на сравнение с летящими лебедями или флотилиями парусников. Они похожи и на внезапно ожившие песчаные барханы или гигантские пирамиды. В картинах передано общее ощущение от разнохарактерных движений погонщиков и животных, от звуковой разноголосицы, сопровождавшей шествие.

Написанное в 1921 г. на один из вечных в мировой художественной практике сюжетов «Оплакивание» является истинным произведением своего времени. Это — собственно волковский романтический миф, овеянный дыханием легенд. В картине представлен мнимо античный, мнимо реальный мир. Местом действия, по-видимому, является некая ниша в пещере-катакомбе. Одевания плакальщиц напоминают античные хитоны, а усопший похож и на Христа, и на самого художника. Отступив от евангельской традиции, Волков изобразил у тела оплакиваемого не пять, а трех персонажей. Он переосмыслил композицию древнерусской «Троицы» и картину неизвестного мастера венецианской школы XVI в. «Оплакивание Христа». У Волкова композиция торжественна, почти фронтально развернута, лишена активного внешнего действия. Позы плакальщиц спокойны, а лица — бесстрастны. Однако многочисленные, ритмично повторяющиеся диагонали, орнаментально организующие изображение, привносят в нее элемент беспокойства. Благодаря



виртуозному использованию разнообразных, подчас полярных формальных приемов, художник придал сцене печального ритуала атмосферу исключительного эмоционального напряжения. Он успешно сочетает реальное с условным и вымышленным, использует пластические и образные ассоциации. Все это помогает ему придать фантазии подобие жизненной достоверности, сделать ее остро выразительной.

Сугубо произвольно трактованы Волковым естественные пропорции и размеры приближенных к зрителю персонажей. Их рост явно превосходит высоту и ширину ниши, из-за чего она кажется особенно тесной. Чтобы бесконфликтно и органично вписать фигуры людей в нишу, художник рифмовал их очертания с линиями ее контура. Торсы плакальщиц как бы закованы в жесткий треугольный каркас. Рисунок их одеяний и погребальной пелены геометрически упрощен, в то время как линии, моделирующие лики, грудь и руки женщин — гибки и пластичны. Тончайшие оттенки цвета не только выявляют все округлости человеческих тел, особенно ощутимые рядом с исполненными в плоскостно-декоративной манере одеждами, но и характеризуют различие между жизнью и смертью. Акцентируя внимание на выразительных особенностях рисунка, художник с его помощью передает разнообразные нюансы эмоционального состояния своих героинь — от тихой нежности, выражающейся в легких прикосновениях их рук к телу покойного, безмерной скорби, проявившейся в бессильно поникших головах двух крайних героинь, до молчаливого стоицизма, угадываемого в твердой осанке центральной плакальщицы.

Впечатление драматизма траурного ритуала усиливает контраст темного фона, погруженной в полумрак ниши и ярко горящих декоративных пятен цветных одеяний персонажей. Внезапные вспышки самоизлучающегося, мистического света, источник которого не ясен, вызывают резкие перепады светотени. Они заставляют напряженно мерцать фон, таинственно светиться тюрбаны на головах женщин, сияют бликами у них на груди. Напряженное чередование огненных, гранатово-оранжевых, золотисто-охристых, бирюзово-зеленых и индиго-синих тонов, предстающих в своих изначальных свойствах — горячего и холодного — становится здесь как бы пластическим выражением чувств. Волков воспользовался декоративно-эмоциональными возможностями цвета, придав ему дополнительное символическое значение. Известно, что синий цвет у мусульман Средней Азии и сопредельных стран с давних времен означал траур, красный — олицетворял у древних земледельческих народов жизнь, огонь, солнце. Столкновение этих двух цветовых гамм придало дуализм содержанию картины. «Кра-

сочность — радость, трагизм — оплакивание»,<sup>1</sup> — так определил его суть художник. Он создал свой миф о борьбе света и тьмы, добра и зла, о жизни и смерти, о красоте человеческой радости и скорби, об очищении страданием.

В 1923 г. Волков в Москве, в Университете трудящихся Востока, показал 120 своих живописных и акварельных работ. Пребывание в столице очень много дало художнику. Он узнал мнение столичной критики о своем искусстве, познакомился с современным состоянием изобразительного искусства, почувствовал новые веяния и задачи времени. Вернувшись в Ташкент, полный творческих планов и сил, Волков создал в 1924 г. одно из самых известных и совершенных своих творений — «Гранатовую чайхану». В ней нашли завершение многолетние искания художника и в то же время ощутимо проявились импульсы нового. Смысловое содержание «Гранатовой чайханы» неисчерпаемо. Чтобы выявить свое отношение к совершившимся историческим и грядущим переменам, Волков, как и многие другие художники в те годы, прибегнул к языку символов. Иконографически сближая трех главных персонажей «Гранатовой чайханы» с ангелами древнерусской «Троицы», Волков добивался определенных образных и символических ассоциаций.

Герои картины являются участниками бесконечно длящегося торжественно-магического действия или священного собеседования. Художника привлекает мотив единения людей, их духовной близости. Трапеза, как древнейший символ пищи духовной, встречается в культуре многих народов мира. В условиях мусульманского Востока чаепитие как форма общения, приобрела совершенно исключительное значение, превратившись со временем в своеобразный обычай или ритуал. Для Волкова в этом ритуале оживала мифологическая память о прошлом и осуществлялась связь времен. Он отказался от изображения частного и глубоко, по-философски, трактовал тему. Чайхана становится у него своеобразным символом мироздания и уподобляется конкретно-чувственному образу — плоду граната. Подобной метафорой Волков отдавал дань восточной культурной традиции, в которой гранат был символом плодородия.

Уравновешенная и замкнутая композиция, пропорции золотого сечения, пластическое и цветовое тождество фигур людей и пространственной среды, внутренний, лишенный конкретного источника свет — все это последовательно выявляет гармонию волковской «модели мира» — «Гранатовой чайханы». Идея центрической круговой композиции возникла

1. Земская М. И. Указ. соч., с. 33.



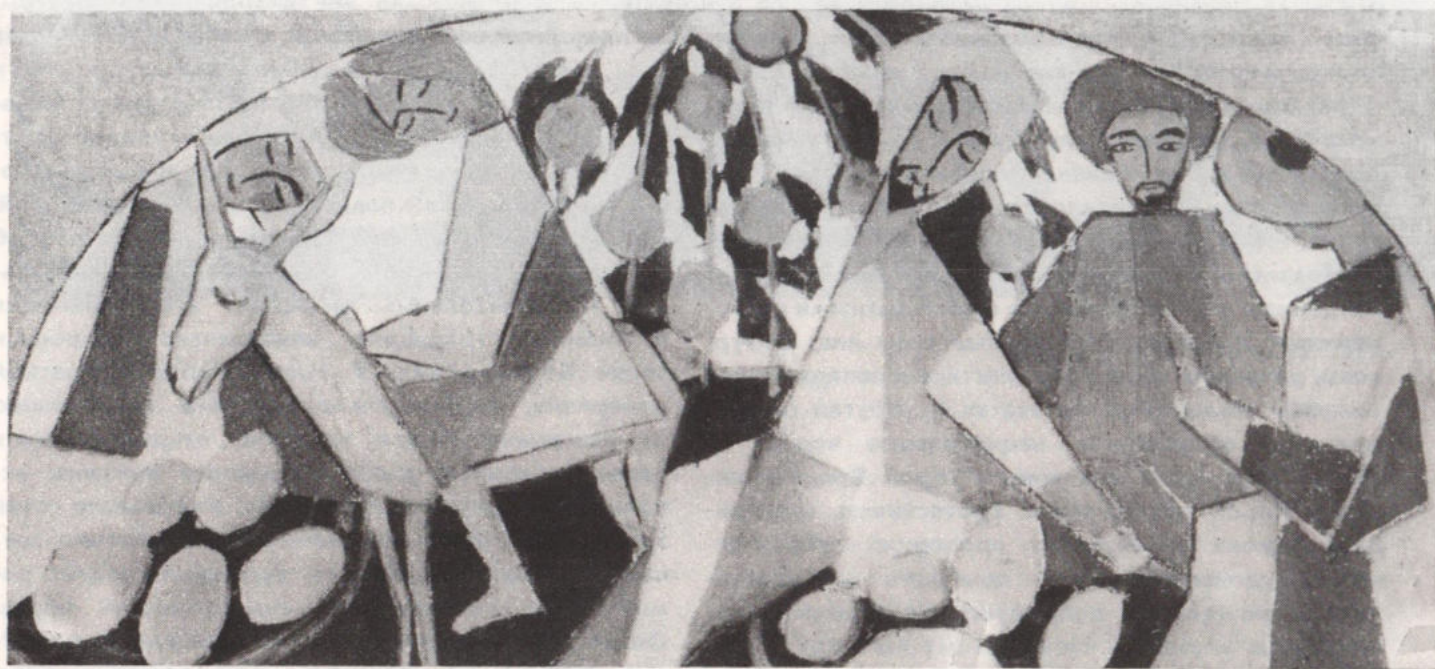
у Волкова, очевидно, под впечатлением знаменитых ташкентских «паляков» — вышитых декоративных панно. Их узор, образованный рядами одинаковых вишнево-малиновых круглых розеток, нередко ведущих хором вокруг большого центрального круга, — символизировал звездное небо. Обобщенные, частично геометризованные фигуры персонажей, сочетающие в себе сферические и плоскостные элементы, приближены к пластическим формам. Волков акцентирует значение жеста, молчания и паузы, передает унифицированную общечеловеческую пластику и полные достоинства и изящной непринужденности манеры, свойственные жителям Средней Азии.

Художника явно волновали здесь не только философские проблемы бытия, но и вопросы художественного созидания. Недаром в глубине картины изображены музыканты-дутаристы, и вся она исполнена высокой музыкальной гармонии. Ритмическое круговое движение, перетекание и вибрация потоков гранатового цвета, усиленного то рассеянно-мягким, то напряженно-сияющим, вырывающимся из красочных глубин светом, весьма ощутимы здесь и вызывают звуковые ассоциации. Искусно соединив приемы кубизма и восточного орнаментального декоративизма, соподчинив все элементы композиции, Волков создал классически ясное произведение.

После «Гранатовой чайханы» в творчестве художника наступил перелом. Он органично отказался от многого из найденного им ранее, но сохранил

все лучшие свои достижения. Сам Волков назвал это время «возвращением к человеку». Он много странствует по родным краям и особенно плодотворно работает. К ярким воспоминаниям далекого детства добавляются новые впечатления и наблюдения послереволюционной действительности Узбекистана.

Круг тем и сюжетов его искусства, по существу, остался прежним, но изменилось отношение к изображаемому миру. Это и определило направление развития и характер дальнейшего творчества мастера. Отныне он воплощает не идеальный, условный мир — проекцию своей духовной жизни, а человека в его материальном бытии. Если раньше, обращаясь к местным жанровым мотивам, Волков лишал их конкретности, превращая в повод для решения формальных задач или философских раздумий, то теперь те же мотивы, не утрачивая характерных реалий, приобретают у него качества всеобщности, наделяются универсальными жизненными ритмами. Его образы отныне гармонично сочетают частное и всеобщее и воплощают уже не замкнутый в себе «микромир», равнозначный «модели мира», но часть огромного мира. В связи с этим края холста нередко внезапно обрезают в его картинах изображение со всех сторон. При кажущейся непосредственности взгляда на жизнь, живой убедительности и достоверности — все в картинах рассчитано, выверено и построено. Эмоции подчинены рациональной логике композиции. Сам творческий метод художника в немалой степени способствовал этому. Обычно он ходил на этюды не столько для того, чтобы писать с натуры, сколько



Волков А. Н. Беседа под веткой граната. 1918—1920 гг.



для получения разнообразных жизненных впечатлений. Непосредственной работе на бумаге и холсте предшествовала напряженная внутренняя работа по отбору материала и преобразованию натуры. В лучших созданиях его кисти 1920-х гг., проникновенно запечатлевших картины из повседневной жизни и составивших вместе всеобъемлющую панораму народного бытия, мы видим не саму действительность, а её художнический вариант.

В картинах «Чайханы старого города» и «Фергана. Кишлак.» (1926) мифологизируется реальный восточный быт. Идея «множества в единстве» решена уже не в философском, как ранее, а в жанрово-бытовом аспекте. Мир уподоблен здесь прозаичным пчелиным сотам или муравейнику, в котором людей объединяют не духовные узы, а повседневные заботы и дела. Обе картины проникнуты ощущением жизни восточного кишлака, её пульса и разноголосой суеты, чувством единства всего сущего — людей, животных, предметного мира и природы. Жизнь раскрывается здесь во множестве характерных бытовых сценок и сюжетов. Художник причудливо соединяет их и создает синтетический, символический эквивалент реального пространства. Порой он прибегает и к гиперболизации реальных свойств натуры. Чтобы убедительнее передать характерную для азиатских кишлаков хаотичность застройки, тесноту и загроможденность узких улочек, скученность населения, используются разнообразные приемы. Композиции картин строятся ярусами и совмещают две-три точки зрения. Объемность, наполненность и весомость форм, людей и предметного мира усиливают ощущение толчеи и сумятицы, царящих в «Кишлаках». Учитывая реальные свойства местной природы, ее яркое солнце и чистый, прозрачный воздух, Волков использует декоративную цветовую гамму и распределяет пятна чистого синего, красного, желтого и зеленого цвета на холсте в прихотливо свободном ритме, близком орнаментальному.

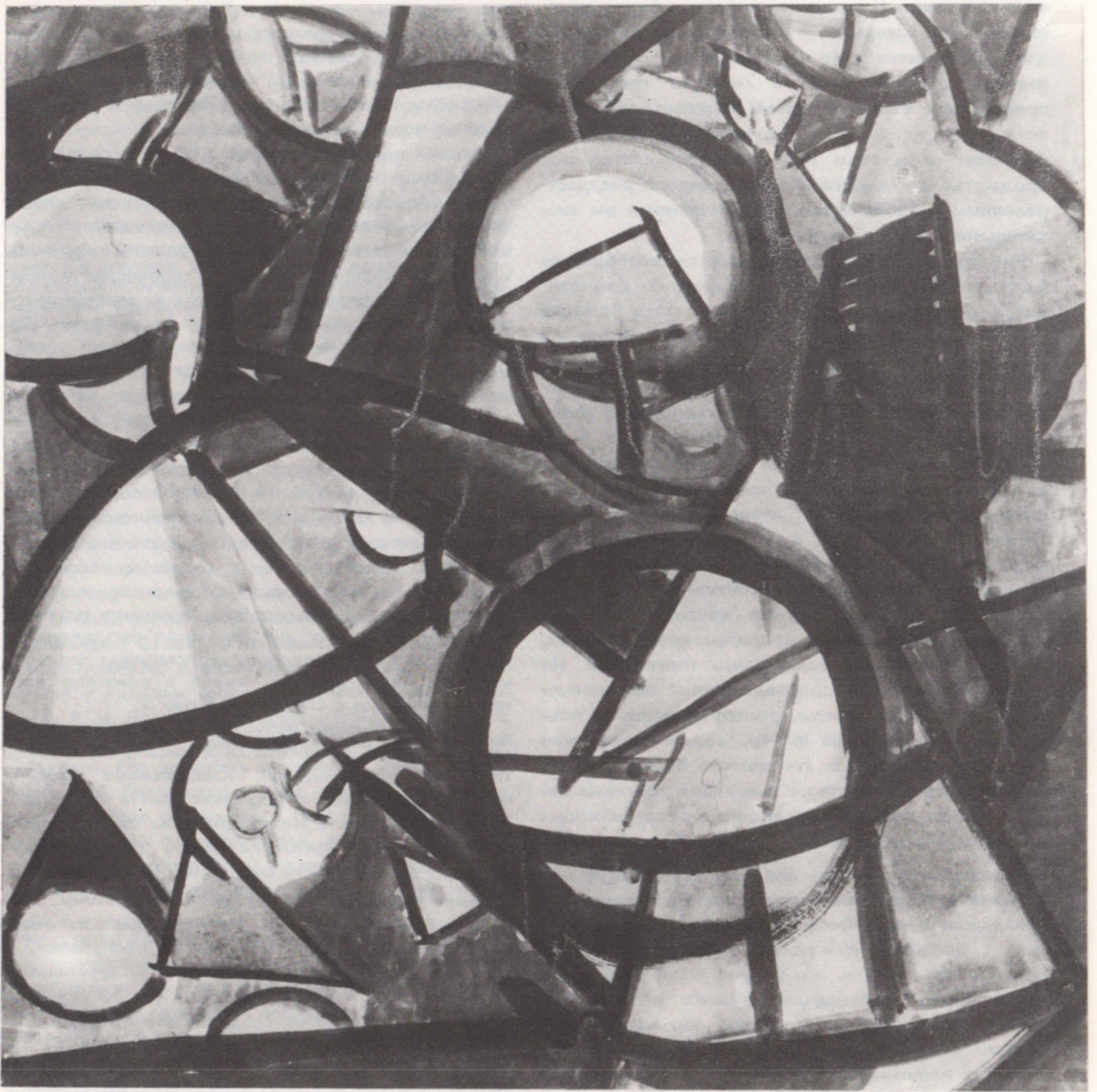
Отказавшись от идеализации и избегая натурализма, он создает в эти годы свой образный и изобразительный канон. Канонизируются однажды найденные и отшлифованные многократными повторениями этнически характерные типы лиц, фигур, позы, движения и жесты. В пластике и повадках персонажей угадывается угловатая и упругая сила — приметы, отражающие национальные черты, ту среду, в которой они живут. Герои Волкова кажутся порой гротескными. Гротескность им придает замена объективных пропорций субъективными художественными и присущее им простодушие, рожденное добродушно-ироническим отношением мастера к создаемому им миру.

И крупные полотна Волкова тех лет, и малые, исполненные в темпере работы, отмечены чертами

большого стиля. В листе «Верблюды в пустыне» (1926) он создает картину поистине космического величия природы, частицей которой являются противоборствующие ей люди и животные. Здесь нет пространственного прорыва в глубину, и желтая бескрайняя пустыня незаметно сливается с пульсирующим и сияющим желто-красным светом — небом. Рифмуя кольца солнечного диска, полукружья верблюжьих шей, очертания горбов верблюдов, спин погонщиков и чуть нисходящую траекторию их движения, художник создает образ бесконечно кружащегося по гребню земного шара каравана. Даже интерьерные композиции Волков представляет как часть большого мира, приобщает к бесконечности, гармонично соединяя с пейзажем. Для этого он вводит мотив окна в проникнутую щемящим чувством нежности и грусти работу «Мать» (1926), посвященную одной из самых традиционных тем в мировом искусстве — сохранению и защите ростков новой жизни. Мотив окна наряду с общей композиционной схемой был воспринят художником из классических итальянских композиций с мадоннами. На этом иконографическое сходство «Матери» с ними кончается. В молодой узбечке нет хрупкого изящества классических мадонн. Это земная, обыкновенная в своей жизненной достоверности женщина со скульптурными, тяжеловатыми формами и крупными, обнаженными ногами — деталью необычной для классических композиций. Её острохарактерное с неправильными чертами лицо полно безыскусной печальной красоты, поза по-бытовому естественна и одновременно величественна.

Использование приемов классического европейского искусства было не эпизодическим фактом, но принципиальным явлением в творчестве Волкова той поры. Добиваясь глубины, насыщенности и светоносности цвета, художник осваивает живописную технику старых мастеров — вводит цветные грунты, прозрачные лессировки и лаковое покрытие живописной поверхности, пишет темперой, иногда даже смешивает масло с ней. Мечта об искусстве героическом, об образах монументальных и значительных заставляет его обратиться к великим традициям венецианской живописи эпохи Возрождения. В «Натюрморте с красной материей», пирамидально построив композицию из домашней утвари на фоне открывающегося через балконную дверь городского пейзажа, используя не одну фиксированную, а несколько точек зрения и глубокий интенсивный, напряженно звучащий и светоносный цвет, художник создает романтически возвышенный, символический образ. Он не геометризует здесь, как некогда, предметные формы, но включает в композицию лишь те из них, которые имеют изначально геометриче-





Волков А. Н. В чайхане. 1921 г.



ские очертания. И городской пейзаж, с будто ожившими, заряженными кинетической энергией домами, и неожиданно вздымающаяся, светящаяся изнутри красная ткань, и горящая тревожным красноватым отсветом утварь наделены скрытыми витальными силами и одушевлены. Художник сообщает всем этим ничем не примечательным предметам домашнего обихода, широко распространенным в Узбекистане, несвойственную им значительность и одухотворенность.

Нередко в картинах подчеркивается своеобразная монументальность и даже геральдичность композиции, а в их форме, цвете и свете таится большая пластическая энергия. В работах «Продавцы фруктов», «Свадьба», «Кузнецы» Волков показывает своих героев крупным планом, вырывая из повседневности и приостанавливая на мгновение динамику их действий приемом стоп-кадра. В угловатой характерности осанки продавцов фруктов, их сюжетно-ритмическом взаимодействии улавливается неповторимое своеобразие восточных танцевальных ритмов и пластики. Наделенные недюжинной силой, мощными формами и богатырским размахом плеч персонажи Волкова ассоциируются скорее с героями древних эпосов, с мифическими атлантами, несущими небесный свод, чем с прозаичными розничными торговцами. Но вместе с тем из-за непосредственной обращенности продавцов к зрителю, распластанности их объемно моделированных фигур, легкой читаемости и ясности их силуэтов эта картина Волкова имеет стилистическое сходство с вывесками торговых лавок — жанра весьма популярного в русском искусстве начала нашего века.

Стремлением придать лирическому эпизоду монументально-символический характер отмечена и «Свадьба». В ней изображена сцена шествия жениха с друзьями и музыкантом-сурнайчи в дом невесты. Но по сути, это скорее погрудный групповой портрет двенадцати мужчин разного облика и возраста, чем жанровая картина. Волков создает ясную и стройную композицию, отказываясь от излишних сюжетных и пластических деталей, даже таких, например, как традиционно-полосатый халат жениха. Ритмическому строю полотна придана своеобразная музыкальность. Волнообразный ритм то выступающих вперед, то отступающих в глубину однотипных фигур, персонажей, повторы поз, наклонов голов, чередование больших и чистых, почти не замутненных светотенью, ярко горящих цветовых пятен одежд созвучен торжественно-заливистой мелодии сурны. Музыка преображает и облагораживает эти грубоватые простонародные лица, делает их прекрасными и в чем-то неуловимо похожими. Она творит чудо, духовно обогащая и объединяя всех

этих людей в одно целое. Художник видит в них достойных представителей древних рас, наследников традиций великой культуры Востока. Живописно смуглые лица и чеканные формы героев «Свадьбы» словно отлиты из бронзы, и это сообщает им вневременную эпичность.

Начало тридцатых годов в Узбекистане ознаменовалось бурным социалистическим строительством и преобразованиями в культурной жизни. В эти годы оживилась и активизировалась художественная жизнь республики. Вместе с другими мастерами Волков выезжает в творческие командировки на новостройки. Его картины показываются на выставках в нашей стране и за рубежом. Он преподает в Ташкентском художественном училище, готовя национальные кадры для зарождающегося станкового изобразительного искусства молодых советских республик Средней Азии. Человек энергичный, целенаправленный и искренний, Волков страстно откликнулся на задачи, поставленные перед деятелями культуры социалистической эпохой. Он становится вдохновителем и участником творческой бригады художников, объединенных общей мечтой о создании национального стиля, о монументальных росписях и праздничном оформлении городов. Художник поставил перед собой задачу «не утрачивая насыщенности тона и большой красочности, свойственных прежним исканиям, дать простые, яркие и понятные картины, связанные с современностью!»

Живопись Волкова наполнилась дыханием и ритмами времени. Обновляется и расширяется тематика его произведений, излюбленные сюжеты приобретают новое содержание. Кисть художника спешит запечатлеть меняющийся на глазах старый патриархальный Восток, отметить ростки новой жизни, приметы нового быта — массовые народные праздники, новостройки, коллективный сбор урожая, колхозные бригады. Он воплощает в полотнах пафос созидания, охвативший республику, и красоту преобразующего землю коллективного труда. Особый интерес вызывают у него сельские труженики. Художник создал также немало ярких, запоминающихся образов женщин, совсем недавно освободившихся от оков мусульманских обычаев, сбросивших паранджу и вышедших на колхозные поля. В произведениях художника начала тридцатых годов складывается новая иконографическая схема, он тяготеет к типическим ситуациям, мотивам, образам. Заметное изменение претерпевает живописный язык мастера. В нем проявляется некоторая плакатность — интерес к обобщенным формам, сопоставлению крупных, слабо моделированных пятен ликующе звонкого цвета, к острому энергичным ритмам.

1. «Узбекистанская правда» № 288 от 15 декабря 1933 года.



Во второй половине 30-х гг. живописная манера художника становится более свободной и экспрессивной. Его декоративный стиль постепенно преобразуется в живописный. Мастер ищет богатые и сложные колористические гармонии, добивается выразительной живописной фактуры. Лучшие полотна Волкова тех лет («Портрет Е. С. Волковой-Мельниковой», «Изумрудная чайхана» и др.) покоряют конкретностью и материальной достоверностью живописного постижения мира. Пейзажная живопись Волкова по своим принципам приближается к пленеру. Если в картинах начала 1930-х гг. солнечный свет ощущался как нечто статичное, символически передающее оптимистическое настроение эпохи, то чуть позже свет становится формирующим, творящим началом. Его живительная сила ощущается почти материально — в могучем размахе крон деревьев, в энергии и подвижности мягкой светотени, в гармоничном слиянии людей и природы. Пространство, воздух и растительный мир в полотнах — все пронизано и одухотворено мерцающим солнечным светом.

Последнее десятилетие творчества Волкова проникнуто элегическим настроением. Художник редко создает большие полотна, предпочитая камерные, глубоко лиричные произведения. Он работает в разных жанрах, пишет натюрморты, пейзажи, бытовые композиции. Слово вглядываясь на исходе своих дней в далекое, невозвратное прошлое, он обращается к идеалам своей молодости и пишет портреты В. И. Ленина, М. Врубеля и В. Маяковского, в которых звучит тема нравственной и духовной стойкости. Его живопись становится менее темпераментной, более сдержанной, спокойной по цвету. Уже незадолго до смерти, в 1957 г., появляется созерцательный, философичный, полный величавой гармонии «Автопортрет», подводящий итог пройденному художником жизненному и творческому пути.

Искусство Волкова не было статичным. С годами оно претерпевало значительные изменения в своей образной, пластической и цветовой структуре. Но всегда оно оставалось неизменным в главном — в своей гуманистической направленности и чистоте нравственных устремлений. Со временем интерес к творчеству Волкова не угас. Его изучают, о нем пишут монографии, к нему обращаются художники. Оно продолжает жить в его учениках и последователях. Подтверждением тому является и эта выставка.







Валерий ВОЛКОВ

## МОЗАИКА ВОСПОМИНАНИЙ

### ШАХИМАРДАН

Восторженно сверкающие белки глаз из-под малинового платка, жгутом перетягивающего лоб, коричневого загоревшее лицо — это мой отец приехал на велосипеде в Шахимардан, где под золотой горой мы живем в узбекском двореке.

Может быть, он волновался — как мы тут. Прошел сель, я до сих пор помню ночной гул, запах пороха от ударов глыб друг о друга — утром во двореке обнаружили россыпь мелких камешков, но все обошлось благополучно, и отец исчез так же быстро, как и появился.

Сейчас его образ-воспоминание сливается у меня с автопортретами тех далеких лет. Малиновый платок, повязанный как это делают декхане, чтобы в глаза не лился пот, — в автопортретах не изображен. Но этот малиновый цвет то превращается в рубаху на одном из них, то горит краплагом в глазах.

«Мой край!» — повторял он, рожденный в Фергане, влюбленный в Туркестан, с цыганской бродячей душой.

Он вечно в кочевьи, в движении.

### ВОСПОМИНАНИЯ

В Петербургском университете Волков слушал лекции выдающихся профессоров на разных факультетах, в том числе историю музыки и историю французской революции знаменитого Е. Тарле.

Но каждую весну, когда зацветают фиалки, он рвался на юг и скитался по степям Средней Азии. Его детство прошло на юге — в Туркмении, Кушке и Керках. Потом он всю жизнь вспоминал кровавые закаты в пустыне. Они соединились у него — мастера «Гранатовой чайханы» — в таинственном сплаве огненного цвета. Расплавленное золото Аму-Дарьи расплескалось по его горящим картинам.

### КИЕВ И ВРУБЕЛЬ

Следуя завету своего отца, я приехал в Киев, чтобы увидеть то, что Волков любил особенно глубоко:

«Сошествие святого Духа» — фреску М. Врубеля в Кирилловской церкви. Я вспомнил, как он рассказывал, что часами лежал на полу, не отрывая взгляда от великого произведения.

...Однажды к нему подошел сторож этой церкви: «Я вижу вас здесь каждый день — вот, возьмите, этой краской писал Врубель». У меня и сейчас еще хранится бумажный пакетик, на котором написано: «Зеленая краска, которой Врубель писал «Сошествие святого Духа».

### ЦВЕТ И СЛОВО

В творчестве Волкова трудно отделить краски от звуков и слов — поэтических метафор. Певцы, музыканты, танцоры кочуют по его картинам, но кажется, что он не изображал их, а как бы сам «вытанцовывал» — его темперамент звучал во всем — в особой походке персонажей, жесте, ритме.

Живопись материализовала его духовную напряженность, накал чувств.

Волков обладал тем чувством меры, которое при всем буйстве чувств никогда не допускало фальшивой ноты.

Если искать верные слова, раскрывающие его особую изобразительность, то они рассыпаны в его стихах, образных сравнениях, метафорах:

*...Грудь их — в корзинах гранаты созревшие.*

*Смех — хороводы звенящих пиал.*

*Взоры — тоски и страстей караван.*

*(Девушки Наная)*

*...Ярки девушки киргизки Бур-Ата...*

*Щеки — яблоки из глин Бур-Ата...*

*...Щеки — чашки из земли Бур-Ата...*

*(Праздник в Бур-Ата)*

*Караван — пустыни карнавал...*

Он не только писал стихи, но и великолепно пел, и ему прочили большую будущность. Обладая от природы редким драматическим тенором, он брал уроки пения у певца Мариинской оперы.



Казалось, творческий темперамент перехлестывает через край. Но стоит лишь снова взглянуть на картины Волкова, и мы поймем главное — они существуют, живут собственной жизнью и с предельной полнотой раскрывают мир художника.

Не случайно он стал писать стихи — он был поэтом, но так же не случайно изобразительность его стиха вернулась живописи. Поэзия и живопись существовали рядом. Мы одно можем объяснить другим, но развивались и складывались они каждая по своим строгим внутренним законам.

«Мой любимый скрипач — Михаил Эрденов», — часто повторял отец, — может быть, я стал художником, потому что услышал его когда-то».

Его визуальный мир не был глух, он звучал, был поэтичен и музыкален.

## БРИГАДА ВОЛКОВА

«Напряженная творческая деятельность Волкова, его борьба за чистоту большого искусства, против «алтуры и лжи всегда привлекала к нему молодежь. Он создал вокруг себя творческую группу молодых художников, которая московской критикой была признана авангардом «изофронта Узбекистана». Ей свойственен свой особый национальный стиль, напряженное искание художественного языка живописи».<sup>1</sup>

Для меня эта бригада была чем-то очень семейным. У. Тансыкбаев, Н. Карахан, А. Подковыров, П. Щеголев собирались в нашем доме каждый вечер, и я буквально вырос у них на коленях. Я не ходил в детский сад, но зато ходил с отцом к ним в мастерские, на выставки — с тех пор помню чудесные капланбекские пейзажи Урала Тансыкбаева или четыре тополя вокруг хауза — водоема с голубой водой Н. Карахана. В союзе художников — диспуты, я с мамой — Еленой Семеновной Волковой — там, и, хотя часто засыпал на жестких стульях, до сих пор помню атмосферу оживления, споров и табачного дыма. Мама была душой бригады, ей все поклонялись и, естественно, что после каждого диспута отправлялись в наш дом пить чай, прямо на улице, за квадратным столиком на высоких ножках. Тогда же, в 1936 г., отец написал «испанский портрет» мамы. Все тогда были молоды. «Старейшему» — отцу — было под пятьдесят. Он был мастер. Признанный мастер. И учились у него, по- существу, все.

Как-то Г. Н. Карлов, ученик Волкова, выступая на выставке его произведений, сказал, что Волков был тем «автобусом», на котором каждый из художников Узбекистана проехал хоть одну останов-

ку». Вспоминаю учеников отца — Б. Хамдами, небольшого роста, с живыми глазами и особым цветом лица, Л. Насреддинова, высокого, тихого, с печальными глазами. Как-то, кажется, в начале войны, отец показал мне на выставке портреты Л. Насреддинова. Теперь я с радостью нахожу работы этих художников на почетном месте в Государственном музее искусств Узбекской ССР.

«Я видел много, но далеко не все. Да и не нужно всей земли, достаточно клочка» — записывает старый художник, сидя на маленькой терраске, когда-то сбитой из досок собственными руками. «Мой корабль — ботик», — посмеиваясь, добавляет он. «Ты слышишь, как шумит тополь!» — говорит он мне.

А потом, соскребая шпателем краску с палитры, он делает заготовки на кусках картона и фанеры. Это тоже вереница воспоминаний. Образы природы, они рождаются не сразу. Само смешение красок для художника радость. «Ренуар до последнего дня смешивал краски на палитре, когда не было сил уже писать», — с грустью и надеждой говорил отец. Со временем из этих заготовок сложился его последний цикл пейзажей. Они освещались то лунной, то солнечной, а то просто становились портретами луны и солнца.

Сгустки красок превращались в драгоценный сплав, ту высшую форму живописи, когда любой, самый простой мотив становится частицей мира и выражает его единство.

«Не нужно всей земли, достаточно клочка...»

## ПОСЛЕДНИЙ КАРАВАН

1946 год. Вечернее солнце прячется в кронах деревьев. Ташкент в эти часы особенно прекрасен. Как всегда, отец у нашего дома на Советской улице. Стоит, прислонившись к стволу акации.

Вдруг неожиданно из-за перекрестка заворачивает, выплывает караван. Несколько верблюдов, на них мужчины, женщины, дети. Откуда он! Проходит мимо, как видение, как вереница ушедших лет. Волнение отца передается мне, не сговариваясь, молча идем рядом с караваном по улицам города. Окраина. Поворот, еще поворот по пыльной дороге, среди глинобитных дувалов — и открываются просторы степей. Мы уже давно понемногу отстаем от каравана, отец замедлил шаг, но долго не мог повернуть назад. На фоне тяжелого темного солнца, в мареве пыли уплывают верблюжьи силуэты...

Последний караван!

1. Из характеристики А. Волкова, данной ему товарищами художниками на собрании 19—20 ноября 1934 г. Архив семьи художника.





**Волков А. Н. Слушают бедану. 1926 г.**

...и, наконец, — выслушав  
 Он был из тех, кто знает, что такое  
 ...и, наконец, — выслушав  
 Он был из тех, кто знает, что такое

...и, наконец, — выслушав  
 Он был из тех, кто знает, что такое  
 ...и, наконец, — выслушав  
 Он был из тех, кто знает, что такое



# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АЛЕКСАНДРА ВОЛКОВА

Говорить о педагогических принципах художника, который не оставил теоретически разработанной системы преподавания изобразительного искусства, трудно. Александр Волков не написал педагогических трудов. Тем не менее, собственные, практически разработанные и глубоко продуманные принципы преподавания у него были. Недаром он преподавал живопись всю свою жизнь. В числе его учеников были дети и взрослые, профессионалы и любители. Он был учителем не только для непосредственных учеников, но и для многих своих товарищей-художников. Учителем в самом высоком смысле этого слова.

Александр Волков оставил бы плеяду учеников, если бы жизни многих из них не унесла война. С фронта вернулись лишь несколько человек. Но, и не оставив школы в полном смысле этого слова, Александр Волков сообщил узбекскому искусству такой этический и эстетический заряд, что он живет и сегодня во всем лучшем, что делают художники республики.

Первые педагогические опыты А. Волкова относятся еще к предреволюционной поре. Особый же размах его педагогическая работа приобрела после революции. Народные школы открывают далеко не полный перечень учебных заведений, где он преподавал, начиная с 1917 г. За ними последовали Учительский институт и Высшие педагогические курсы в Ташкенте, краевые центральные мастерские Туркестанской народной школы живописи и ваяния, детские клубы (двенадцать таких клубов организовали в Ташкенте А. Волков и его товарищи), Туркестанский университет, Высшая краевая Туркестанская художественная школа... Этот список можно продолжить.

В личном архиве А. Волкова среди наиболее важных для него бумаг хранится любопытный документ.

«Дан сей мандат художнику Волкову, инструктору школьного п/отдела изобразительных искусств в том, что ему поручается организация и руководство художественного образования во всех школах первой-второй ступеней Старого Ташкента. Все со-

ветские учреждения оказывают тов. Волкову всяческое содействие в выполнении возложенных на него задач». Двадцатого мая 1920 г. А. Н. Волкову была поручена постановка художественного образования во всех школах Старого Ташкента. Это был первый период его педагогической деятельности, самый романтический.

«На арбах, случалось и на себе, — пишет М. И. Земская, — художники доставляли в 1919 г. в Старый город краски, оставшиеся на складах текстильных фабрик, и бумагу — старую оберточную, обои или афиши, на обратной стороне которых можно еще было писать. Раздавали их узбекам-школьникам, иногда и взрослым. Тут же объясняли и показывали, как пользоваться карандашом, как держать кисть в руках... А потом собирали рисунки, устраивали выставки».<sup>1</sup>

Задача организовать художественное образование, возложенная на А. Волкова, была сложна и многотрудна. Общие для всех трудности двадцатых годов накладывались на свои, местные, специфические. А. Волков преподавал в мусульманских школах. Образование в них носило религиозный характер. Рисовать и писать красками там, естественно, не учили. Ислам, как известно, налагал ограничения на изображение людей и животных. В художественной практике они часто нарушались, но, тем не менее, запреты глубоко укоренились в сознании людей, особенно юношества, получавшего традиционное религиозное образование. Начать учить узбекских детей живописи и рисунку — это была затея небывалая по новизне, смелости и размаху. А. Волкову она оказалась по плечу. Надо было обладать его взрывчатым художественным темпераментом в сочетании с глубокой живописной культурой, широкой образованностью и доскональным знанием местного быта и обычаев, чтобы решить эту задачу с успехом.

Топография Старого Ташкента была запутанной. Художнику дали лошадь, и он с утра до вечера

1. Земская М. И. «Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайхань», М., 1975.





*Волков А. Н. Натюрморт с красной тканью. 1927 г.*



объезжал вверенные ему школы, раздавая — в официальном качестве инструктора — детям бумагу и краски. Так формировалась на практике преподавательская система А. Волкова. Практикой она и проверялась. Эмпирическим путем мастер пришел к важным выводам. Они перекликались с мыслями В. Фаворского и В. Бакушинского, посвятивших специальные работы детскому творчеству, а во многом сильно опережали свое время, оказываясь сродни тому, что делается в этой области сейчас — и у нас в стране, и на Западе, и в Японии. Но у Волкова времени для теоретизирования в ту пору не оставалось, а пожалуй, не было и самой такой склонности. О педагогических поисках художника мы можем судить по его собственным произведениям и по работам его учеников. Когда А. Волков занимался с детьми, они у него рисовали или писали красками на больших плоскостях (материалом часто служила обратная сторона обоев или шероховатая грубая оберточная бумага), пользовались толстыми кистями, цветными мелками, реже — цветными карандашами. А. Волков считал, что творческую волю ребенка не должны ограничивать ни заранее определенные форматы листа, ни сложности самой работы с краской. Поэтому ребята работали не в трудной технике акварели, с которой часто начинают обучение, а тем более не маслом, рассчитанным на долгую работу. Они писали клеевыми красками, которые просты в обращении и позволяют перекрывать большие плоскости. А. Волков особенно не вмешивался в саму работу. Его неназойливые советы касались главным образом обращения с красками. Иногда А. Волков все же давал задание, называя тему в самой общей форме, изредка сам брался за кисть, объясняя, как заставить ее стать послушной, как обращаться с белыми и как пользоваться самим цветом бумаги.

К сожалению, от тех далеких лет сохранилось всего несколько детских работ, но и они представляют для нас интерес. А особенно поучительны эти листы при сопоставлении с работами А. Волкова из цикла «Детский примитив», выполненного в 1930-е гг. и навеянного работами учеников. В преподавательской практике А. Волкова возникала единая цепочка: учитель — ученик, ученик — учитель. Можно предположить, что из множества рисунков художник сохранил именно те, в которых было нечто, созвучное его творчеству.

На одном из этих детских рисунков на фоне матово-синего неба рисуются контуры мусульманского мавзолея. Купол повторяет небесный свод, слабо светится луна. Обращает на себя внимание цветовая гамма, чуть приглушенная. Попытка смягчить контрастную яркость цвета для ребенка необычна. А вот для учителя характерно такое построение живописной композиции, которое позво-

ляет «столкнуть лбами» контрастные цвета, смягчив резкость этого столкновения, но сохранив всю его силу. Некоторые листы волковских учеников 20-х гг. были так велики, что будь это работы взрослого художника, в них можно было бы предположить эскизы фресок.

Думается, что «фресковость», своеобразная монументальность работ юных учеников А. Волкова не случайна. Ведь это одно из важнейших свойств собственных произведений мастера поры 20-х—30-х гг. Есть и другие пластические созвучия между учителем и его учениками.

Одухотворенность цвета, единство материи, из которой строится графический лист или живописный холст — важные свойства живописи А. Волкова. Мастер и его ученики всегда вели поиски в одном направлении, независимо от возраста. Преподавание для А. Волкова было не просто воздействием на учеников, но взаимодействием с ними, сложным процессом общения, важным для обеих сторон. Так было у него и со взрослыми учениками, с товарищами и коллегами.

С 1929 г. А. Волков начинает преподавать в Ташкентском художественном техникуме. Так наступает новый период его педагогической деятельности. К тому времени у художника накопился огромный и разнообразный опыт, который и стал теперь источником метода обучения будущих профессиональных художников. Поколение талантливой молодежи пришло в Ташкентский техникум в начале 30-х гг. В их числе были такие талантливые студенты, как обладавший мощным живописным темпераментом Л. Насреддинов, вдумчивый и наблюдательный Х. Рахимов — в будущем тонкий портретист и, наконец, самый старший по возрасту и наиболее своеобразный по складу дарования художник — Б. Хамдами. К несчастью, эти живописцы, как и многие их сверстники, погибли на фронтах Великой Отечественной войны, не сделав и десятой доли того, что могли бы сделать. В наши дни живут и работают в Ташкенте Самыг Абдуллаев — ныне директор Ташкентского музея изобразительных искусств, пейзажист П. Мартаков, в Москве — график Г. Карлов.

Об этой поре своей преподавательской работы А. Волков вспоминал часто, но, к сожалению, со свойственным ему лаконизмом. Так, в своих заметках он писал, например, об организации класса учеников-узбеков. «Один из художников-педагогов говорил, что узбеки смогут работать только декоративно. Это их очень обидело, и они все собирались уйти из училища. Я заявил, что они могут работать и как станковисты, и взял на себя это доказать. В течение пяти лет я работал в классе узбеков и доказал, что это так. Узбеки способны и как станковисты. Это было в 1933—1934 годах.



В дальнейшем все это оправдалось еще в большем масштабе».<sup>1</sup>

В «большом масштабе» развернулась в тридцатые годы деятельность творческой бригады А. Волкова. Работа в ней шла параллельно преподавательской. Туда вошли такие разные и высокоодаренные художники, как У. Тансыкбаев, Б. Хамдами, Н. Карахан, А. Ташкенбаев, У. Ахмаров, П. Щеголев и А. Подковыров. Члены бригады были объединены общими поисками — поисками монументализма, столь характерными для первой половины 30-х гг. В эти годы художники стремились создать новое монументальное искусство, выйти из мастерских на городские площади и колхозные улицы. Добивались монументальности они и в своих станковых работах.

Именно станковое творчество дало наиболее ценные художественные результаты. Мечты о фресках чаще всего так и оставались мечтами. Сплав же станковости с монументальностью определил характер многих лучших произведений советского искусства 30-х гг.

А. Волков был в ту пору лидером наиболее интересного направления узбекской живописи. Это было трудное и насыщенное время. Выставки, в которых участвовал А. Волков и его товарищи, следовали одна за другой. Художники много ездили, встречались со зрителями, не уходили от дискуссий. Далеко не все из крупных замыслов тех лет осуществились, многие эскизы так и остались эскизами. Но поиски, нереализованные в монументальной живописи, воплощались в станковую, определяя своеобразие ее характера.

Конечно, художники бригады, за исключением Б. Хамдами, не были учениками А. Волкова в прямом смысле этого слова, они были товарищами и коллегами, но Волков был не просто старше по возрасту, но и старше по работе в искусстве. У него за плечами была высокая живописная культура, он отчетливо понимал необходимость ее приложения к станковым и монументальным задачам. «Каждую тему, исходя из ее содержания, нужно решать особо. Только тогда она будет выразительной и жизненной. Значение цвета, краски, декоративности...» — писал он в ту пору.

Жизнь и искусство, преподавание и творчество были для Волкова нераздельны. Он не придумывал для учеников, которые занимались у него в технике в годы активной деятельности бригады, особых отдельных задач. Задачи творческие совпадали с педагогическими. Одной из главных было воспитание глаза натурой. Волков давал своим ученикам прекрасную школу натурального видения. От начала 30-х гг. осталось множество рисунков, набросков с натуры, эскизов художника. Это результат его поездок по республике и наблюдений, сделанных

в Ташкенте и его окрестностях. Надо отметить, что изучение натуры Волков понимал не столько как писание натуральных этюдов, сколько как особую интенсивность наблюдения природы и людей, энергию восприятия и способность удержать в памяти существеннейшее из увиденного.

Любопытное свидетельство о том, как проходили волковские занятия с учениками «на природе» дают нам мемуары одного из учеников художника московского графика старшего поколения Г. Н. Карлова, любезно предоставившего рукопись своих интересных мемуаров составителям данного каталога. Автор вспоминает о том, как он ходил вместе с А. Волковым на этюды.

«Мы взяли с собой немного денег, хлеб и колбасу и вышли в пятницу рано утром и направились в горы Чимган, которые отстоят от Ташкента примерно километров на девяносто. Мы шли хорошим солдатским шагом. На дорогу ушло два дня... Ночью решили забраться на гору и уже перед самым рассветом мы были на вершине ее. С полчаса смотрели мы на восходящее солнце. Такого рассвета я никогда не видел, да и никогда не увижу. Небо — нежное расплавленное золото и оно буквально постепенно наливалось солнцем. Горы — чистый, без примесей, не считая в разных местах добавления в разной степени белил — ультрамарин.

Линия гор, по выражению Волкова, напоминала восточную мелодию. Если представить себе «рисунок песни» и остановить его, то это и будут именно эти горы.

И он запел. Он пел, забыв обо мне, забыв обо всем на свете...»

«Когда мы пришли в Ташкент, — вспоминает далее Г. Н. Карлов, — он мне сказал: «Теперь идите в студию и пишите этюды по впечатлению. Не пишите обязательно отдельные предметы, деревья, детали, портреты — пишите общую музыку цвета, пишите то, что особенно поразило вас цветом. Находите каждому цвету форму, чтобы он чувствовал себя там хорошо и уютно, чтобы соседние мазки не мешали друг другу жить, чтобы один помогал другому выполнить свою задачу. Пишите недели две...»

Свидетельство Г. Н. Карлова драгоценно для нас: оно дает представление о раннем — середины двадцатых годов — периоде преподавательской деятельности Волкова и ясно показывает, как далеки были его методы от обычных преподавательских шаблонов. Художник, в сущности, ставил перед учеником те же задачи, над решением которых трудился сам. Когда-то В. Серов поражал воображение многих художников, садясь вместе со своими учениками рисовать модель. А. Волков также не возводил между собой и учениками стены, которую не перешагнуть. Он не





Волков А. Н. Восточная школа. 1918 г.



в дальнейшем все же оправдалась, как и Бондарь, так и другие.

В «Бондарь» наиболее развернуто в тридцать лет годы деятельности партизанской бригады А. Волков, Работы в нем дана параллельно преданиям, легендам, были бы более тесно связаны с высокохудожественным творчеством, как у Лангматера, Е. Ковалева, И. Ковалева, А. Тихонова, У. Аухомова, П. Шегалева и А. Подорожника. Через Бондаря более подробно описана конкретная — конкретная жизнь — конкретная жизнь партизанов для первой половины

в Тихонова и его современности. После открытия, что устроены работы Волкова привнесла в историю не только конкретные факты, события, но и глубокую интуитивность, наблюдательность природы, а также энергичное изображение и способность удивлять в не- жите сущности, которые не удаляются.

Работы Волкова отличаются в том, как проходили конкретные моменты с участием или без участия конкретных персонажей, а также как проходили конкретные моменты с участием или без участия конкретных персонажей, а также как проходили конкретные моменты с участием или без участия конкретных персонажей.



Волков А. Н. Плакивание. 1921 г.

Жизнь и искусство, художественное и творчество были для Волкова неразрывны. Он не придумал для искусства, которое замыкается у него в творчестве с точки зрения деятельности бригады, но был идеальным идеал. Этим творчеством соединил с художественным. Одним из главных начал творчества была работа над искусством. Волков делал своим ученикам прекрасные работы над искусством. От начала 20-х гг. остались множество рисунков, набросков с натуры, эскизов художника. Это результат его работы по рисункам и наброскам, сделанным

Самостоятельно. В. П. Волков драгоценно для нас это дело художника в разных — смысле не только в смысле — смысле художественной деятельности Волкова и это художник, как делал Волков его методы от обычных художественных методов. Художник в смысле, смысле же перед учеником не же делал, над рисунками, которые рисовал сам. Когда-то В. Сергеевичем работавшим вместе художником, делал вместе со своим учеником рисовать работы. А. Волков также не работал вместе собой и удалялись стены, которую не переживали. Он не





Волков А. Н. В чайхане. 1921 г.

... 1921-1922, на выставке в М. А. ...





*Волков А. Н. Караван III. 1922—1923 гг.*

Художественный музей им. А. С. Пушкина





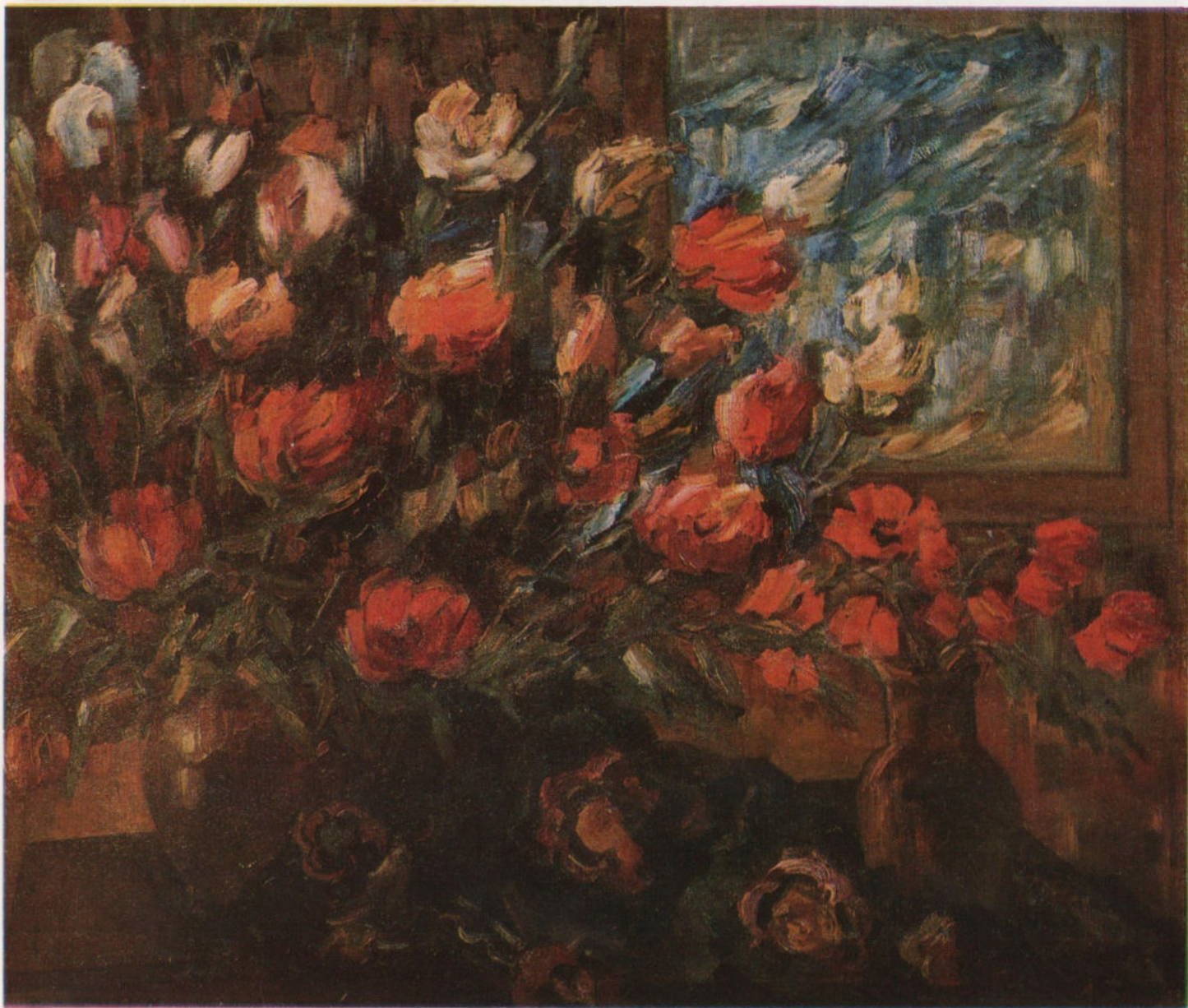
Волков А. Н. Три музыканта. 1926 г.





*Волков А. Н. Композиция с тремя женскими фигурами.  
1932 г.*





Волков А. Н. Натюрморт. Цветы. 1944 г.

Школа А. Волкова была важным натурного педагогическим учреждением, где главную роль играло не столько изучение натуры в классе, сколько изучение в студий-





Волков А. Н. У арыка (Вечер). 1946—1956 гг.





*Волков А. Н. Штурм бездорожья. 1932 г.*

держал себя «мэтром», поучающим молодых с высоты своей зрелости и высокой культуры. Такого рода высокомерие было ему глубоко чуждо. В жизни каждого ученика он оставлял след, не стертый в памяти ныне, к несчастью, немногочисленных его учеников. Из их разрозненных устных и письменных высказываний складывается все же некая единая картина, в которой не достает многих деталей.

Школа А. Волкова была школой натурного видения, где главную роль играло не столько штудирование природы в классе, сколько изучение и осмыс-

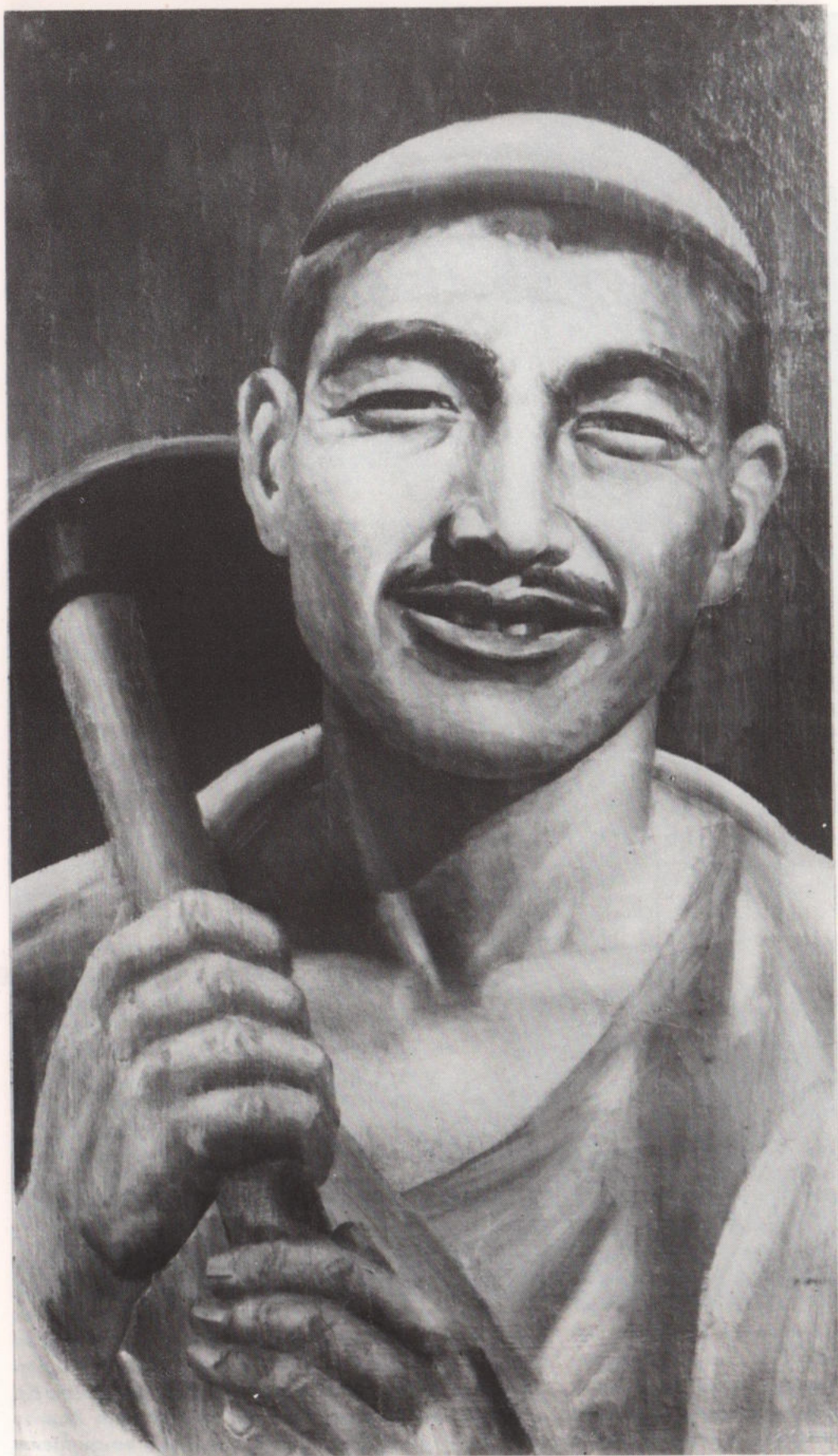
ление её во всей жизненной полноте. Не школярское срисовывание, а постижение сложных законов цвета и композиции лежало в основе его преподавания.





*Волков А. Н. Утро в Шахжардане (На работу). 1932 г.*





Волков А. Н. Колхозник. 1932 г.





*Волков А. Н. На стройке. 1932 г.*



Н. АПЧИНСКАЯ

## НОВАЯ «ТВОРЧЕСКАЯ БРИГАДА»

Среди современных учеников и последователей А. Н. Волкова следует назвать прежде всего братьев Волковых и Е. Кравченко. Это давнее творческое содружество, четвертым участником которого является узбекский скульптор Дамир Рузыбаев. Обоих сыновей Волкова и, в первую очередь, старшего — Валерия Волкова — можно в прямом смысле слова назвать учениками своего отца. Что касается Евгения Кравченко, а также Д. Рузыбаева, то они учились непосредственно не у А. Н. Волкова, а у его ближайшего сподвижника, преподавателя Ташкентского художественного училища П. П. Мартакова. Обосновавшись в 60-х гг. в Москве, братья Волковы и Кравченко каждый год отправляются за материалом для будущих картин и скульптур в Узбекистан, Каракалпакию, Туркмению и Таджикистан. Именно в этой своей неиссякаемой любви к среднеазиатскому Востоку и в умении передать не только его внешний облик, но и внутреннюю сущность, все трое, как и живущий в Ташкенте Рузыбаев, и являются, в первую очередь, наследниками А. Н. Волкова. Сама их «творческая бригада», как они сами себя называют, ведет прямое происхождение от «бригады» Волкова 30-х гг. Как и прототип, она имеет своей задачей слияние русской и национальной культур, постижение Средней Азии с помощью синтеза восточного декоративизма и приемов европейского станкового искусства.

Александр Николаевич Волков принадлежал, как известно, к тем старейшим мастерам советского искусства, чьи произведения несли на себе печать большого стиля, обусловленного цельностью и философской глубиной авторского отношения к жизни. Образы Волкова в целом монументально эпичны, в них воплощены универсальные жизненные ритмы, переданные и цветом, и объёмно-пластическими, и линейными средствами. В поздний период (в конце 30-х и в 40-е гг.) художник пришел к более живописному стилю, послужившему как бы точкой отправления для его сыновей, но в целом живописное начало было неотделимо в его творчестве от конструктивно-графического, а композиционное единство — от предметности каждого

элемента композиции. Образы художников следующего поколения не обладают той масштабностью и глубиной, которые были присущи Волкову-старшему. Но для этого поколения характерно и другое живописно-пластическое видение. В живописи Кравченко и братьев Волковых линия, объём, обособленно существующий предмет играют подчиненную роль. Единая цвето-пластическая стихия призвана передавать у них единую стихию среднеазиатской жизни, жар ее солнца, декоративность ее прикладного искусства. Из этой полихромной стихии рождаются и вновь уходят в нее конкретное пространство, предметы и персонажи — как рождаются из земли и вновь в нее уходят памятники среднеазиатской архитектуры. Близкое понимание пластической формы, при всей их, обусловленной законами жанра вещественности, мы находим и в скульптурных произведениях Александра Волкова и Дамира Рузыбаева. В целом, стилистическую преемственность по отношению к своему учителю члены «творческой бригады» сохраняют не столько в трактовке формы и пространства, сколько в особой активности цветового и ритмического начал композиции. В картинах и гуашах Кравченко, живописи братьев Волковых главным средством выражения является цвет, точнее, живописный мазок или пятно — и именно в интенсивности цветовой гаммы, в которой преобладают горячие красные и солнечно-охристые тона, эти художники во многом следуют за автором «Гранатовой чайханы». Цвет, правда, гораздо более приглушённый, присутствует и в скульптуре Д. Рузыбаева и А. Волкова, но что особенно сближает живописцев и скульпторов «бригады», так это ритмическая организация композиций. Все четверо стремятся воплотить средствами изобразительного искусства звучание национальной музыки, отсюда их приверженность к образам народных певцов, акынов, музыкантов и танцоров. Но музыкальный ритм служит в их работах и более широким задачам — претворению быта в нечто вневременное и внутренне устойчивое — в национальное бытие. И в этом нельзя не увидеть продолжение традиций А. Н. Волкова. В самих





*Волков А. Н. Полдень в Шахмардане. 1933 г.*



образах, создаваемых современными художниками, почти не ощущаются гротеск и драматизм, которые как бы претворялись изнутри в гармонию у Волкова-старшего: в них изначально господствует жизнеутверждающее и мажорное начало. Образы эти кажутся одновременно и экспрессивными, и импрессионистичными, передающими «впечатление» от действительности. Порой эта импрессионистичность становится синонимом этюдности и беглости, преодолеваемых в лучших работах художников.

В живописи самого старшего члена «бригады» — В. А. Волкова [1928], унаследованный от отца монументальный размах и жизненный напор сочетаются с непосредственностью и импульсивностью жизненных восприятий. Отсюда характерная для этого художника широта ритмов, особая активность и динамичность живописной субстанции, но также иногда некоторая фрагментарность композиций. В стиле В. Волкова есть нечто общее с поздним импрессионизмом, уже перешедшем в экспрессивные и обобщающие стили XX столетия (некоторые его работы напоминают, в частности, ранних немецких экспрессионистов). В 1960-е и 70-е гг. он испытал также сильное влияние двух крупных современных французских мастеров русского происхождения: А. М. Ланского [1901—1976] и Николая де Сталя [1914—1955], замечательных колористов (критики отмечали присущую им особую мощь цвета), работавших как бы на грани фигуративного и абстрактного искусства. В творчестве В. Волкова, таким образом, исходный восточный декоративизм скрещивается с западным, точно также, как наряду с преобладающими среднеазиатскими образами, на его полотнах можно увидеть порой юг Франции или Париж.

Получая весь заряд впечатлений от непосредственной действительности, В. Волков стремится понять каждый частный мотив как проявление более общих жизненных закономерностей. Пафос его искусства — в передаче через цвет энергии, красоты и многообразия жизни. Последнее обусловило характерную мозаичность волковских работ — то пуантилистскую цветовую россыпь, то сумятицу мазков, то более широкие «ступени красок». В его образах присутствует иногда элемент драматизма, например, в сценах корриды на юге Франции, но последний как бы уходит в подтекст и преодолевается общим празднично-театральным мироощущением. Не случайно, В. Волков так любит писать среднеазиатские базары, канатоходцев или цыганский табор. Но, хотя его больше всего увлекает восточная и природная яркость и жизненное изобилие, он не равнодушен и к эстетике современного урбанизма.

Унаследовав от отца пристрастие к горячему

красному цвету во всех его модуляциях, В. Волков активно пользуется и другими тонами спектра — от белого, воссоздающего ослепительный среднеазиатский свет, до черного, несущего в себе тайну, придающего весомость композиции и усиливающего звучность других красок. Излюбленные его сочетания — гранатовые или алые с изумрудно-зелеными или синими, дополненные черным и белым, а также зеленое с желтым и коричневым — характерная гамма среднеазиатской керамики. Особенно разнообразны у него вариации желтого, то взятого в полную силу, свободно льющегося, как в «Букете на желтом фоне», то напоминающего старую медь, то воссоздающего гамму осенних листьев.

В своих пейзажах В. Волков, так же, как его брат и Е. Кравченко, свободно переходит от натуральных к более абстрагированным композициям, сохраняя везде и внутреннюю связь с натурой, и обобщенно-декоративную основу образов, сближающую их с миром народного прикладного искусства.

Это последнее в Средней Азии всегда являлось чем-то большим, чем «прикладное». Во многом замещаая на мусульманском Востоке станковое изобразительное творчество (которое не поощрялось и зачастую запрещалось исламом), произведения декоративно-прикладного искусства издавна несли в себе огромный заряд духовной и художественной энергии. Через цвет, формы и ритмы, полные разнообразия, гармонии и ослепительной красоты, они воплощали представления народа о жизни и миропорядке. Вот почему для современного мастера, стремящегося передать сущность среднеазиатской действительности, так естественна ориентация на традиционное прикладное искусство.

В то время, как в пейзажных мотивах В. Волков часто стремится к широким обобщениям, в портретах он более конкретен и психологичен. Так, например, в «Автопортрете» он изображает себя напряженно вглядывающимся в природу, мы видим его во всей правде реального существования, различаем затаенную слабость, но также преодолевающий все творческий порыв.

Евгений Кравченко [1937] — уроженец Ашхабада; его детство прошло в поездках с отцом-геологом по пустыням и горам Средней Азии. После окончания Ташкентского училища, он поселился в начале 60-х гг. в Маргелане, куда постоянно приезжали и остальные члены «бригады». Древний городок в цветущей Ферганской долине с еще живыми в те годы традициями народного быта и искусства, сыграл большую роль в творческом становлении молодых художников. Жизнь давала им всем здесь «сюжеты и образы», в то время как



народное искусство — не только прикладное, но и изобразительное [современные росписи в чайханах] — учило художественному синтезу жизненных впечатлений, свободе от имитации натуры, энергии и декоративности живописного языка, динамичной, «театральной» игре образами и цветовыми пятнами. Всему этому братья Волковы и Кравченко учились в те годы, разумеется, не только у народных, но и у профессиональных мастеров — прежде всего, у А. Н. Волкова, а также других, работавших в Азии, начиная с 20-х гг., русских советских живописцев.

В этот счастливый для него маргеланский период Е. Кравченко нашел свой стиль [работая в тесном контакте и под влиянием В. Волкова] и создал ряд лучших своих произведений, среди которых — серия гуашей, впечатляющая силой цвета, внутренней ритмической свободой и цельностью образов. В его видах маргеланских улиц, хаузов (водоемов), базаров, чаепитий в чайханах и народных представлений тех лет видна погруженность в местную жизнь во всем разнообразии ее аспектов. Почти все эти работы, даже самые эскизные, содержат в себе элемент обобщения. В сценах с «чаепитиями» и «комедиантами» подчеркнут ритуальный ритм, а в изображениях улиц мы ощущаем изначальное единство земли, глинобитных строений, неба, деревьев и фигурок людей. Вообще, для Кравченко характерно особенно живое ощущение цельности азиатской жизни, укорененности ее настоящего в прошлом, протяженности ее исторического времени, выраженной прежде всего в архитектурных памятниках и руинах — а также ее пространства. Последнее особенно важно для художника. Широта наполненного светом пространства есть во многих его работах — и в городских видах, и в изображениях пустынь, созданных уже в 70-е гг. под впечатлением пейзажей Хорезма, Куны-Ургенча и Нукуса. Для Кравченко пустыня никогда не «пустынна» [здесь невольно вспоминается А. Сент-Экзюпери], хотя бы потому, что ее наполняет солнечный свет. Любовь к пространству диктует в некоторых работах вытеснение предметов незаполненной поверхностью холста или бумаги. Она же во многом объясняет пристрастие Кравченко к пастели с ее зернистой фактурой и прерывистым, как бы стертым штрихом, вбирающим в себя свет и воздух.

В пейзажах и натюрмортах 70-х и 80-х гг. широта пространства сочетается зачастую с его углубленностью и сгущенностью. Художник прибегает здесь к более многослойной и сплавленной живописи, к более сложной красочной оркестровке, к более приглушенному при всей его цветности колориту. Он любит писать ночные или ве-

черные пейзажи, в которых живописная материя кажется полустывшей магмой с прорывающимся наружу ярким цветом. Колористическое дарование Кравченко в этих вещах проявляется в полную свою силу.

Как уже говорилось, все рассматриваемые художники опираются на традиции народного прикладного искусства. Что касается Кравченко, то его, пожалуй, больше всего привлекают крашенные ткани. Маргелан, в котором он нашел себя, помимо всего прочего, был одним из главных центров производства знаменитых «абровых», окрашенных методом резервации тканей, и их размытые узоры («абр» по-персидски означает «облако»), и контрастные сочетания чистых малиновых, вишневых, красных, фиолетовых, желтых, зеленых и синих тонов не раз вспоминаются при знакомстве с гуашами и живописью Кравченко.

Как и его друзья, он находит также постоянный источник вдохновения в народных театрализованных и музыкальных представлениях. Для современной Средней Азии это еще не совсем музейное понятие. И сейчас из кишлака в кишлак — и как бы из средневековья в наше время — странствуют «маскарабозы»: бродячие музыканты, танцоры, певцы, акробаты, канатоходцы и клоуны, которые разыгрывают красочные действия на свадьбах, при рождении ребенка и других праздничных событиях. Как известно, подобные представления оказали большое влияние на профессиональный театр XX в. и не случайно, что для самого Кравченко открытие узбекских «маскарабозов» совпало с открытием по книгам театра Мейерхольда. В его гуашах и картинах 60-х и 70-х гг. хорошо переданы архаические ритмы и весь дух народного театра. Эти работы кажутся прямым продолжением замечательных композиций А. Н. Волкова на ту же тему, созданных в 20-е и в начале 30-х гг.

Основное амплуа Александра Волкова (1937) — скульптура, но он делит это свое занятие с живописью и представлен на выставке несколькими характерными полотнами.

По сравнению с вышеописанными мастерами, он создает обычно более камерные работы, хотя и выполненные в том же свободно-живописном и декоративном стиле. В большинстве его картин использован характерный среднеазиатский мотив: земля, вылепленные из нее строения, растущие на ней деревья, уходящие кронами в небо. Доминирующей в этом синтезе природных начал является земля, поэтому в большинстве пейзажей А. Волкова преобладают охристые тона. Некоторые из них, например, «Разговор» [Сайрам], отличаются особым тональным единством. Коричневые, желтые и зеленые краски «земляной» части компози-



ции оттеняются голубовато-серым небом и объединены с ним сквозными оттенками — серыми, розовыми, голубыми. Другие пейзажи, такие, как «Вечер в Сиджаке» или «Осень в Куве», написаны в более ярких и насыщенных тонах, в них чувствуется душевный подъем и творческое напряжение. Кроны деревьев пламенеют оранжевыми и золотистыми тонами, в общий динамичный ритм природы вписаны фигурки людей, которые являются лишь частью природы, но наделенной особым смыслом и, соответственно, выделенной цветом.

А. Волков пишет также композиции с фигурами, среди которых наиболее удачными представляются вариации на музыкальные темы. Среди них есть «громкие» с джазовыми ритмами или звучащие, как камерная музыка, с персонажами, как бы погруженными в музыкальный поток.

Как скульптор А. Волков имеет много общего с Д. Рузыбаевым. В своих лучших работах они добиваются теплоты, лиричности, характерности и психологизма и, вместе с тем, умеют придавать своим образам вневременное звучание. Излюбленный их материал, начиная с середины 70-х гг. — шамот, а также обожженная глина. Обладающий пластичностью глины и твердостью камня, шамот способен и противостоять ударам времени, и запечатлеть его в себе и при этом со всей непосредственностью воплощать экспрессию и лирическое чувство скульптора и оттенки психологических переживаний его персонажей. Кроме того, он, как и глина, позволяет использовать в скульптуре цвет с помощью введения в шамотную массу окислов металлов, дающих при обжиге богатую гамму цветовых оттенков. Оформляя и одухотворяя материал, оба скульптора сохраняют его первозданную грубость и текучесть. Из четырех природных стихий в Средней Азии на первом месте стоят, безусловно, земля и огонь. И именно цветной шамот, равно как и обожженная цветная глина, напоминающие спекшуюся под солнцем азиатскую землю, скалы, саманные постройки, керамику, в наиболее обобщенной и, одновременно, наиболее вещественной и наглядной форме являют национальное начало образов Рузыбаева и Волкова.

При всей присущей им стилевой и тематической близости каждый из скульпторов имеет собственное творческое лицо.

Искусство Дамира Рузыбаева [1937] обладает большим размахом и тематическим и жанровым разнообразием. Он постоянно изображает не только музыкантов, но и «муз», создает много портретов — от обобщенных образов современных колхозников и средневековых ученых и поэтов до портретов в более прямом смысле слова, раскрывающих психофизические особенности конк-

ретной личности. Среди его работ можно видеть круглую скульптуру, многофигурные пространственные или фронтальные композиции, рельефы. В своем творчестве Рузыбаев стремится соединить природу и человека: на одном его полюсе находятся изображения «руин», «землетрясений», на другом — психологические портреты, а где-то посередине — «вещие птицы»: сирины, симурги и т. д., издавна воплощавшие в народных мифологических и художественных представлениях связь человека с природой, сочувствие или враждебность к нему природных начал.

В лучших вещах Александра Волкова — таких, как «Акын Рахматов», «Музыканты», «Певцы», «Трио», «Портрет отца», «Художник», «Узбекская девочка», «Руины» (все они созданы с середины 70-х по начало 80-х гг.) привлекает внутренняя духовная наполненность формы и ее весомость, крепкая построенность композиций. В трехфигурных или двухфигурных группах он добивается не внешнего, а внутреннего единства, которое создается ритмической организацией, равновесием масс и, главное, духовной атмосферой, объединяющей персонажи.

Умение передать духовную жизнь человека в его движении и нюансах — сильная сторона дарования А. Волкова, роднящая его с Рузыбаевым, но в его психологизме больше остроты характерного, а порой юмора и даже гротеска.









Кравченко Е. Н. Эскиз занавеса. 1963 г.







# КАТАЛОГ

ВОЛКОВ А. Н. (1886—1957)



*Волков А. А. Вечер в Сиджаке. 1983 г.*



#### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ГМИНВ** — Государственный музей искусства народов Востока  
**ГТГ** — Государственная Третьяковская галерея  
**ГРМ** — Государственный Русский музей  
**ГМИ КАССР** — Государственный музей искусства Каракалпакской АССР  
**АОМНИ** — Архангельский областной музей изобразительных искусств  
**МОКМ** — Московский областной краеведческий музей. г. Истра

- Х.** — холст  
**К.** — картон  
**Б.** — бумага  
**Кар.** — карандаш  
**Цв. кар.** — цветной карандаш  
**Акв.** — акварель



# КАТАЛОГ

ВОЛКОВ А. Н. (1886—1957)

## ЖИВОПИСЬ

### 1913—1914

Демон. Х., м. 21,5×44,5. Частное собрание. Москва  
Деревья на фоне гор. К., м. 13,5×39,5. Частное собрание. Москва  
Пейзаж. Горная мозаика. К., м. 24,5×46,5. Частное собрание. Москва  
Горный пейзаж. К., м. 15×37,5. Частное собрание. Москва  
Скалы, горы, цветы. Х., м. 30×49. Частное собрание. Москва  
Вода и камни. Х., м. 28×41. Частное собрание. Москва  
Закат над рекой. Х., м. 27×42. Частное собрание. Москва  
Поля в предгорьях. Х., м. 29×49. Частное собрание. Москва  
Предгорья. Х., м. 22×41. Частное собрание. Москва

### 1915—1916

Обнаженная [полосатая]. Х., темпера. 69,5×22. Частное собрание.  
Москва  
Обнаженная золотая. Х., м. 70×157. Частное собрание. Москва  
Мужские фигуры на фоне кишлака. Х., м. 32×33. Частное собрание.  
Москва  
Персиянка. Х., м. 130×45. ГМИНВ

### 1917

Предгорья. Х., м. 42×68. Частное собрание. Москва  
Предгорья. Х., м. 45×70. Частное собрание. Москва  
Горные остроги. Х., м. 46×69. Частное собрание. Москва  
Горный пейзаж. Х., м. 45×70. Частное собрание. Москва

### 1918—1920

Серия «Восточный примитив»  
Беседа под веткой граната. Х., темпера. 23×50. ГМИНВ  
Беседа под сенью шатра. Х., темпера. 32×50. ГМИНВ  
Общество. К., м. 32×48. ГМИНВ  
Музыканты. Х., м. 30×60. Частное собрание. Москва  
Люди у мечети. К., м. 15,5×52. Частное собрание. Москва  
Женщины на верблюдах. К., м. 33,5×48. Частное собрание. Москва

### 1919—1920

Автопортрет. Х., м. 114×46. ГМИНВ  
Отдых [В саду]. К., м. 23,5×33,5. Частное собрание. Москва



## 1921

**Композиция с женскими фигурами.** К., темпера. 19,5×19,5. Частное собрание. Москва

**Оплакивание.** Х., м. 97×146. Частное собрание. Москва

**Три музыкантки.** Х., м. 57×88. Частное собрание. Москва

**На мазаре.** К., м. 42×46. Частное собрание. Москва

## 1922—1923

**Караван I.** Х. на фанере, м. 90×158. ГТГ

**Караван III.** Х. на фанере, м., темпера. 105,5×142. ГМИНВ

**Чайхана золотая (пламенеющая).** Х. на фанере, м. ГМИНВ

## 1924

**Гранатовая чайхана.** Х., м. 105×116. ГТГ

## 1925—1926

**На арбе.** Х. на фанере, м. 113×113. Частное собрание. Москва

**Три музыканта.** Фанера, темпера, лак. 18×18. Частное собрание. Москва

**Чайханы старого города.** Х., темпера, лак. 97×97. ГТГ

**Фергана. Кишлак.** Х., темпера, лак. 97×97. ГМИНВ

## 1927

**Свадьба.** Х., темпера, лак. 54×22,5. ГТГ

**Натюрморт с красной тканью.** Х., м. 107×107. ГМИНВ

**Чайхана с кальяном.** Х., темпера. 108×108. ГМИНВ

**Старый узбек с пиалой.** Фанера, темпера, лак. 138×104. Частное собрание. Москва

**Девочки-киргизки.** Х., м. 103×109. ГМИ УзССР

## 1928

**Чайхана (с портретом Ленина).** Х., м. 113×138. ГМИ КАССР

**Продавцы фруктов.** Х., темпера, лак. 108×108. ГМИНВ

## 1928—1929

**Кузнецы.** Х., м. 140×110. АОМИИ

## 1930—1931

**Дорога в горы.** Х., м. 104×85. МОКМ

**Автопортрет.** К., м. 65×49. Частное собрание. Москва

**На стройке.** Х., м. 137×188. ГТГ

**Столовая.** Х., м. 82×105. ГТГ

**Утро в Шахимардане. (На работу).** Х., м. 71×71. МОКМ

**Сбор кукурузы. (Уборка хлеба в горах).** К., м. 71×85. ГТГ



## 1946—1947

Ремесленники старой Бухары. Фанера, м. 84×48. Частное собрание.  
Москва

Луна низкая. Пейзаж. К., м. 21×23,5. Частное собрание. Москва

Закат. Пейзаж. Фанера, м. 21×23,5. Частное собрание. Москва

## 1946—1956

У арыка (Вечер). Х., м. 104×135,5. Частное собрание. Москва

Лунная ночь. Пейзаж. К., м. 39×49. Частное собрание. Москва

Портрет сына Саши. К., м. 70×50. Частное собрание. Москва

Портрет В. В. Маяковского. К., м. 73×52. Частное собрание. Москва

## ГРАФИКА

### 1915

Голгофа. Б., акв. 12×15. Частное собрание. Москва

Горы с женской фигурой. Б., акв. 13×20,5. Частное собрание. Москва

Демон. Б., акв. 34,5×12,5. Частное собрание. Москва

### 1916—1917

Раздумье. Б., акв. 43×17. Частное собрание. Москва

Купальщицы. Б., акв. 30,5×65. Частное собрание. Москва

Вода и камни. Б., акв. 25×35,5. Частное собрание. Москва

Отдых. Б., акв. 15×11,5. Частное собрание. Москва

Весна (Кетменщики). Б., акв. 19×27. Частное собрание. Москва

Восточный мотив. Б., м. 13×41. Частное собрание. Москва

### 1917

«Эскизы к легендам». Цикл

Караван (Полосатый). Б., акв. 16×64. МОКМ

Юноши (в полосатых халатах на фоне архитектуры и пейзажа).

Б., акв. 14×26,7. Частное собрание. Москва

Деревья и кусты под водой. Б., акв. 95×26,5. Частное собрание.

Москва

Шествие каравана на фоне мазаров. Б., акв. 16,5×37,5. Частное собрание. Москва

В гору. Б., акв. 13,5×20,5. Частное собрание. Москва

Трое на фоне архитектуры и пейзажа. Б., акв. 18,5×23,5. Частное собрание. Москва

В чайхане (В пути). Б., акв. 15×25. Частное собрание. Москва

Базар. Б., акв. 28×32. Частное собрание. Москва

У мазара. Б., акв. 19×27,5. Частное собрание. Москва

Отдых. Б., акв. 15×11,5. Частное собрание. Москва

### 1918—1920

У кальяна. Б., акв. 21×21,5. ГРМ

Из цикла «Восточный примитив»

Восточная школа. Б., акв. 23×34,5. Частное собрание. Москва

Дорога. Б., акв. 17,5×32,5. Частное собрание. Москва

Беседа (Под солнцем). Б., акв. 37×66. Частное собрание.

Москва



## 1919—1920

**Проводы.** Б., акв., темпера. 24×28. ГРМ

**Сумерки.** Б., пастель. 20,5×21. Частное собрание. Москва

**Ритм.** Б., акв. 23,5×23,5. ГРМ

**Красавица.** Б., пастель. 18×20. Частное собрание. Москва

**Усталость.** Б., цв. кар., пастель. 12×20. Частное собрание. Москва

**Кокетка.** Б., акв. 22,5×31. Частное собрание. Москва

**Грусть.** Б., акв., темпера. 25×26. Частное собрание. Москва

**Ритмическая композиция.** Б., акв. 29,5×30,5. Частное собрание.  
Москва

## 1921

**Свидание.** К., темпера. 76×76. Частное собрание. Москва

**Ночь.** Б., акв., темпера. 29,5×31. Частное собрание. Москва

**Женщины и павлин.** Б., акв. 30×30. Частное собрание. Москва

**В чайхане.** Б., акв., темпера. 23×23. Частное собрание. Москва

**«Витражные композиции». Цикл**

**У мазара.** Б., акв., темпера. 33,5×33,5. ГРМ

**В чайхане.** Б., акв., темпера. 32,5×32,5. ГРМ

**Караван.** Б., акв., темпера. 30×49,5. Частное собрание. Москва

**Караван.** Б., акв., темпера. 34,5×49,5. Частное собрание. Москва

**Шесть фигур.** Б., акв., темпера. 32×32. ГРМ

**Чаепитие.** Б., акв., темпера. 31×31,5. ГРМ

**В пути.** Б., акв., темпера. 32×32. ГРМ

**Проводы.** Б., акв., темпера. 20×28. ГРМ

## 1920-е гг.

**Разговор.** Б., тушь. 25×23,5. Частное собрание. Москва

**Столовая.** К., тушь, лак. 21,5×29,5. Частное собрание. Москва

## 1926

**Арба.** Б., акв., темпера, лак. 24,5×35. Частное собрание. Москва

**Продавщица хлопка. (Старая Фергана).** Б. на фанере, темпера, лак.  
30,5×35. ГРМ

**Пейзаж. Улица кишлака в предгорьях. (Бричмулла).** Б., темпера.  
25,5×27. Частное собрание. Москва

**Оранжевая чайхана.** Б., темпера, лак. 28×19. ГРМ

**Слушают бедану.** Б., темпера, лак. 22×22. ГРМ

**Верблюды в пустыне.** Б., темпера, лак. 24×24. ГРМ

**У сандала.** Б., темпера, лак. 29×29. ГРМ

**Мать.** Б., темпера, лак. 28×31. ГРМ

**С базара.** Б., темпера, лак. 17×17. ГРМ

**Осень.** Б., темпера, лак. 30×30. ГРМ



**Возвращение стада. [Улица вечером].** Б., темпера, лак. 22×21.

Частное собрание. Москва

**Девушка-казашка.** Б., темпера, лак. 22×24. Частное собрание.

Москва

**Дедушка и внук.** Б., Темпера, лак. 24×24. Частное собрание.

Москва

**Отдых.** Б., кар. 22×25. Частное собрание. Москва

**На базаре.** Б., кар. 19,5×21,5. Частное собрание. Москва

**Игра в ашички.** Б., кар., уголь. 22×25. Частное собрание. Москва

**Пахота.** Б., кар. 24,5×22,5. Частное собрание. Москва

**Курильщики анаши.** Б., кар. 22×27. Частное собрание. Москва

**Чайханщик.** Б., кар. 29×22,5. Частное собрание. Москва

**Трубачи.** Б., кар. 25,5×29. Частное собрание. Москва

## 1928

**Гончар.** Б., кар. 25,5×23,5. Частное собрание. Москва

**Праздник. Триптих. [Дутарчи. Толчая. Женщины].** 51×42. 51×69.

51×42. Б. на холсте, кар., лак. МОКМ

## 1931

**Дерево.** Б., акв., гуашь. 30×40. Частное собрание. Воскресенск

## 1932—1933

**Из цикла «Детский примитив».** Частное собрание.

Москва

**Женщина в парандже.** Б., гуашь. 43,5×62

**Шествие пионеров.** Б., гуашь. 43,5×62

**Мужской профиль.** Б., гуашь. 43,5×51

**Мальчик.** Б., гуашь. 60,5×43,5

**Всадник на верблюде.** Б., гуашь. 43,5×62

## УЧЕНИКИ

### Мартаков П. П. (1912)

**Портрет старика-узбека.** 1940 г. Х., м. 55×45. Собрание художника.

Ташкент

**Самарканд. Гур-Эмир.** 1969 г. К., м. 32×23,8. Собрание художника.

Ташкент

**Сыр-Дарья. Закат.** 1962 г. Х., м. 52,5×30. Собрание художника.

Ташкент

**Кызылкум. Ветер.** 1963 г. Х., м. 83×154. Собрание художника.

Ташкент

**Северный Ледовитый океан. Явление Галло.** 1982 г. Х., м. 79×122.

Собрание художника. Ташкент

**Аист. На закате.** 1962 г. Х., м. 56,5×91. Собрание художника.

Ташкент

**На закате.** 1966 г. Х., м. 52×102. Дирекция художественных выставок

Министерства культуры УзССР



## **Хамдами Б. (1910—1943)**

Колхозники. 1933. Х., м. 41×31. ГМИНВ

## **УЧАСТНИКИ БРИГАДЫ Тансыкбаев У. Т. (1904—1974)**

Кочевье. 1931. Х., м. 106×106. ГМИНВ

Розовый пейзаж с фигурой мальчика. 1933. Х., м. 100×75. ГМИНВ

Ходжикент. 1934. Х., м. ГМИ КАССР

Долина Бричмулла. 1934. Х., м. ГМИ КАССР

Портрет узбека. 1934. Х., м. ГМИ КАССР

## **КАРАХАН Н. Г. (1900—1970)**

Женская ударная бригада на стройке. Начало 1930-х гг. Х., м. 91×107. ГМИНВ

Дорога в кишлак. 1931. Х., м. 82×72. ГМИНВ

Возвращение жнецов. 1936. Х., м. 124×140. ГМИНВ

## **Подковыров А. Ф. (1889—1957)**

Портрет У. Тансыкбаева. 1930—32 гг. Х., м. 61×43. ГМИНВ

## **Щеголев П. П.**

Добыча песка. 1933. Х., м. 182×145. ГМИНВ

Портрет Назыма Хикмета. 1977. Х., м. 80×50. Собрание художника. Москва

## **НОВАЯ «ТВОРЧЕСКАЯ БРИГАДА»**

### **Волков В. А. (1928)**

#### **Живопись**

Дерево. 1970. Х., м. 117,5×92. ГМИНВ

Базар. 1972. Х., м. 96×96. Собрание художника. Москва

Гранаты. 1973. Х., м. 94×94. Собрание художника. Москва

Розы и соловей. 1973—74. Х., м. 106×70. ГМИНВ

На уборке кукурузы. 1976. Х., м. 130×160. Собрание художника. Москва

Цыгане в Ургуте. 1980. Х., м. 100×120. Собрание художника. Москва

Автопортрет. 1980. Оргалит, м. 122×85. ГМИНВ

В тени карагача. 1984. Х., м. 120×120. Собрание художника. Москва

У очага. 1984. Х., м. 121×121. Собрание художника. Москва

Возвращение

#### **Графика**

Возвращение домой. 1985. Х., м. 180×120. Собрание художника. Москва

У входа в сад. 1987. Х., м. 120×160. Собрание художника. Москва

Чайхана вечером. 1959. Б., тушь, акв. 83×59,5. Собрание художника. Москва

Цыганская семья. 1959. Б., тушь, акв. 59,5×83. Собрание художника. Москва



Самарканд. 1969. Б., пастель. 80×53. Собрание художника.  
Москва

Серия «Базары», 6 листов. 1972. Б., фломастер, пастель. Собрание  
художника. Москва

Серия «Коррида», 6 листов. 1976. Б., тушь, фломастер. 46×55.  
Собрание художника. Москва

## **Кравченко Е. Н. (1937)**

### **Живопись**

Автопортрет в туркменском халате. 1983. Х., м. 100×80. Собрание  
художника. Воскресенск

Утро в Куня-Ургенче. 1973. Х., м. 73,5×150. ГМИНВ

Руины в Куня-Ургенче. 1979. Оргалит, м. 113×85. МОКМ

Мать и дочь. 1979. К., м. 49,5×59. Собрание художника. Воскре-  
сенск

В чайхане. 1962. Фанера, м. 50×44. Собрание художника. Воскре-  
сенск

Степной букет. 1982. Х., м. 114,5×80. ГМИНВ

Мальвы. 1981. Оргалит, м. 88,5×69. ГМИНВ

Вечер. 1982. Оргалит, м. 92×58. ГМИНВ

### **Графика**

Эскиз занавеса. 1963. Б., гуашь. 42×60. ГМИНВ

Парад-алле. 1963. Б., гуашь. 42×60. ГМИНВ

Приглашение зрителей. 1963. Б., гуашь. 60×83. Собрание худож-  
ника. Воскресенск

Цветок. 1963. Б., гуашь. 60×83. Частное собрание. Москва

Эскиз декорации. 1963. Б., гуашь. 60×83. Собрание художника.  
Воскресенск

Осень в Сайраме. 1975. Б., пастель. 56×73. Собрание художника.  
Воскресенск

Оазис. 1978. Б., пастель. 55×73. Собрание художника. Воскресенск

В пустыне. 1978. Б., пастель. 55×73. Собрание художника. Вос-  
кресенск

Холмы. 1978. Б., пастель. 55×73. Собрание художника. Воскресенск

## **ВОЛКОВ А. А. (1937)**

### **Живопись**

Красная ваза. 1970. Оргалит, м. 84×60. Собрание художника.  
Москва.

Разговор (Сайрам). 1978. Х., м. 90×90. Собрание художника.  
Москва

Горячая пятерка из Нью-Йорка. 1979. Х., м. 100×80. Собрание  
художника. Москва

Перед грозой. 1982. Х., м. 180×100. Собрание художника. Москва

Полдень в Пашкурте. 1983. Х., м. 80×80. Собрание художника.  
Москва

Узбекский натюрморт. 1983. Х., м. 73×60. Собрание художника.  
Москва

Вечер в Сиджаке. 1983. Х., м. 73×73. ГМИНВ

Хивинский пейзаж. 1986. Х., м. 80×100. Собрание художника.  
Москва

Осень в Палванташе. 1975. Х., м. 80×55. МОКМ



**Вечер в Сиджаке.** 1983. Х., м. 73×73. ГМИНВ  
**Хивинский пейзаж.** 1986. Х., м. 80×100. Собрание художника.  
Москва  
**Осень в Палванташе.** 1975. Х., м. 80×55. МОКМ

## Скульптура

**Портрет Жигагул.** 1976. Шамот. Высота 33. Собрание художника.  
Москва  
**Портрет отца.** 1977. Шамот. Высота 70. Собрание художника.  
Москва  
**Голова старика.** 1977. Шамот. Высота 35. Собрание художника.  
Москва  
**Семья чабана.** 1980. Шамот. Высота 80. Собрание художника.  
Москва  
**Художник.** 1980. Шамот. Высота 110. Собрание художника. Москва  
**Акын Рахманов.** 1984. Шамот. Высота 52. ГМИНВ  
**Музыканты.** 1984. Шамот. Высота 110. Собрание художника. Москва  
**Цыганская мадонна.** 1977. Шамот. Высота 75. Собрание художника.  
Москва

## РУЗЫБАЕВ Д. (1939)

**Сирин.** 1977. Шамот. Высота 75. ГМИНВ  
**Той. Триптих.** 1970-е гг. Шамот. 45×36. 45×36. 45×65. ГМИНВ  
**Портрет П. Мартакова.** 1970-е гг. Шамот. Высота 60. МОКМ  
**Идущая.** 1970-е гг. Цв. глина. Высота 70. Частное собрание. Москва  
**Землетрясение.** 1977. Шамот. Высота 25. Частное собрание. Москва  
**Поющий.** 1970-е гг. Терракота. Высота 20. Частное собрание. Москва

Художник ВАНИН Г. И.,  
технический редактор СМЕРНОВА И. И.,  
корректор СЕМЕНОВА Н. А.,  
фотограф КНЯЗЕВ Н. А.  
Сдано в набор 29.07.87 г. Подписано в печать 05.10.87 г.  
Формат 60×90<sup>1/4</sup>. Печ. л. 8. Бумага мелованная.  
Заказ № 1964. Тираж 4000 экз. Типография газеты «Гудок».  
Цена 1 руб. 50 коп.



