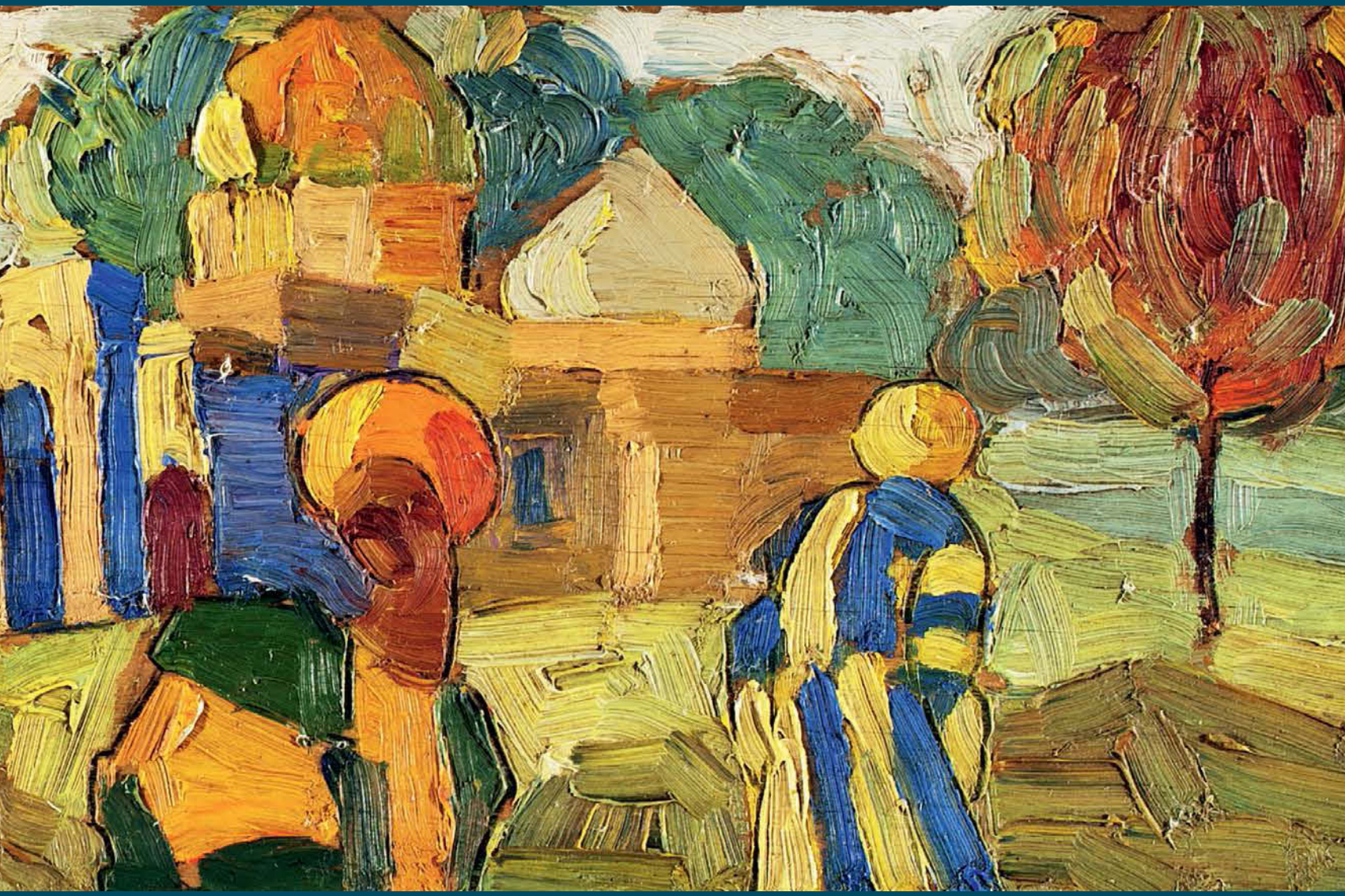
ОБРАЗ ВОСТОКА
В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА



КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

УДК 000
О 00
ББК 00

Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры Республики Башкортостан
Государственная Третьяковская галерея
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
Государственный музей искусства народов Востока
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева
Фонд поддержки и развития научных и культурных программ им. Ш. Марджани

Издание подготовлено к выставке
«Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века»
Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова
25 июня – 1 октября 2015 года

Идея выставки: З. Трегулова
Кураторы: А. Пахомова, М. Филатова, С. Хромченко
Авторы составители: М. Филатова, С. Хромченко
Организаторы выставки:
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»: Т. Волосатова – и.о. генерального директора
Координация выставки: А. Пахомова

Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова: Ф. Исмагилов – директор
Координация выставки: В. Сорокина – заместитель директора, Е. Гасникова, И. Ганиев

Фонд поддержки и развития научных и культурных программ им. Ш. Марджани:
Р. Сулейманов – президент

Альбом подготовлен и отпечатан при участии Фонда поддержки
и развития научных и культурных программ им. Ш. Марджани

О 00 Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века. – М.: Изд. дом Марджани, 2015. – 124 с.: ил. – ISBN 978-5-903715-89-3

Настоящее издание посвящено теме Востока в отечественном изобразительном искусстве первой половины XX в. из собраний Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея искусства народов Востока, Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева и Фонда Марджани.

© Государственная Третьяковская галерея
© Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
© Государственный музей искусства народов Востока
© Государственный Русский музей
© Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева
© Фонд поддержки и развития научных и культурных программ им. Ш. Марджани

ISBN 978-5-903715-89-3

СОДЕРЖАНИЕ

С. Хромченко
ОТ ГОЛУБОЙ РОЗЫ К ЗОЛОТОМУ ГРАНАТУ 6

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ 29

Краткие сведения о художниках 98

Перечень иллюстраций 118

Список принятых сокращений 123

Светлана Хромченко

ОТ ГОЛУБОЙ РОЗЫ К ЗОЛОТОМУ ГРАНАТУ

Голубая роза и золотой гранат – эти метафоры возникают в сознании, когда пытаешься представить, как образы Востока преломлялись в отечественной художественной культуре первой половины XX века, в уникальной ситуации огромной страны, расположенной на стыке Запада и Востока. Первая отсылает не только к художественному объединению, название которого восходит к любимому символистами мистическому голубому цвету и цветку[1]. Вторая предполагает способность художника погрузиться в реальность, ощутить ее как живописную драгоценность.

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

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

Мода на восточные диковины появлялась и угасала, чтобы вспыхнуть с новой силой. Но в целом «восточное» отображалось средствами реалистической живописи, а

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

1 Название выставки, тесно связанное с эстетикой символизма, отсылает к роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген», герой которого, поэт, ищет жизненный идеал, аллегорически обозначенный «голубым цветком», символом романтического томления по невыразимому идеалу.

В поисках идеала, в мистических и реальных странствиях, герой узнает, что *родина романтической поэзии – Восток* (курсив мой. – *С. Х.*).

Восток воспринимался экзотикой: иногда – красочно-чувственной, порой романтически-волнующей, изредка – пугающе-жестокой.

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

Мастерами объединения «Голубая роза» Восток был воспринят не только как художественно-поэтический образ, но стимулировал стилистические поиски, заставив острее почувствовать особенности западного и восточного художественного мышления, объемно-пространственного и декоративного способа передачи действительности.

В деятельности этого объединения, сердцевину которого составили выпускники Московского училища живописи, ваяния и зодчества и, конкретнее, выходцы из Саратова, содержались зерна многих будущих новаций.

И хотя для одних голуборозовцев Восток остался нереализованной интенцией, для других он оказался важной составляющей творческой биографии.

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

Вероятно, еще ко времени «Голубой розы» относятся поездки **Павла Кузнецова** в заволжские степи и наблюдения за жизнью кочевников[2].

И если на выставке 1907 года его смутно выраженный идеал гармонии был воплощен, в частности, в фонтанах, то вскоре он получил более ясные приметы – приметы Востока. Собственно, этот Восток был знаком ему с детства и теперь нашел художественное выражение, «снизошел на него как небесный

Павел Кузнецов
Весна в степи
1911. Холст, масло. 90×99. СГХМ

2 *Сарабянов Д.* Павел Кузнецов. М., 1975.

дар его мечте. Это было не бегство, а обретение < ...>»[3]

Вот уже больше века не перестает волновать воплощенный художником в полотнах «степной» серии синтез мечты и реальности, вечного и вымышленного, счастливо увиденный в бытии кочевников, живущих среди миражей и дождей, в гармонии с природой и подчинении природным циклам.

За степным образом жизни Кузнецов почувствовал нечто древнее и исконное и художественно воссоздал это гармонией живописных средств: нежной гаммой, в которой оттенки голубого и желто-охристого, сливаясь, дают оттенки зеленого; композициями, в которых силуэты кошар перекликаются с линией горизонта и холмов, а плавные очертания предметов и фигур рифмуются, подчиняясь спокойной и величавой мелодии мироздания. Усиливая роль цвета, ритма, фактуры, в своих полотнах Кузнецов решает задачи, сходные с теми, которые занимали многих его европейских современников. Вместе с тем присущий восточному искусству принцип каноничности оказался близок мастеру. Последующие произведения, выполненные по материалам поездок в Бухару, Самарканд и предгорья Памира, а также на Кавказ, говорят об углублении жизненной концепции художника и сохраняют ощущение гармони человека и среды. «Кузнецов воспринял Восток как категорию, родственную собственному душевному строю»[4].

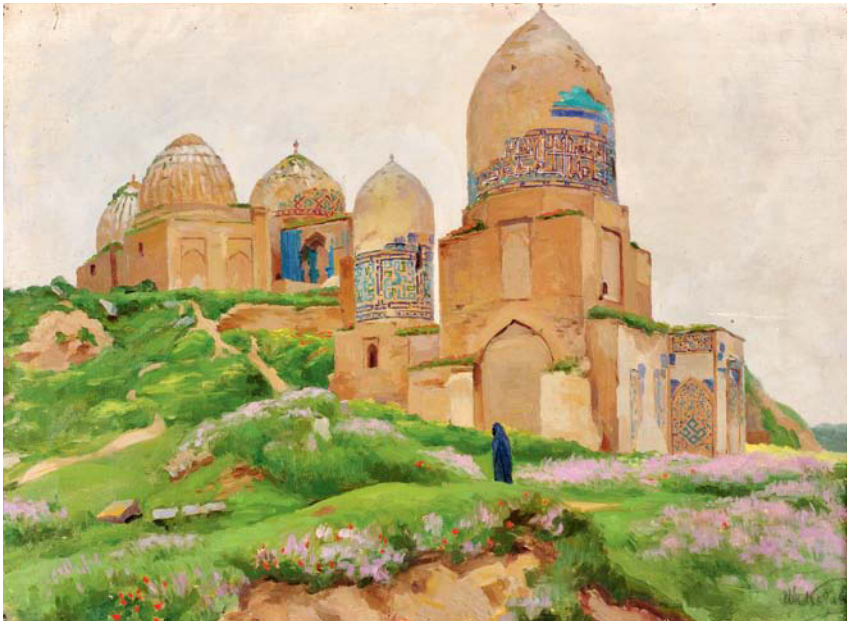
Мартирос Сарьян
У гранатового дерева
1907. Картон, темпера. 34,5x52,5. ГТГ

Голуборозовскими настроениями пронизаны произведения еще одного саратовца – **Петра Уткина**. Наиболее очевидно особенности его дарования проявились в пейзажах, восхищающих элегичной одухотворенностью и тонкой декоративностью. «Прислушиваясь к природе», он перекладывал на язык живописи зыбкие, ускользающие ее гармонии. И даже традиционные «постановочные» натюрморты под его кистью приобретают особую цветовую и эмоциональную выразительность.

Восток **Мартироса Сарьяна** периода «Голубой розы» – некий ускользающий образ, собирательный и ассоциативный. В его сказочности еще нет того Востока, который мы знаем по более поздним произведениям, той сарьяновской природы – «многоликой,

3 *Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. М., 1971. С. 65.

4 *Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. С. 80.



Иван Казаков
Купола Шах-и-Зинда*
1918. Холст, масло. 58×74. ГМВ

* Название имеет двоякое написание

многоцветной, выкованной твердой рукой»[5]. Хотя в «Автопортрете» (1909) и появляются «жаркие» краски, «Гранатовое дерево», написанное двумя годам ранее, еще представляется ему голубым видением в райском саду, а не реальным деревом с плодами, полными терпкого сока.

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

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

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

В отличие от них **Аристарх Лентулов**, **Илья Машков** и другие мастера, чье творчество ассоциируется с художественным объединением «Бубновый валет», уделяли натюрморту гораздо больше внимания. Грубовато-наивные, «земные» в своем ис-

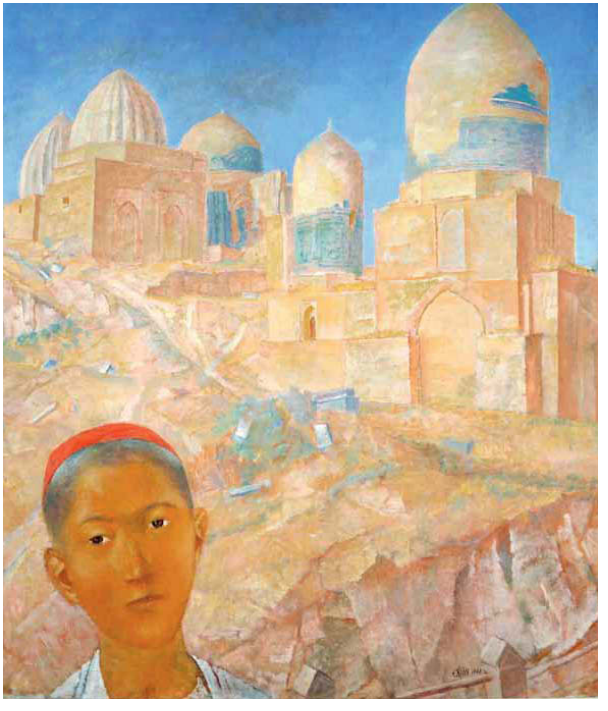
5 *Волошин М.* М.С. Сарьян // Аполлон. 1913. № 9. С. 12–13.

6 *Волошин М.* Лики творчества // Литературные памятники. М., 1988. С. 311.

кусстве, стремившиеся к передаче материального мира в его крестьянски-лубочном варианте, они воспринимали предметы с Востока как свидетельства искусства, архаически-почвенного, полного витальных сил, ценного именно этими качествами, и «приспосабливали» их к своей эстетике «веселого ремесла»[7].

Азиатский Восток стал второй родиной **Оганеса Татевосяна**. Уроженец Еревана, ученик Константина Коровина, он оказался в Средней Азии, в Самарканде, в 1915 году. С перерывами Татевосян жил в Узбекистане, внеся значительный вклад в его искусство как художник и педагог. Ранние произведения написаны художником в традициях московской школы живописи – с сочным цветом и выраженной фактурой крупных мазков, красивым ритмом передающих суммарное впечатление от освещенной солнцем восточной толпы. Ее нарядность словно бы усиливается блеском поверхности масляной живописи, а аккомпанирует ей колоритная восточная архитектура.

Если «бегство на Восток» для голуборозовцев было вымышленным, а потом и желанным, если мастера «Бубнового валета» искали Восток «под ногами», то выпускник того же Московского училища живописи ваяния и зодчества **Иван Казаков** вынужден был уехать в Туркестан, спасаясь от политического преследования после революции 1905 года.

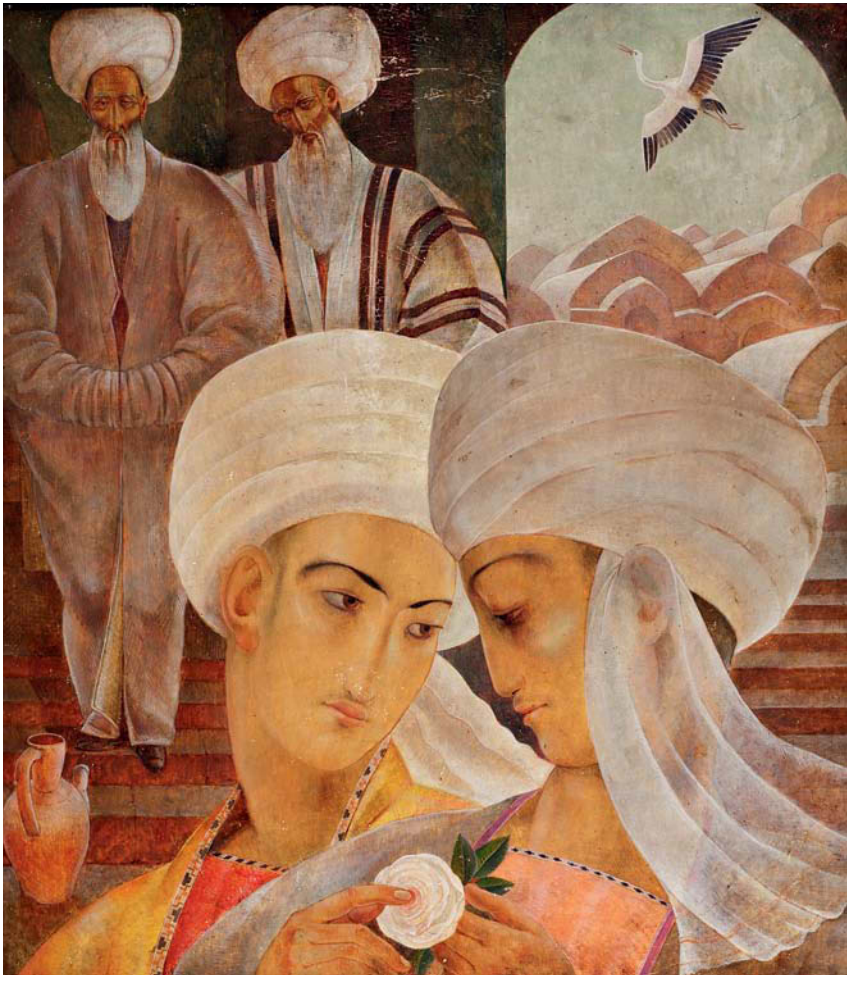


Кузьма Петров-Водкин
Шах-и-Зинда. Самарканд
1921. Холст, масло. 75,5×68. ГРМ

Восточную главу своего творчества он начал с социально-обличительных, в духе передвижничества, полотен, но со временем полюбил неторопливое течение азиатской жизни, величие древней культуры, своеобразие природы.

Казаков одним из первых художников осознал уникальность национального художественного наследия и необходимость его сохранения. В многочисленных архитектурных этюдах он фиксировал не только особенности орнаментального декора и харак-

7 *Волошин М.* Москва. Выставки // Русская художественная летопись. 1911. № 4. С. 62.



Александр Николаев (Усто Мумин)
Дружба, любовь, вечность. (Старая Бухара)
1928. Дерево, темпера. 67х61. Фонд Марджани

тер видимых повреждений, но и передавал изумительную глубину цвета старых изразцов, ныне в значительной степени утраченных. А позже, уже в 1920-е, когда советское правительство создало Комиссию по охране памятников старины и искусства (Самкомстарис), Казаков принял самое активное участие в ее работе.

Кузьма Петров-Водкин попал в Туркестан в 1921 году благодаря предпринимаемым правительством мерам по охране памятников[8]. Четыре месяца, проведенные в Туркестане, оставили яркий след в творчестве уже сложившегося мастера, о чем свидетельствуют не только живописные и графические работы, но и замечательные воспоминания, изложенные и проиллюстрированные в очерке «Самаркандия»[9].

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

Не только особый колорит этой земли поразил Петрова-Водкина, но и тенденция культуры ислама к воплощению в зримых формах умозрительного образа совершенного мироздания. В произведениях художник отразил эту особенность через ясно читающиеся архитектурные объемы, почти геометрически четкие абрисы человеческих,

8 К. Петров-Водкин был включен в состав экспедиции, направленной Главным комитетом по делам музеев, охране памятников искусства, старины и природы совместно с Российской академией истории материальной культуры.

9 Первый непосредственный контакт Петрова-Водкина с Востоком, а точнее с Африкой, состоялся еще в период «Голубой Розы» – в 1907 г.

10 *Петров-Водкин К.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 580.

преимущественно юношеских ликов, через выверенную организацию композиции и передачу пространства, построенного по принципам разработанной им ранее сферической перспективы.

Своя «Самаркандия» была и у другого участника экспедиции – художника **Александра Самохвалова**, ученика Петрова-Водкина[11]. В свободное от архитектурных обмеров время оба ходили на этюды и писали, порой одновременно, «изумительный архитектурный реквием»[12] Шахи-Зинда. «Когда я увидел его этюд, – вспоминал Самохвалов, – разница с моим оказалась огромной, хотя и выражалась усилением некоторых черт системы учителя. Близкая к петрово-водкинской прокладка сурового цвета камней пустыни и бирюзы, напоминающей тоску и мечту о воде, о море, в моем этюде садилась на купола, врезавшиеся в разных направлениях в пространство, и была головокружащая сферическая перспектива (опять-таки петрово-водкинская)»[13].

На древней земле Средней Азии Петров-Водкин продолжил творческие поиски в соответствии со своими философскими и эстетическими взглядами и познакомил с ними своих азиатских коллег, в частности, **Александра Николаева**, выпускника ВХУТЕМАСа. На ученика Малевича атмосфера древнего Самарканда с величественными медресе и мавзолеями, лабиринтом дувалов[14] и застывшей тишиной садов произвела сильнейшее впечатление.

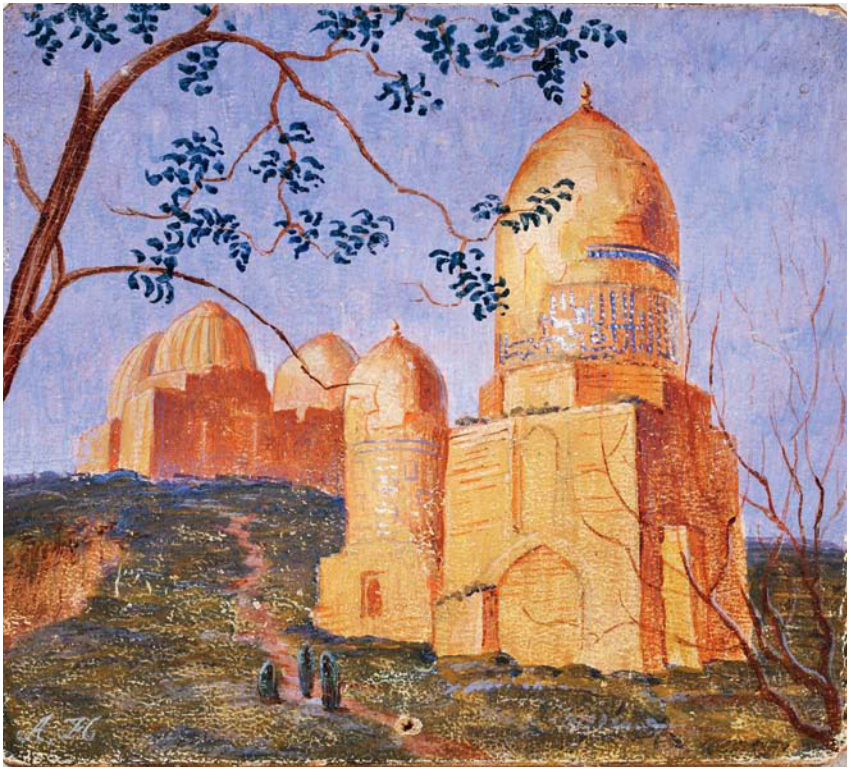
Работая в Самкомстарисе[15] Николаев сблизился с кругом местной интеллигенции, знатоками истории и местных преданий. Непродолжительное общение с Петровым-Водкиным обострило внимание Николаева к иконописи.

И если учитель Николаева, Малевич, кардинально изменял язык искусства, формируя новую эстетику, то его ученик погрузился в незнакомую культуру Востока, «как погружают босые ноги в горячую дорожную пыль»[16].

Ища средства для передачи глубинной сути открывшегося ему мира, возможности воплощения мистического осознания бытия, изучая ислам и суфизм – мистико-аскетическое его течение, Николаев изменился сам, приняв новое имя Усто Мумин, которое

Александр Николаев (Усто Мумин)
С гранатом
1929. Бумага. сепия. 7,2х5. Фонд Марджани

11 Подробно история пребывания художника в Средней Азии изложена в главе «Моя Самаркандия» в книге воспоминаний: *Самохвалов А.* Мой творческий путь. М., 1977. С. 59–98.
12 *Самохвалов А.* Мой творческий путь. С. 74.
13 Там же. С. 93.
14 Дувал – глинобитный забор или стена в Средней Азии.
15 Самаркандский комитет охраны памятников старины и искусства. 1919–1928.
16 Туркестанский авангард. М., 2009. С. 68.



Александр Николаев
(Усто Мумин)
Шахи-Зинда
Картон, масло.
7,6x8,5.
Фонд Марджани

переводят как «Мастер уверовавший, покорный».

В Самарканде в первой половине 1920-х сложился его собственный стиль, строгий и одновременно утонченный, обнаруживающий не только визуально-пластические, но и духовные точки соприкосновений «старого» искусства Запада и Востока.

К этой же группе самаркандских художников, очарованных искусством восточной миниатюры и раннего итальянского Возрождения, принадлежал и сформировавшийся в русле московской школы живописи **Алексей Исупов**. Одаренный от природы незаурядным чувством цвета, Исупов был подопечным Аполлинария Васнецова. А на Восток он попал, будучи мобилизованным в армию в 1915 году. Позже, с 1918 года работая над реставрацией архитектурных памятников Самарканда, художник с особой любовью писал его тонущие в глубокой лазури неба медресе, мечети, мавзолеи. Мозаично, короткими мазками, а порой немного по-врубелевски граня формы, он преобразовывал реальные впечатления в восхитительную красочную феерию, «инкрустируя» сверкающими драгоценными красками поверхность стен или фигурки пестрой толпы. Позже он создавал сюжетные картины, представляющие своеобразные авторские интерпретации восточной миниатюры и приемов иконописи.

Азиатский период продлился очень недолго. В 1921 году художник уехал сначала в Москву, а потом для лечения в Италию, где и прожил до конца своих дней, получив там признание как прекрасный колорист, мастер портрета. Но и в Италии, где не было недостатка ни в заказах, ни в прекрасных ландшафтах, Исупов иногда возвращался к азиатским сюжетам, опираясь на собственные натурные этюды и зарисовки. А прославившее его мастерство в передаче солнечного освещения, несомненно, было отточено в Азии, где художник впервые почувствовал истинную силу солнца.

Уроженец Самарканда, выпускник Петербургской академии художеств **Лев Бурэ** принадлежал к числу живописцев, которые были проводниками европейской реалистической традиции в Азии. В определенной мере следуя верещагинским художественным принципам, он оставался верен документальному изображению окружающей действительности и воспроизводил облик некогда величественных памятников архитектуры. Как отмечали современники, Бурэ умел лучше всех передать выбеленный солнцем и пылью «азиатский» колорит и «цвет лессовой почвы в тени».

Документальной убедительностью отличается и большинство работ **Сергея Юдина**. Получив образование в Петербурге, он прожил в Ташкенте немногим более 20 лет, преподавая в рисование в кадетском корпусе, руководя театральным кружком и оформляя постановки «у себя» и на других, профессиональных и любительских площадках. Будучи популярным ташкентским живописцем, Юдин снискал себе славу мастера ландшафтного пейзажа, свето-воздушной перспективы, изображая залитые солнцем предгорья, оживляемые присутствием людей. Тематика и колорит его полотен не ограничивались жанровыми достоверными сценками в пейзаже и эффектами полуденного освещения. Однако будучи художником, всецело принадлежащим XIX столетию, он не отваживался на радикальные живописные эксперименты.

Вхутемасовец **Варшам Еремян**, живописец, график, художник кино, на протяжении нескольких лет с конца 1920-х работал над серией «Жизнь на улицах Самарканда». Его акварели и гуаши, рисунки тушью и цветным карандашом, а также написанные легко и свободно, в одно касание, живописные работы восхищают непосредственностью впечатления и острой наблюдательностью, а также поэтичностью восприятия непритязательных сюжетов – словно бы случайно увиденных на улицах, базарах, в чайханах и у арыков. Подвижный и стремительный рисунок цветом (акварель и гуашь – водяные краски в жару сохнут быстро), выразительность нежного, вибрирующего в тоне и цвете пятна акварели или более плотной гуаши, белизна фона, оставленного непрописанным, создают ощущение воздуха и света. А сами цветовые сочетания рождают мажорное настроение. Еремян не был, как его коллега по самаркандской изофабрике Надежда Кашина, членом московского художественного объединения «Группа 13», однако ему, несомненно, были близки творческие установки «Группы», радостное, вне политических и социальных проблем, восприятие повседневной жизни.

В 1935 году **Виктор Уфимцев** написал в автобиографии: «Что осталось у меня найденным после всех исканий? Немало. Импрессионизм научил цвету. Футуризм – быстроте и находчивости. Кубизм и конструктивизм дали устойчивость, простоту,