

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ОБЩЕСТВЕННЫЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД  
ИМЕНИ ИСЛАМА КАРИМОВА





А.ХАКИМОВ

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

НЕТЛЕННЫЙ  
СВЕТ

# Содержание

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| Вместо вступления                                     | 6   |
| Память дает знать времени о его  бесправии            | 7   |
| Алгеброй поверить поэзию                              | 10  |
|                                                       |     |
| I. Эпоха и художник                                   |     |
| Противостояние было скрытым, а смирение – мудрым      | 17  |
| История маленького Мука – Троицк                      | 27  |
| Пермь: Чингиз «изоработник»                           | 31  |
| Краса мира - Самарканд                                | 35  |
| Другое время, другое искусство                        | 43  |
| Московская Альма матер                                | 53  |
| Набат войны                                           | 59  |
| История шедевра                                       | 63  |
| Белый конь Искандера                                  | 79  |
| Драма влюбленного правителя                           | 81  |
| Фархад и Ширин: «повесть горя и разлук»               | 87  |
| Дай мне вместо рая Лейли мою                          | 97  |
| Соцреализм крепчает...В Москву...В Москву             | 107 |
|                                                       |     |
| II. Нетленный свет                                    |     |
| Раненный воин                                         | 129 |
| Здравствуй, грусть! Прощай , грусть! Любимая Шамсирой | 129 |
| Семья - Карим, Земфира, Шахноз                        | 141 |
| Преемница                                             | 151 |
| Золотистая аура Согдийской свадьбы                    | 167 |
|                                                       |     |
| III. Серебряный век                                   |     |
| Друзей моих прекрасные черты                          | 201 |
| Посмотрите на тиранов и пожалейте поэта               | 225 |
| Разговор со звездой                                   | 227 |
| Рости ва Рустি: сила в справедливости                 | 247 |
| К познанию страсть неистребима в нас                  | 251 |
| Поэма двух сердец                                     | 277 |
| Образ Улугбека в монументальных росписях              | 279 |
| Дворцовый прием Улугбека: кафе Юлдуз                  | 297 |
| Райский сад на стенах Музея Навои                     | 305 |
| Жизнь торжествует и продолжается                      | 313 |
| Зримое потомками наследие поэта                       | 319 |
| Парящие ангелы всегда молоды                          | 335 |
| Два видения «Кашмирской легенды»                      | 345 |
| Сочи: чередование весен и зим                         | 355 |
| Бухарская фреска и тайна старой чинары                | 359 |
|                                                       |     |
| Вместо Заключения                                     |     |
| Млечный путь художника                                | 373 |
| Библиография                                          | 398 |
| Принятые сокращения                                   | 399 |

Один из своих первых фундаментальных исследовательских проектов Фонд Ислама Каримова посвящает творчеству выдающегося мастера, лауреата Государственных премий, Народного художника Узбекистана и Народного художника Татарстана Чингиза Ахмарова.

Начало 21 века, который маэстро не застал, не затмило свет, излучаемый его нетленными творениями. Поразительные технократические метаморфозы, смена парадигм искусства и стандартов красоты, драматические события и волны новых эмоций и драм, захлестнувшие ландшафт современной мировой истории неожиданно придали поэтике его образов и утонченной художественной философии онтологически и духовно востребованный характер. Сегодня становится очевидным как важен тот вклад, который Ахмаров внес в искусство XX века, какое сильное воздействие оказала его философия искусства на все будущее развитие национальной культуры Узбекистана, на художественное сознание целого поколения его современников, последователей и учеников. По внутренней цельности и творческой неутомимости в поисках своего стиля Ч.Ахмаров был неповторим. В то же время в адекватном представлении о Чингизе Ахмарове и осознании его реального вклада в искусство важную роль играет попытка освободиться от бытовавших некогда и существующих сегодня стереотипов и клише в отношении его творчества и жизненной судьбы, преувеличенных или искусственно созданных культовых оценок.

В настоящем издании сделана попытка снять как панегирический флер, так и несправедливые уничижительные характеристики его наследия и по иному исследовать феномен Чингиза Ахмарова – Человека и Художника...

Лола Исламовна Каримова—Тилляева



# ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! Но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предались бы вольному искусству.  
Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов.

А.С.Пушкин. «Моцарт и Сальери».

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Ахматов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

## Память дает знать времени о его бесправии

Почему сегодня не утихает, а напротив – усиливается и получает новую окраску интерес к творчеству Чингиза Ахмарова? Какую тайну хранит его искусство? Можно ли вербально оценить удивительный, порой противоречивый, но поразительно притягательный мир его образов, неповторимость Стиля и Судьбы художника – «единого прекрасного жреца»?

По внутренней цельности и творческой неутомимости в поисках своей Синей птицы в небе Востока Ч.Ахмаров был неповторим. Как писал Л.И.Ремпель: «Его эмблемой могла бы стать уже знакомая Синяя птица Метерлинка и МХАТа, если бы над ним не витал серебристокрылый Симуург, которому посвящено, и все его творчество» (Л.И.Ремпель. 1992, стр. 389).

В исследовании жизненных событий и творчества Ч.Ахмарова наряду с искусствоведческими подходами, использованы и определенные литературные приемы, позволяющие более доступно представить себе образ художника, его мысли и переживания в человеческом приближении. Но и в лирических отступлениях фактическая основа событий сохранена. Известную роль в таком подходе сыграли и мои собственные впечатления от встреч и бесед с Чингизом Ахмаровым.

С Ч.Ахмаровым судьба свела меня в конце 1970-х годов, когда я был привлечен к работе СХ Узбекистана в качестве руководителя секции критики и искусствоведения. Не столь часто, но общался с ним – на выставках, во время обсуждений работ художников на заседании секции критики. Нередко он приходил в Институт искусствознания, который был первым местом его работы после защиты кандидатской диссертации в Москве в 1949 г.

Он подолгу беседовал со своими соотечественниками. Среди них была Каримова Розия – бывшая танцовщица легендарного ансамбля Тамары Ханум, впоследствии занявшаяся исследованием узбекского национального танца, Фахретдинова Диляра Ахадовна – доктор искусствоведения, изучавшая прикладное искусство Узбекистана, его соратник по Московскому Художественному институту – доктор искусствоведения Такташ Рафаил Хадиевич, писавший о его творчестве.

Ч.Ахмаров встречался и с другими сотрудниками Института. Он подолгу беседовал с известными учеными-искусствоведами профессором Лазарем Израилевичем Ремпелем, академиком Галиной Анатольевной Пугаченковой, кандидатом искусствоведения Абдулхаем Рашидовичем Умаровым – автором статей о мастере и двух книг-альбомов, посвященных его творчеству. В эти посещения и мне посчастливилось общаться с мастером.

В один из осенних дней 1989 года Ч.Ахмаров пришел в Институт искусствознания, где им были созданы панно - настенные росписи «Музы Востока». Он зашел ко мне в кабинет на 4 этаже Института, где я работал в качестве заведующего отделом прикладного искусства и принес московский журнал «Творчество» за 1988 год с моей статьей «Грани художественного процесса». В его руках

была папка с рисунками. Он преподнес мне журнал со статьей и похвалил меня за ее «аналитический характер». Я был удивлен таким вниманием мастера. Затем Ч.Ахмаров открыл папку и стал показывать свои графические листы разных лет. Среди них мне запомнился один из его ранних портретов юной узбекской девушки, написанный цветными карандашами и отличавшийся наивным и очень искренним настроением. Впоследствии я не раз вспоминал этот портрет, но так и не встретил эту незнакомку в публикациях. Наша беседа закончилась тем, что он спросил, чем я сейчас занимаюсь. Это было время конца горбачевской перестройки, когда в искусстве Узбекистана возникли новые и необычные тенденции. Художники создавали картины, в которых звучала острая социальная критика предшествующего строя и по существу отвергались принципы соцреализма, десятилетиями господствовавшего в советском искусстве. По новому, с особым пиететом стало трактоваться искусство художников 1920-х годов, которые подвергались беспощадной критике в 1930-50 гг. Тогда я увлеченно работал над проектом создания Первого творческого объединения 23 художников Узбекистана, куда вошли все наиболее ведущие художники, составившие костяк этого новаторского течения. В то время изысканная эстетика Чингиза Ахмарова казалась несколько отстраненным, рафинированным и не совсем актуальным явлением в бурном, клокающем процессе перестроечных перемен. Я сказал Чингиз-аке, как увлечен и загружен этой работой. Он внимательно послушал и, вежливо попрощавшись, перешел в соседнюю комнату, где сидела Д. А. Фахретдинова. Через некоторое время она подошла ко мне и сказала, что у нее был Ч.Ахмаров. Я сказал, что он был и у меня. Она, немного промолчав, сказала, что Чингиз Габдурахманович попросил передать мне его просьбу написать статью о его графике в журнал «Творчество». Я сказал, что подумаю и по молодости лет забыл об этом эпизоде, а, возможно, посчитал, что есть и более актуальные темы. Ахмаров еще несколько раз встречался со мной, но ни разу больше не обмолвился о своем предложении. Каждый раз, когда я вижу публикации о Чингизе Ахмарове, я вспоминаю тот случай в Институте и его молчаливую просьбу.

Эта книга – дань памяти маэстро, своеобразное извинение за прошлую несознательную невнимательность автора этих строк к творчеству мастера и попытка озвучить свое профессиональное отношение к наследию великого Художника, «дающего знать времени о его бесправии».



Чингиз Ахмаров в кабинете Д. Фахретдиновой в Институте искусствознания. Ташкент. Конец 1980 - нач. 1990-х гг.

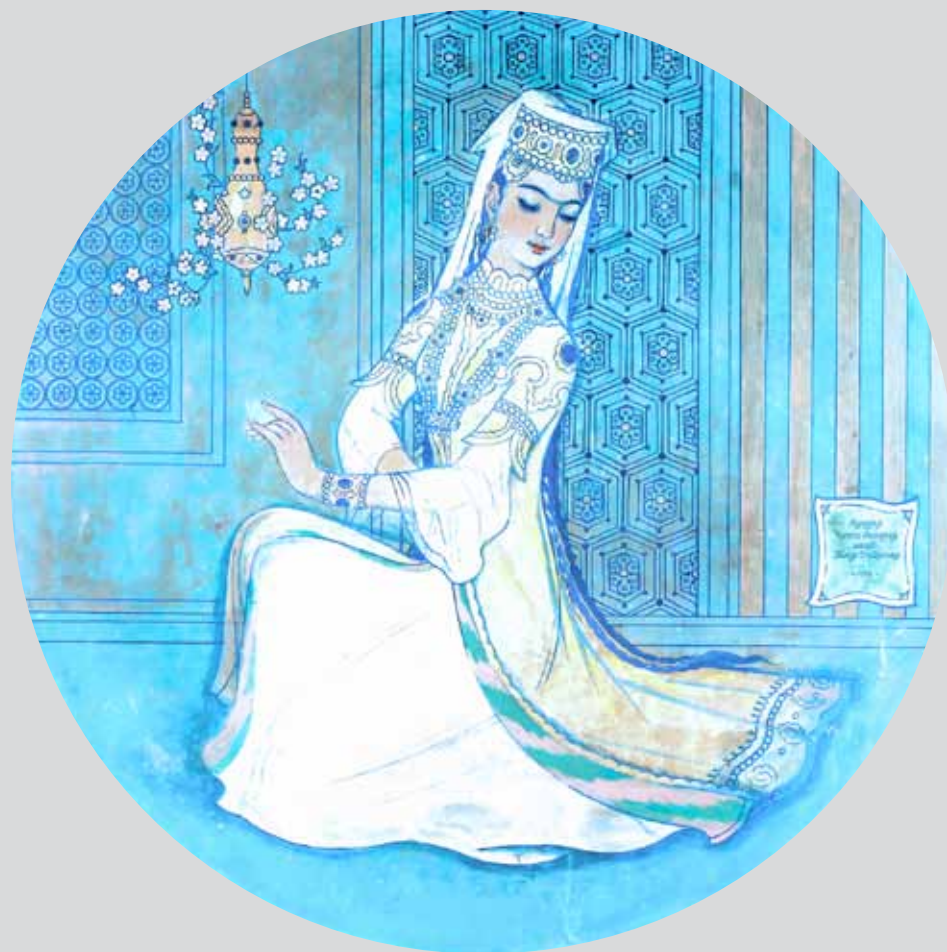


Чингиз Ахмаров и Лазарь Израилевич Ремпель на фоне росписей в Институте искусствознания. Начало 1980-х гг. Ташкент.



Ч.Ахмаров. Общий вид настенной росписи в Институте искусствознания. Ташкент 1978 г.





Ч.Ахмаров. Муза танца. Фрагмент росписи в Институте искусствознания. Ташкент. 1978 г.



Ч.Ахмаров. Муза поэзии. Фрагмент росписи в Институте искусствознания. Ташкент. 1978 г.



Ч.Ахмаров. Муза живописи. Фрагмент росписи в Институте искусствознания. Ташкент. 1978 г.



Ч.Ахмаров. Аллегория музыки. Фрагмент росписи в Институте искусствознания. Ташкент. 1978 г.



## Алгеброй поверить поэзию

Гармонию Пифагор измерял числовыми пропорциями... Пушкин через тысячелетия словами своего героя Сальери возражал античному философу «Алгеброй нельзя поверить поэзию»... И тот и другой по своему правы...Числовые измерения важны, хотя непросто измерить пространство творческого вдохновения и тайное свечение высокого искусства количеством созданных работ, подсчетами званий и заслуг или перечнем событий и важных дат. Существуют, вероятно, менее строгие, но профессионально и жизненно более ценные характеристики судьбы и творчества. И, тем не менее, перечень выставок, систематизация и перечисление созданных за многие годы произведений, периодизация искусства мастера, перечень книг и публикации о нем, вехи его творческого и жизненного пути в срезе годов и десятилетий также важны для понимания поэтики художника.

О Чингизе Ахмарове написано немало статей, публикаций, огромное количество воспоминаний и наблюдений о его творчестве, издано несколько книг-альбомов. Его творчеству посвящены и несколько документальных фильмов. С благодарностью надо отметить искренние усилия исследователей, друзей, учеников, поклонников его творчества, оставивших свои мысли и мнения о художнике. Наиболее заметными монографическими изданиями о творчестве мастера является изданная в Ташкенте в 1979 году книга-альбом «Чингиз Ахмаров» (*Ахмаров Ч. 1979*) и опубликованный в Москве в 2010 году «Сводный каталог» к персональной выставке Ч.Ахмарова в галерее «Галеев-Галерея» (*Ахмаров Ч. 2010*).

Различного рода сведения, оценки, характеристики творчества Ч.Ахмарова содержатся и в обобщающих монографиях, книгах и сборниках статей по искусству Узбекистана, а также в журнальных и газетных публикациях. В последние два десятилетия материалы преимущественно популярного характера, посвященные творчеству Ч.Ахмарова, стали появляться и в Интернете. Безусловно, нами были учтены материалы всех доступных публикаций и изданий, в отдельных случаях сделаны критические замечания, указаны ошибки или неточности, допущенные в них. Важным подспорьем для написания книги стали высказывания и воспоминания самого Чингиза Ахмарова (*Ахмаров Ч. 2007*). Во многом благодаря этой книге появилась развернутая статья о жизненном пути Ч.Ахмарова как великом художнике, впитавшим и органично выразившим лучшие достижения культуры и двух народов - татарского и узбекского, написанная его соотечественником писателем Р.Мир-Хайдаровым (*Мир-Хайдаров Р.2009, стр. 92-108*). Нами также были использованы выдержки из воспоминаний Ч.Ахмарова, носящие в основном историко-биографический характер, но позволяющие более объективно рассмотреть эволюцию мировоззренческих и эстетических взглядов художника. Немаловажным источником для понимания его взглядов в первые послевоенные годы явилась рукопись Ч.Ахмарова «Очерки о молодых художниках Узбекистана», написанная художником после получения степени кандидата искусствоведения и поступления на работу в Институт искусствознания в Ташкенте в 1949 году. Для характеристики творчества художника и передачи атмосферы 1930-1960-х годов нами были использованы архивные фотографии, позволяющие визуально представить исторический ландшафт эпохи, на фоне которого протекала непростая судьба художника и формировалось его эстетическое кредо.

Большой объем фактических сведений был почерпнут из Центрального Государственного архива Узбекистана (*личное дело Ч.Ахмарова, его письма, автобиография, стенограммы съездов СХ Узбекистана, заседаний обсуждения рукописей по искусству Узбекистана и др.*) и Государственного архива кино-фотодокументов (*фотографии и другие визуальные аудио-киноматериалы*), а также архивов Института искусствознания АН РУз, большая часть которых относится ко второй половине XX столетия. Важным дополняющим текст материалом стали воспомяная его современников, учеников и последователей, а также фотоматериалы, хранящиеся в их архивах.

За всю свою жизнь Ч.Ахмаров создал бесчисленное количество рисунков, картин, эскизов к монументальным работам и просто случайные наброски. Помимо использования традиционных ма-

териалов – бумаги, картона или холста – Ч.Ахмаровым было создано немало портретных изображений на деревянных дощечках для нарезания продуктов, фрагменты рисунков на кафеле или в виде изображений на керамических и фарфоровых блюдах. Они хранятся в музеях, личных коллекциях художников и учеников, или просто подарены при встречах с гостями или знакомыми. Многие из них, являясь эскизами к росписям, фильмам или книжным иллюстрациям, представляют собой самоценные и оригинальные произведения мастера. Поиск и фотосъемка станковых работ сама по себе оказалась чрезвычайно интересной и неожиданной по результатам исследовательской работой.

Если о больших собраниях работ Ч.Ахмарова, хранящихся в музеях и некоторых частных собраниях нам было известно заранее, то обнаружение работ у художников или знакомых мастера каждый раз представляло собой приятный сюрприз. Так, благодаря целенаправленным опросам (*они велись у художников, учеников и близко знавших Ч.Ахмарова людей*), а иногда случаю или везению, были зафиксированы на фото и проаннотированы свыше 300 работ Ч.Ахмарова в частных коллекциях Ташкента. В тех случаях, когда картины или рисунки не были аннотированы, отсутствовала дата, техника или размер работы приходилось проводить инвентарную работу на основе сравнения с известными образцами, производить обмер работ на месте.

В итоге в первой половине 2017 года были засняты на фото работы Чингиза Ахмарова, хранящиеся в Ташкенте в собственности его учеников, близко знавших его современников и знакомых:

**1) ученика – художника Садыка Рахманова** (*свыше 100 работ мастера – из них около 40 картин в технике темперы на картоне и холсте, около 60 рисунков в технике акварели и карандаше на бумаге, а также 2 портрета - на деревянной дощечке и на керамическом блюде, фотографии самого Чингиза Ахмарова и его переписка*) ;

**2) ученицы мастера и названной внучки – художницы Шахнозы Абдуллаевой** (*67 работ – из них 15 картин в технике картон-темпера и 55 рисунков и акварельных работ и 2 керамических блюда с изображением восточных красавиц по рисунку Ч.Ахмарова*);

**3) ученика и соавтора работ Ч.Ахмарова – академика Джавлона Умарбекова** (*43 произведения – 11 картин в технике темперы на картоне и 32 рисунка в технике акварели и карандаша на бумаге*) ;

**4) ассистента по росписи в Бухаре, ученика Ч.Ахмарова – академика Акмаля Икрамджанова** (*4 произведения – 3 картины в технике темперы на холсте, картоне и бумаге и 1 рисунок карандашом*);

**5) художника – академика Сабира Рахметова** (*8 рисунков в технике шариковой ручкой на бумаге*);

**6) известного скульптора и соавтора Чингиза Ахмарова по работе в Музее литературы им. Навои и керамическому панно в интерьере станции Навои ташкентского метрополитена – Ахмада Шаймурадова** (*8 произведений – 3 картины в технике темперы на картоне, 2 портрета на деревянной дощечке и 3 рисунка*);

**7) племянника известного режиссера Латифа Файзиева – Айбека Файзиева** (*21 произведение - эскизы к фильму Л.Файзиева «Звезда Улугбека» – из них 20 эскизов в технике акварели и карандаша на бумаге и 1 работа в технике темперы и акварели на тонкой лакированной бумаге, а также 3 керамических лягана - по стилю напоминающие блюда из коллекции Шахнозы Абдуллаевой, выполненные на основе рисунков Ч.Ахмарова керамистом Фархадом Ташмухамедовым – супругом Ш.Абдуллаевой*);

**8) художника, академика Ниезали Холматова, несколько лет проработавшего вместе с Ч.Ахмаровым в Центре по возрождению миниатюрной живописи** (*15 рисунков на бумаге в технике темперы и акварели*);

**9) художника Бехзода Хаджиметова, отец которого Баходир Хаджиметов был одним из последних дипломников- выпускников Чингиза Ахмарова, закончившим в 1977 году Ташкентский театрально-художественный институт** (*11 акварельных рисунков*);

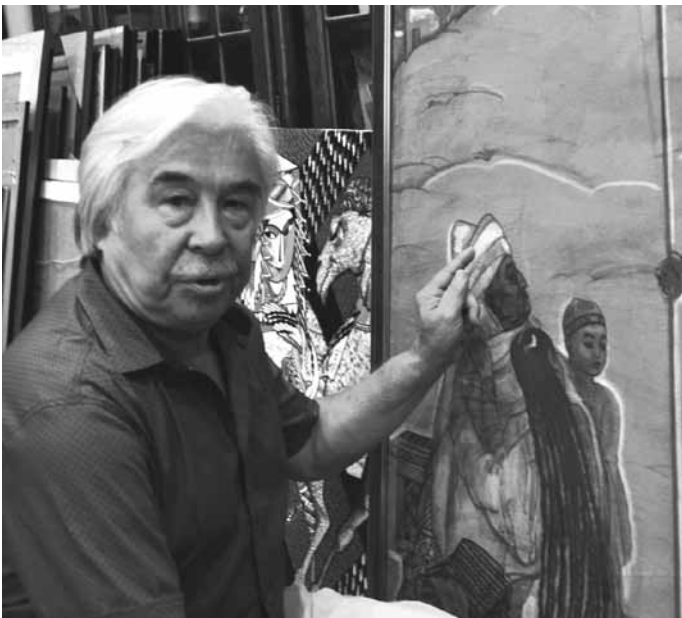
**10) художника-миниатюриста Мирхамида Сабирова, работавшего под руководством Ч.Ахмарова в Центре по возрождению миниатюрной живописи** (*11 рисунков карандашом и акварелью и 1 изображение девушки на плитках кафеля*);

**11) художника Б.Асаева** (*2 картины в технике темперы на картоне и 4 акварельных и карандашных рисунка*);

**12) писателя Дадахан-али** (*7 картин с изображением восточных красавиц – оригинальные эскизы к картинам на холсте для Джизакского театра*).

Наиболее содержательными и количественно богатыми можно считать частные коллекции произведений Ч.Ахмарова в Ташкенте, собственниками которых являются очень близкие для художника его ученики - Садык Рахманов, Джавлон Умарбеков и его названная внучка, художница Шахноз Абдуллаева.

Один портрет девушки в технике акварели, зафиксированный



Джавлон Умарбеков в своей мастерской перед картиной Чингиза Ахмарова. 2017 г.



Чингиз Ахмаров с Шахноз Абдуллаевой и Садыком Рахмановым в мастерской художника. Ташкент. Конец 1980-х гг.

нами, оказался подаренным моей ученице искусствоведу Шахло Абдуллаевой самим маэстро, по просьбе ее отца туркменского художника Курбана Баратова посетившей мастерскую Ч.Ахмарова. К.Баратов был студентом Ч.Ахмарова в годы учебы в Ташкентском театрально-художественном институте в 1973-1977 гг. Еще один портрет оказался в собственности Халиковой Альфии Каюмовны – возглавлявшей одно время Татарский культурный центр в Узбекистане. Безусловно, таких владельцев в Ташкенте, Москве, Казани и других города бывшего Союза большое количество.

Однако всех подаренных Ч.Ахмаровым работ не объять. Зафиксированных нами артефактов из частных коллекций Ташкента

как дополнение к музейным образцам и уже опубликованным в предшествующих изданиях произведений оказалось достаточно для того, чтобы иметь представление о жанровом спектре, пластических и технологических приемах станковых работ мастера на различных этапах его творческого пути. Причем, список владельцев его картин с каждым днем расширяется и не исключено, что и в последующем обнаружатся еще счастливые владельцы бесценных картин и рисунков маэстро.

В Узбекистане в музеях и фондах (*Ташкент, Самарканд, Бухара*) наиболее заметные коллекции работ Ч.Ахмарова хранятся в фондах Дирекции художественных выставок Академии художеств Узбекистана (*38 станковых картин*), Государственном музее искусств Узбекистана (*около 17 картин в технике холст, темпера*), Музее прикладного искусства Узбекистана (*4 панно и два комплекта фарфоровых блюд по 6 шт каждая*), Музее литературы им.А.Навои (*22 работы – из них 21 картины и в технике темперы и картона и 1 керамическое панно в соавторстве с А.Шаймурадовым и две настенные росписи*), Государственным музее-заповеднике Самарканда – 20 произведений.

Из зарубежных коллекций (*в основном Россия*) произведений мастера следует упомянуть наиболее значительную коллекцию работ Ч.Ахмарова из Фонда Марджани, где хранятся 157 картин и рисунков художника. При обращении к руководству Фонда с просьбой о содействии в фотосъемке ряда рисунков Ч.Ахмаров



Чингиз Ахмаров и скульптор Ахмад Шаймурадов с японскими гостями, организовавшими его выставку в Японии. Ташкент. Начало 1990 - х гг.

из их коллекции, мы встретили полное взаимопонимание. Со стороны Фонда была осуществлена профессиональная фотосъемка всех этих произведений Ч.Ахмарова, а в ноябре 2017 года Президентом Фонда Ш.Марджани Рустамом Сулеймановым в цифровом формате фотографии были безвозмездно, без каких-либо коммерческих условий, переданы автору монографии с правом их публикации. Около 20 произведений Ч.Ахмарова хранятся в галерее И.Галеева «Галеев-Галерея», 8 картин и рисунков Ч.Ахмарова находятся в Музее изобразительного искусства Казани, и 2 картины - в Третьяковской галерее Москвы. Две ранние работы Ч.Ахмарова находятся в Музее восточных культур в Москве и представляют особый интерес, поскольку картин конца 1940-нач. 1950-х годов сохранилось очень мало. Это – «Портрет молодого человека (Ибодов Исмат)». 1944. ( Бумага, картон. 32,2х20см. Инв.№ 3627 III. В правом нижнем углу работы стоит дата 16.XI.44 и надпись графитным карандашом «Ибодов Исмат». Поступил через ГЭК в 1951 г. Приобретен у автора) и «Портрет Абдулла Балтаев». Портрет. 1950. (Холст, масло. 98х78 см. Инв.№ 3656 III. Поступил в 1951 г. Передан из фондов Дирекции Художественных выставок и панорам Узбекистана).

Свои работы он щедро дарил людям на протяжении всей своей долгой жизни. Сколько их хранится еще в частных коллекциях в Узбекистане, Москве, Казани и в ряде других стран мира сказать трудно. В процессе сбора материала выяснилось, что большое количество его работ (свыше 40 картин) во время поездки



Ахмарова в Японию в 1991 году с целью организации там его персональной выставки так и не возвратились. Как сообщил сопровождавший его в той поездке скульптор Ахмад Шаймуратов, выставка в намеченном зале не состоялась и была развернута лишь небольшая экспозиция в непригодном для выставок помещении в Токио. В то время посольства Узбекистана в Японии не было и сейчас есть возможность заняться возвращением на родину этого бесценного наследия. Тем более, что в 1994 году в Японии при участии нашего посольства персональная выставка Ч.Ахмарова была открыта и экспозиция состояла из тех невозвращенных картин в 1991 году, а анонс выставки 1994 года сохранился в виде пригласительной открытки.

Весь состав известных на сегодняшний день по музейным и частным коллекциям станковых произведений Ч.Ахмарова составляет свыше 600 произведений. Многие из этих работ были опубликованы, но есть и малоизвестные или не публиковавшиеся работы. Хронологически большая часть его произведений датируется временем после 1960-х годов, когда Ч.Ахмаров постоянно поселился и работал в Ташкенте. Это был наиболее плодотворный и зрелый период его творчества. Начиная с этого времени Ч.Ахмаров, наряду с выполнением монументальных работ, активно участвует со своими станковыми работами на многих международных, всесоюзных и республиканских вернисажах, проводит ряд персональных



Чингиз Ахмаров показывает свои эскизы Самигу Абдуллаеву (слева) и Абдуллаху Абдуллаеву (справа). 1978 г. Ташкент.

выставок в Узбекистане и за его пределами. Художник словно намеренно восполняет тот пробел, который вынужденно образовался в его творческой практике после отъезда в Москву в 1953 году.

В изученных нами коллекциях сохранилось и немало не опубликованных произведений более раннего периода. Среди них особый интерес представляет, пожалуй, самая ранняя из известных на сегодняшний день работ Чингиза Ахмарова – замечательный по тонкому настроению портрет незнакомой девушки, датирующийся 1931 годом, который когда-то запомнился мне. Небольшой по размеру рисунок, выполненный цветными карандашами, был создан Ч.Ахмаровым во время его первого приезда в Самарканд – об этой работе мы более подробно остановимся в последующих разделах книги... Вплоть до самой смерти художник не выпускал из рук карандаша и кисти – самые поздние работы датируются началом 1995г.

Но если из станковых работ художника – картин, рисунков, эскизов к фильмам и росписям, иллюстраций к книгам – мно-

гое еще остается вне поля зрения исследователей, то с монументальными произведениями картина более или менее ясна. Ч.Ахмаров еще в начале 1930-х годов работал над созданием агитационных росписей на темы новой социалистической жизни.



Предварительный эскиз сцены «Фархад и Ширин». 1944-45 гг.



Окончательный вариант решения сцены «Фархад и Ширин». 1944-1947 гг.

ни в Самарканде в качестве «изобротника» известной в те годы «Изофабрики». Однако эти работы не сохранились, за исключением эскиза одной из его агитационных росписей в технике гуаши, датирующейся 1934г.

Наиболее ранней монументальной работой Ч.Ахмарова и значительной по ее воздействию на всю творческую судьбу мастера является настенная роспись в театре оперы и балета Навои в Ташкенте, созданная в 1944-47 гг. Из огромного количества эскизов сохранилось несколько. Они показывают как менялись принципы композиционного и сюжетного решения четырех основных панно росписи.



Фрагмент росписи в Казанском драматическом театре. 1954-55 гг.



Ч.Ахмаров во время работы над созданием росписи в областном драматическом театре Кемерово. 1956 г. Настенная роспись осуществлялась под руководством Бориса Иорданского.

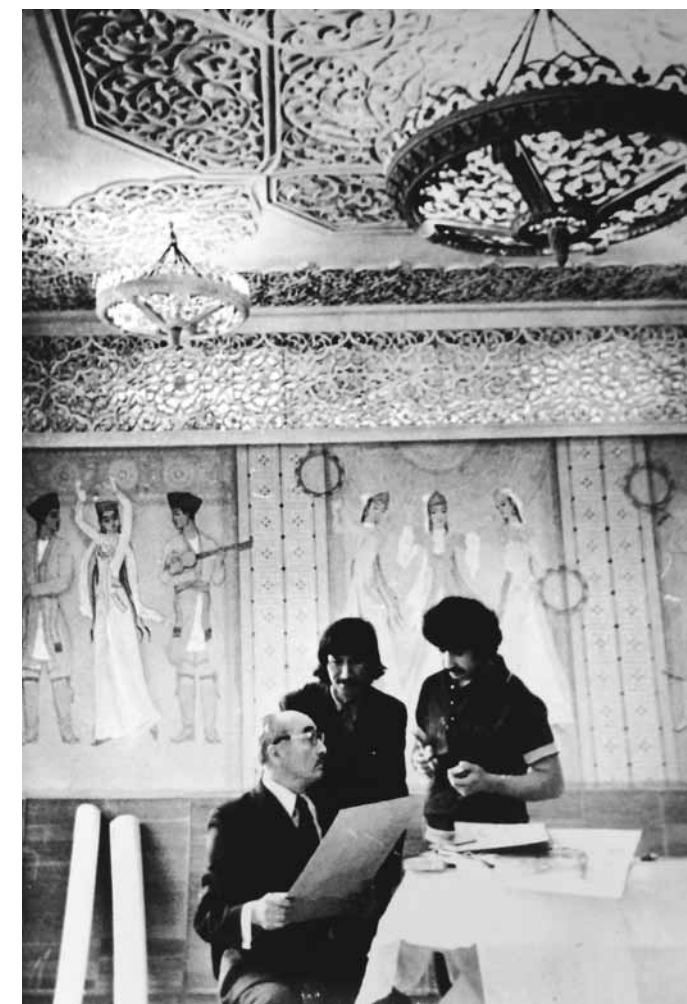
Начиная с 1953 года и вплоть до окончательного переезда Ч.Ахмарова в Ташкент им в Москве, в соавторстве с московскими монументалистами были созданы росписи в интерьере гостиницы «Украина» и на станции метро Киевская-кольцевая, 2 монументальных панно в Казани – драматическом театре и речном порту, в драматическом театре в Кемерово в 1956 г.

Большинство монументальных работ были созданы Ч.Ахмаровым после 1960-х годов для объектов в Узбекистане – Ташкенте (7 объектов), Самарканде (2 объекта), по одной росписи в Бухаре и Ангрене, а также работа в виде 7 портретов восточных красавиц, инкрустированных в настенную роспись А.Гана в интерьере театра в Джизаке.

Несмотря на наличие фотоиллюстраций многих из этих росписей, нами было решено произвести заново всю фотосъемку объектов в Узбекистане. Это позволило ознакомиться с современным



Ч.Ахмаров во время работы над созданием росписи в областном драматическом театре Кемерово. 1956 г. Настенная роспись осуществлялась под руководством Бориса Иорданского.



Ч.Ахмаров и его ассистенты Э.Назаров и С.Рахманов во время работы над созданием росписей в кафе «Бахор» в Красноярске. 1977 г.





Чингиз Ахмаров и его помощник Жумамурод Сабиров во время работы над росписью в Институте востоковедения, Ташкент. 1967 г.



Ч.Ахмаров и научные сотрудники Института востоковедения на фоне росписи. Середина 1970-х гг.

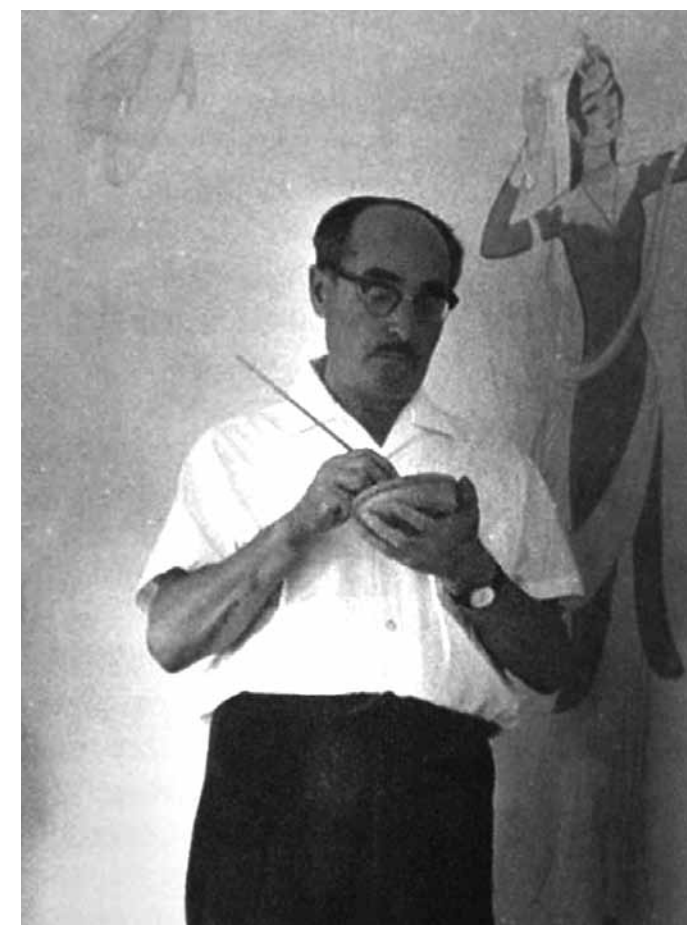
кентского театрально-художественного института, выполнявшие дипломные работы под руководством Ч.Ахмарова. Размер медальонов с росписями был небольшим – 1,5 м. К сожалению, росписи постигла печальная участь – в 1990 году местные религиозные радикалы-вахаббиты устроили там свою штаб-квартиру, а все росписи Ч.Ахмарова были ими уничтожены. В настоящее время в этом здании, входящем в архитектурный комплекс-заповедник, размещен Андижанский областной Музей литературы и искусства.

На основе эскизов Ч.Ахмарова были созданы керамические панно-рельефы в интерьере станции Навои ташкентского метрополитена. Как вариацию настенной росписи можно рассматривать 4 небольших настенных панно в экспозиции Музея прикладного искусства Узбекистана. Наиболее поздней монументальной работой (1985г.) мастера является настенная роспись в интерьере Высшей школы национального танца и хореографии (в прошлом Хореографическое училище). В Самарканде Ч.Ахмаров создал настенные росписи в интерьере кафе «Юлдуз» и 8 крупных панно в Музее-обсерватории Улугбека, которые после реконструкции здания были демонтированы и ныне хранятся в фондах Государственного музея-заповедника Самарканда. Меньше повезло с сохранностью росписи Ч.Ахмарова в интерьере Дворца газетчиков имени Абу Али ибн Сина (ему ассистировали в 1980 году художники Акмаль Икрамджанов и Темур Сагдуллаев). Во время реконструкции дворца в связи с передачей здания в ведение Союза молодежи Узбекистана рассыпающиеся фрески были уничтожены, но местным художникам удалось сфотографировать их и затем создать кальку в натуральную величину с расчетом последующего восстановления росписи – самой масштабной работы Ч.Ахмарова на территории Узбекистана (длина росписи 18 метров, а высота 5,6 м.). Этой проблеме была посвящена наша статья в газете «Правда Востока» от 21 июля 2017г.

В собраниях художников и по сведениям его учеников ряд монументальных работ Ч.Ахмарова так и остались не установленными. Такая судьба постигла керамический фонтан, который должен был украсить городскую среду Коканда – многолетняя работа в соавторстве с ферганскими керамистами работа была практически завершена. Композиция состоящая из керамических блоков в настоящее время хранится покрытая целлофаном в Коканде. Некоторые монументальные работы остались в виде эскизов, но по тем или иным причинам не были осуществлены. Это относится, в частности, к росписи в Самаркандском государственном Университете, эскиз которой хранится в мастерской скульптора Ахмада Шаймуродова. Не был реализован и необычный проект – эскиз ковра на тему восточного танца по заказу бывшего директора Музея прикладного искусства С.Абдуразаковой, варианты эскизов которого сохранились в архивах художника Ниезали Холматова. Особую тревогу вызывает состояние сохранившихся росписей мастера.

Речь идет о росписях в интерьере Высшей школы национального танца и хореографии, в Музее литературы им.Навои, Институте востоковедения, в плачевном состоянии находятся росписи в Доме отдыха завода Ташкенткабель в местечке Лашкерек близ Ангрена. Работа над настоящим проектом выявила эти проблемы и остается надеяться, что после издания книги к ним будет привлечено особое внимание со стороны общественности и заинтересованных учреждений и ведомств.

Огромное количество станковых и монументальных работ, как бесценное наследие оставленное Чингизом Ахмаровым представляет собой впечатляюще гармоничный ансамбль удивительных образов и сюжетов. Не все они одинаково интересны с художественной точки зрения – как и у любого яркого художника в этом массиве работ есть и случайные, порой невыразительные артефакты, но общая картина созданных произведений подчеркивает цельность и уникальность художественного наследия Ч.Ахмарова. Это нерасчленимое единство его образного мира делает вопрос о том, что же важнее было для художника – рисунок, станковая картина или монументальное искусство во многом риторическим, если не беспочвенным. Без его утонченного мастерства рисовальщика и тонкого колориста не было бы монументальных росписей. Но и без панорамного мышления Ч.Ахмарова монументалиста, его мастерства ансамблевого решения и умения масштабного видения темы, едва ли бы сегодня мы могли быть свидетелями столь утонченных по стилю станковых работ и рисунков мастера. Оставляя за собой право наслаждаться этим миром прекрасного, не следует забывать и об ответственности за их сохранение для будущих поколений.



Чингиз Ахмаров и его ассистент Тухтабек Саилов во время работы над росписью в Музее литературы Алишера Навои. 1968г.



Ч.Ахмаров с учениками Баходиром Джалаловым, Жавлоном Умарбековым и Жумамуродом Сабировым на фоне эскиза к панно в Институте востоковедения. Ташкент. 1967 г.

состоянием сохранности росписей мастера и уделить этой проблеме особое внимание в соответствующих разделах книги. В Ташкенте росписями Ч.Ахмарова, созданными им после 1960-х годов, были украшены три учреждения Академии наук Республики Узбекистан – Институт востоковедения (1967 г.), Музей литературы им.Навои (1968 г.) и Институт искусствознания (1978 г.).

В 1974 году Ч.Ахмаровы были выполнены рисунки-эскизы для шестнадцати ромбовидных медальонов в интерьере Андижанского филиала Музея литературы им. А.Навои, открывшегося в помещении медресе бывшего религиозно-культового комплекса 19 века.

В осуществлении росписей с изображением красавиц, образы которых были навеяны газелями Навои, ему помогали У.Балтабаев и С.Рахманов – в то время студенты 4 курса Таш-



Чингиз Ахмаров показывает эскизы росписей директору Института искусствознания академику В.Захидову (крайний слева) место расположения росписей на стене 3 этажа Института и первые варианты эскизов. 18 июля 1978 г. Ташкент.



Ч.Ахмаров во время работы над настенными росписями в Андижанском филиале музея литературы А.Навои. Слева художники У.Балтабаев и С.Рахманов, справа заместитель директора Музея литературы А.Навои.



# I. ЭПОХА И ХУДОЖНИК

...моя жизнь была наполнена, наряду с безгранично счастливыми днями, и временами лишений и страдания, но, несмотря на это, я стремился не сворачивать со своего пути — пути художника. Все, что я обрел, я обрел на этом пути.

Чингиз Ахмаров

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Ахимов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

## Противостояние было скрытым, а смирение — мудрым

«Эпоха и Художник» — эта исключительно важная и, пожалуй, самая сложная тема, должна быть исследована в срезе конкретных дат и событий, на основе выверенных фактов и сведений, без приукрашивания достижений Художника или демонизации Эпохи, в которую он жил.

Чингиз Ахмаров, каким он является нам из общего потока написанного и сказанного о нем, с одной стороны, выглядит или мифологизированным героем Востока (рыцарем восточных дам, хранителем сада, певцом красоты Востока и т.д.) или творческим изгоем — жертвой своей эпохи. Вопреки реальным фактам, в известных публикациях излишне романтизированы страницы личной жизни и его образ художника. В правдивом и адекватном представлении о Чингизе Ахмарове в контексте времени, в котором он жил, и осознании его реального вклада в искусство принципиальную роль играет стремление освободиться от бытовавших некогда и существующих сегодня клише и стереотипов, сложившихся по отношению к его творческой судьбе и жизненному пути. Это поистине трудная задача, учитывая огромное количество мнений и суждений о художнике, его творчестве и судьбе. Они нередко противоречивы, иногда красивый вымысел в них заменяет горькую истину, в них нередки и фактические ошибки и не точные сведения. Все это, в конечном итоге, мешает достоверному и адекватному представлению образа мастера. Поэтому одним из важных принципов авторского подхода было стремление к педантичности по отношению к фактам из жизни художника — мемориальным (воспоминания художника и его близких и учеников), историческим, бытовым, а также к стиливым или иконографическим деталям, касающимся поэтики творчества Ч.Ахмарова.

В настоящем издании сделана попытка снять как панегирический флер, так и несправедливые уничижительные характеристики его наследия и на основе достоверных фактов, воспоминаний самого художника, близко знавших его современников и учеников, с привлечением архивных материалов и критического осмысления научной и популярной литературы максимально правдиво описать историю жизни и творчества Ч.Ахмарова — Человека и Художника...

## I 1930—нач. I 1950 гг.

21мая 1951 года открылся III съезд Союза художников Узбекистана. Председатель Союза Художников республики, Герой Советского Союза, художник Самиг Абдуллаев торжественно объявил о начале его работы: «Товарищи, я предлагаю избрать почетный Президиум съезда в составе членов Политбюро ЦК ВКПб во главе с нашим вождем» (*Стенографический. 1951, стр. 2).*



Председатель Союза художников Узбекистана Самиг Абдуллаев произносит речь на открытии выставки произведений художников Узбекистана. Ташкент.1951 г.

После обязательной формулы, было предложено избрать рабочий президиум съезда из числа ведущих художников и искусствоведов. В его состав был избран Чингиз Ахмаров.

Рядом с ним в почетном ряду села его супруга, первая узбекская художница, директор Музея искусств Узбекистана Шамсирой Хасанова, которую также избрали в президиум. Они сидели рядом два талантливых художника, которых свела жизненная и творческая судьба. Свела, но так и не позволила испить до конца чашу счастливой семейной пары. 39 летний молодой художник и кандидат искусствоведения, первый и единственный среди художников республики лауреат Сталинской премии, а совсем недавно награжденный еще одной высокой правительственной наградой — Орденом Трудового Красного знамени, должен был быть довольным судьбой. Рядом сидела его супруга, к которой он питал искренние чувства, а его творчество было высоко оценено Родиной. О чем еще мечтать молодому мужчине в расцвете творческих и жизненных сил. Но Чингиз Ахмаров сидел, не улыбавшись. Тревожные складки на лбу выдавали сложные, противоречивые чувства и мысли художника. Он искоса посмотрел на красивый и строгий профиль Шамсирой. В последнее время отношения с ней стали несколько натянутыми, она настаивала на строительстве дома на выданном ему государством земельном участке, а он был далек от бытовых и хозяйственных забот. Не меньше тяготили его мысли и о собственной творческой судьбе. Несмотря на внешнее благополучие, его не покидало ощущение наступившей внутренней пустоты после успешной и яркой работы в театре Навои. Заказов на исполнение новых монументальных росписей не было. Казалось, он внимательно слушал выступления докладчика, но что-то смутное тревожило его, не давало покоя. Он невольно вспомнил Московский художественный институт (*в 1948 году переименован в честь русского художника Василия Сурикова в Московский художественный институт им. В.Сурикова*), где проучился и сформировался как художник на протяжении долгих 14 лет с 1935 по 1949 гг. — студент, аспирант, лауреат Сталинской премии, кандидат наук — все это благодаря Альма матер. Он поступил туда еще в 1935 году, учился с вынужденными перерывами. В 1942 году с отличием защитил дипломную работу на монументальном отделении Института, в том же году успешно поступил в аспирантуру Института. Не оставляя учебу в аспирантуре, успел с 1944 по 1947 год создать роспись в театре Навои в Ташкенте, за которую в 1948 году получил высокую государственную награду. На следующий год он защитил кандидатскую диссертацию на Ученом Совете родного Суриковского Института. Не каждый в его возрасте мог похвалиться такими достижениями и, казалось, что вот-вот ему предложат работу на одной из кафедр Института. Но неожиданно его направили на работу научным сотрудником в Научно-исследовательский институт искусствознания в Ташкенте. Ч.Ахмаров не очень радовался такому повороту событий. Смена кисти на перо искусствоведа не совсем то, к чему он стремился, хотя благодаря своему трудолюбию он, как новоиспеченный теоретик, уже успел написать и небольшой очерк о молодых живописцах Узбекистана. «Художник -искусствовед» — странное сочетание — подумал Чингиз Ахмаров, хотя многие его учителя — В.А. Фаворский, Н.М.Чернышов и самый уважаемый наставник Игорь Грабарь — великолепно справлялись с двумя этими, казалось бы, взаимоисключающими ипостасями.

В это время докладчик произнес его фамилию — он упомянул в числе достижений творческого союза последнего времени награждение Ч.Ахмарова орденом Трудового Красного Знамени. Лицо Ч.Ахмарова слегка просветлело — приятно, когда тебя признает общество, народ, коллеги. Настроение художника улучшилось и, когда он услышал в речи докладчика лестные слова о Шамсирой : «*После Постановления ЦК ВКПб по идеологическим вопросам художница Хасанова покончила со стилизацией и перешла к работе на основе метода соцреализма, примером чего является ее последняя работа «Пионерка» — говорил с гордостью за достижения коллег по цеху Самиг Абдуллаев (Стенографический. 1951, стр.10).* Ч.Ахмаров стал внимательно слушать докладчика — в нем выступавший хвалил некоторых художников за правильную перестройку творческого стиля и подвергал критике ряд искусствоведов за неверное и «вредное суждение» в вопросе определения метода соцреализма. Так, проф. В.Зуммер



был обвинен в том, что «...недооценил роли и значения АХРР в развитии советского искусства, оправдывал ряд формалистических рецидивов в работах некоторых художников, считая, что каждый художник должен идти своим путем . А мы знаем, что путь у нас общий – это путь, который указывает партия нашим художникам» – продолжал докладчик (речь идет о рукописи В.Зуммера). Затем было высказано нарекание в адрес кандидата исторических наук Г.Чаброва за «неоднократные ошибки в положительной оценке импрессионизма, как достижения искусства». Слушая докладчика, Ч.Ахмаров ослабил внимание. Такие стандартные проработки были привычны для его слуха, с обвинениями в адрес талантливых, обладающих индивидуальным видением художников выступали обычно не столь талантливые, но фанатично преданные идее сторонники «соцреализма – одного, единственного метода в искусстве» во время многочисленных совещаний, съездов, коллективных обсуждений выставок и в Москве и в Ташкенте. Иногда такая «трепка» завершалась для критикуемых крайне неприятными последствиями. Он вспомнил и более трагические эпизоды. Еще в 1935 году в Москве в студенческом хрестоматийном портрета Алишера Навои, созданного им еще в начале 1940-х годов и получившего 2 республиканскую премию за «правильную реалистическую трактовку» образа средневекового поэта.

Ч.Ахмаров знал, что В.Кайдалов в кулуарных разговорах не раз высказывался в негативном ключе о стиле росписей Ч.Ахмарова в театре Навои. «Посмеет ли он официально озвучить свою точку зрения?» – думал Ч.Ахмаров. Ведь работа была оценена высшей наградой страны – Сталинской премией. Тогда почти все теоретики поддержали подход, проявленный в интерпретации образов Навои. Если не восторженные, но положительные, отзывы печатались и в республиканской и в московской прессе. Известный московский искусствовед Б.Веймарн, автор фундаментальных трудов по средневековому искусству Ирана и Средней Азии, при знакомстве с росписями в театре Навои воскликнул «Вот настоящее прочтение миниатюры Востока, перед нами ожившая восточная живопись». Ч.Ахмаров внутренне не совсем был согласен с тем, что его работа является интерпретацией миниатюры – в ней он не использовал ее характерные особенности – яркие контрастные цвета, принцип обратной перспективы и др. Но общая позитивная оценка крупного ученого ему была приятна. Его работу поддержали И.Грабарь, В.Щусев, положительные мнения озвучивали и местные искусствоведы. Даже ортодоксальная ис-

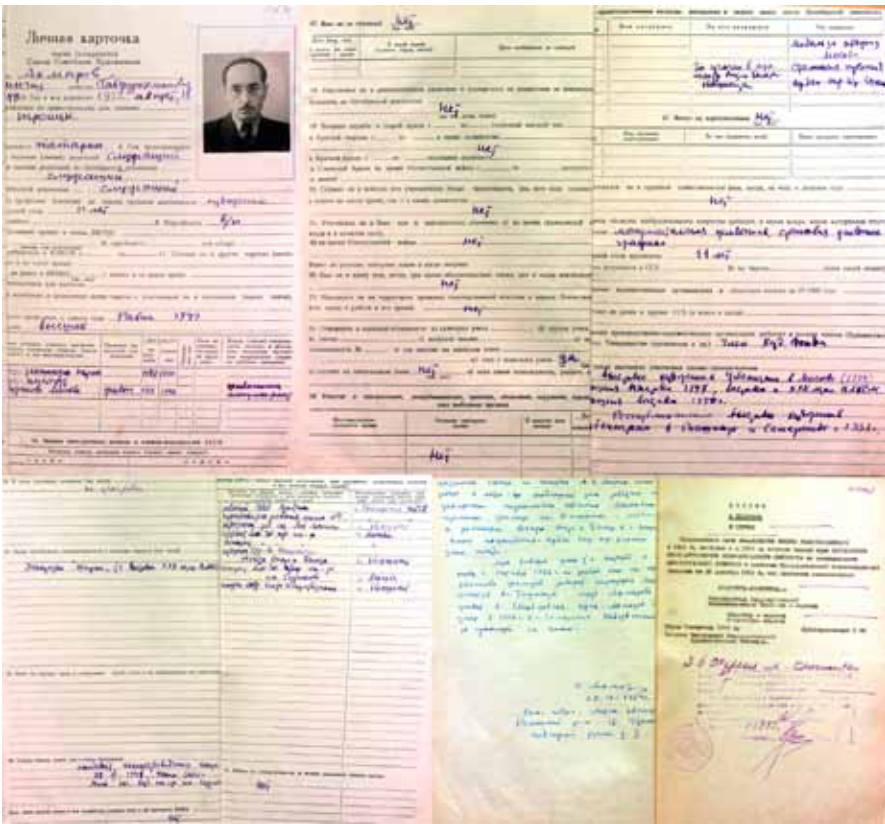
Ч.Ахмаров поморщился – это высказывание ему не понравилось, то ли потому что речь шла о близком ему человеке, о которой только что докладчик говорил лестные слова, то ли потому что вновь была задета больная тема – вопрос о стилизации традиций миниатюры и обращения к культурному наследию узбекского народа. После завершения основного доклада были выступления в прениях, все они проходили в атмосфере горячего полемиического настроения, где принципы соцреализма были главным критерием оценки творчества художников. Однако Ч.Ахмаров не выдавал своих чувств и молча, невозмутимо выслушивал выступления своих коллег – художников и искусствоведов. О его работах пока никто не обмолвился плохим словом, хотя ему было известно, что после получения высокой награды за росписи в театре Навои отношение к нему со стороны некоторых товарищей и старших коллег-художников изменилось, стало несколько холодным. До него доходили слухи и информация о том, что многие художники из числа приверженцев жесткого соцреализма были недовольны этим решением. Была ли это зависть, или проявление идеологических принципов, которые по их мнению были нарушены в стиле росписей театра Навои – сказать трудно. Ч.Ахмаров вспомнил, как во время завершающего этапа росписей до него дошли слухи о недоброжелательных и даже резко отрицательных отзывах некоторых художников. Об этом он написал своему учителю

И.Грабарю, в ответ в апреле 1947 года получил от умудренного такого рода «опытом» маститого художника успокоительное письмо: «...завистников и злопыхательских критиков у художника всегда есть вдоволь, но это никогда не должно смущать настоящего артиста: не было еще примера – я, по крайней мере, не знаю – чтобы значительное явление в истории искусства не встречало отпора и интриг....Привыкайте к этому, ибо это своего рода закон. Мало того: если не ругают, значит плохо, брань – доказательство подлинности дарования и ценности художественного произведения» (Ахмаров Ч. 2010, стр. 272 ).

Прошло 4 года, но разговоры и перешептывания относительно справедливости награждения Сталинской премией его монументальной росписи, стиль которой едва ли соответствовал требованиям классового искусства, в среде художников нет-нет да и возникал. Правда до публичных выступлений на такого рода заседаниях дело не дошло.

Ч.Ахмаров слегка напрягся, когда попросил слово художник В.Кайдалов – один из ярых приверженцев соцреализма, непримиримых противников формализма и декоративизма. Он был автором хрестоматийного портрета Алишера Навои, созданного им еще в начале 1940-х годов и получившего 2 республиканскую премию за «правильную реалистическую трактовку» образа средневекового поэта.

Ч.Ахмаров знал, что В.Кайдалов в кулуарных разговорах не раз высказывался в негативном ключе о стиле росписей Ч.Ахмарова в театре Навои. «Посмеет ли он официально озвучить свою точку зрения?» – думал Ч.Ахмаров. Ведь работа была оценена высшей наградой страны – Сталинской премией. Тогда почти все теоретики поддержали подход, проявленный в интерпретации образов Навои. Если не восторженные, но положительные, отзывы печатались и в республиканской и в московской прессе. Известный московский искусствовед Б.Веймарн, автор фундаментальных трудов по средневековому искусству Ирана и Средней Азии, при знакомстве с росписями в театре Навои воскликнул «Вот настоящее прочтение миниатюры Востока, перед нами ожившая восточная живопись». Ч.Ахмаров внутренне не совсем был согласен с тем, что его работа является интерпретацией миниатюры – в ней он не использовал ее характерные особенности – яркие контрастные цвета, принцип обратной перспективы и др. Но общая позитивная оценка крупного ученого ему была приятна. Его работу поддержали И.Грабарь, В.Щусев, положительные мнения озвучивали и местные искусствоведы. Даже ортодоксальная ис-



кусствовед М.Мюнц, написавшая монографию о В.Кайдалове, не произнесла слов упрека в адрес росписей в театре Навои. А ведь она считалась чуть ли не главным рупором узбекской критики тех лет, возглавляла секцию искусствоведов СХ Узбекистана и беспощадно подвергала критическому разбору «ошибки» многих выдающихся живописцев, к которым Ч.Ахмаров относился с глубоким почтением и высоко ценил их творчество. К трибуне уверенно подошел В.Кайдалов и начал свою речь. Неприятные предчувствия Ч.Ахмарова оправдались. Тонем, нетерпящим возражения, В.Кайдалов обрушился с критикой в адрес росписей Ч.Ахмарова в театре Навои: «В статье газеты «Правда», озаглавленной «Советский художник» подведены большие итоги развития советского искусства, с предельной ясностью указаны имеющиеся недостатки и пути исправления ...нужно смелое развертывание критики, обсуждение насущных вопросов развития искусства, организация свободных творческих дискуссий ...Большинство работ наших мастеров, которые являются вехами в развитии искусства Узбекистана и которые представляются на Всесоюзных смотр, к сожалению, не подвергаются у нас товарищескому обсуждению, не проходят это необходимое чистилище критики. Так было с росписями художника Ахмарова в театре Навои, в которых художник не сумел подняться выше повторения изобразительных форм книжной миниатюры XV-XVI столетий, не вник, не понял образов произведений Навои, не отнесся к ним, как советский человек. Так было и с работами Татевосьяна и Уфимцева, которые были представлены на Всесоюзную выставку 1950-51 гг. Московская критика в очень робких попытках, критикуя работы Ахмарова, пыталась оправдать автора, утверждая, что неполноценность образов будто бы и наблюдается, но поскольку это – формальное повторение живописи средних веков, будто бы это и простительно. Значит суждено ведущему театру Советского Узбекистана иметь на своих стенах неполноценные образы, тут уж, видимо ничего не поделаешь. Но ведь у нас создаются картины на темы нашего советского сегодня. Неужели мы не можем отнестись к их рождению и появлению на свет более пристрастно и более заинтересованно? Современность, окружающая художника всегда самое



Скульптор А.Иванов, художники С. Абдуллаев и Ч. Ахмаров на персональной выставке Ю.Елизарова в Самарканде. 1953 г.

интересное, самое почетное, самое нужное и самое трудное для отображения» (Стенографический.1951, стр. 82).

С торжественной интонацией, словно обвиняя Ч.Ахмарова в не понимании задач советского искусства и пафоса борьбы за соцреализм, В.Кайдалов завершил свое выступление: «Социалистический реализм нам не яблоком с неба свалился. За соцреализм, как за часть всей нашей советской культуры, всего нашего советского строя, боролись лучшие умы человечества, революционеры шли на каторгу, под пули царских жандармов. В основе соцреализма лежат и лучшие традиции великого прогрессивного русского искусства» (Стенографический. 1951, стр. 86). Ч.Ахмаров слегка поехал – посмотрел на уважаемых им художников, которые также получили порцию критических замечаний. «Им тяжелее – я впервые услышал публичную критику, а они на протяжении последних лет только и слушают упреки в свой адрес, несмотря на попытки «исправиться», несмотря на разрыв со своим прежними стилевыми

приемами и идейными решениями» – подумал Ч.Ахмаров. Но слова В.Кайдалова все же больно задели художника. «Надо бы ответить» – мелькнула мысль, но опыт жизни и восточная мудрость подсказывали ему – молчание золото. «Пройдут года – не станет меня, В.Кайдалова, но росписи останутся и будут улаждать взор многих и многих будущих поколений. По новому будет оценено и творчество выдающихся художников, которые подвергнутся сегодня несправедливой и жгущей сердцу критике» - продолжал про себя внутренний монолог Ч.Ахмаров. Время показало справедливость мыслей Мастера.

## 1956 – нач. 60 гг.

Описание атмосферы, в которой протекал III съезд СХ Узбекистана, несмотря на некоторые авторские отступления, в целом основано на предельно документированных фактах и событиях. Этот съезд проходил спустя 6 лет после победоносного завершения второй мировой войны, что заметно укрепило позиции коммунистической идеологии. Борьба с инакомыслием и «враждебными» взглядами на искусство, начавшаяся в 1930-е гг. и на время прерванная в годы войны, была возобновлена в первые послевоенные годы – соцреализм был в разгаре. До смерти вождя народов оставалось два года, а до XX съезда ЦК КПСС, развенчавшего культ личности Сталина и давшего толчок оттепели 1960-х годов еще оставалось долгих 5 лет.

По итогам XX съезда партии в 1956 году состоялся V съезд СХ Узбекистана, на котором была осуществлена робкая попытка реабилитации принципов декоративизма и поставлен вопрос о путях поиска национального своеобразия в искусстве Узбекистана. Об этом говорил в своем развернутом докладе на съезде Лазарь Израилевич Ремпель – крупный ученый-искусствовед, который сыграл ключевую роль и в моей научной судьбе. Выступил он тогда в защиту декоративизма с осторожностью, с оговорками, понятными для его положения человека, который сам был репрессирован и выслан в 1937 году в Узбекистан. Сначала он жил и работал в Бухаре, затем в Самарканде – где познакомился и подружился с ведущими художниками того времени – О.Татевосьяном, Р.Акбальяном, Т.Рашидовым, П.Беньковым, Н. Кашиной и др. В конце 1970-х годов мне, как своему ученику, с некоторой долей юмора он рассказывал о странной формулировке, по которой он был выслан из Москвы - «друг семьи врага народа». Дело в том, что он находился в любовной связи с женой репрессированного троцкиста и после очередного доноса в НКВД был выслан в Бухару, где устроился на работу в местном музее. Опыт работы с современным искусством у него накопился еще в Москве, где на рубеже 1920-30-х годов он принимал активное участие в дискуссиях о путях развития нового революционного искусства. Основной проблематикой исследований Л.И.Ремпеля в Узбекистане стала история искусств Среднего Востока. В начале 1950-х годов он уже переехал в Ташкент, стал научным сотрудником Института искусствознания и нередко выступал с оценками текущей художественной практики. Причем до упомянутого доклада в его публикациях многие из художников, работавших в 1920-30 годах в декоративном ключе, подвергались критике за отход от реалистического метода. В этом смысле его доклад на V съезде СХ Узбекистана носил отчасти самокритичный характер.

Более решительно с защитой позиций художников Узбекистана, работавших в стиле восточного декоративизма и искавших национальную самобытность искусства в цветовой экспрессии народного искусства и миниатюрной живописи выступил сын А.Волкова – искусствовед Валерий Волков. Он с горечью упрекал критиков (в основном речь шла о М.В.Мюнц – главном критике творчества его отца А.Волкова), искавших «грех декоративизма» в творчестве художников, в том, что они тормозили развитие национального искусства. С их деятельностью, мешавшей нормальному творческому процессу и глубоко ошибочным отношением к пониманию национального своеобразия в искусстве, В.Волков связывал и отсутствие в республике монументального искусства: «Вот в докладе говорилось о том, что не развито монументальное искусство. А почему?

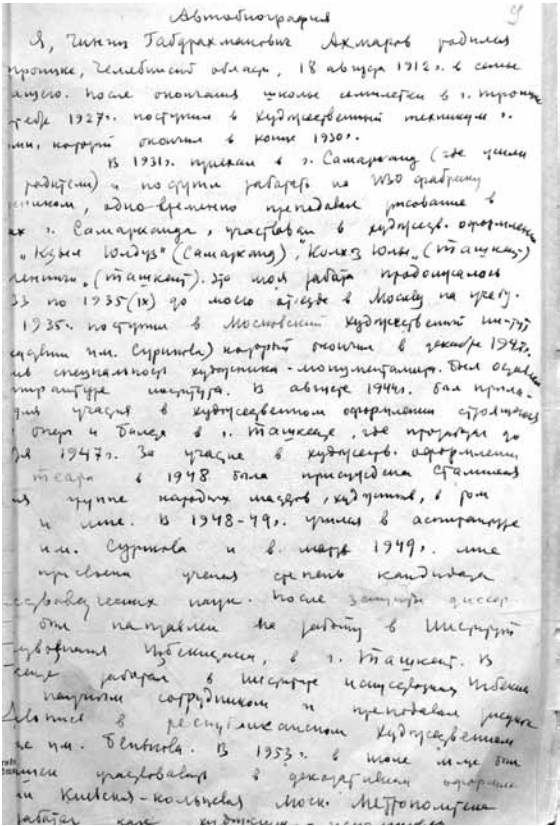


*Потому что, этих художников обвиняли в формализме, во всех смертных грехах, и те, кто мог заниматься этим делом уехали отсюда. Вот и теперь он расстается с Шамсирой Хасановой. Возможно, это печальное событие также стало одной из причин его отъезда из Ташкента.*

Это выступление сам Ч.Ахмаров уже не слышал, поскольку в работе съезда не участвовал – в это время он уже около трех лет жил и работал в Москве. В 1953 году по приглашению московских художников Ч.Ахмаров уезжает в столицу для работы над монументальными росписями в гостинице «Украина» и станции метро «Киевская-Кольцевая» московского метрополитена. До этого, в 1952 году он расстается с Шамсирой Хасановой. Возможно, это печальное событие также стало одной из причин его отъезда из Ташкента.

Как отмечал в своей автобиографии художник «...моя бывшая жена ( с которой я не живу с октября 1952 года, но развод еще не оформил), работает директором Музея искусств в Ташкенте **(Личное дело Ч.Ахмарова)**. За скупыми строками автобиографии художника, написанной собственной рукой, скрывалась так и не проявленная драматическая страница их совместной супружеской жизни...

В Москве Ч. Ахмаров окупнулся в художественную жизнь столицы, события в Узбекистане все больше отдалялись от художника. Но в его памяти события тех, наполненных драматическими и в то же время радостными творческим достижениями десятилетий, были живы. Об этом он с нескрываемым волнением рассказывал скульптору Ахмаду Шаймурадову, с которым познакомился в стенах художественного училища им. М.Калинина. Приехавший в Москву из Узбекистана молодой А.Шаймурадов в 1956 году поступил в это учебное заведение, где Ч.Ахмаров в те же годы преподавал. Ч.Ахмаров сразу же приметил молодого юношу и протянул ему руку помощи. В последующем их связала долголетняя человеческая дружба и совместные творческие проекты. В те годы им была создана серия реалистических портретов. Но, как вспоминает А.Шаймурадов, Ч.Ахмарова не покидали мысли о продолжении поисков романтической линии, начатой в процессе работы над росписями Театра Навои. По его словам в середине 1950-х годов (1956 г.) Ч.Ахмаров сказал ему в одной из бесед, что он окончательно решил связать себя с этим лирическим направлением и показывал ему рисунки с ликами восточных красавиц, которые затем станут его излюбленными образами. Два таких рисунка, датирующихся серединой 1950-х годов сохранились у Ж.Умарбекова и С.Рахманова.



Автобиография Ч.Ахмарова, написанная от руки.

С печалью он говорил и о не сложившейся совместной жизни с Шамсирой Хасановой (слова Ахмарова о тяготившей его постройке их дома, переданные Шаймурадовым: «она говорила о цементе и кирпичах, а я думал только о своих картинах»), тосковал по Узбекистану, говорил о недружелюбных отзывах своих оппонентов. Но, как вспоминает А.Шаймурадов, в его словах не было отчаяния или ощущения, что он оказался жертвой чьих-то происков.

Он был благодарен судьбе и считал, что ему повезло в оценке его работ и коллегами, и критиками и властью **(Из беседы автора с А.Шаймурадовым. Май, 2017 г.)**.

По сравнению со шквалом критических волн, которые накатились в 1930-50 гг. на его старших коллег и соратников в Узбекистане Ч.Ахмаров оказался в более благоприятном положении...

В истории искусства Узбекистана 1930-1950 гг. были временем ломки прежних творческих концепций художников, ожесточенной борьбы за установление диктатуры единого стиля в советском искусстве. И хотя к концу 1950-х годов это противостояние несколько ослабло, борьба за монополию соцреализма успела сломать судьбы художников, привела к драматическим и непоправимым поворотам в их творчестве. Вспомним судьбу поколения выдающихся художников, стоявших у истоков изобразительного искусства Узбекистана – Александра Николаева (Усто Мумин), Александра Волкова, Оганеса Татевосьяна, Николая Карахана, Урала Тансыкбаева, Михаила Курзина, Виктора Уфимцева, Надежду Кашину, первую узбекскую художницу Шамсирой Хасанову, начавшую творческую деятельность в конце 1930-х-начале 40-х годов и многих других национальных живописцев первого поколения.

Период творческой кульминации этих мастеров пришелся на сложные годы становления Советской власти и первых пятилеток, начавшейся борьбы за новое искусство и интенсивное формирование принципов соцреализма. Знакомясь с материалами обсуждений выставок 1930-50-х годов, с искусствоведческими работами тех лет поражаешься тому, каких усилий стоило им творить в условиях постоянной беспощадной критики. По их судьбе словно прошел тяжелый каток идеологической машины. Молох советской доктрины соцреализма изменил их стиль 1920-х годов – многие из них были вынуждены «наступать на горло собственной песни». Меняя тематику своих картин с «экзотического примитива» до отражения трудовых будней пятилетки они, тем не менее, не переставали получать дополнительную порцию критики уже по дру-



Ч.Ахмаров. Весна. 1955 г.

гому поводу. Так, Александра Волкова, вынужденного постоянно оправдываться за свое якобы ошибочное прошлое в искусстве и, казалось, отступившего от эстетики «Гранатовой чайханы» в пользу картин с изображением дехкан с кетменями, местные искусствоведы и художники не переставали упрекать, находя все новые и новые просчеты в работах художника. После смены тематики своих картин на темы социального содержания, А.Волкова стали критиковать уже не за приукрашивание прошлого и нейтральность к современным революционным изменениям в обществе, а за трактовку образов узбекских тружеников в виде «уродцев с пропорциями кретина и лицом идиота» **(Мюнц М.В. 1952, стр. 6)**.

Несмотря на высокую оценку творчества художника московскими критиками в 1930-е и последующие десятилетия, местные искусствоведы из года в год на протяжении многих лет острие своих стрел направляли в адрес «Гранатовой чайханы» – пожалуй, самой выдающейся работы мастера, ставшей в глазах критиков тех лет символом узбекского формализма. И даже в 1956 году, когда казалось развенчание культа личности несколько снизило натиск приверженцев идейного содержания искусства, нападки на нее продолжались. На комплементарную статью журналиста Обидова об этой картине, опубликованной в газете «Советская культура» вновь резкую отповедь дала ортодоксальный искусствовед М.В.Мюнц: «...это видимо журналист, я его не знаю. Этот товарищ пропагандирует произведения художника А.Н.Волкова «Гранатовая чайхана». Ведь это же настоящее кубофутуристическое направление в искусстве, это формализм. И отвечать на призыв XX съезда партии пропагандой формалистических произведений, это не дело...» **(Стенографический. 1956, стр. 289)**.

Выступление М.В.Мюнц уже не имело той поддержки аудитории, которая сопровождала подобные выступления на предшествующих съездах. Ее слова прерывались криками «неправильно», а выступавшего с критикой ее уровня профессионализма Валерия Волкова, публика стала поддерживать. Упреки в формализме, раздававшиеся в адрес работ А. Волкова, У.Тансыкбаева, А.Николаева, Н. Карахана, О.Татевосьяна, Н. Кашиной еще в 1930-х-конце1940-х годов, уже на V съезде СХ Узбекистана не имели прежнего резонанса. В художественном сознании вырвали новые подходы и иное понимание роли искусства.

Чингизу Ахмарову повезло – искусствоведческая критика 1930-50-х годов обошла его стороной. Даже Марина Мюнц, подвергшая критике подходы искусствоведов В.Чепелева и О.Баскина за



Известный узбекский скульптор А.Шаймурадов вспоминает о встречах с Чингизом Ахмаровым в Москве. Май 2017 г.

их попытку оправдать использование традиций миниатюрной живописи в искусстве узбекских художников 1930-х гг. и выделивших направление «декоративного реализма» как некую своеобразную и закономерную линию стиливых поисков узбекских художников, ни словом не обмолвилась в критическом духе о работах Ч.Ахмарова **(Мюнц М.В. 1952, стр. 4)**. Отчасти, это было связано с тем, что в 1930-40 годы его редкие станковые работы не шли вразрез с общим направлением соцреализма, да и сам Ахмаров в своих теоретических работах в это время придерживался постулатов реалистического искусства. О его работах 1930-х-начал 1940-х гг. местная критика отзывалась коротко, но достаточно лояльно. Такое же толерантное отношение к его работам сохранялось со стороны руководства Союза художников Узбекистана, не говоря уже о поддержке его творческих начинаний преподавателями и учителями Московского художественного института И.Грабарем, Н.Чернышевым, П.Фаворским и др. Тем не менее, жесткий диктат, требования и правила в искусстве, насаждавшееся советской идеологией часто не совпадали с видением задач творчества, исподволь зревшем в художественном сознании Ч.Ахмарова.

## 1960 – конец 1980 гг.

Судьба и жизнь Чингиза Ахмарова в ее панорамном охвате показывает сколь неоднозначно складывались его отношения с незримым сплетением времени, событий, человеческих эмоций и взглядов. Художник был вынужден подчиняться веяниям времени, порой сознательно действуя в унисон его требованиям, а порой молчаливо противостоял железному голосу Эпохи, упорно следуя своей линии в искусстве. Он проявлял мудрое смирение и понимание, проявлявшееся в компромиссном сочетании социального заказа эпохи и камерных интонаций, рожденных душой художника.

Нет сомнения в том, что творческая манера Ч.Ахмарова воспринималась определенной группой сторонников соцреализма как некий узбекский декаданс, мистическое и архаическое, увядшее в прошлое. Стиль Ч.Ахмарова, окончательно сформировавшийся в 1960-х годах после приезда в Ташкент, с его возвышенным гедонизмом утонченных линий, растворявшихся в воздушных сине-голубых пространствах, был чужд советской нормативной эстетике. Возвышенные или печальные, без искр созидательного пафоса лирические образы художника не совпадали с устоявшейся идеологической трактовкой современника, строителя коммунизма, полного социального энтузиазма и решимости к революционному преобразованию мира. И это понимал Ч.Ахмаров. Его раздражали окружавшие догматики искусства, зараженные нескрываемой политической конъюнктурой, их узколюбие рассуждения о формализме и борьбе с инакомыслием в искусстве. Но его судьба не была столь трагичной, как у его старших предшественников. Символическая индугльгенция на определенные отходы от прямой линии соцреализма, выданная вручением Сталинской премии, правительственных орденов и наград, сохраняла свою определенную силу и оберегла его от прямых нападков в совершении «греха» формализма и де-





Чингиз Ахмаров в мастерской. Ташкент. 1970-е гг.

коративизма. Поэтому, едва ли будет справедливым представлять его неким творческим диссидентом, постоянно подвергавшимся гонениям и общественному порицанию.

Между тем, в ряде последних публикаций исследователи акцентировано подчеркивают тот якобы тяжелый пресс и психологическое давление, которые испытал художник со стороны не понимавших и не воспринимавших его искусство современников. В них рефреном звучит мысль о том, что эстетика романтического Востока Ч.Ахмарова подвергалась ostracism, не позволившему мастеру в начале 1950-х годов творить и вынужденному по этой причине покинуть Ташкент и уехать в Москву. Художник предстает в героическом облике, подобно Дон Кихоту, мужественно и бесстрашно боровшемуся с ветряными мельницами. Характерно, что такая оценка творческой судьбы мастера распространилась после распада советского государства, когда критика доктрины соцреализма стала популярной и, в известном смысле, востребованной в отечественном искусствоведении.

Примечательна эволюция оценок этого аспекта судьбы Ч.Ахмарова в статьях известного искусствоведа Абдулхая Рашидовича Умарова. А.Умаров был заведующим отделом изобразительного искусства НИИ искусствознания, где проработал с 1950-х годов до середины 1990-х гг. Он много сделал для изучения и пропаганды творчества Ч.Ахмарова. Тем не менее, А.Умаров в своих поздних работах не избегал этого героизирования образа Ч.Ахмарова.

В его статьях о творчестве Ч.Ахмарова, опубликованных до 1990-х годов, мы не находим высказываний о противостоянии художника установкам соцреализма и враждебном отношении к нему со стороны ряда коллег. Но уже в 1992 году в статье, опубликованной в газете «Правда Востока», упоминается выдвинутое против него обвинение в «возрождении традиций, враждебных искусству социалистического реализма» (*Умаров А.Р. 1992*). Эта же мысль была повторена во вступительной статье к книге воспоминаний Чингиза Ахмарова, опубликованной в 2007 году: «... Ахмаров, сформировавшийся к тому времени (1950-е годы - А.Х.) в зрелого мастера, не избежал творческих проблем: адепты официального искусства в стиле соцреализма не могли позволить творить художнику с иными, явно «враждебными» эстетическими принципами...» (*Ахмаров Ч. 2007, стр. 16*). По мнению автора, это было одной из основных причин отъезда Ч.Ахмарова в Москву и его пребывания там с 1953 по 1961 годы (*другой причиной А.Умаров называет семейные осложнения, что, на наш взгляд, является не менее, а возможно, и более*

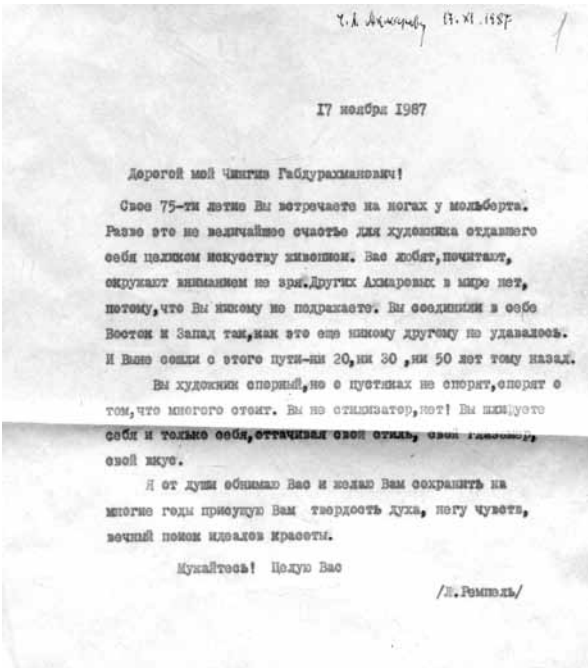
*обоснованной аргументацией его отъезда*). Это объяснение выглядит несколько странным, поскольку он уехал не из одной страны в другую, а лишь переехал из одного города в другой, находящийся на территории единой советской страны. При этом Москва являлась в то время эпицентром, от которого централизованно расходились волны идеологии соцреализма. В условиях отсутствия подобных заказов в Узбекистане, справедливо предполагать, что приглашение принять участие в создании росписей в Москве в творческой группе с московскими художниками было главной причиной его отъезда из Ташкента в 1953 году и воспринято Ч.Ахмаровым как возможность продолжить творческую работу монументалиста.

Термин «враждебные» эстетические принципы, использованный А.Умаровым, безоговорочно вводит Ч.Ахмаров в ранг непримиримого антагониста существующего строя и его идеологии, а самого художника делает невинной жертвой всеобщего произвола. Ни ссылок, ни упоминания имен «адептов официального искусства» в статье А.Умарова не содержится. Хотя, следуя его логике, в искусствоведческих работах, написанных до начала 1990-х годов должна была бы найти отражение критическая матрица соцреализма и звучать хор негативных оценок творчества Ч.Ахмарова. Однако, в известных нам материалах обсуждений выставок, стенографических отчетах съездов, наконец, публикациях тех лет, критических высказываний оппонентов его творческого подхода и противопоставления произведений Ч.Ахмарова принципам соцреализма мы не находим. Единственной публичной критикой работы Ч.Ахмарова в Театре Навои является упомянутое выше выступление художника В.Кайдалова на III съезде СХ Узбекистана в 1951 году, которое так и не получило отклика в печати. Чуть раньше подверглась не столь сокрушительной критике со стороны М.Уфимцева его работа «Мать и дитя» (1947 г.). Это были мнения художников, имевшие субъективный характер, нередко основанный на эмоциональных мотивациях и цеховой ревности. Но профессиональная критика и искусствоведы весьма позитивно относились к его работам.

В обобщающей книге по искусству Узбекистана с 1917 по 1972 год в разделах «Станковая живопись и монументальное искусство, написанных Р.Такташом и А.Умаровым, где упоминаются произведения Ч.Ахмарова, не содержится критических высказываний в адрес произведений художника (*Искусство. 1973*). Напротив, по мнению исследователей, декоративные приемы Ч.Ахмарова органично вписываются в понятие соцреализма как метода, включавшего произведения социалистические по содержанию и национальные по форме. Говоря об истоках декоративного начала в живописи 1960-70-х годов, автор раздела станковой живописи Р.Такташ, упоминает произведения Н.Карахана, У.Тансыкбаева, Н.Кашиной, которые, по его мнению, в 1930-х годах «отдавали дань обнаженной декоративности», а в 1960-е годы прибегли к этому приему гораздо осмотрительнее «с учетом специфики станковой живописи». При этом в качестве продолжателя их традиции декоративизма упоминается Ч.Ахмаров: «*В поисках декоративного богатства и выразительности живописи вышеназванные художники не были одиночками. Декоративность, сочетаемая с четкой, но пластичной и музыкальной линией, присуща всем произведениям Ч.Ахмарова, в том числе и станковым*» (*Искусство. 1973, стр. 208*). Высоко оценивал творчество Ч.Ахмарова в 1960-80 гг. Л.И.Ремпель, о чем писал он в своем письме Ч.Ахмарову 17 ноября 1987г. (*Личное дело Л.И.Ремпеля.*)

Как видим, негативного отношения со стороны ведущих критиков Узбекистана в публикациях второй половины XX столетия не содержится, напротив, творческие работы Ч.Ахмарова оценивались официальным искусствоведением достаточно высоко.

Трудно не согласиться с утверждением, что Ч.Ахмаров без лишней суеты, с исконно восточной мудростью смог отстоять свое понимание искусства. Но в то же время Ч.Ахмаров формировался и развивался и как личность, и как художник вместе с эпохой. Менялось время и менялись его взгляды – историзм в оценке эволюции художника очень важен в объективном освещении его творческого пути и мировоззренческих принципов. Например, взгляды, изложенные в его упомянутом выше очерке о молодых художниках Узбекистана 1949 года и мысли об искусстве, высказанные в конце 1980-начале 1990-х годов и опу-



Письмо Л.И.Ремпеля Чингизу Ахмарову.

бликованные в книге воспоминаний, заметно отличаются. Следует учесть и то обстоятельство, что наступательная активность соцреализма зависела от исторических событий и ее доктрина имела свою динамику. Это достаточно очевидно демонстрирует описанная выше атмосфера двух послевоенных съездов СХ Узбекистана – тональность и содержание выступлений на V съезде были уже иными, менее жесткими и нетерпимыми.

Факты и исторические реалии свидетельствуют о том, что Чингиз Ахмаров не был сторонником протестных эмоций, и в условиях ужесточения государственного диктата едва ли мог «пренебрегать идеологическими установками» власти, как отмечают, более поздние исследователи его творчества (*Ахмаров Ч. 2010, стр.9*).

Об этом говорят не только его произведения реалистического характера, но и мысли, высказывания, суждения, сама его жизненная судьба и его произведения. В 1930-е годы – в годы первых пятилеток в Самарканде с другими художниками Изофабрики, как их называли «изороботниками», он активно расписывал агитационными росписями чайханы и клубы, в которых его социальная активность не вызывает сомнений в искренности. В годы Отечественной войны он не менее искренно и с болью в сердце переживал со всем народом за судьбу своей Родины, создавал патриотические произведения, которые трудно согласуются с определением «пренебрежение догматами советской идеологии». Например, его картины военных лет «Сбор вещей в фонд обороны» или дипломная работа «Меч Узбекистана», несмотря на отдельные элементы восточной стилистики, в целом написаны в стиле, не выходящим за рамки общепринятых тогда традиций соцреализма и патриотической патетики. В 1944 году он был награжден медалью «За оборону Москвы», в относительно ранние годы одним из первых узбекских художников стал лауреатом Сталинской премии, получил ордена и награды, избирался делегатом многочисленных съездов Союза художников СССР и др.

Но и в поздний период он не отказывает себе в создании реалистических полотен – в 1989 году он создал монументальную картину, посвященную столетию Хамзы Хаким заде Ниязи, в которой передал атмосферу эпохи 1930-х годов с акцентом на тему освобождения женщин Востока.

Творчество Ч.Ахмарова, особенно после 1960-х годов всемерно одобрялось и официальными властями. В Узбекистане особую поддержку ему оказывал руководитель республики Шараф Рашидов – автор поэмы «Кашмирская песня», иллюстрации к которым создал Ч.Ахмаров. В 1964 году он удостоивается звания Народный художник Узбекистана, а через 4 четыре года в 1968 году за монументальные росписи в Ташкенте он был удостоен Государственной премии республики.

В 1960-80-е гг. были временем создания им наиболее впечатляющих монументальных произведений во многих городах Узбеки-

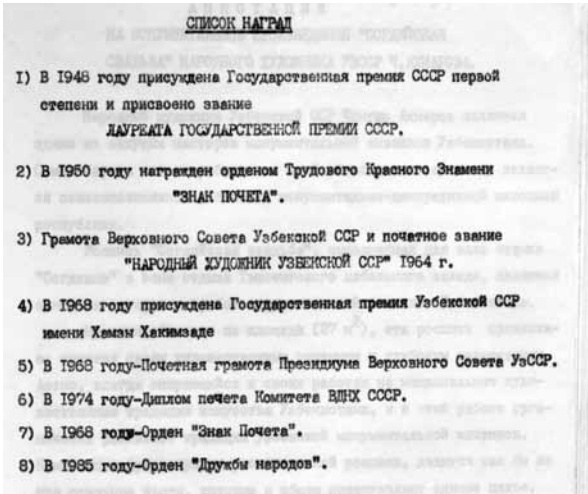


Ч.Ахмаров - делегат съезда художников в Москве. 1973 г.

стана и за его пределами... В это же время Ч.Ахмаровым созданы замечательные живописные картины и серия изумительных графических работ в излюбленной им романтической манере, которые получили восторженные отзывы в специальных журналах и массовой печати той поры.

В 1970-начале 80-х гг. идеологическая агрессия соцреализма в искусстве, которая наблюдалась в стране в первые послевоенные годы, намного спала. Если говорить об атмосфере, царившей в этот период в художественной жизни Узбекистана, то в целом она отражала общую ситуацию в советском искусстве, но были и свои особенности.

В 1960-е годы, когда республикой стал руководить писатель Шараф Рашидов, атмосфера в искусстве стала намного либеральней, усилились поиски национального своеобразия в искусстве, стало поощряться обращение к традициям культурного и исторического наследия. Не без участия руководителя республики и при активном содействии Искандера Икрамова – тогдашнего Председателя Союза художников республики – Чингиз Ахмаров в 1961 году (по сведениям Р.Такташа в 1962 году) возвращается в Узбекистан. В



это время республика готовилась отметить 525летие со дня рождения великого узбекского поэта Алишера Навои. Судьба дала Ч.Ахмарову еще один шанс для выражения своих глубинных творческих замыслов – ему поручается создать росписи, тематика которых возвращала художника к творческим идеям, воплощенным в росписях Театра Навои. Именно в период после окончательного приезда в Узбекистан Ч.Ахмаров, создает свои основные монументальные и станковые работы, завершает формирование своей концепции романтического Востока.

Благодаря культурной политике Ш.Рашидова в Узбекистане стала постепенно формироваться атмосфера толерантности к новаторским поискам деятелей искусства и литературы, оказывалась всемерная моральная и материальная поддержка. Руководитель страны часто общался с творческой интеллигенцией, посещал выставки, беседовал с мастерами искусств и литературы.

В этих условиях поиск национальной идентичности в культур-



ных традициях средневекового Востока, начатый Ахмаровым в росписях театра Навои, уже дал ростки. В конце 1960-начале 1970 гг. его ученики Джавлон Умарбеков и Баходир Джалалов создают серию работ, в которых «суровый стиль» советского искусства подвергается молчаливому игнорированию. Примечательны в этом отношении картины Д.Умарбекова «Навои и Хусейн Байкара», написанные художником по настоянию Чингиза Ахмарова, еще одна его работа «Песня», камерные по настроению картины Б.Джалалова «Мой друг» и др. Интенсивный поиск национального своеобразия, вдохновленный в том числе концептуальными идеями Ч.Ахмарова, проявился в еще одной тенденции, связанной с именами Алишера Мирзаева, Шухрата Абудрашитова, Рахмона Шадыева. Они искали национальную самобытность стиля в яркой и сочной по колориту палитре народного традиционного искусства и этнической характерности народной культуры. Эта новая волна национального искусства Узбекистана стала своего рода моральной опорой Чингизу Ахмарову и, в известном смысле, выбивала почву из под ног ревнителей ортодоксального подхода к искусству, жаливших мастера едкими перешептываниями.

Напомним, что в эти годы к нему с огромным уважением относился сам Ш.Рашидов. В 1982 году по предложению Ш.Рашидова на его родине было построено здание Джизакского драматического театра, росписи для которого создал А.Ган. После знакомства с этой работой, Ш.Рашидов высказал мнение, что в композиции росписей не хватает «руки» Ч.Ахмарова. И тогда было принято решение предложить художнику написать 7 портретов восточных красавиц для их включения в композиции уже готовых росписей А.Гана. Решение было необычным, но Ч.Ахмаров согласился и создал 7 картин в круглых медальонах диаметром в 1 м, где были изображены восточные красавицы и передал их для рассмотрения главой республики. В один из дней Ч.Ахмаров был приглашен в кабинет Ш.Рашидова – тот тепло приветствовал художника, обнял Ахмарова и поблагодарил за созданные картины – все семь портретов были разложены в его кабинете.

Впоследствии на основе этих оригинальных работ были созданы версии для росписей в театре в Джизаке, но эти первые

варианты Ч.Ахмаров как ценную реликвию хранил у себя дома. За неделю до своей кончины в марте 1995 года он вызвал к себе писателя Дадахана Али, с которым установились давние дружеские отношения и показал на аккуратно перевязанный, большой бумажный пакет: «Я должен лечь в стационар на лечение, ты храни этот пакет у себя, после возвращения домой ты их мне вернешь» – попросил мастер. «Через неделю Чингиз-ака не стало. Я 15 лет хранил эти работы не открывая пакет, а когда решился посмотреть – с трепетом обнаружил, что там хранились эти памятные для художника оригинальные образцы его живописи» – рассказывал в беседе с нами Дадахан Али (*Из беседы автора с писателем. Июнь, 2017г.*). Этот пример показывает с каким почтением руководитель Узбекистана относился к творчеству Ч.Ахмарова, как высоко оценивал его профессиональное мастерство. Это безусловно давало мастеру силы и стимул для творческой работы. В этом контексте восприятие Ахмарова как антипода соцреализма, последовательного борца с тоталитарной идеологией, пренебрегавшего «догматами советской идеологии», выглядит не совсем корректно и наделяет художника не свойственными ему чертами характера и эстетического кредо.

С конца 1970-х годов я был вовлечен в деятельность Союза художников Узбекистана в качестве Председателя секции критиков и искусствоведов. Мне не раз приходилось беседовать с самим Чингизом Ахмаровым о текущем художественном процессе и его творчестве, но вопросы несправедливой критики или неприятия произведений мастера никогда не поднимались ни им, ни окружающими его учениками. Возможно, в деликатном умалчивании болезненной темы скрывалась его природная интеллигентность, однако он не был похож на измученного тяжелой битвой с ревнивыми коллегами художника. Никто не обмолвился плохим словом о творчестве маэстро и на многочисленных обсуждениях выставок, которые инициировались секцией критики Союза художников Узбекистана на протяжении с конца 1970 по начало 1990-х годов.

Это, безусловно, не означает, что творческая судьба Ч.Ахмарова в последние десятилетия XX века была безоблачной и что его творческая программа всеми однозначно позитивно оценивалась. В беседах с некоторыми художниками – его современниками и художниками последующих поколений порой приходилось слышать снисходительные оценки его творчества – он был стилизатором восточной миниатюры, в его работах нет ничего креативного, это восточный гламур и т.д. Эти суждения составляли некую негласную, закулисную критику, устную по характеру, но не менее драматическую и болезненную для творческого самолюбия художника. Возможно, атмосфера перешептывания и цеховой неприязни, своего рода бытовая, неофициальная позиция ряда художников, коллег по работе стала причиной его ухода в 1977 году из Ташкентского театрально-художественного института, где Ч.Ахмаров работал



Ч.Ахмаров. Семь красавиц в круглых медальонах. Интерьер Джизакского театра. 1982 г.



Шараф Рашидов в выставочном зале Союза Художников Узбекистана. Конец 1980-х гг.

с 1969 года и воспитал целую плеяду художников.

Об этом периоде в своих воспоминаниях говорил нам академик, Народный художник Узбекистана Акмаль Икрамджанов, который после завершения учебы в Институте Репина в 1977 году поступил на работу в ТТХИ на кафедру в качестве ассистента Ч.Ахмарова. Через некоторое время А.Икрамджанова призвали на годичную службу в армию, а по возвращении он уже не застал Ч. Ахмарова в ТТХИ. Ч.Ахмаров стал работать свободным художником, благо были заказы на выполнение монументальных работ. А.Икрамджанов, не имея собственной, по предложению Ч.Ахмарова работал в его мастерской и в 1980 году ассистировал мастеру в выполнении монументальной росписи в Бухаре (1980 г.). Говоря о причинах ухода из Ч.Ахмарова с кафедры ТТХИ, А Икрамджанов использовал красноречивую фразу «его ушли». Затем он объяснил это выражение: действительной причиной вынужденного ухода Ч.Ахмарова из Института стала творческая несовместимость и различие подходов в понимании концептуальных задач монументального искусства в преподавательской программе с тогдашним руководством кафедры монументального искусства (В.Жмакин). Но на вопрос о причине ухода учителя из Института, который Акмаль Икрамджанов в то время задал самому Ахмарову, мастер, как обычно, вежливо, но многозначительно промолчал (*Из беседы автора с академиком А.Икрамджановым. Июнь, 2017г.*).

Возможно, одним из визуальных и символических проявлений такого завуалированного отторжения творчества Ч.Ахмарова



Выступает искусствовед А.Умаров. Чествование 75-летия Ч.Ахмарова. Ташкент. 1989 г.

является еще одно событие. Через десять лет после создания им настенных росписей в театре Навои, точнее в 1957 году, группой художников во главе с У.Тансыкбаевым (с участием М.Аринина и К.Чепракова) в ряде залов театра интерьеры были расписаны реалистическими пейзажами в виде панно в окружении резного ганча. С точки зрения художественной выразительности, они, безусловно, уступают росписям Ч.Ахмарова, и интонационно чужды общей стилистике внутреннего убранства интерьера театра. Но этот факт важен для понимания идеологической и художественной атмосферы тех лет, когда скрытые механизмы соцреализма еще продолжали определять судьбу художников и их произведений.

## 1991—1995 гг.

Нет сомнения в том, что Ч.Ахмаров много сделал для формирования в изобразительном искусстве Узбекистана понятия национальное своеобразие, предвосхитив своим творчеством, процессы поиска культурной идентичности, которые активизировались после обретения страной независимости. Но и здесь, к сожалению, не обошлось без искусственной героизации и приукрашивания его образа, в частности восприятия Ч.Ахмаровым современной ему новой Эпохи.

Говоря о судьбе художника в период Независимости, в упоминавшемся выше вступительном тексте к книге воспоминаний Ч Ахмарова, автор А.Умаров пишет: «Обретение независимости, усиление внимания к истории народа, его духовному и художественному наследию создало для творчества Ахмарова самые благоприятные условия. То, что в 1995 году впервые был широко отмечен юбилей Камолиддина Бехзода - 540 летие со дня рождения, а также то, что группа учеников Ахмарова, известная под названием «Санои нафис» («Изящные искусства»), была удостоена Государственной премии Узбекистана имени Бехзода, – окрылило художника, дало ему новую силу вдохновения» (*Ахмаров Ч. 2007, стр. 21*).

Невниманье к фактам и стремление придать образу художника пафосные черты привело к нелепому курьезу. Дело в том, что Ч.Ахмаров ушел из жизни в 1995 году, а Государственная премия Узбекистана имени Бехзода была учреждена лишь через два года в 1997 году и была присуждена группе «Санои нафис» уже после кончины художника.

Неутомимый поиск точки опоры в творчестве, проблемы и трудности на пути признания его искусства народом, обществом, коллегами, соратниками, поклонниками, учениками – это составная часть непростого диалога Ч.Ахмарова со временем. Чингиз Ахмаров был частью Эпохи и без его жизненной судьбы и творческих открытий она выглядела намного беднее и тусклее. Но и без ее порой драматического, а чаще, учитывая противоречивый, сложный характер тех времен, – благосклонного участия не было бы феномена национального искусства, связанного с именем Чингиза Ахмарова.

Имя Чингиза Ахмарова стало синонимом лучших достижений национального искусства Узбекистана и по праву решением руководством страны в 1997 году он посмертно был удостоен одной из высших наград республики – ордена «Буюк хизматлари учун» («За великие заслуги»).



Родился я с любовью к искусству;  
Ребенком будучи, когда высоко  
Звучал орган в старинной церкви нашей,  
Я слушал и заслушивался — слезы  
Невольные и сладкие текли.  
Отверг я рано праздные забавы;  
Науки, чуждые музыке были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке. Труден первый шаг  
И скучен первый путь. Преодоле  
Я ранние невзгоды. Ремесло  
Поставил я подножием искусству..

Монолог Моцарта из поэмы А.С.Пушкина  
«Моцарт и Сальери».

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Хакимов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

## История маленького Мука –Троицк...

События XX века пунктирными швами проходят по тонкой ткани истории, оставляя след в творческой памяти и судьбе художника... В 1994 году, за год до своего ухода из жизни Ч.Ахмаров, приехал на открытие своей персональной выставки в Казани – на родину своих предков. Несмотря на почтенный возраст, он был подтянут, как всегда аккуратно одет, рядом стоял один из первых учеников мастера, ныне известный живописец, Народный художник Узбекистана Джавлон Умарбеков и, помогавший Ч.Ахмарову в последние годы и в быту и в творчестве, верный ученик Садык Рахманов. Вокруг стояли его соотечественники приветливо и с гордостью смотревшие на своего знаменитого земляка. «Вот я и на земле отцов» – подумал Ч.Ахмаров.

Перед мысленным взором маэстро словно кадры немого фильма вереницей проплыли эпизоды собственной жизни, картины далекого детства: «По мере того как проходит жизнь, по достижении преклонного возраста начинаешь чаще вспоминать своих родителей, детство, улицы, на которых вырос, друзей и соратников, учителей... Троицк, расположенный у подножия гор Южного Урала, был возведен во времена Екатерины на границе российских владений, на месте небольшого аула, в котором жили татары и казахи. Сами они называли этот город «Трусски» или «Троеский». Позже он превратился в центр торговли и культуры русских, татар и казахов, связывающий их со Средней Азией. Я, сын Абдурахмана Ходжи Ахмарова Чингиз, родился в этом городе в 1912 году» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 24, 30).

Отец Чингиза был интеллигентом широких просветительских взглядов, хорошо знавший русский язык, один из сторонников модернизации ислама, именовавших себя джадидами: «...мой отец работал в товариществе одного из богачей Троицка Гали Уразаева. Не раз он посещал Москву, Петербург, Оренбург, Нижний Новгород, Казань, страны Ближнего Востока в качестве помощника-приказчика своего патрона. Во время путешествий отец не ограничивался заключением договоров для фирмы, но завязывал контакты с деятелями культуры, близко знакомился с представителями интеллигенции, интересовался прогрессивными идеями и событиями в этих странах. Понимая значение русского языка в деле воспитания и образования, в развитии народного сознания и общественной жизни, отец

мечтал о прогрессивных изменениях в обществе. Он излагал эти свои мысли и мечты в рукописи, озаглавленной «История семьи». До издания газеты «Торжммон» («Переводчик») татары не знали и не думали о том, что такое нация. «Торжммон» помог им задуматься над этим вопросом. Люди стали осознавать, что помимо религии, есть и другие важные вещи, такие, как: предки, язык которых нельзя забывать. Они поняли, что надо менять коренным образом воспитание детей, в частности воспитательную работу в старометодных школах. Обучение по методу джадидов и только оно могло изменить воспитательное дело. Но нужны были революционные изменения в жизни, изменения в мировоззрении» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 32).

Это просветительское движение новых мусульман вначале XX в. распространилось на территории Туркестана и наиболее яркое выражение найдет в деятельности младобухарцев, недовольных произволом эмира и пытавшихся осуществить демократические реформы.

Ахмаров вспомнил мать – ласковую и мудрую Сахибу, своих многочисленных братьев и сестер. В Троицке, в городе на границе нынешнего Казахстана и России, основанном некогда российской императрицей как форпост на крайних рубежах империи, жили разные народности – русские, казахи, башкиры, но татар было больше... Каким выглядел он сам мастер представить не мог – разве что по старым фотографиям. Но он не забыл эти ранние годы жизни, дом в котором они жили и мать, отдававшую детям всю свою любовь и нежность детям. Вспомнил богатую домашнюю библиотеку с литографическими книгами и рукописями, которые он многократно перелистывал, копируя с них рисунки.

Начало жизненного пути маленького Чингиза совпало с созданием огромной советской империи, чего он конечно тогда понять не мог, но сохранил лишь бытовой эпизод из детства: «На 1917-18 гг. отец направил нас, детей, пока не утихнет бурное время, в Казахстан к нашей тетушке Фатиме. Мы прожили в Казахстане среди степей, в юртах, любяся красотой природы, а когда в Троицке наступил мир, мы вернулись домой. Позже я узнал, что как раз в те времена произошли в истории человечества события, вызванные октябрьским переворотом в Петрограде и возвещавшие приход новой эпохи. Конечно, степень важности этих событий по своему малолетству я понять еще не мог» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 37).

События 1917 года перевернули мир. Для кого-то оно было началом нового процветающего мира, для других – концом устойчивого и привычного течения жизни. Общество раскололось. В







Семья Габдурахмана Ахмарова. Троицк. 1911 г.



Семейный портрет Ахмаровых. Троицк. 1920 г.

горниле гражданской войне гибли люди, классовая вражда разбивала семьи, царская Россия уходила в прошлое, из руин войны вырастали очертания новой Советской империи. Маленький Чингиз оказался вблизи той земли, с которой впоследствии надолго свяжет свою жизнь и творчество – Туркестаном. В то время, когда он со своей семьей находился в отдаленных и глухих степях Казакстана, в Самарканде, Хиве, Коканде, Бухаре, Ташкенте и других городах Туркестана волны революции меняли привычный вековой образ людей этого пока им неизведанного края.

Через несколько лет семья возвратилась в Троицк. Он пропустил несколько классов обучения и такие предметы как географию, арифметику, родной язык, в том числе и русский язык, которые ему преподавали в частном порядке дома. В 1925 году атмосфера жизни была иной. Чингиз начал учиться в пятом классе старометодной школы и с лихвой нагнал упущенное: «Школьная жизнь была удивительной, полной радостных и счастливых дней. Уроки были интересными, в свободное время мы выпускали стенгазеты, литературные журналы, ставили спектакли и организовывали концерты. Я, участвуя в этих мероприятиях, все время доказывал, упорно настаивал, что буду художником. Очень много рисовал. Все школьные друзья и учителя хвалили и высоко оценивали мои рисунки, а за спиной, показывая на меня, говорили: «Вот он, наш художник» (Ахмаров Ч. 2007, стр.37).

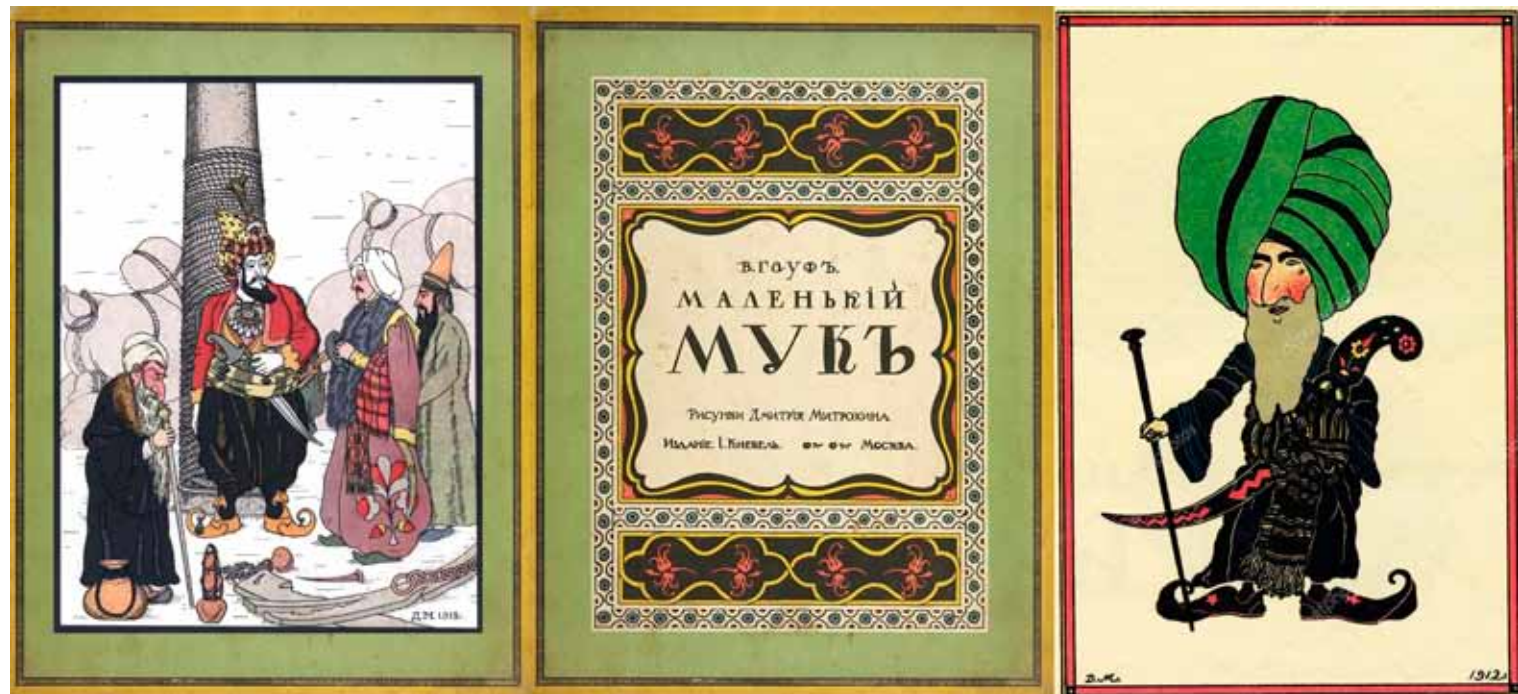
Школы в российском Троицке, несмотря на то, что население было преимущественно мусульманским, отличались от подобных школ в Туркестанском крае большей свободой, отсутствием палочной системы обучения, характерной для сходной системы обучения в среде узбекского населения. Образцы обучения в узбекских старометодных школах пластически неуклюже, но в соответствии с духом времени, пытался отразить в своих выправленных под требования нового времени картинах А.Николаев (Усто мумин). В начале 1920-х годов в Туркестане шел процесс строительства новой жизни, реформировалась система образования, постепенно ликвидировалась система обучения в медресе и создавались школы нового образца. Религия отделялась от государства, но позиции ислама в семейном быту и обрядах населения еще была сильна. Медленно менялось и отношение к изобразительному искусству, поэтому в отличие от школ в Троицке начала 1920 х годов, когда можно было уже свободно заниматься рисованием, в таких больших городах как Самарканд, ставшем столицей Узбекистана, Ташкенте, Хиве, Бухаре, Коканде системное обучение рисунку и живописи было не столь развитым. Детей из страха перед религиозными предписаниям оберегали от занятий рисунком. Поэтому по сравнению со своими сверстниками из далекого Туркестана маленький Чингиз оказался в атмосфере, поощряющей его неистребимое желание стать художником ...

Слушая выступающих на открытии выставки в Казани Чингиз Ахмаров вновь подумал о том, как те или иные события детства становятся судьбоносными и во многом определяют судьбу человека, выбор им профессии и его жизненный путь. Но нет слу-

чайностей, как говорили древние греки – «все что не происходит со мной – похоже на меня». При всех перипетиях судьбы у человека всегда есть выбор и право самому решать каким путем идти вперед по жизни... На этом пути у каждого художника есть своя звездная работа, с которой начинается и слава, но и часто – зависть окружающих. Ахмаров вспомнил поэму Пушкина Моцарт и Сальери – там много вымысла, но поведение завистника Сальери ему казалось понятным...

Маэстро невольно посмотрел на Джавлона Умарбекова. Он вспомнил его картину «Хусейн Байкара», которую по просьбе Ч.Ахмарова Джавлон написал в 1968 году, будучи еще студентом отделения мультипликации московского ВГИКа. Несмотря на ее особую, необычную для нормативных художественных устоев пластическую манеру, утонченный рисунок, сближавший стиль картины с работами самого Ахмарова, тогда Д.Умарбекова уже никто не укорял в отходе от принципов соцреализма. Напротив, она вызвала позитивный и широкий интерес публики и специалистов. Поддержал ее, в первую очередь, сам Ч.Ахмаров – она была закуплена за хорошую цену. Судьба Джавлона была счастливой – он творил свободно, без оглядки на мнение вышестоящих чиновников или завистливых собратьев по цеху – подумал Ч.Ахмаров. Невольно он вспомнил свою историю. Выполненная им за 20 с лишним лет до создания картины Д.Умарбекова, ропись в театре Навои в Ташкенте была удостоена самой высокой премии, а сам автор многих наград. Но ее создание стало причиной не только радостных, но и драматических событий, предметом пересудов и зависти его коллег-художников. Мысленно он перенесся еще на два десятка лет назад - в начало 1920-х годов. В то время Туркестанская республика была переименована в Узбекскую ССР, коренной народ в названии своей страны впервые прочитал собственное этническое самоназвание. Происходили важные перемены в жизни нации. Но искусство пока развивалось своим путем. В это время в Узбекистане любимым им художник Александр Николаев создал одну из своих неподражаемых по виртуозной пластике и красоте восточных образов метафорическую картину «Весна. Отдых» (1923г.). Пластика его работ этой поры была близка Ч.Ахмарову и серия картин Усто Мумина, как называл себя Николаев, из этого цикла вдохновляла Ахмарова в последующие годы творчества. В 1924 году Александр Волков потрясает зрителей пламенем пурпура своего неувядаемого шедевра – «Гранатовой чайханы». Под давлением нового времени оба выдающихся художника будут вынуждены отказаться от этой эстетики, изменят стиль и темы своих работ, но истинные ценности как и рукописи – не горят, в памяти поколений они сохраняют свой негаснущий свет...

«Да времена меняются в лучшую сторону» – подумал маэстро. Мысли вновь возвратили его во времена 70-ти летней давности. Он вдруг сравнил себя с тем мальчиком Чингизом. Странная вещь – природа человека. Ведь это один тот же



Гауф В. Маленький Мук. Рисунки Дмитрия Митрохина. Москва, издание I. 1912 г.

человек, но как время меняет его облик, порой взгляды на жизнь. Правда, что-то остается неизменным и связывает единой – того пытливого юнца и умудренного жизнью человека на закате лет...Что же представляет собой эта удивительная и незримая нить, сплетенная из дней и годов?

Тогда он 12 летний Чингиз уже обладал незаурядным умением реалистического рисунка. Во всяком случае, когда к ним приехал зав.отделом школ восточных народов Комиссариата просвещения в Москве Халиб Зайни-ога Халилов и юный художник нарисовал его портрет, то работа так понравилась гостю, что тот решил забрать его на учебу в Москву. Однако родители не захотели отпускать юного Чингиза в другой город. Но он не отказался от своей детской мечты и через два года уехал учиться на художника в менее отдаленный от Троицка ближайший культурный центр – Пермь.

Но что же стало первопричиной его решения стать художником, где то неуловимое мгновение, разбудившее в нем неугасаемый до сих пор огонь неутомимого желания передавать языком изображения свои потаенные мысли и чувства? Чингиз Ахмаров вдруг словно реальную картинку увидел небольшую книжку «Маленький Мук» немецкого писателя Вильгельма Гауфа (1802-1827 гг.), которую ему подарили на день рождения в возрасте 6 или 7 лет Сестра рассказала историю маленького героя не умевшему тогда читать маленькому Чингизу, зачарованному рисунками и пораженному волшебной историей маленького героя – именно тогда в нем вспыхнула искра желания стать художником.

Рисунки к ним создал известный художник Дмитрий Митрохин, с которым десятки лет спустя Ч.Ахмаров оказался рядом в зале, где шло заседание московской организации Союза художников – странности судьбы... «Если бы я ему рассказал, как, вдохновленный его иллюстрациями, мечтал в детстве стать художником – наверное, порадовал бы старого художника, но, к сожалению, так и не собрался с духом» – писал впоследствии в своих воспоминаниях Ч.Ахмаров (Ахмаров Ч. 2007, стр.36).

Отступим несколько от воспоминаний мастера и попытаемся по своему взглянуть на то влияние, которое оказала книжка «Маленький Мук», навеянная необычными и чудесными сказками Востока, на сверстника героя – маленького Чингиза. Рисунки Митрохина, вероятно, на самом деле сыграли важную визуальную роль в решении Ахмарова стать художником. Но поскольку его сестра рассказала ему содержание этой сказки, то можно предположить, что маленького Чингиза в фабуле книжки не меньше привлекла игра и мистерия перевоплощений. Его не могли оставить равнодушным волшебные приключения Мука и сказочные метаморфозы, которые соста-

вили фабулу и другой, более поздней (1908 г.), но схожей по сказочным превращениям пьесы лауреата Нобелевской премии, бельгийца Мориса Метерлинка «Синяя птица». С пьесой Метерлинка Ч.Ахмаров познакомится намного позже и его поразит сходство подходов двух авторов к теме чудесных перевоплощений. А в названии пьесы Мориса Метерлинка он еще обнаружит символическое сходство с избранной им самим в 1960 гг. излюбленной синей гаммы и синих линий, ставших узнаваемым пластическим приемом его поздних работ (А.Блок, ярчайший и последний представитель «Серебряного века» русской культуры, настаивал на переводе этой нашумевшей и популярной в начале XX века пьесы Метерлинка как «Голубая птица», но его, достаточно обоснованная версия не получила распространения). Эта холодная гамма мистическим образом сохраняла сакральную тайну ирреального, поэтизированного мира и преображенной реальности. В условиях, когда не было массовых средств получения информации, в далеком Троицке книги и устные рассказы были главным источником познания и осмысления Чингизом окружающего мира и тайн искусства воображения. Фантазмагория превращений – характерная черта сказок, эпоса и народного фольклорного творчества восточных народов. Он вспомнил, как в детстве он слушал восточные сказки про огромных девок – волшебных чудовищ, в глазу которых размещалось озеро, а брошенная через плечо расческа убегающего от них героя превращалась в густой непроходимый лес. Можно предположить, что будучи в Узбекистане, он с удовольствием слушал старинные узбекские песни и в тексте одной из них обратил на знакомые по детским сказкам поэтические метафоры. Девушка пела возлюбленному – «...кузларинг дарье булиб баликлари ютгай мени» – любовь к тебе столь безгранична, что я готова стать жертвой рыб, плавающих в реке твоих глаз. Бесконечен спектр образов и метафор Востока, притягателен мир волшебных превращений видимого, который создан на протяжении веков неизвестными сказителями и талантливыми поэтами. Именно эта волнующая и поражающая воображение метаморфоза реальности зажгла огонь в душе маленького Чингиза. Передать весь этот чарующий и манящий мир изысканных превращений на язык визуальных интонаций стала главной мечтой будущего Моцарта узбекского искусства.





Художественный техникум, в котором я учился, был расположен в центре города. Задача учебного заведения состояла в подготовке, по терминологии того времени, «изоработников»: в то время слово «художник» считалось несовременным, неудобным, неуместным, и его заменили этим термином. В техникуме нам не столько преподавали секреты рисунка, живописи и композиции, сколько учили писать лозунги, обучали делу праздничного оформления зданий, улиц и площадей. В дипломе, который я получил по окончании техникума, так и написано: «изоработник».

Чингиз Ахмаров



Разрушение памятника Александру III в Москве.



Снос памятника Скобелеву.

## Пермь: Чингиз «изоработник»

В 1927 году Ч.Ахмаров поступает в Пермское художественное училище, успешно сдав экзамены с рисунками к басне И.Крылова «Ворона и лисица». Пермь, в отличие от Троицка, уже тогда была крупным промышленным городом, в котором наряду с заводами и фабриками в 1920 годы, располагались учреждения культуры — музей искусств, театр оперы и балета, университет — и наблюдалась интенсивная культурная жизнь. Вопреки ожиданиям 15летнего Чингиза, в Пермском училище он занимался не столько тайнами ремесла художника, сколько обучался написанию лозунгов и праздничному оформлению зданий площадей и улиц, поэтому в выданном им по завершении училища дипломе вместо художник стояла профессия «изоработник». За этим казалось бы незначительным эпизодом жизни мастера, описанной им «необычной» программой обучения в художественном училище Перми и подмеченным термином «изоработник», скрывалась одна из важнейших особенностей постреволюционного десятилетия.

В сложной и порой кровавой борьбе за установление новой власти, в коренном переустройстве экономической (НЭП, индустриализация, коллективизация) и политической жизни (укрепление позиций советской власти), большевистская партия уделяла особое внимание борьбе за сознание масс, идеологический бой за умы людей приобретал злободневный характер. В этой беспощадной борьбе особое место уделялось искусству.

В 1918 году по инициативе Ленина был утвержден «План монументальной пропаганды», главной задачей которого было повсеместное утверждение и распространение идей революционной идеологии. Предполагалось использовать краткие, но выразительные надписи, содержащие главные принципы и лозунги марксизма или формулы и призывы по поводу тех или иных революционных событий или решений советской власти, которые должны были играть важное пропагандистское значение. Учитывая временность таких форм пропаганды из-за недолговечности материалов (кумачевые ткани, фанера, деревянные щиты и т.д.), зачинатели Плана основное внимание уделяли скульптурным памятникам, бюстам, рельефам, выполненным из прочных материалов — камня, бронзы, мрамора и др. Поэтому в первую очередь ленинский план монументальной пропаганды был связан с государственными заказами на установку скульптурных сооружений в городах. Так зарождались идеи будущей концепции и единой художественной стратегии советского искусства — соцреализма, утверждение которого в последующие годы сыграет драматическую роль в судьбе Ч.Ахмарова.

Одним из главных направлений Плана было снесение памятников представителям буржуазного класса — царям, правителям, белым генералам, реакционным деятелям культуры и др. и установление скульптур с образами вождей пролетариата — Марксу, Энгельсу, героям революции, лидерам большевистской пар-



Монумент советской конституции  
на Советской (Тверской) площади в Москве.

тии, выдающимся деятелям прогрессивной русской и мировой культуры. Был даже составлен список из 70 имен, которым предполагалось установить памятники.

Эта масштабная работа требовала больших средств, которых у молодой советской власти было явно недостаточно. В Москве и Петрограде на создание первых скульптур в рамках Плана монументальной пропаганды средства были изысканы, а авторам первых монументов революционного содержания даже были выплачены значительные гонорары. Однако такого расточительства для других городов советской ойкумены новая власть себе позволить не могла. Поэтому вся мощь советской пропагандистской машины была направлена на массовое изготовление и распространение лозунгов, плакатов, агитационных щитов на более доступных и недорогих материалах. Создаваемые таким путем формы агитации не требовали особых материальных затрат и сплошным пропагандистским ковром застилали среду городов Советской России и вошедших в состав советской империи национальных республик и автономий. Опыт работы во время обучения в Пермском училище пригодился Ч.Ахмарову



впоследствии, когда он переехал в Самарканд и стал активно работать над агитационными росписями и лозунгами, которые украшали улицы и интерьеры чайхан, клубов, библиотек и музеев древнего города.

Во время пребывания в Перми Ч.Ахмаров занимался не только изготовлением лозунгов, но окунулся и в атмосферу бурной культурной жизни города той поры. Посещал литературные вечера с острыми дискуссиями, в которых участвовали известные деятели культуры, ходил в театр оперы и балета, участвовал во встречах с художниками и поэтами той поры. Дело в том, что несмотря на эту агитационную деятельность советского правительства, до окончательного и всеобщего признания концепции социалистического искусства, наступившего на историческом съезде писате-

лей в 1934 году оставались еще годы. И в конце 1920-х годов среди творческой интеллигенции шли ожесточенные споры и дискуссии о том, каким должно быть новое искусство. Эти баталии по накалу напоминали атмосферу гражданской войны с ее противостоянием и борьбой классовых врагов. Несмотря на то, что эпицентром таких столкновений взглядов и мнений о будущей судьбе искусства и ее целях, были столичные Москва и Петроград, их отзвуки и местные варианты противостояния творческих групп и ассоциаций художников, поэтов, литераторов ощущались во многих городах страны. Не избежал этих горячих споров творческих деятелей и город Пермь, где происходили «...столкновения между различными слоями общества, которые было бы правильной называть, может быть, классовой борьбой. Среди интеллигенции, в культурных кругах четко ощущалось противостояние различных групп. В эти времена в литературной жизни стужевались футуристы, но активизировались имажинисты, ЛЕФ (левый фронт искусства). Эти «пролетарские» поэты не понимали друг друга, каждый из них отстаивал свою творческую платформу. Поэты ЛЕФа Н. Асеев, Ф.Третьяков и другие во главе с Владимиром Маяковским выступали с заявлениями, что отражать народную жизнь надо новыми изобразительными средствами. Имажинисты (Анатолий Мариенгоф, Рюрик Ивлев и другие), возглавляемые Сергеем Есениным, искали собственные пути в поэзии» (Ахмаров Ч. 2007, стр.40).

По завершении учебы юный Ахмаров проходил практику в Пермском городском театре драмы, где выполнил макет декораций к трагедии Шиллера «Коварство и любовь», который получил хорошую оценку у преподавателей. Но, пожалуй, еще важнее было то, что он познакомился с произведением классика европейской драматургии и обогатил себя знанием еще одного источника мировой культуры. После недолгой работы в одном из клубов городка Кизил, он возвращается к своей семье. К концу 1920-х годов из-за проблем со здоровьем отца они переезжают в Карши, где проживали их родственники. Путь юного Чингиза через Карши лежал в сторону Сказочного Самарканда – как гласила известная восточная формула «Красу мира». Там началась новая страница его жизни и творческой судьбы.

Первые годы жизни Ч.Ахмарова сформировали в нем юношу, уверенно определившего для себя выбор будущей профессии. В его кругозоре и интересах уже в эти ранние годы наследие и дух Востока, русская культура и европейские авторы стали занимать достаточно прочное место. Он впитал в себя и соки своей эпохи, находясь в атмосфере культурной жизни Перми. Все это послужило основой для будущих творческих экспериментов и достижений в широком поле западно-восточного симбиоза идей.

Присутствуя на выставке, Ч.Ахмаров мыслями еще оставался там, в далеком юношеском времени: «Не дают покоя мысли о прожитой жизни, об искусстве и собственном творчестве, все чаще погружаешься в воспоминания о пережитом и задаешься вопросами о смысле жизни и искусства» (Ахмаров Ч. 2007, стр.24).

Перед глазами маэстро неожиданно возникла картинка – стая белотелых лососей яростно преодолевая прозрачные струи сибирских речек плывут против течения к своему исконному месту появления, чтобы продолжить свой род. Вода бесконечным потоком пытается их остановить и направить в свое русло, но рыбы, упорно сопротивляясь, уверенно плывут против течения. Перед очередной преградой стайка застывает, а потом неожиданно рыбы стремительно выпрыгивают вверх, преодолевая крутые пороги. Некоторые из них, не совладав с бурным потоком возвращаются назад, но самые сильные и стойкие, несмотря на преграды и подводные камни, упорно плывут к месту своего нереста... «Какова же сила инстинкта – подумал маэстро. Не так ли и я стремился к своему истоку? Но где это сакральное место? Да, мне, как и любому человеку, ценна память о родных местах, городах, где жил и работал, до конца жизни я буду любить тех, кто был мне близок и живет в моих воспоминаниях ...Троицк, Пермь, Самарканд, Ташкент, Москва, Казань... Но влечет меня с неведомой силой не конкретная географическое место на земле, а особое пространство, которое населено созданными мной образами, мои произведения, которые стали мне семьей, родиной, искренними и верными друзьями... Истинным местом рождения и жизни является мое искусство, куда я подобно своим водным собратьям всегда стремился, где

находится точка опоры земного существования» – продолжал размышлять Маэстро...

Мысли Чингиза Ахмарова прервал голос выступающего – Министра культуры Татарстана... «Дорогой наш Чингиз-аби!», используя уважительную для татар приставку... После выступления министр вопросительно посмотрел на Чингиза Ахмарова, ожидая ответа на свои слова. Ушедший в мысли о своем прошлом, плохо расслышав слова выступавшего, переспросил у рядом стоявшего Джавлона Умарбекова: «Что говорит выступающий?». Джавлон передал Ахмарову: «Он говорит, чтобы вы переехали сюда в Казань, вам построят большой дом, обеспечат вас всем необходимым». Неожиданно громко и эмоционально Чингиз Ахмаров стал отвечать: «Нет, нет, спасибо – я остальные годы хочу провести в Узбекистане... там мое главное наследство, там моя судьба, там могила моего отца...». Услышавшие его громкую речь соотечественники понимающе улыбнулись.

На выставку был приглашен Президент Татарстана Минтемир Шарипович Шаймиев, Указом которого Народному художнику Узбекистана Чингизу Ахмарову было присвоено почетное звание и Народного художника Татарстана. Но почему-то Шаймиев не пришел на открытие. Легкая обида пронзила сердце Маэстро. Он вслух сказал это Садыку Рахманову, тот ничего не говоря в ответ, связался с одним из спонсоров и организаторов выставки, который вышел на связь с Президентом республики и сообщил Садыку, что Шаймиев ждет уважаемого Чингиз-аби в своей резиденции. Воодушевленный вниманием руководителя республики, Ахмаров выбрал одну из своих картин и подписал с дарственными словами в его адрес. Через некоторое время они были у Шаймиева, который встретил их радушно и извинился, что не смог присутствовать на открытии. Миртемир Шаймиев с радостью и благодарностью принял подарок маэстро, долго и увлеченно беседовал с ним.

Это было последнее посещение родины Чингизом Ахмаровым и своего рода прощание с землей, где он родился и получил первые уроки жизни и искусства.



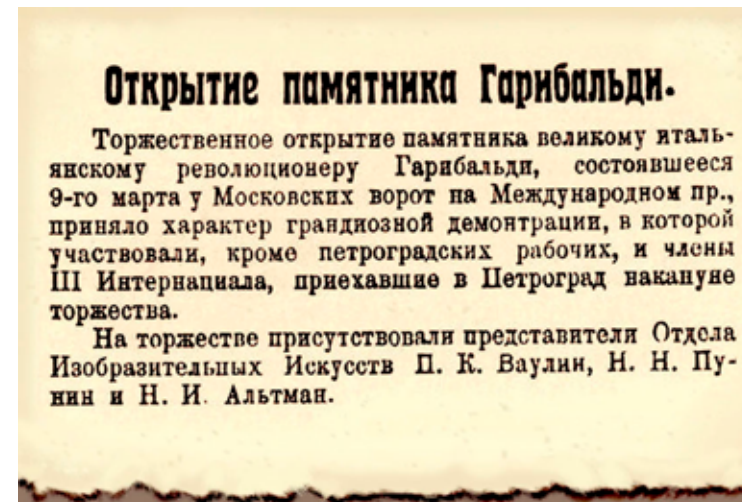
Ленин выступает на открытии памятника Марксу и Энгельсу. 7 ноября 1918 г. Москва.



Открытие памятника К. Марксу перед Смольным, 7 ноября 1918 г.



Рельеф на фасаде Центрального музея В. И. Ленина в Москве.



Вырезка из газеты, Петроград, 10 марта 1919 года



А. В. Луначарский и скульптор Карл Зале на открытии памятника Гарибальди в Петрограде, 1919 г.



## Краса мира – Самарканд

Самаркандский период жизни Ч.Ахмарова несмотря на кратковременность его пребывания там (1931-1934 гг.) сыграл важную роль в жизни и судьбе художника. Ахмаров переехал в Самарканд из Карши, где в то время находилась его семья, переехавшая из Троицка из-за болезни отца. В то время в Узбекистане было неспокойно, шла ожесточенная борьба за установление новых порядков. Завершались 1920-е годы. Советская власть с каждым годом укрепляла свои позиции, но борьба с прошлым режимом еще давала о себе знать. Нередко молодые мужчины, убежденные сторонники прежних религиозных догм, убивали своих жен, решивших снять паранджу. То там, то здесь происходили стычки красногвардейцев с остатками групп басмачей, которые вымещали зло на решивших вступить в ряды комсомола юношах, расстреливая их или зверски расправлялись с молодыми девушками, вставшими на путь светского обучения. Об этом времени Ч.Ахмаров позже напишет в своих воспоминаниях: *«Это было время выполнения первых пятилетних планов, восстановления тяжелой промышленности, создания коллективных хозяйств; шла так называемая борьба по ликвидации остатков «басмачей», движение за освобождение женщин. Эти и им подобные явления способствовали созданию напряженной обстановки. Борьба с «басмачеством» в Кашкадарьинской долине еще продолжалась.»* (Ахмаров Ч. 2007, стр.43).

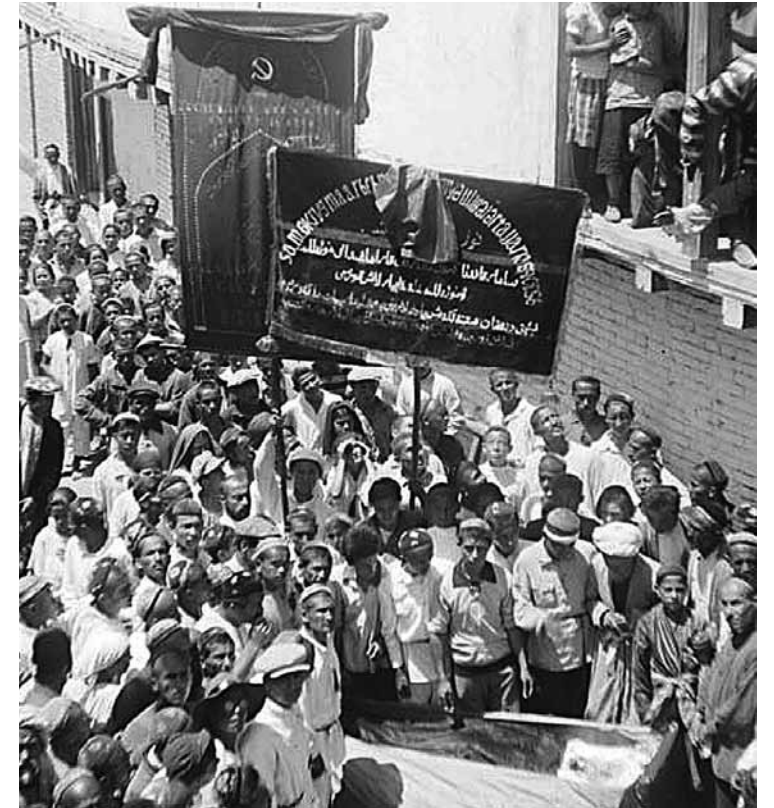
Эти события происходили во многих городах и селах Узбекистана в конце 1920-х годов. Такого рода эпизоды в своих воспоминаниях описывает и Ч.Ахмаров: *«Мой брат Фуад работал на хлопковом пункте в Мубареке. Там был сторожем молодой парень-сирота. Когда я приходил туда, он всегда беседовал со мной о книгах, любил расспрашивать меня об искусстве рисования. Я нарисовал его как-то с ружьем на плече. Этого парня тоже застрелили басмачи. Точно так же в Карши была зверски убита комсомолка, молодая учительница Джамиля Джумаева. В те времена такие ужасные случаи случались очень часто.»* (Ахмаров Ч. 2007, стр.44).

Их демонстративно хоронили не по мусульманскому обычаю, а по советскому ритуалу – в обитых красным кумачом – символом революционной борьбы гробах, что явно противоречило установлениям ислама. Девушек все же чаще хоронили согласно старым ритуалам, но также произносили речи, клеймившие убийц как врагов народа.

В бесстрастных по тону воспоминаниях Чингиза Ахмарова скрывается боль и ощущение ужаса от происходивших в то время страшных трагедий и ломки человеческих судеб, которые, как правило, сопровождают Эпохи перемен. Безусловно, борьба советской власти за светское общество носило чрезмерно жесткий характер, игнорирующий менталитет местного населения. Свобода совести и вероисповедания грубо нарушалась, даже царский режим России весьма адекватно относился к вопросам религии, боясь межконфессиональных распрей. Однако стремление народа к знаниям, к достижениям мировой цивилизации и культуры, уже не нельзя было остановить.

Те далекие эпизоды национальной истории показывают сколь сложным и драматичным был путь узбекского народа к духовности и цивилизованным формам жизни. В Шахмардане в 1929г. разъяренной толпой был убит один из создателей узбекского национального театра нового типа, поэт и драматург, автор известных пьес «Бай и батрак», «Проделки Майсары» Хамза Хаким заде Ниязи, который агитировал выйти на празднование 8 марта группу молодых женщин. Уже в зрелые годы Ч.Ахмаров создаст картину, в которой попытается с высоты прожитых лет посмотреть на эти события и выразить к ним свое отношение.

Ч.Ахмарову события в Карши и подобные истории в других городах Узбекистана той поры показали совершенно иную трагическую, неприглядную сторону реального течения истории в ее революционном облике. Но страшные картины жизни не убили в нем чувства восхищения истинной красотой и стремления творить.



Похороны убитого комсомольца. Самарканд. 1928 г.



Убитый кулаками комсомолец. У гроба родные и знакомые. Самарканд. 1929 г.



Зарезанная мужем артистка Турсун-ой (в Бухаре). У гроба на кладбище стоят работники искусства. Самарканд. 1928 г.

....В 1931 году я переехал в Самарканд. Прославленный своей красотой город в праздничные дни становился еще прекраснее, ибо айваны домов украшались коврами и вышивками-сюзане. А по-верх этих изделий узбекского декоративно-прикладного искусства реяли красные флаги, лозунги, написанные на кумачовых полотнищах, придавая облику города особую праздничность.

.....Я видел на земном шаре много стран, иные из них оставили глубокий отпечаток в моей душе, но ни одна не может сравниться с прекрасным Узбекистаном, с «Ликом земли» — Самаркандом, которые всегда вдохновляли мое творчество.

Чингиз Ахмаров





Экспозиция выставки Горно к 7 ноября 1931 года.  
Школьная газета «Эхо ударников». Самарканд. 1931 г.

Ч.Ахмаров. 1989г. Перед картиной на тему освобождения женщин Востока,  
посвященной столетию со дня рождения поэта и драматурга Хамзы Хаким-заде  
Ниязи.



Дервиш в лохматой  
шапке и дервишескими  
атрибутами и  
предметами культа.  
Бухара.1930 г.

Ч.Ахмаров. Дервиш. 1977 г.



ла в голубом небе Самарканда и растворилась в изумительных  
сине-голубых узорах ее величественной архитектуры. Художник  
восхищенно смотрел на голубые купола, скрывавших тайну спле-  
тения вечности и мгновений, которую он впоследствии попытает-  
ся раскрыть в своих философско-лирических произведениях.

Но был еще важный урок и опыт, который как дар преподнес  
древний ему древний город. В Самарканде он впервые познал  
радость передачи знаний рисунка и свою любовь к творчеству  
ученикам – детям школы в старой части Самарканда, куда он  
устроился и работал преподавателем рисования и черчения в те-  
чение 1931 -1932 гг. Стремление Ч.Ахмарова заразить окружаю-  
щих способностью увидеть прекрасное в обыденном проявились  
здесь с особой силой. Этот ранний опыт разбудил в нем талант  
наставника, безмерно радовавшегося первым успешным шагам  
своих подопечных: «В то время не было фамилий, оканчива-  
ющихся на «-ев» и «-ов», все ученики звались по именам своих  
отцов, например Шокир Сулаймон, Хасан Пулат и т.п. Был у  
меня очень старательный ученик по имени Карим Рустам. Он  
постоянно рисовал портреты своих товарищей, чем радовал  
меня... Я стремился пробудить в детях любовь к искусству,  
научить их любить живопись, постигать ее секреты, рас-  
ширить их знания. Мы в школе выпускали стенную газету  
под названием «Звезда Востока» («Ситораи Шарк»), которая  
украшалась многочисленными рисунками. Помню, наша газе-  
та была удостоена первой премии на городском конкурсе. До  
сих пор перед глазами радостное волнение всего коллектива  
школы по этому поводу. Тогда все мы, и старшие преподава-  
тели, и молодые учителя, поздравляли друг друга с успехом»  
(Ахмаров Ч. 2007, стр.52, 53).

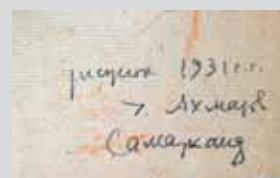
Стенные газеты той поры, как и большая часть изобразитель-  
ной продукции, была связана с агитационной эстетикой совет-  
ской власти, в них преобладали лозунги, надписи. В централь-  
ной части таких плакатов или лозунговых щитов изображались

динамичные фигуры пролетарских вождей или героев нового  
времени – революционных персонажей, воинов, ударников  
труда, призывающих к борьбе за новую жизнь. Но для учени-  
ков и самого Ч.Ахмарова было более важным образовательная  
сторона процесса, обучение детей культуре рисунка, умения  
правильно писать разными шрифтами, овладевать такими ма-  
териалами как карандаш, тушь, гуашь, хотя с приобретением  
этих материалов часто возникали проблемы.

Несмотря на занятость преподавательской работой в школе,  
он не переставал совершенствовать навыки рисования, зани-  
маться любимым делом. В эти года наряду с созданием роспи-  
сей для чайхан и клубов Самарканда, он участвует на республи-  
канской выставке художников Узбекистана со своими работами  
«Школьник» и «Портрет мальчика» (Личное дело Ч. Ахмарова). К  
сожалению, эти работы не сохранились. Приведенная фоторе-

продукция с утраченной работы «Самаркандский колхозник»,  
скорее всего была своеобразной версией или фрагментом ро-  
списей в чайхане или клубе. Однако оригинального рисунка  
Ч.Ахмарова, дошедшего до нашего времени найти не удавалось.

Работ этого периода до нас не дошло. Но, как порой, бывает  
в процессе сбора материала о художнике нас ждало приятное  
потрясение. Мы с фотографом проекта Наби Утарбековым уже  
завершали съемку рисунков Ч.Ахмарова, которые нам любезно  
предоставил его ученик, работающий ныне в мастерской ма-  
эстро – Садык Рахманов. Они были сложены в большую папку  
и представляли собой, выполненные на бумаге карандашом,  
акварелью и темперой, рисунки достаточно крупных размеров  
(30х40 см.). Неожиданно из папки выпал относительно неболь-  
шой по размеру листок с портретом юной девушки, затерявший-  
ся между двумя крупными листами с рисунками. Каково было



Ч.Ахмаров. Портрет незнакомки. Самарканд. 1931 г.



мое изумление, когда я в нем узнал ту незнакомку, которую 28 лет назад мне показывал сам Маэстро во время памятной встречи в нашем Институте искусствознания, но еще больше поразила надпись простым карандашом – «Ч.А. Самарканд. 1931 г.»

Не верилось глазам – перед нами была самая ранняя работа Чингиза Ахмарова. Возможно, этот рисунок из той серии работ с портретами узбекских девочек и мальчиков, о которых вспоминал Ч.Ахмаров, описывая эпизод с отправкой нескольких рисунков в редакцию журнала в Самарканде, отделом которого заведовал художник Александр Николаев: «Я, молодой художник, мечтал, чтобы мои рисунки опубликовали на страницах моего любимого журнала «Янги Юль» («Новый путь»). Однажды, отобрав три рисунка из альбома своих работ, созданных в Карши, я отправил их в редакцию. Один из рисунков изображал черноглазую девушку с мелкими косичками, которая красила брови усьмой, второй — девочонок и мальчишек, читающих журналы и книги в библиотеке, третий был пейзажем. Отправив рисунки в журнал, я с присущим молодости нетерпением стал ждать ответа. Заранее представляя свои рисунки опубликованными в журнале, я безмерно радовался. Наконец из редакции пришел ответ, в котором было сказано, что в журнале публикуют только оригинальные рисунки, а скопированным здесь места нет. Под письмом стояла подпись заведующего отделом иллюстраций Усто Мумина. В растерянности и недоумении, очень расстроенный, я решил, что впредь никогда больше не буду посылать свои работы в редакцию. Впоследствии, уже работая художником в газете «Кизил Узбекистан», я спросил уважаемого Усто Мумина: «Почему вы приняли мои рисунки за копии?». Он ответил: «Мы не поверили, что в такой далекой провинции, как Кашкадарья, может найтись художник, способный создавать такие прекрасные, оригинальные рисунки...» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 45).

Рисунок изумителен по красоте и наивной чистоте образа юной девушки. Портрет написан не совсем точными, но достаточно уверенными штрихами и линиями цветных карандашей. Поражают прекрасное юное лицо девушки, смотрящей на зрителя ясным и пронзительным взглядом красивых, покрытых легкой синевой раскосых глаз с обводкой темно-зеленым карандашом. Традиционно сведенные на переносице брови, спущенный по бокам желтый платок, подчеркнутый сверху и по бокам уверенными линиями и штрихами бордовых и зеленых цветов, выдают в ней девушку из типичной узбекской семьи. Узор выглядывающего верха платья передан стилизованными красными узорами. Форма шеи подчеркнута черным карандашом, но так осторожно, что сохраняется ощущение прозрачности и воздушности нанесенных этим тяжелым цветом штрихов и линий.

Отдельные иконографические особенности портрета, прямой пронзительный взгляд из глубины пространства рисунка приближает ее к образам фаюмских портретов. Но в портрете девушки, ее уверенном взгляде, в отличие от ритуального копирования умершего человека в фаюмской живописи, ощущается живое трепетное волнение и дыхание юной жизни. Именно так смело, с нескрываемым интересом и радостным взглядом смотрели девушки Самарканда на мир в начале 1930-х годов. Типаж прекрасных узбекских девушек донесли до нас фотографии, сделанные в это же время фотоаппаратами, снимавшими новое поколение молодежи для появлявшихся в то время газет и журналов. Молодые узбеки уже, в отличие от своих предшественниц начала XX столетия, не боялись фотоаппаратов и смело, порой смешливо позировали фотоаппаратам. У девушки нет имени, можно было бы отнести его к портрету типажа – в этом есть свое обоснование. Однако, молодому Ч.Ахмарову удалось тонко и с удивительной выразительностью и мастерством передать особое обаяние индивидуальности, неповторимой красоты юного создания. В ее образе просматриваются будущие утонченные, но – не кокетливые, изящные, но – без искусного жеманства, божественные, но – не надменные восточные красавицы, которые найдут воплощение в произведениях художника, созданных им уже во второй половине XX столетия.

Эпоха перемен стала всеобщей народной драмой. Но в горниле трагического события вызревал огонь совершенно нового видения мира, новой культуры, иного искусства. В сердцах голо-

дающих, страдающих, униженных, но воспрывших обычных простых людей и их детей прорастали незнакомые, невиданные ранее, но так манящие к себе новизной картины мира. Их мечты и чаяния стали прологом рождения целой плеяды талантливых узбекских художников, актеров, поэтов, писателей, композиторов, ученых... Наступал новый век узбекской национальной культуры. Одним из ее предвестников и авторов станет скромный преподаватель самаркандской школы Чингиз Ахмаров, автор маленького шедевра – портрета юной незнакомки...



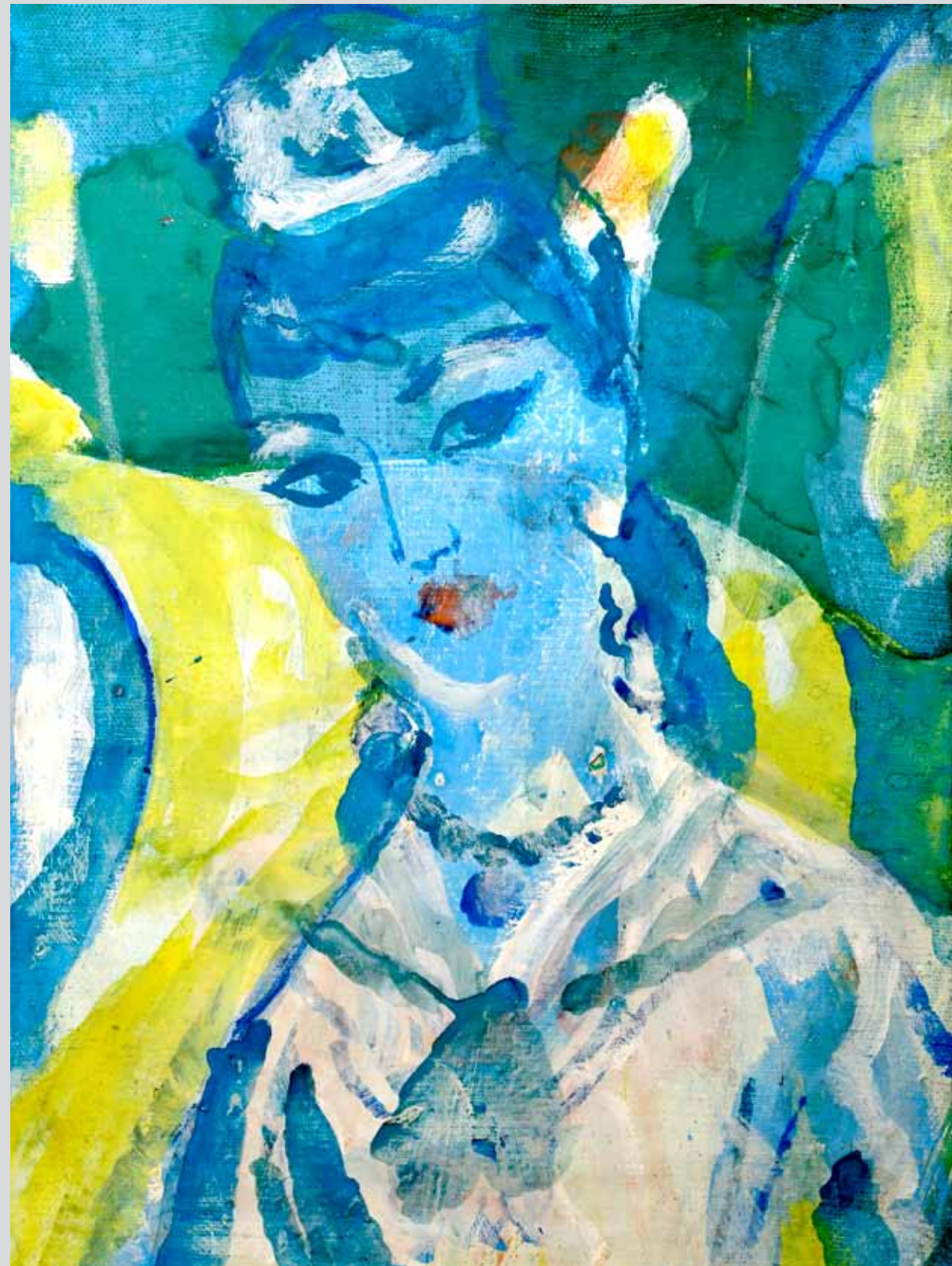
Узбекская труппа Ферганского драмтеатра. Фергана. 1931 г. Кульдашев И., Куртмуллаева Р.С. На переднем плане девочка похожая на Ахмаровскую по настроению.



Узбечки из кишлака Кундузак Самаркандский района. 1932 г.



Три татарки одетые в одежду узбекских невест. Самарканд. 1931 г.



Ч.Ахмаров. Девушка - татарка. 1960-е гг.





Ч.Ахмаров. Гузал. 1975 г.



Ч.Ахмаров. Уйгурка. 1979 г.





...товарищи, дайте новое искусство — такое, чтобы выволочь республику из грязи !

В.Маяковский

## Другое время, другое искусство

На рубеже 1920-30-х годов жизнь и атмосфера в Самарканде представляла собой своеобразное противостояние двух миров: медленно уходящего прошлого и напористого настоящего. Прошлое выражалось в великолепии памятников зодчества, в восхищающих взор фантастических хитросплетениях их декора, в покоряющих зрителя техническим мастерством и филигранным орнаментом изделиях художественного ремесла. Еще сохранялся традиционный уклад жизни — по пятницам в мечетях происходили массовые моления — джума намаз, религиозные чтецы маддахи, как и раньше произносили эпитафии на траурных сборах мусульман, а дервиши — каландары ходили по базарам Самарканда и выпрашивали подаяние. В древнем городе почти как прежде устраивались массовые гуляния по поводу религиозных праздников Рамазан, Курбан хайит.

Но в это же самое время твердая поступь Настоящего ощущалась в проведении еще более массовых и многолюдных демонстраций и гуляний, посвященных новым революционным праздникам и датам на главных площадях и улицах города — 1 мая, Октябрьской революции. Их главными атрибутами были пламенные речи и яркие агитационные лозунги и плакаты.

В начале 1930-х годов Самарканд все больше погружался в атмосферу строительства новой жизни. Другое время — другое искусство. Сине-голубая палитра архитектурного декора памятников Самарканда отходила на второй план под натиском красных кумачовых агитационных полотен и лозунгов. Броские и лапидарные надписи (на узбекском языке арабским алфавитом, а позже и на латинице, русским — на кириллице), выведенные четкими белыми контурами на плакатах и красных кумачовых тканях, спорили с витиеватыми арабскими каллиграфическими узорами — хадисами и сурами из Корана, запечатленными на памятниках средневекового зодчества. Кумачовые ткани заслоняли собой изящные творения самаркандских мастериц вышивки. Но эта идеологическая мешанина не произвела на Ч.Ахмарова впечатления эклектики и безвкусия — молодой художник с пониманием отнесся к особой красоте меняющегося города: «В 1931 году я переехал в Самарканд. Прославленный своей красотой город в праздничные дни становился еще прекраснее, ибо айваны домов украшались коврами и вышивками-сюзане. А по верх этих изделий узбекского декоративно-прикладного искус-

ства реяли красные флаги, лозунги, написанные на кумачовых полотнищах, придавая облику города особую праздничность» (Ахмаров Ч. 2007, стр.46 ).

Приобщение масс к идеям социалистического строительства в условиях борьбы с басмачеством оказалось не подсилу художникам формалистам, писали исследователи, «...отравленным бессодержательным формализмом капиталистического Запада, наивно отождествлявшим свои измы (футуризм, кубизм, экспрессионизм) с новаторским искусством революции. ...Обитатели еврейского квартала в Самарканде, колхозники в красном обозе, агитирующий бай и его окружение одинако-



Ч. Ахмаров. Роспись в чайхане.Эскиз. Самарканд. 1934 г.



Вид Самарканда сверху по улице Ташкентской. 1928 г.



На празднике Ид-рамазон. Кишлак Будана, Булунгурский район. 1929 г.



Митинг на Регистане 7 ноября 1931 г.







Красный обоз – Красная чайхана – Красные полотнища кума-чей – Красная Армия – красный цвет – всепоглощающая аллегория классовой борьбы. Возникало ощущение, что красный цвет пытается поглотить все остальные оттенки спектра. Может в те сложные года, полные драматических и кровавых эпизодов жизни у молодого Чингиза Ахмарова зародилась некая настороженность к этому агрессивному пламени красного цвета. Во всяком случае в его будущих картинах и росписях мы видим исключительно редкое обращение к горячим контрастным цветовым сочетаниям с использованием красного цвета. В них со всей очевидностью демонстрирует свое торжество палитра умиротворяющих сине-изумрудных и голубых оттенков, лишь изредка впускающая в свое пространство драматические и напряженные цветовые интервенции.

По всему Узбекистану в начале 1930-х годов начинают появляться и другие виды социальной архитектуры нового назначения – школы, клубы культуры, библиотеки, музеи, детские сады, которые строились не только в городах, но и отдаленных селах и кишлаках: «Успехи в деле колхозного движения, рост доходов колхозников, их благосостояния послужили прочной базой для широкого строительства жилых и общественных зданий в кишлаках республики. Колхозы и совхозы строили школы, детские сады и ясли, дворцы культуры и клубы, красные чайханы. Только за годы второй пятилетки в Узбекистане (в кишлаках) был построен и оборудован 1421 клуб, 3780 красных чайхан и т. д.» (Умаров А.Р. 2012).

Нередко, из-за отсутствия средств на строительство новых помещений, эти объекты массового и социально-бытового назначения размещаются в бывших культовых и религиозных сооружениях – медресе, мечетях. Там же проводятся различные выставки и конкурсы плакатов, стенгазет и другие мероприятия нового образца. Во всех интерьерах зданий, где ожидалось массовые скопления населения обязательными становятся плакаты, агитационные щиты, надписи и лозунги, пропагандирующие достижения первых пятилеток, коллективизации и индустриализации страны Советов. Стены таких заведений украшаются росписями пропагандистского содержания.

Новое время вызвало к жизни новое искусство, рассчитанное на широкую, массовую аудиторию – зарождаются истоки монументального искусства Узбекистана, формируются новые подходы к показу искусства – музеи, выставки, конкурсы. Работы для сотрудников Изофабрики было невпроворот. Несмотря на нехватку материалов – красок, бумаги, сотрудники Изофабрики работали весьма напряженно и достаточно успешно. Они во время выполняли стоящие перед ними задания по оформлению города наглядной агитацией социалистического содержания. Ч.Ахмаров активно включился в процесс работы Изофабрики, стал тесно сотрудничать с художниками – Варшам Еремян, Надежда Кашина, Оганес Татевосян, Елена Коровай, Георгий Никитин, Рубен Ак-



Центральный Государственный музей в Самарканде. Отдел «Труд и быт женщин Узбекистана» Постановочная сцена «Воспитание ребёнка в новом быту». Самарканд. 1932 г.



Выставка «Революция 1905 года», организованная в здании театра. Самарканд. 1931 г.

бальян, Александр Ермоленко, Виталий Савин, Алексей Иванов, творчество которых в будущем стало заметным явлением в искусстве Узбекистана середины XX столетия и определило важные тенденции развития национального изобразительного искусства (Ахмаров Ч. 1979, стр. 15). Среди них преобладали станковисты – живописцы и графики. Все сотрудники Изофабрики, в процессе создания многочисленной агитационной изопродукции, в том числе настенных росписей, освоили технику и приемы монументальной фрески. Особо выделялся Виталий Савин, получивший диплом монументалиста во Всесоюзном художественно-техническом институте (ВХУТЕИН) в Москве.

В это время в Самарканде и Ташкенте работа над созданием настенных фресок получила активное развитие. Увлеченные монументальным творчеством художники У.Тансыкбаев, О.Татаевосян, Р.Акбальян, Е.Коровай, Г.Никитин, А.Подковыров в 1930-е годы по всей республике создают большое количество росписей, которые, к сожалению, за редким исключением, не сохранились. В начале 30-х годов над эскизами фресок много работали художники объединения Атан-Поу – так называли себя художники А.Подковыров и У.Тансыкбаев. В 1933 году ими был создан эскиз фрески на тему «Интернационал», в 1934 г. У. Тансыкбаев подготовил эскизы к фреске-триптиху, темы которых красноречиво демонстрировали идейные приоритеты монументального искусства этого времени: «Освобожденная женщина», «Колхоз», «Привод басмача». Эта же тематика была в центре внимания его коллеги А. Подковырова, создавшего в это же время эскиз росписи «Борьба с басмачеством». А в 1933 году, участвуя на оборонной выставке в Ташкентском Доме

Красной Армии, У.Тансыкбаев показал 14 эскизов росписей. По существу в это время зарождались основы искусства настенных росписей Узбекистана (Умаров А.Р. 2012).

Эти росписи не были в прямом смысле монументальными – для масштабных росписей небольшие пространства стен клубов, чайхан и детских садов не совсем подходили. Однако процесс формирования пространственно-композиционных и цвето-пластических подходов в решении актуальной тематики, необходимость отражения задуманных идей экспрессивно, доступно и с революционным пафосом давали широкие возможности для обретения практического опыта для молодого Ч.Ахмарова.

Тогда «Изофабрику» возглавлял Оганес Татевосян (1889 г., Ереван – 1974 г., Москва), приехавший в Самарканд еще до революции в 1915 году. После 1917 года О.Татевосян организовал здесь художественную школу (1918 – 1919 гг.) и комиссию по охране памятников старины (1919 – 1920 гг.). После отъезда в Москву для учебы на факультете керамики Вхутемаса (Всесоюзные художественно-технические мастерские) (1921-1927 гг.), он возвращается в Самарканд создает студию АРИЗО (Ассоциация работников изобразительного искусства), а в 1930 году, после завершения учебы в Москве на факультете керамики Вхутемаса (Всесоюзные художественно-технические мастерские) (1921-1927 гг.), становится директором и художественным руководителем Изофабрики. Он живо интересовался планами на будущее молодого Ч.Ахмарова и, ознакомившись с его работами, решил, что молодой художник вполне готов работать в одной творческой группе с профессиональными художниками: «Помню, этот удивительный человек, внимательно просматривая принесенную мной папку рисунков, долго расспрашивал меня о том, какая сфера изобразительного искусства меня больше интересует, какие у меня планы. Я с волнением рассказал ему о том, что больше всего привлекает меня станковая и монументальная живопись. Он, улыбаясь, поручил мне сделать эскиз для декоративных коврик-панно, предназначенных для интерьера детского сада. Я, по своему обыкновению, сделал не один, а, наверно, десяток эскизов и показал их на другой день. Татевосян остался доволен, пригласил других художников и стал знакомить меня с новыми коллегами» (Ахмаров Ч. 2007, стр.47).

В 1932–1933 годах один из наиболее профессиональных монументалистов той поры В.Савин выполнил в технике сграффито фигуративные композиции в одной из столовых Самарканда. Ввиду их скромной по преимуществу двухцветной палитры они напоминали графические рисунки, перенесенные на стены. С учетом ограниченных возможностей использования красок различных цветов, в этой же графической манере стал создавать свои эскизы и молодой Ч.Ахмаров. Тогда еще 19 летний художник при помощи и содействии энтузиаста и профессионального монументалиста В.Савина, имевшего достаточный опыт создания подобных росписей в Самарканде, создает несколько своих первых эскизов росписей детских садов и чайхан города. Сохранился один из эскизов, предназначенных для росписи стен красной чайханы в Самарканде (Ахмаров Ч. 2010). Там он датирован 1934 г., а в опубликованной в интернете, но не изданной при жизни ее автора, рукописи Абдулхая Умарова о монументальном искусстве Узбекистана XX этот эскиз описан достаточно подробно и указана более ранняя дата – 1933 г.: «В одном из них, предназначенном для росписи красной чайханы (1933), он рисует сцену из современной колхозной жизни: на фоне полосы растений дано изображение колхозника на тракторе, за которым в широком, энергичном шаге идут молодая женщина и старик с кетменами в руках. Изображение дается художником почти силуэтом, что придает эскизу росписи орнаментальность, декоративность, ритмическую динамику. Роспись была исполнена ультрамарином, монохромно на стене из пахсы (блоков сырцово-глины), розовато-охристая окраска которой служила фоном, а в изображении фигур играла роль телесного цвета. Таким приемом Ч.Ахмаров пытался творчески использовать опыт мастеров прошлого, умело сочетавших выразительность фактуры и цвета жженого кирпича с цветом керамического архитектурного декора в памятниках средневекового зодче-

ства Узбекистана» (Умаров А.Р. 2012).

В это время на весенних полях вокруг Самарканда такая картина была не редкость. Об этом говорят сохранившиеся архивные фото тех времен, на которых силуэты тракторов выглядят так, словно служили прототипами для эскизов Ч.Ахмарова. Как видно, из описания композиции, А.Умаров пытается увидеть в стиле эскиза зародыши будущих поисков Ч.Амарова, связанных с эстетикой местного традиционного искусства («орнаментальность, декоративность, ритмическая динамика»), однако в интонации образов, их движении все же больше напряженного ритма времени, чем исконной восточной стилистики.

В этом отношении особый интерес представляет трактовка новой тематики в эскизах Зинаиды Ковалевской, ученицы Бенькова, уроженки Казани. С начала 1930-х годов в Самарканд приезжает П.Беньков, а вслед за ним и З.Ковалевская. В Самарканде Ковалевская устроилась работать художником в Узбекский государственный научно-исследовательский институт (УзГНИИ). Она совершила поездки по районам области, изучала народные промыслы и национальный орнамент. Для артели художественной вышивки «Труд женщин» рисовала эскизы вышивок, орнаментов для тюбетеек и сюзана.

В те же годы она создала эскиз к тюбетейкам – это было время, когда социалистическая тематика проникала и в сферу прикладного искусства, активно использовалась советская геральдика – греб,



З.Ковалевская. Эскизы орнаментов тюбетеек. Самарканд. Сер. 1930-х гг.



серп и молот, трактора и все, что символизировало наступление нового времени. Входил в моду советский агитфарфор, основным мотивом которого был серп и молот — символ единства союза класса рабочих и крестьян. В 1937 году на выставке в Париже особо была отмечена резная колона из Хивы с надписью на латинице «Сталин» с изображением серпа и молота, ковровщицы и вышивальщицы вводили в свои композиции сюжетные изображения на темы советской эмблематики, портреты вождей революции становились частью орнаментальных композиций народных мастеров.

Наивный и подвергшийся красочной орнаментализации технический атрибут советской власти выглядит, на первый взгляд, несколько комичным, но на самом деле отражает стремление художников микшировать современность и традиционную эстетику, внося элементы новой изобразительности в старую систему узоропостроения. Это заметно отличает стилистику эскиза молодого Ахмарова якобы несущего в себе черты орнаментального ритма.



В 1930-е годы ни в станковых работах Ч.Амхарова, ни в упомянутом его эскизе к росписям в Самарканде нет восточной стилистики и колорита, плавных очертаний форм и изящных линий, связанных с обращением к исконно узбекской традиционной поэтике. Ритмика и текучесть линий, которые исследователи рассматривали как обращение к народной традиционной орнаментике, больше связано с обращением к стилистике работ О.Татевосьяна, Н. Карахана и др. художников, пытавшихся сочетать свои прежние стилистические опыты экзотического Востока с современными вызовами Эпохи — показом нового созидательного труда колхозников.

Интересен опыт О.Татевосьяна, который наряду с живописными полотнами, использовал стилистику орнаментальных форм Востока, арабской каллиграфии, стилизованные восточные типажи и новую агитфарфоровскую философию и советскую эмблематику. Сохранилось блюдо в стиле советского агитфарфора, которое он изготовил к Конгрессу III Интернационала. С этой точки зрения особый интерес вызывает и творчество Татевосьяна, который закончил факультет керамики ВХУТЕМАСа и создал несколько образцов агитфарфора, в которых новый Восток выражал новые идеи шрифтами арабской графики на узбекском языке. Истоки восточной стилистики здесь очевидны.

3 года работы на Изофабрике дали Ч.Ахмарову многое — практические знания, уверенность в выборе профессии художника монументалиста, связанное с этим желание продолжить учебу и совершенствовать свое ремесло. В Троицке и Перми у него родилась мечта, а потом она переросла в твердое убеждение стать художником, но о выборе вида или жанра в своей будущей профессии он только начинал размышлять. В Самарканде, в процессе работы на Изофабрике и увлечения новой формой творческого самовыражения, Ч.Ахмаров окончательно решает связать свою судьбу с монументальным искусством.

Весной 1934 года Ч.Ахмаров покидает Самарканд и переезжает в Ташкент. В связи с переносом столицы Узбекистана сюда устремились многие художники. К середине 1930-х годов именно здесь формировались ведущие тенденции изобразительного искусства республики. Он попадает в среду художников, работавших в журналах, издательствах, занимавшихся иллюстрированием книг и журналов, знакомится с художниками Александром Гроссером, Петром Шахназаровым, Борисом Жуковым, Константином Чернышовым, Владимиром Рождественским, Усто Мумином (Александром Николаевым), Александром Волковым, Уралом Тансыкбаевым и другими именитыми в ту пору мастерами изобразительного искусства. По совету Усто Мумина, которому понравились рисунки Ч.Ахмарова, он становится штатным художником газет «Колхозный путь» и «Ёш ленинчи» («Молодой ленинец»). В 1934 году им были созданы иллюстрации к произведениям писателей Гайрати, Шокира Сулаймона и ряду других книг для детей.

Знакомство с известным в ту пору графиком, иллюстратором книг Искандером Икрамовым, которому его рекомендовала Е.Коровой, позволило Ч.Ахмарову не только освоить еще одну новую для него сферу работы художника — искусство оформления книг, но и познакомиться с в ведущими литераторами, писателями и поэтами Узбекистана — Абдуллой Каххаром, Зульфией,



О.Татевосьян. Пробуждающийся Восток. 1921 г.



Н.Карахан. 1930-е гг.

Максудом Шейхзаде, Парда Трусун, Гафуром Гулямом, Айбеком. Произведения многих из них он иллюстрировал, создал пробные рисунки к произведениям Айбека, Абдуллы Каххара, Максуда Шейхзаде — к сожалению, большая часть этих рисунков не сохранилась. Об их характере и процессе создания можно сегодня судить лишь по воспоминаниям самого Ч.Ахмарова: «*мои тогдашние рисунки, чья судьба также осталась мне неизвестной, были, как мне кажется, в плане композиции недоработанными*» (Ахмаров Ч. 2007, стр.60).

Однако, благодаря более близкому общению с ними, проникновению в психологию писательского ремесла, он смог создать тонкие по ощущению их трепетного мира образы выдающихся поэтов и писателей Узбекистана XX столетия, которые стали одной из ярких страниц его творческой судьбы.

Но это было позже, теперь же летом и осенью 1934 года молодой Ч.Ахмаров работал над станковыми работами. Темы картин «Спортсмены» и «Студенты» — отражали пульс времени, в унисон которому он также старался и жить и работать. С этими работами он будет участвовать в том же году на выставке художников Узбекистана в Москве.

1930-е годы в развитии монументального искусства Узбекистана важны с точки зрения формирования творческого ресурса для его дальнейшего развития. В ряде эскизов к монументальным росписям того времени ощущалась «переключка с декоративностью и ритмикой узбекского изобразительного и декоративно-прикладного искусства» (А.Умаров), но большая часть росписей все же изображали колхозные поля, сбор хлопка, благоустроенные кишлаки, новую технику — трактора и т. д. в стиле новой изобразительной традиции пропагандистского характера, утвердившейся впоследствии в формуле «искусство соцреализма».



Р. Акбальян. Хлопководство. Роспись в Бухарском краеведческом музее. 1936 г.

С этой точки зрения, особый интерес вызывает уникальная, чудом сохранившаяся настенная роспись в интерьере медресе Кукельдаш на берегу Ляби хауза в самом сердце Бухары, выполненная Р.Абальяном и Г. Никитиным в 1938 году.

В современной историографии об этой росписи практически никто не упоминает. В приведенной выше рукописи А.Умарова в качестве автора росписи упоминается лишь один Р.Акбальян и роспись датируется 1936г. Что касается предназначения росписи, то она была специально создана для раздела «Хлопководство» Бухарского областного краеведческого музея, который размещался в то время внутри медресе Кукельдаш: «*Раздел «Хлопководство» занимал помещение аудитории, интерьер которой был лишен какого-либо декора, если не считать таковым узор, образуемый пересекающимися ребрами арочных конструкций свода. Художник решил разместить росписи в чуть углубленных вертикальных нишах со стрельчатым завершением, попарно примыкавших к углам помещения. Исходя из содержания экспозиции, автор изобразил в нишах характерные эпизоды труда колхозников в дни сбора урожая. В росписях действие развернуто, как правило, в двух четко разделенных планах: хлопковое поле или полевой стан, крупно изображенные как фон и фигуры колхозников на первом плане... В некоторых росписях этнический тип изображенных героев неубедителен, ...Росписи были написаны темперой, освещались мягким, рассеянным светом, проникавшим из купольного отверстия — дарсханы, так что они отвечали интерьеру с белыми ганчевыми стенами*» (Умаров А.Р. 2012).

В книге Л.И. Ремпелья содержится упоминание о том, что в конце 1930-х годов он познакомился в Бухаре с Г.Никитиным, который «...совместно с Р.Акбальяном приезжал в Бухару оформ-





Р. Акбальян. Хлопководство. Роспись в Бухарском краеведческом музее. 1936 г.

лять музейные залы в медресе Кукельдош». Учитывая, что Л.И.Ремпель был репрессирован и выслан из Москвы в Бухару в 1937 году, правомерно считать 1938 год более точной датой создания этих росписей – об этом свидетельствует и косвенная деталь – надпись на борту машины в одной из частей росписи с цифрами 1938» (Ремпель Л.И. 1982, стр. 283). Сообщение Л.И. Ремпеля о том, что в создании росписи в бухарском медресе Кукельдаш наряду с Р.Акбальяном принимал участие Г.Никитин, упоминает в своей статье и И.Богословская (И. Богословская.1999).

Это, пожалуй, на сегодня единственная из сохранившихся в Узбекистане настенных росписей 1930-х годов. Работа была создана в стилистике широко распространившихся в городах Узбекистана начала 1930-х годов агитационных росписей, которые в те годы создавал и Ч.Ахмаров. Видел ли эту роспись Ахмаров перед созданием своих работ в Театре Навои сказать трудно, но то, что роспись в Бухаре композиционно близка росписям в театре Навои не вызывает сомнения. 4 основные сцены, объединенные тематическим содержанием, размещение росписей внутри стрельчатых арок, сходная по регистру приглушенная цветовая гамма, техника нанесения темперой по сухой штукатурке – все эти детали сближают два произведения. Но по стилю и пафосом созидания новой жизни композиции росписей в медресе Кукельдаш кардинальным образом отличаются от ахмаровских образов на темы поэм Алишера Навои. В росписи Ч.Ахмарова не созидательный, пафосный труд современников, а восточная поэзия с ее драматическим и лирическими интонациями была основным лейтмотивом содержания и пластического решения. Именно это якобы асоциальность росписей в театре Навои, где не «проявился взгляд советского человека» на творения Навои и вызвало критические высказывания ряда художников в адрес работы Ахмарова.

В годы работы в Самарканде и Ташкенте Ч.Ахмаров расширяет свой творческий кругозор, изучает искусство Вавилонии и Ассирии, Европы и Америки, и творчество великих мексиканских мастеров фрески – Диего Риверы, Ороско, Давида Сикейроса, и других великих мастеров мировой живописи. Через некоторое время его путь будет устремлен в Москву, где он будет поступать на учебу в Московский художественный институт.



Читальня при клубе квартала «Восток». Самарканд. 1932 г.



Группа американских туристов и местных специалистов, отдыхающая на коврах, постеленных во дворе медресе Тилля-Кари. Самарканд 1931 г. В центре Л.И.Ремпель.



На отчетной выставке живописи, графики и скульптуры художников Узбекистана. Ташкент. 1936 г.



На выставке Художников Узбекистана. Ташкент. 1938 г.



## Московская Альма матер

Жизнь в Самарканде и Ташкенте в первой половине 1930-х годов дала молодому Чингизу Ахмарову очень много. В Ташкенте он оказался втянутым в культурную жизнь столицы, познакомился с ведущими художниками, деятелями литературы и искусства, состоялись его дебюты в книжной иллюстрации. Еще раньше в Самарканде он обрел опыт и испытал радость преподавания любимого ремесла в школе. Художник увлечено занимался оформлением многочисленных красных чайхан, детсадов и клубов, что сыграло свою роль в выборе им монументального искусства как будущей сферы творчества. Ч.Ахмаров осознал, какое важное значение имело создание росписей в воспитании художественного вкуса населения, в пропаганде общественных идей и задач.

Работа над первыми росписями привлекла художника возможностью раскрытия пластических и творческих идей на неизмеримо большем пространстве, чем листы бумаги с рисунками. Привлекало его в росписях на стенах и особенность их воздействия на зрителей. В то же время первые опыты в Самарканде над стенными росписями и создание книжных иллюстраций в Ташкенте выявили недостаточность его ремесленных и профессиональных знаний в изобразительном искусстве. Для дальнейшей судьбы мастера важным стало осознание того, что его уровень умения и навыков художника требует дальнейшего совершенствования. По совету старших товарищей Александра Волкова, Урала Тансыкбаева, Алексея Подковырова, Александра Николаева Ахмаров решает поступать в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры, получившего это название в 1933 году после преобразования Института пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ). В советское время он был известен как Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской Академии художеств (ныне — это Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина). Этот вуз в свое время заканчивали некоторые художники Узбекистана, с которыми Ч.Ахмаров познакомился в Самарканде и Ташкенте. В середине 1930-х годов он считался одним из самых престижных и, по мнению старших коллег старших коллег Ч.Ахмарова, уровнем был выше Московского художественного вуза (*Московский государственный академический художественный институт был основан в 1930 году на базе ВХУТЕИНа - Высший художественно-технический институт, а в 1948 году МГАХИ было присвоено имя В. И. Сурикова - далее Суриковский институт*).

В августе 1935 года его попытка поступить в Ленинградский вуз не увенчалась успехом. Не возвращаясь в Ташкент, он едет в Москву и со своими рисунками напрямую обращается к Льву Бруни и Владимиру Фаворскому, который в то время был деканом графического факультета Московского художественного института. После их одобрения он поступает на графический факультет Суриковского института, где проучился три года. Все это время его не покидало желание заняться живописью и стать художником-монументалистом.

Когда в Институте открыли факультет живописи он переводится туда, но не на третий, а на второй курс и попадает в мастерскую профессора Петра Покаржевского (он тоже в годы войны был в Самарканде и писал этюды и картины). Но и здесь, проучившись лишь один год, Ч.Ахмаров, наконец-то переводится в мастерскую монументального искусства, которой руководил известный художник, прославившийся своим искусствоведческими работами, академик Игорь Грабарь и профессор Николай Чернышев — учитель В.А. Фаворского, к которому тот относился с большим пиететом.

Несмотря на то, что В.А.Фаворский больше известен своими замечательными графическими произведениями — станковыми работами и книжными иллюстрациями, он имел искусствоведческое образование, как и другой педагог, наставник и учитель Ч.Ахмарова — Игорь Эммануилович Грабарь. В.А.Фаворский также, как и И.Грабарь, В.Кандинский, К.С.Петров-Водкин, Д.Бурлюк и др. выдающиеся русские художники в начале XX столетия прошел

учебу в частной школе известного художника словенского происхождения Антона Ажбе в Мюнхене. В школе особое внимание уделялось изучению рисунка, а в живописи, несмотря на то, что Ажбе приверженец реализма и отчасти импрессионистических приемов, считал необходимым для художника искать новые художественные приемы. Поэтому выпускники школы Ажбе не специализировались на каком-либо одном направлении в живописи, а стали значительными фигурами в самых различных художественных течениях.

Три года обучения на графическом факультете, программу обучения на котором во многом определяли идеи В.А.Фаворского, дали Ч.Ахмарову глубокие знания в области теории рисунка. Несмотря на то, что определенные предметы непосредственно читал и вел не сам В.А.Фаворский, его программные установки доводили до сведения студентов знающие педагоги и художники, разделявшие его мнение по принципиальным теоретическим вопросам искусства и практике обучения. Например, преподавателем курса композиции был последовательный ученик и соратник В.А.Фаворского Павел Павлинов. Свою солидарность и приверженность идеям В.А.Фаворского они выражали и во время горячих полемических споров с оппонентами мастера, о чем эмоционально писал Ч.Ахмаров в своих воспоминаниях.

Таким образом, в целом обучение на графическом отделении шло в русле идей и взглядов В.А.Фаворского. В них важное значение имели его основные теоретические представления о композиции, рисунке и историзме в искусстве. Хотя стилиевые особенности почерка В.А.Фаворского, которые составляли особенность его узнаваемого почерка, как показывают поздние графические листы и рисунки самого Ч.Ахмарова, последний не воспринял. Акцент на «концентрате» линии, которая имела подавляющий, интенсивный штриховой характер и почти не оставляла свободным фоновое пространство в графике В.А.Фаворского, Ч.Ахмаров не смог воспринять и заменить на излюбленный им легкий моцартовский полет рисунка и многозначность эстетики незаполненного пространства.



В.А.Фаворский. Иллюстрация к «Слову о полке Игореве».

Для студента Ч.Ахмарова, вероятно, большее влияние имело суждение В.А.Фаворского о том, что основа и построение пространства по выражению Фаворского «графического концентрата» (композиция рисунка) делается на линейности и семантическом содержании разнообразия линий (*Вагнер К.Г. 1988*).

В то же время В.А.Фаворский обладал и талантом художника-монументалиста и ему принадлежат фундаментальные труды в области теории монументального искусства. Многие из этих суждений наставника оказались близки Ч.Ахмарову и он в своем творчестве осуществлял эти идеи. В.А.Фаворский категорически был против разделения видов монументального искусства, на производственные и идеологические — этих позиций придерживались в одно время различные группы художников. По его мнению, это расчленение приводило к «бездуховной инженерии и иллюзионизму». В.А.Фаворский также нетерпимо относился и к «декоративизму», который ставил в некое срединное место между обманом и прагматикой. Ч.Ахмарову оказались близки мысли В.А.Фаворского о синтезе искусства и теории композиции,

В 1935 году в августе я поехал в Ленинград. Там, найдя Академию художеств, обратился в секретариат, где мне сказали, что я не выдержал экзамены и могу забрать документы и возвращаться домой. Хотя я растерялся от этого жестокого удара, но от своей мечты не отказался и, не возвращаясь в Ташкент, поехал в Москву. Приехав в Москву, я со своими рисунками направился к художникам Льву Бруни и Владимиру Фаворскому. Взглянув на мои работы, они тотчас сказали, чтобы я подавал документы в Изоинститут (будущий Суриковский институт — А.Х.). Я так и сделал и с первого сентября стал посещать занятия в институте.

Чингиз Ахмаров



которые нашли отражение в его мировоззренческом принципе историзма. Эти идеи В.А. Фаворский реализовал в большом количестве иллюстрированных книг и станковых графических работ эпического содержания – калмыцкий эпос «Джангар», «Слово о полку Игореве», «Книга Руфь», в мозаичном панно «1905» и др. Интерпретация В.А.Фаворским исторической темы как итога развития человеческого духа, а восприятие героических образов прошлого как примеры воспитывающие мудрость и нравственную непоколебимость, были чутко восприняты Ч.Ахмаровым и в последующем нашли отражение в его монументальных росписях и картинах на темы культурного наследия узбекского народа.

В своём становлении на поприще «стенописи», В.А.Фаворский не забывал отмечать роль первого учителя – талантливого монументалиста, живописца, графика и искусствоведа Николая Михайловича Чернышёва (1885-1973 гг.), к которому в последние годы своего обучения в институте попал Ч.Ахмаров. Именно Н.М.Чернышов оказал сильно воздействие на восприятие иобретение теоретических и практических навыков Ч.Ахмарова в области монументального искусства. Сам Н.М.Чернышев, ученик В.Серова, в начале творческого пути прославился иллюстрациями к «Мифологической азбуке» (1915 г.), создавал образы в кубистической манере, а затем в 1920-е гг. увлекся монументальными росписями. Н.М.Чернышов прекрасно знал историю древнерусской фрески и был автором книг, в которых исследовал их технические и художественные особенности «Техника стенных росписей» (1930), «Искусство фрески в Древней Руси»(1954). Он стремился передать студентам знания по созданию росписей и в современных зданиях и сооружениях. Интерес к древнерусским фрескам по своему реализовался в монументальном искусстве Ч.Ахмарова. В поэтике образов, внутренней деликатности движений, в пластике линий и цветовой сдержанности лучших росписей Ч.Ахмарова ощущается связь с цвето-пластическими приемами фресок Ферапонтова монастыря 16в., созданных руками великого средневекового мастера Дионисия. Также, как и на фресках Дионисия, в росписях Ч.Ахмарова ритмика движений даже второстепенных персонажей, их словно парящие в невесомости фигуры выглядят одухотворенными, благородными и возвышенно поэтическими. Видимо, с древних фресок Дионисия в эстетику росписей Ч Ахмарова перешла и плавная манера передачи самих движений – не завершаемых, а лишь обозначающих некое касание или желание коснуться. Это качество еще более наглядно демонстрируют его многочисленные рисунки и эскизы к росписям, где утонченная



Н.М. Чернышов. Девочка с косичками. 1928 г.



Н.М. Чернышов. В пути. 1939 г.



Н.М. Чернышов Полет юных.1965 г.



Н.М. Чернышов. Земной рай.

незавершенность линий придает образам особую воздушность и легкость. При всех объяснимых отличиях в происхождении образов (у Дионисия это религиозно-библейские персонажи, а у Ахмарова – лирические герои поэм Навои), в большей концентрации и уплотненности фигурами в сценах ферапонтовых фресок, общность стиливых и колористических приемов (преобладание холодной, синевато-голубой гаммы) позволяет считать, что Ахмаровым хорошо были усвоены лекции Н.М.Чернышова по искусству древнерусских фресок.

В 1949 году после массового увольнения преподавателей Суриковского института, среди них оказался Н.М. Чернышев. Его пластические и мировоззренческие идеалы, которые он выразил в своих живописных работах и монументальных мозаиках, удивительным образом перекликаются с творческими пристрастиями Ч.Ахмарова. Начиная с создания в 1927 году картины «Девочка с книгой», когда Н.М. Чернышов еще заведовал отделением монументального искусства ВХУТЕИНа, ведущей темой своего творчества Н.Чернышов избрал тему юности. На протяжении всей свой творческой жизни он создал огромную галерею образов юных девочек, девушек и молодых женщин. В них с особой выразительностью передается идея чистоты и утонченности женской красоты и грации. Слова, некогда им высказанные о своем подходе к интерпретации женских образов, в полной мере могут быть отнесены и к творчеству Ч.Ахмарова: «Я рисовал не столько сходство, сколько выражение их юных ликов. Удивление, внутренняя взволнованность видениями открывающегося им мира». В таких известных живописных картинах Н.М.Чернышова как «Земной рай», «Полет юных», рисунке 1928года «Девочка с косичками», ощущается не только интонационная общность, но и сходство в колористических и пластических решениях с работами Ч.Ахмарова 1960-80-х годов. Композиция Н.Чернышова «В пути» 1939 года с изображением матери и ребенка, решенная в обобщенно-декоративной стилистике, но проникнутая легкой грустью, вызывает в памяти многочисленные



Фрески Ферапонтова монастыря.



Ч.Ахмаров. Суюн бика. 1986 г.



работы Ч.Ахмарова на тему материнства, выражающих сходные минорные настроения.

Ч.Ахмаров во время обучения и впоследствии не был безучастным к такому течению западноевропейского искусства как импрессионизм, хотя преобладающей линией в своем творчестве в последние десятилетия жизни избрал свой стиль, основы которого были заложены в его росписях театра Навои.

Занимался ли Ч.Ахмаров самостоятельной творческой работой во время обучения в Москве сказать трудно, поскольку в списках его участия на выставках сведений не содержится (*Личное дело Ч. Ахмарова*). В своих воспоминаниях он также не упоминает о каких-либо созданных в этот период работ или участия на выставках в Москве или Узбекистане. В этот период в области искусства и литературы происходили важные изменения, которые впоследствии отразятся на творческой и жизненной судьбе Ч.Ахмарова.

После известного Постановления ВКПб 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и исторического съезда Союза советских писателей, провозгласившего соцреализм единой методом советского искусства произошел кардинальный поворот в художественной жизни художников страны и культурном строительстве в целом. Разнонаправленные в своих эстетических и художественных предпочтениях творческие объединения, ассоциации, сообщества и группы художников, существовавшие до начала 1930-х годов во многих городах и национальных республиках страны, к середине этого десятилетия были подвергнуты организационной унификации. Во всех республиках, по всей стране стали создаваться творческие союзы, что стало свидетельством укрепления позиций идеологии соцреализма в искусстве и централизации государственного контроля в сфере художественной культуры.

В 1936 году в Ташкенте состоялся учредительный съезд Союза Художников Узбекистана. На выставках изобразительного искусства, которые все чаще стали организовываться в городах Узбекистана, стали экспонироваться произведения, отбирившиеся на них с позиций выверенных критериев соцреализма. Усилилась критика художников формалистов.

Нередко, как показывает история, среди репрессированных оказывались творческие деятели, которые не смогли вовремя перестроиться, неправильно отражали или сознательно искажали советскую действительность. Не менее драматическая и тяжелая, а может и более суровая ситуация была в Москве, где учился Ч.Ахмаров.

О его жизни в Суриковском институте можно судить лишь по воспоминаниям самого художника и по крупицам восстанавливать страницы его жизни на рубеже 1930-40-х годов. Поэтому важны каждые детали упоминания об этом периоде в источниках или воспоминаниях самого художника. В частности, в своей книге он пишет о своих отъездах из Москвы в период каникул, в том числе и в Узбекистан: *«Во время учебы в московском Изоституте я старался проводить каникулы в основном в Крыму и Самарканде, ездил и в Ургут, чтобы писать его прекрасную и удивительную природу. Если выпадала возможность, бывал также и в Ташкенте.» (Ахмаров Ч. 2007, стр.100-101).*

Вторая половина 1930-х годов была началом страшного периода репрессий. По рассказами самого Ч.Ахмарова, в студенческие годы этот страх испытывали и они, студенты Московского художественного института. Во время учебы Ч.Ахмаров, познакомился не только с западными и русским изобразительным искусством в музеях Москвы, но и ходил на спектакли и различные литературные вечера с участием выдающихся деятелей искусства и литературы В.Мейерхольда, В.Маяковского, Б.Пастернака, В.Инбер и др.

Он был под сильным впечатлением от спектакля Мейерхольда «Дама с камелиями!», поставленному по роману писателя Александра Дюма (сына): *«Вспоминается посещение спектакля «Дама с камелиями» в театре Мейерхольда. Спектакль пользовался успехом, зал был переполнен. В амфитеатре, где я сидел, также не было ни одного свободного места. По окончании спектакля овации и вызовы продолжались минут пятнадцать-двадцать. Оказавшись среди тех, кто ринулся к сцене, я смог увидеть вблизи самого Мейерхольда и исполнительницу*

*роли Маргариты Готье, знаменитую актрису Зинаиду Райх, его жену. Этот спектакль оказался последним спектаклем театра Мейерхольда, увидеть который мне посчастливилось, ибо на другой день театр был закрыт» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 68).*

Ч.Ахмаров не пишет, в каком году смотрел он этот спектакль, но если исходить из контекста, то это было 7 января 1938 года, поскольку 8 января театр был закрыт приказом Комитета по делам искусств при Совнарком СССР «О ликвидации Театра имени Вс. Мейерхольда». Приказ был опубликован в газете «Правда» 8 января 1938 года. Еще в 1934 году спектакль «Дама с камелиями», главную роль в котором играла Зинаида Райх, посмотрел Сталин, и спектакль ему не понравился. Критика обрушилась на Мейерхольда с обвинениями в эстетстве. Зинаида Райх написала Сталину письмо о том, что он не разбирается в искусстве. Вождь оказался злопамятным. Перед премьерой спектакля в сентябре 1934 года на сцене выступил сам Мейерхольд и пытался показать приверженность его театра и спектакля «Дама с камелиями» идеям искусства социализма. Однако Театр его имени и самого режиссера это не спасло. Летом 1939 года Всеволод Эммануэлевич Мейерхольд был арестован, в 1940 году решением Военной коллегии Верховного суда СССР от 1 февраля 1940 года он был приговорен к расстрелу и 2 февраля 1940 года приговор был приведён в исполнение. Безусловно, подобные эпизоды в жизни выдающихся деятелей искусства производили на молодого Ч.Ахмарова гнетущее впечатление, поскольку он высоко ценил и жадно впитывал в те годы все, что представлялось ему истинным искусством, возвышающим и одухотворяющим человека.

Ч.Ахмаров был в восторге от спектакля, вероятно, еще и потому, что режиссер поставил этот спектакль в стиле художников-импрессионистов, Жана Ренуара и Эдуарда Мане, в нежных голубовато-розовато-сиреневых тонах.

До начала 1941 года в процессе учебы в художественном вузе Москвы Ч.Ахмаров получал знания по всем направлениям своей будущей творческой деятельности – графике, станковой живописи и монументальному искусству. Эта сильная образовательная база сыграла важную роль в формировании Ч.Ахмарова как художника разностороннего плана. Его учителя и преподаватели были замечательными, выдающимися художниками, владевшими глубокими знаниями в различных областях искусства. Этот универсализм – владение навыками рисунка, книжной иллюстрации, сценографии, живописи и монументального искусства, обогащенные теоретическим работами в области искусствоведения – Ч.Ахмаров перенял у своих наставников в Московском художественном институте. Это редкое качество особо наглядно проявлялось и ставило творчество Ч.Ахмарова в особый ряд среди художников Узбекистана середины XX столетия.

Но впереди его и страну ждали тяжелые времена – в 1941 году прозвучал грозный набат войны. В это время Ч.Ахмаров вместе с однокурсниками решили провести летние каникулы в древнем Новгороде. Весть о начале войны застала их, когда они были в центре города, и надо было срочно возвращаться в Москву. На следующее утро они первым поездом возвратились в столицу. Через некоторое время в составе оборонительных студенческих отрядов отправились в город Клязьму под Смоленском, где они рыли траншеи и окопы, для того, чтобы преградить путь немецким танкам: *«Это было очень трудным делом. Иногда приходилось работать день и ночь, а вырытые траншеи и рвы затем укреплять бревнами и ветвями. В иные дни, словно птицы, над нами пролетали немецкие самолеты, рокочущие моторами. Тогда мы падали на землю, затыкая уши от их грохота. Как только грохот смолкал, мы с опаской поднимали головы и решались встать, лишь увидев пасущихся вдали лошадей. И снова начиналась работа в поте лица... Как мне помнится, в Москву мы возвратились в конце сентября, а в середине октября нам объявили о том, что наш институт будет эвакуирован в Самарканд...» (Ахмаров Ч. 2007, стр.71).*



Ферапонтов монастырь.



Курс студента Ч.Ахмарова. 1941г.



## Набат войны

Всю свою жизнь Ч.Ахмаров был беспартийным. Неизвестно, пытался ли он вступить в ряды КПСС, что открывало многим дорогу для карьерного роста, но в советское время это было не так просто. Несмотря на возможности, которые открылись после получения им Государственной премии, орденов и медалей страны, он так и не стал коммунистом. Но его патриотизм и искренняя любовь к отчизне, к людям своей страны не вызывают сомнения. Об этом говорят его собственные воспоминания, связанные с первыми днями войны: *«Пролетавшие по вечерам над лесами немецкие самолеты сбрасывали листовки антисоветского характера, они агитировали за переход людей на сторону немцев. Мы с гневом и ненавистью рвали в клочья эти листовки»*(**Ахмаров Ч. 2007,стр. 71**).

Его попытка попасть на фронт оказалась неудачной из-за проблем здоровья. Однако, Ч.Ахмаров весь свой патриотический настрой проявил во время работы в оборонительном студенческом отряде летом 1941 года. Студент Ч.Ахмаров вместе со своими однокурсниками сутками рыл траншеи и рвы в Вязьме под Смоленском для отпора наступавшим на Москву фашистским танкам. За самоотверженный труд в тылу, чуть позже он был награжден медалью за оборону Москвы.

После возвращения студентов в Москву в октябре 1941 года Художественный Институт стал готовиться к эвакуации в Самарканд. В это время туда из городов и регионов, которые находились под угрозой захвата немецкими войсками, были эвакуированы многие учреждения и организации Москвы, Ленинграда, Харькова. В тот период в Узбекистане оказались выдающиеся ученые-востоковеды, филологи, историки, деятели культуры и искусства –режиссеры, художники, актеры. Города Узбекистана становятся центрами культурной и художественной жизни огромной страны. В годы войны в Самарканде Ю.Протазанов снимает свой легендарный комедийный фильм «Насреддин в Бухаре», призванный поднять боевой дух фронтовиков и вдохновить народ на оптимистической настрой.

Художник вновь оказался в своем любимом городе, хотя радость возвращения была омрачена трагическими событиями. Как вспоминает Ч.Ахмаров *«...учебные помещения, мастерские для художников стали размещать даже в чайханах. Часть нашего института имени Сурикова расположилась в медресе Шердор, другая часть — в медресе Тилля-кори на Регистане, а под общежитие нам выделили здание школы на Пянджикентской улице. Вот таким образом началась в Самарканде жизнь столичных профессоров и студентов. Несмотря на то, что условия были*



Удостоверение о награждении Ахмарова Чингиза Абдурахмановича медалью «За оборону Москвы».

На пятом курсе мы, студенты, совершили в летние каникулы поездку в Новгород. Мы хотели увидеть в этом городе шедевры и высокие образцы русского монументального искусства, посмотреть сохранившиеся в интерьерах церкви Спасо–Неридици, Ферапонтова монастыря, Софийского собора удивительные фрески. Мы сошли с поезда на маленькой станции, именуемой Взвод, погрузились в лодки и, восхищенные пейзажами озера Ильмень, поплыли в сторону Новгорода...

... мы плыли по озеру полтора дня и прибыли в Новгород около полудня. Лодка, спустив паруса, направилась к берегу. Но здесь ждала нас странная картина: все женщины, сидевшие в других лодках, плакали. Уже на суше, направившись к центру города, мы узнали страшную весть: полчаса тому назад, выступая по радио, Молотов объявил о начале войны, так как Германия вероломно напала на нашу страну...

Чингиз Ахмаров





Рабочий момент съемки картины «Друзьям на фронт». Ташкент. 1942 г.

тяжелыми, а возможности ограниченными, дела пошли. Ректор нашего института, мой педагог Игорь Грабарь был в это время в Тбилиси. Если не ошибаюсь, он приехал в Самарканд в середине или во второй половине 1942 года и, сразу включившись в учебно-воспитательный процесс, на ученом совете института начал утверждение эскизов дипломных работ (Ахмаров Ч. 2007, стр. 71-72).

По воспоминаниям Шахнозы Абдуллаевой в те годы Ч.Ахмаров, наряду с работой над дипломным проектом, в свободное время делал портретные наброски самаркандских девушек. Это были молодые невесты, так и не успевшие насладиться семейной жизнью со своими возлюбленными, которые на следующий день после свадьбы отправились на фронт. Созданные Ч.Ахмаровым рисунки они отправляли своим мужьям на фронт в знак любви и преданности.

Накануне начала войны произошло событие, которое впоследствии сыграло большую роль не только в судьбе Ч.Ахмарова — оно открыло возможность формирования зачатков исторического и национального самосознания у целого ряда деятелей культуры и искусства. 12 марта 1941 года было опубликовано правительственное постановление о проведении двух юбилейных торжеств — 500-летия Алишера Навои и 800-летия Низами Ганджави, были образованы республиканские юбилейные комиссии в Ташкенте и Баку.

Безусловно, это событие имело более широкий политический контекст, нежели дань уважения наследию великих поэтов. Тактически это было важным решением в контексте политики укрепления внутренних связей различных наций и народов огромной страны на фоне жестких репрессий 1930-х гг. и приближающейся угрозы развязанной гитлеровской Германией второй мировой войны. В далекой перспективе, используя выдающихся деятелей культуры как инструмент интеграционного процесса, Советское государство намеревалось осуществлять курс на создание единого вненационального общества — советский народ. Стремление представить исторических и культурных героев прошлого частью общесоветского наследия было воспринято и впоследствии



На съемках фильма «Насреддин в Бухаре». 1943 г. На самом деле это Регистан в Самарканде.

творческими деятелями трактовано по-разному. Одни пытались взглянуть на них по «советски» — осовременить их, подчеркивая в них черты защитников угнетенных народов Востока и борцов за справедливость (В.Кайдалов). Другие, как это было в случае с Ахмаровым, искали в образах прошлого камерные личные интонации и лирические настроения и напевы, согревающие сердца в условиях суровой эпохи.

Особую историческую значимость проведению юбилеев двух великих поэтов Востока придали обстоятельства, в которых они волей судьбы были отмечены. Осенью и зимой в окруженном фашистскими войсками Ленинграде, в суровых условиях блокады ученые и общественность города отметили юбилей Навои. В это время Ч.Ахмаров вместе со своими однокурсниками находился в Самарканде и использовал архитектурный ландшафт города для своего триптиха: «На площади Регистан старик-отец вручает отправляющемуся в бой сыну меч, как бы давая наказ — не щади, будь безжалостным к нашим врагам. С одной стороны стоит мать юноши-батыра, держа в руке хурджин — переметную суму, в которой видны самаркандские лепешки, с другой стороны — друзья и родные джигита. В нижней части картины прекрасная девушка держит под уздцы оседланного коня. У мавзолея Гур-Эмир вооруженные люди занимаются военными приготовлениями. Слева изображено отправление в фонд обороны подарков, которые приготовили самаркандцы — и взрослые, и дети, и старики...» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 71-72).

В картинах триптиха Ч.Ахмаров использовал примечательную деталь — верх композиции был оформлен в виде восточной полукруглой арки, подчеркивающей предназначение произведения как основы монументальной росписи.

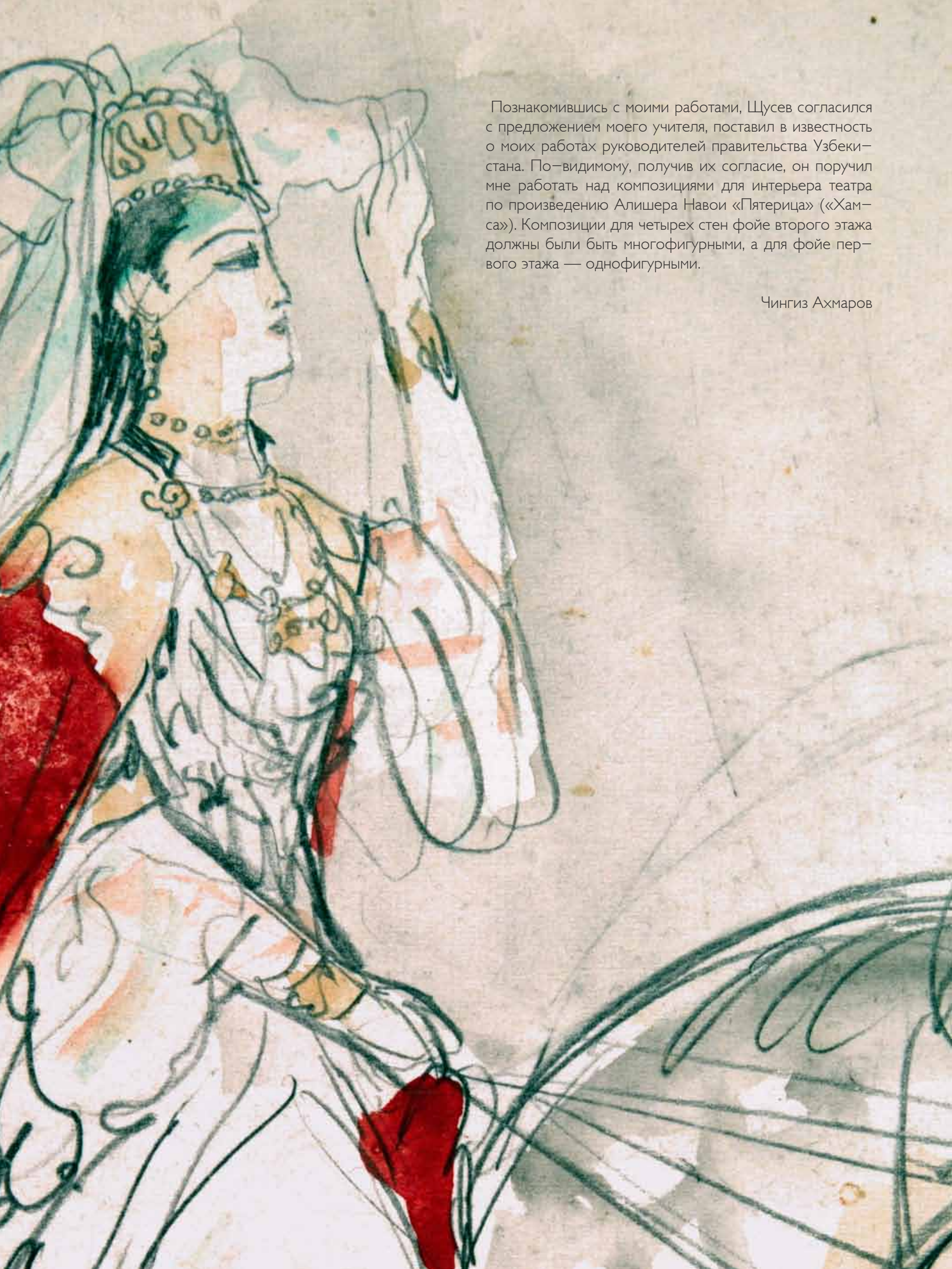
Однако, в самой эстетике живописных полотен триптиха довлела реалистическая манера, перегруженная фигурами и этнографическими аксессуарами композиция, и пестровая цветовая пластика. Но от изысканной и отточенной поэтики росписей в театре Навои их разделяло не так уж много лет.

В начале 1940-х годов в Узбекистане был объявлен конкурс на создание портретов Алишера Навои. Знал ли об этом студент Ч. Ахмаров, сказать сложно, но вскоре историческая «встреча» с Навои у него состоялась. После отличной защиты Ч.Ахмаровым дипломной работы в Самарканде, в 1943 году его Институт возвращается в Москву и начинается новый этап творческой судьбы художника. Он поступает в аспирантуру Института и приступает к работе над темой, предназначавшейся для будущего здания Музея литературы Алишера Навои в Ташкенте. Там он создаст росписи, но уже в далеком 1968 году, а в 1943 году обращение к теме Навои стало причиной, по которой руководитель его аспирантской темы И.Грабарь рекомендовал Ч.Ахмарова академику, архитектору Театра оперы и балета Навои А.В.Щусеву. В 1944 году Ч.Ахмаров приезжает в Ташкент и приступает к выполнению своей первой крупной творческой работы.



На конкурсной выставке портретов Навои. Ташкент. 1941 г.





Познакомившись с моими работами, Щусев согласился с предложением моего учителя, поставил в известность о моих работах руководителей правительства Узбекистана. По-видимому, получив их согласие, он поручил мне работать над композициями для интерьера театра по произведению Алишера Навои «Пятерица» («Хамса»). Композиции для четырех стен фойе второго этажа должны были быть многофигурными, а для фойе первого этажа — однофигурными.

Чингиз Ахмаров

## История Шедевра

*Мгновенья рождены моей слезой...  
Алишер Навои*

Исследованию этой росписи исторической по значимости, как в судьбе мастера, так и для всего последующего развития изобразительного искусства Узбекистана, как ни странно, было уделено крайне мало внимания. Несмотря на признание этой первой монументальной работы Ч.Ахмарова как переломной в его судьбе, А.Умаров в специальной книге-альбоме ограничился лишь общими, но весьма краткими описательными характеристиками (**Ахмаров Ч. 1979, стр. 18**). Несколько более развернутый анализ им дан в предисловии к книге воспоминаний Ч.Ахмарова, но и здесь автор ограничился лишь общими характеристиками и описанием. Справедливости ради следует сказать, что А.Умаров все же помимо стандартного привязывания стиля росписей с миниатюрной живописью средневекового Востока, не преминул сделать оговорку: *«Одновременно в них осязаем также опыт классической европейской монументальной живописи»* (**Ахмаров Ч. 2007, стр. 15**).

Более подробно о росписи в театре Навои говорит-ся во вступительной статье к каталогу произведений Ч.Ахмарова (**Ахмаров Ч. 2010, стр. 18-23**). Однако и здесь основное внимание уделено лишь одной композиции «Лейла и Меджнун». Причем замечание Н.Ахмедовой о связи стиля росписей Ч.Ахмарова с традицией миниатюры Востока именно на этом примере весьма уязвимо (**Ахмаров Ч. 2010, стр. 19**). Две росписи «Бахрам Гур» и «Стена Искандера» по существу обойдены молчанием, хотя в них можно было найти пищу для размышлений и обнаружить следы или отказ от традиций миниатюры Востока, в которой *«уже существовала веками отработанная, легко считываемая иконография сцен и персонажей, определенный набор символики»* (**Ахмаров Ч. 2010, стр. 19**). Что касается панно на тему Фархад и Ширин, то здесь образ Фархада и сама композиция панно также не исследуются. Характеризуется лишь образ Ширин, но не в окончательном варианте ее трактовки в росписи интерьера театра Навои, а на основе пространного анализа портрета Ширин в станковой картине из ГМИ Узбекистана (**Ахмаров Ч. 2010, стр. 20, илл.5 на стр. 47**). Это в контексте обращения автора к росписям театра Навои выглядит непонятным, поскольку, ни иконография, ни композиционные и цветовые приемы этого станкового варианта образа Ширин никакого отношения к стилю и трактовке этого персонажа в росписи театра не имеют — там предстает совершенно другая пластическая интерпретация лирической героини.

Обращение к произведениям великого поэта было одним из велений времени. Политика советского государства в 1920-40 гг. исходила из понимания нарастающей в республиках тенденции к росту национального и культурного самосознания. Стимулом служило образование их государственности, пусть в рамках унитарной страны, которое необходимо было сочетать с приоритетной задачей — сплочения их в единое советское общество. Эта сложная задача различными способами — с одной стороны, любые националистические и сепаратистские устремления, в том числе в искусстве, подвергались жестким репрессиям, а, с другой, центральное руководство пыталось придать привлекательность собственной национально-культурной политике, подчеркивая интернациональный характер ее принципов, и провозглашало прогрессивное наследие народов страны как всеобщее мировое достояние. Из обилия имен в культурном наследии выбирались фигуры и исторические личности, идеи которых совпадали с принципами текущей на-

циональной политики. В этом отношении такие великие поэты и мыслители как, например, Навои в Узбекистане, Низами в Азербайджане, Шота Руставели в Грузии, Абай в Казахстане, Фирдоуси и Рудакис в Таджикистане приобретали право на их признание и широкую пропаганду. В эту когорту великих, безусловно, по мнению руководства, входил и Алишер Навои. Имя великого поэта Алишера Навои — родоначальника узбекской классической литературы имело символическое звучание в общественном сознании узбекского народа. В среде простого народа оно было больше нарицательным и в условиях массовой неграмотности едва ли его произведения глубоко знали широкие слои населения. Однако в 1920-40 гг. нарастала новая прослойка национальной творческой интеллигенции и интеллектуальной элиты, которые пристально и с глубоким интересом стали изучать культурное наследие собственного народа и ее великих представителей в прошлом. В этом отношении Навои был одной из самых ярких и исключительно уникальных культурно-исторических фигур. Неоценимо его значение для развития всей мировой литературы и поэзии. Алишера Навои справедливо ставят в один ряд с классиками мировой словесности — Гомером и Данте, Рудакис и Фирдоуси, Низами и Руставели, Саади и Джамии, Шекспиром и Гете, Пушкиным и Толстым. В 1968 году в связи с широким празднованием 525 летия Навои на русском языке был издан



Афиша фильма «Алишер Навои». 1947 г.

10-томник избранных произведений поэта (**Навои А. 1968**). Однако исторически важными были обстоятельства празднования 500-летнего юбилея Алишера Навои, который отмечали в блокаде Ленинграде в 1941 году. В Ташкенте юбилей был проведен в 1948 году в приподнятой и торжественной атмосфере. В 1930-40 гг. обращение деятелей искусства к его творческому наследию стало своеобразным прологом созидания «Серебряного века» современной национальной культуры Узбекистана.

К празднованию юбилея подключились писатели, ученые, художники, композиторы, мастера театра и кино. В рамках подготовки к юбилейным торжествам в 1947 году режиссер Камилль Ярматов на киностудии «Узбекфильм» создал историческую картину о жизни Алишера Навои. В фильме участвовали блестящие узбекские актеры Разак Хамраев, Асат Исмаилов, Обид Джаилилов, Рахим Пирмухаммедов и др.



Кадр из фильма «Алишер Навои» - сцена пира в тронном зале. Ташкент. 1947 г.



В том же 1947 году завершилась работа по строительству и художественному оформлению театра оперы и балета. В 1948 году творческая группа, работавшая над созданием образа театра была удостоена высшей награды — Сталинской премии первой степени. Это — автор проекта, архитектор Алексей Щусев, мастера резьбы по ганчу усто Ширин Мурадов — за оформление Бухарского зала, Ташпулат Арсланкулов — за оформление Ташкентского зала, усто Абдулла Болтаев — за оформление Хивинского зала, усто Кули Джалилов — за оформление залов Самарканда и Термеза и самаркандские мастера резьбы по мрамору братья Джалал и Балта Джураевы. Среди награжденных был и Ч.Ахмаров. В 1948 году Государственному театру оперы и балета в Ташкенте было присвоено имя Алишера Навои. В этом событии была доля участия Чингиза Ахмарова - автора росписей в интерьере театра на тему произведений великого поэта.

Решение о строительстве в Ташкенте оперного театра было принято еще 19 августа 1933 года в рамках мероприятий по благоустройству столицы в канун 10-летия образования республики. В том же году был объявлен всесоюзный конкурс на лучший проект театра, в результате которого в 1934 году архитектурный замысел, представленный академиком А.В.Щусевым, был признан лучшим. С 1936 года он стал разрабатывать окончательный вариант проекта с учетом замечаний, сделанных членами конкурсной комиссии (*Хакимов З. 2012 стр.4, 5, 14, 15*). Несколько помпезный и непомерно большой по вместимости первоначальный проект был А.В.Щусевым существенно доработан. В частности, зрительный зал с 2500 человек был сокращен до 1500 мест, а перегруженный скульптурными композициями в барочном стиле фасад здания стал более строгим и был скорректирован с учетом местных архитектурных традиций.

Театр оперы и балета как культурное учреждение был создан 11 июня 1939 года на базе узбекского музыкального театра и обозначил собой стремление к формированию в национальной культуре новых европейских форм искусства. Эта идея соединения культурных традиций Востока и Запада во многом определила замысел архитектурного и художественного решения. Основа здания была заложена еще в конце 1939 года, но из-за войны строительные работы были прекращены и возобновлены лишь в 1943 году. Строительство театра превратилось в общенациональный проект, а обсуждение его будущего архитектурного и

художественного облика приобрело широкий характер с участием архитекторов, инженеров-строителей, археологов, искусствоведов, народных мастеров и художников. Общее руководство проектом осуществлял Председатель Совнаркома республики А.А.Абдурахманов, к помощи были привлечены военные строители, контроль за работой которых был возложен на командующего военным округом генерала И.Е.Петрова.

Как вспоминал Ч.Ахмаров: *«Это было время, когда лучшие сыновья народа вели решающие бои с гитлеровцами. В столице же тылового Узбекистана начались жаркие трудовые «битвы» — строительство театра. Шло строительство очень напряженно, в кипучем темпе, в нем участвовало огромное множество людей — строители, мастера декора, художники. Мастера по резьбе и росписи трудились без устали. И горделивое воздушное здание — ныне краса узбекской столицы — поднималось стремительно, на глазах. Для меня, поклонника творчества Алишера Навои, которым я начал интересоваться еще в начале 1940-х годов, участвовать в этой работе было безмерной честью и замечательной возможностью проявить свои способности, поэтому, естественно, я вкладывал в нее всю душу. Работа была выполнена за три года — с августа 1944-го по ноябрь 1947 года»* (*Ахмаров Ч. 2007 стр.75-76* ). В 1945 году к строительным работам были привлечены и японские военнопленные.

Многие детали строительства здания и технические дополнения осуществлялись по ходу возведения здания театра, не прекращалась и дискуссия о его художественном оформлении вплоть до 1944 года (*Пикман Л.1985*). Особенно важным было обсуждение будущего облика на расширенном совещании Управления по делам искусств при СНК УзССР и Научно-исследовательского института искусствознания УзССР от 12 января 1941, на котором с развернутым докладом выступил автор проекта, академик А.В.Щусев. Вместе с тем, в его пространном докладе и в выступлениях участников совещания более отчетливо звучало предложение о необходимости участия в его художественном оформлении народных мастеров, а обсуждения роли изобразительного искусства в художественном облике театра практически не было (*Стенографический.1941, стр. 20*). В своем выступлении А.В.Щусев говорил лишь о возможности использования барельефов или скульптурных композиций. Вскользь и, скорее как импровизацию, А.Щусев выдвинул идею укра-



Один из ранних проектов здания Театра Навои А.В.Щусева.

сить купол театра живописью на тему Ферганского канала. Причем он сказал буквально следующее: *«Я предлагаю дать купол зала в виде раскрытой тюбетейки, где будет помещена театральная люстра, его нужно орнаментировать, сделать красочным, но нужно ввести и живопись ...На куполе будет кружок там и можно будет изобразить постройку Ферганского канала. Конечно, при этом нужна тщательная творческая проработка форм. Она будет орнаментирована, но войдет как реальная живопись в орнаментальной трактовке»* (*Стенографический.1941, стр. 22*). Это предложение не было осуществлено, вероятно, из-за странной и невнятной идеи. То есть о росписях на тему произведений Навои в этот период речи не было, тем более не говорилось ни о каком-либо конкретном исполнителе-художнике.

Вопрос о включении в интерьер театра настенной росписи возник несколько спонтанно в 1943 году, когда внутреннее оформление здания практически было завершено и остались лишь несколько незаполненных пустых панно в обрамлении резного ганча. Безусловно, в этом вопросе решающую роль сыграло мнение А.В.Щусева, но предложение было принято не в процессе длительного предварительного обсуждения, а в известной степени благодаря случайному совпадению обстоятельств. Примечателен эпизод, описанный одним из военных строителей-инженеров, участвовавших с 1943 года в строительстве театра Л.Пикманом в одной из трех статей, опубликованных в газете «Правда Востока» в 1985 году. Речь идет о случае, когда А.В.Щусев неожиданно принял решение о включении в интерьер театра настенных росписей: *«Как-то вечером, попросив принести планы фойе, Алексей Викторович протяжно произнес: - А вот эти простенки? Они ведь у нас пусты. Думаю, здорово получится, если дать здесь роспись, монументальную, в старинных приемах, под арабскую миниатюру, обрамить орнаментальными рамками как на обложках старинных книг, а? И загорелся. А месяца через три приехал к нам с рекомендательным письмом А.В.Щусева художник, ученик И.Грабара Чингиз Габдурахманович Ахмаров. Ныне профессор, лауреат Государственной премии СССР.»* (*Пикман Л. 1985*).

Отсутствие в предварительном проекте специально выделенного места для росписей и неожиданно принятое А.В.Щусевым решение о их размещении в интерьере, косвенно подтверждается и воспоминаниями Ч.Ахмарова: *«Я приехал в Ташкент в августе 1944. Жил сначала в гостинице «Восток», а впоследствии — в самом театре, в одном из маленьких помещений. Другое — рядом, побольше размером, приспособил под мастерскую и приступил к работе над эскизами. К этому времени здание театра было в основном закончено, но работы по декорированию еще продолжались под руководством народных мастеров, а стены фойе были уже оформлены резным ганчем. Для моих же композиций было оставлено место»* (*Ахмаров Ч. 2007, стр. 82*).

Эта пустота белой гладкой поверхности пугала, завораживала и в то же время словно бросала вызов молодому Чингизу Ахмарову. И он принял его. Нет свидетельств того, что до созданного им своеобразного стиля росписей в театре Навои, он пытался сделать что-то подобное. Его прежние работы, в том числе, упоминавшийся дипломный триптих, несмотря на национальные типаж и атрибутику, были созданы в крепких реалистических традициях и в случае с театром Навои этот подход был не уместен. Эскизы же к будущему Музею литературы им. Навои, к работе над которыми он приступил лишь в 1943 году не сохранились, поэтому судя по всему, в театре Навои он все начинал почти с чистого листа.

Т.Арсланкулов в театре Навои. 1947г.



Главным достижением в росписях театра Навои были органично переведенные на ахмаровский визуальный стиль поэтика и дух произведений Алишера Навои. В результате возникли пластические идиомы, составившие уникальный лексический язык искусства. При этом принципиально важным было то, что профессионализм, обретенный в Московском Институте и тонкое эстетическое чутье Ч.Ахмарова, позволили ему избежать соблазна и искушения использовать пластические приемы восточной миниатюры. В последующем неоднократно возникали сравнения его работ с миниатюрой Востока, однако процесс его творческих поисков и их результаты показывают ошибочность и поверхностность таких суждений. В росписи Ахмарова нет характерного для миниатюры принципа обратной перспективы и ярусного построения композиции по вертикали, измельченности и перенасыщения деталями, контрастной игры цветов. В миниатюре же нет присущей образам Ахмарова индивидуальной характеристики, которая выражается не только в особенностях пластики тела, ракурсах и очертаниях лиц, но и в выборе и трактовке исторических костюмов, одеяний персонажей. Но Ахмаров не игнорировал миниатюру Востока как исторический и визуальный источник. Определенные элементы композиции



Усто Ш.Мурадов в театре Навои. 1947 г.

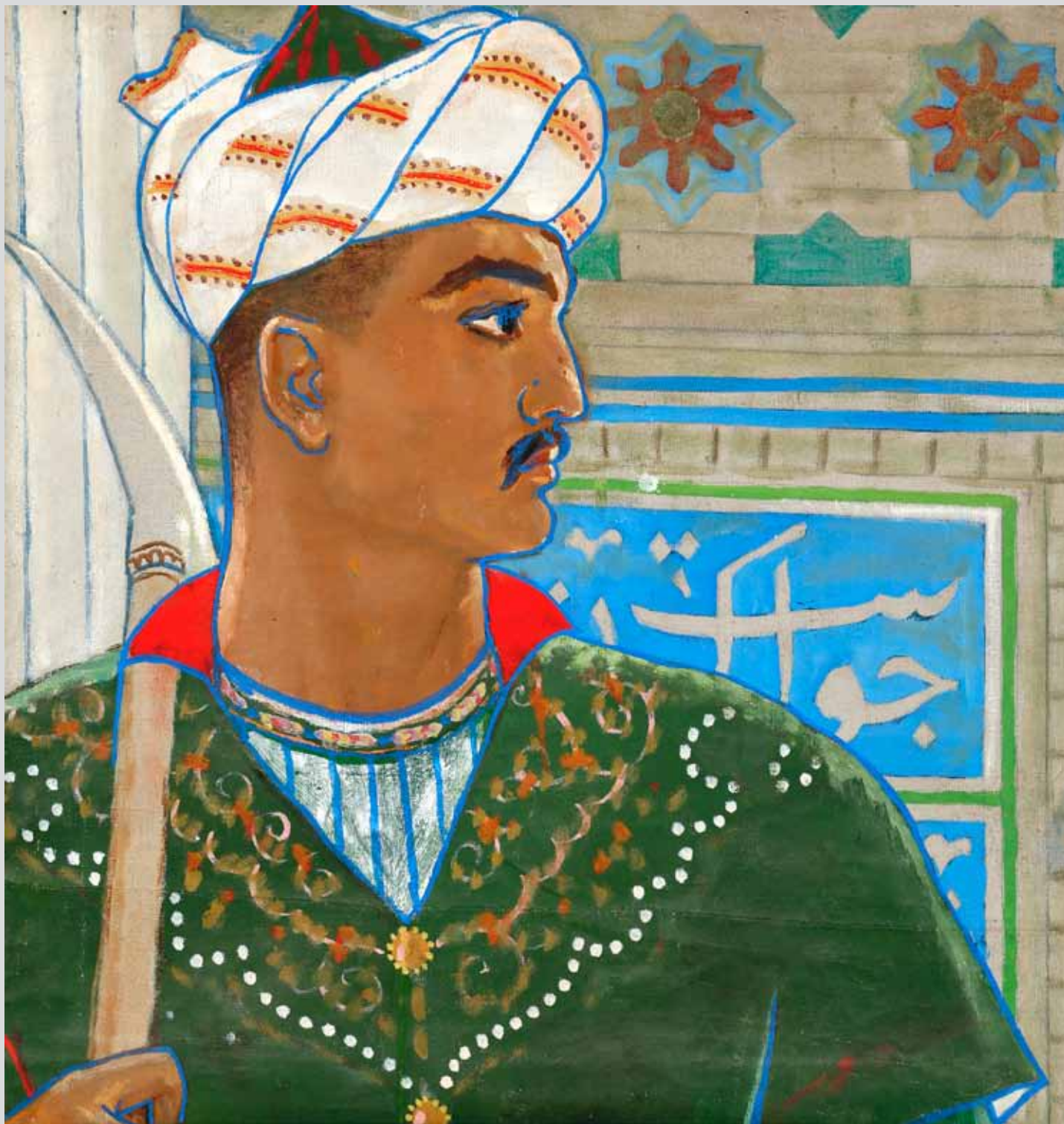


Автор проекта здания Театра оперы и балета им. А.Навои, академик А.В.Щусев и народный мастер, резчик по ганчу А.Ташпулатов. 1947 г.



Театр оперы и балета имени Алишера Навои. Ташкент.1954 г.





Ч.Ахмаров. Фархад. 1945 г.

его росписей – детали пейзажа, образы животных, растительные мотивы - находят аналогии в миниатюрной живописи. Однако это обращение к миниатюре в трактовке пейзажа или животного мира носит вспомогательный характер и используется художником больше в качестве изобразительной «буафории», играющую фоновую роль «эстетики узнавания».

Поиски стиля росписей, выбор сюжетных и композиционных вариантов, работа над историческим и литературным материалом были не только продолжительными, но и крайне трудоемкими. Процесс создания росписей продолжался на протяжении трех лет в условиях сложных военных и первых послевоенных лет. Но Ч.Ахмаров с энтузиазмом и присущей ему методичностью приступил к работе. Красноречиво описывает его вхождение в коллектив стройки упоминавшийся выше Л.Пикман: «Он легко влился в коллектив, внеся в его не очень спокойную среду какую-то необычную атмосферу чистоты, такта и вежливости... Чингиз работал самозабвенно, долгими часами просиживал в библиотеках, посещал музеи, искал старину в частных собраниях. Было решено простенки фойе первого этажа украсить четырьмя музами искусств – музыки, поэзии, художеств и танца. Фойе второго этажа посвящались темам из произведений Алишера Навои. Тут и начался второй виток Чингиза, он неустанно искал натуру. Перерисовал чуть ли не весь состав балета театра. Десятки строителей были запечатлены на его этюдах» (Пикман Л. 1985). Ч.Ахмаров делал рисунки с изображением мастеров ганчкоров, участвовавших в оформлении театра.

Ему в работе помогал тогда еще молодой юноша, ставший впоследствии академиком, Народным художником Узбекистана Нигмат Кузубаев: «Это было, если не ошибаюсь, в 1944-м или в 1945 году: я сказал своему другу Абдуллаху Абдуллаеву, что мне нужен помощник для работы в театре Навои. Он ответил: «Я сам найду вам ученика». Вскоре он представил мне юношу лет шестнадцати: «Мне кажется, этот парнишка — тот, кто вам нужен. Он учится в художественном училище. Зовут его Нигматжон, родом он из Ферганы». Я ему сказал: «Отбери свои работы и приходи с ними в театр Навои»... Мне понравились его рисунки, и мы договорились о совместной работе. Нигмат оказался юношей грамотным, быстро понимающим, что от него требуется. Мы с ним работали до осени. Быстро и проворно выполняя все мои поручения, он оказал мне немалую помощь, перерисовав почти все работы Навои, которые были в театре. Он был очень талантливым, и я решил, что он должен учиться в театре. Я ему сказал: «Ты учишься в театре, а я буду твоим учителем. Ты приходи ко мне каждый день, и мы будем работать вместе».



Выпуск номера стенгазеты учениками школы в Избасканском районе Андижанской области. 1945 г.



На стройке железной дороги Чарджоу-Кунград. 1947 г.



Кадр из фильма «Дочь Ферганы» — героиня фильма Дильбар на тракторе. Артистка Юлдуз Ризаева. Ташкент. 1948 г.



Вручение награды актрисе Юлдуз Ризаевой за исполнение роли Дильбар в фильме «Дочь Ферганы». Церемония награждения проходит в на сцене Театра оперы и балета Алишера Навои. Ташкент. 1948 г.





Первый секретарь ЦК Узбекистана Усман Юсупов знакомится с работой Чингиза Ахмарова над созданием росписей в театре Навои. 1946 г.

требовали более камерной, романтической интонации и утонченных, изысканных пластических форм.

В условиях когда в искусстве усиливались и крепили позиции социалистического реализма, а героизм и подвиги солдат на полях войны и самоотверженный труд и жизнь в тылу были основными мотивами произведений художников, эстетика росписей Ахмарова превращалась в некий обособленный эстетический анклав.

Процесс строительства и оформления здания постоянно находился в центре внимания руководства республики. С ходом работ неоднократно знакомился Первый секретарь ЦК КП Узбекистана Усман Юсупов, который беседовал с Ч.Ахмаровым о создаваемых им росписях. Усман Юсупов с 1937 по 1950 гг. являлся Первым секретарем ЦК КП (б) Узбекистана и в 1937-39 годах руководил по партийной линии развертыванием массовых репрессий против «националистов» и «сепаратистов». Поэтому его мнение и поддержка идей росписей как ярого противника какой-либо идеализации национального наследия были важны с идеологической точки зрения и давали возможность Ч.Ахмарову спокойно продолжать свою работу. То что, У.Юсупов не высказал замечаний по поводу излишней идеализации «феодалного» прошлого в росписях Ч.Ахмарова, а потом и рекомендовал его в состав претендентов на Сталинскую премию было своеобразным стимулом для художника.

В процессе подготовки росписей Ч.Ахмарова больше волновали собственно творческие задачи – выбор типажей и костюмов, средневековой атрибутики, композиционные решения, знакомство с литературным источником мотивов. При этом, каждая из четырех основных тем требовала особого подхода и пластического воплощения. Особую трудность составляла работа над эскизами, которые всегда были для художника основополагающим материалом при создании монументальных композиций.

Помимо титанического труда по сбору материала и разработки визуальных идей, проблемы возникали и в процессе их обсуждения с куратором декоративного оформления театра Стефаном Полупановым, являвшимся в те годы главным архитектором Ташкента. Человек догматического мышления и мало-сведущий в тонкостях искусства, он постоянно делал непрофессиональные замечания и требовал переделывать эскизы, которые Ахмаров считал готовыми. Художник был вынужден обратиться в Москву к А.В.Щусеву с просьбой отправлять эскизы на рассмотрение ему самому. А.В.Щусев дал согласие и вскоре эскизы были готовы и вынесены на обсуждение на заседании Правительства Республики, где были утверждены. Но и здесь не

обошлось без «компетентных замечаний» приверженцев советского подхода к искусству. Об одном из таких курьезных замечаний и с иронией, но и с некоторым раздражением упоминает художник в своих воспоминаниях: «В то время как мои эскизы получили одобрение и их стали утверждать, среди присутствующих неожиданно вскочила пышная рыжеволосая дама в очках и заявила: «Товарищи! Я считаю, что художник не смог всесторонне осветить избранную тему. Всем известно, что республика наша очень богата, здесь выращивается огромное количество бахчевых, а художник не изобразил ни одной дыни или арбуза! Товарищ художник! Я вправе вас спросить, почему вы не изобразили дыню или хотя бы арбуз?» Я ошолбенел от изумления. Ну что можно ответить на такой вопрос? Среди собравшихся прошел смехок, на меня поглядывали. Я молчал. Тогда Щусев обернулся к женщине, встал и заявил: «Эти эскизы не предназначены для сельскохозяйственной выставки, они написаны для оформления академического театра имени Алишера Навои. Именно по этой причине здесь нет изображений дынь, арбузов, а также другой сельхозпродукции!» (Ч.Ахмаров. 2007, стр. 83). Несмотря на комичность вопроса, он перекликался по своей сути с более поздней критикой работ Ч.Ахмарова, высказанной В.Кайдаловым на III съезде Союза художников, и, как упоминалось выше, она была услышана и реализовалась в пейзажных панно У.Тансыкбаева, М.Аринина и К.Чепракова в фойе залов, украшенным резным ганчем.

После утверждения эскизов Ч.Ахмаров приступил к их воплощению на поверхности стен. Но если четыре фигуры муз не вызвали особых трудностей, то работа над главными композициями второго этажа была непростой. Небольшие по размерам пространства стрелчатых панно, в которые были заключены одиночные фигуры муз в фойе первого этажа, и четыре основных сюжета внутри чуть больших по размерам панно с расположен-



Ч.Ахмаров. Фархад и Ширин. Эскиз к росписи в театре Навои. 1944 г.

ными над ними верхними фрагментами, трудно определить как монументальные в их буквальном смысле. В них нет привычной развернутой повествовательности, даже сюжетные композиции второго этажа получают развитие благодаря открытому проему по вертикали вверх. Первый этаж вообще отделен от второго этажа потолком и представляет собой своего рода автономную по характеру увертюру основным росписям. Такое необычное расположение росписей не мешало ощущению их внутренней стиливой и смысловой связи. В итоге возникла некая пластическая сюита трехъярусной росписи, объединенная единым стилем. В итоге возникала некая пластическую сюита, объединенная единым стилем – утонченной пластикой, гармоничным цветовым решением и поэтическим либретто.

Фигуры муз в фойе первого этажа в национальных узбекских костюмах и с коронами на головах, словно парят на волшебном фестончатом коврик-подставке в виде срезанного напополам 8-конечного звездчатого медальона-мадохила. Ощущение легкости и своеобразного зависания в воздушном пространстве усиливается благодаря нежному фисташкового цвета незаполненному фону и тонким динамично распускающимся веткам сбоку от фигур муз. Это были самые первые восточные музы в творчестве Ч.Ахмарова, ставшие впоследствии его любимыми образами, запечатленными как в станковых, так и монументальных работах. Своеобразным тематическим парафразом этих муз является роспись в Институте искусствознания, созданная Ч.Ахмаровым через 30 с лишним лет в несколько иной цвето-пластической манере. Там в круглых медальонах, также окруженных резьбой по ганчу, 4 музы изображены в крупных круглых медальонах. Но и те и другие композиции, а также стиль их трактовки свидетельствуют об отсутствии в творчестве Ч.Ахмарова каких-либо структурных связей с эстетикой восточной миниатюры.

Трудности, связанные с таким необычным разбросом и разрозненностью стеновых поверхностей, усугублялись сложностью задач разработки смысловых, композиционных, иконографических, цветовых и пластических решений 4 основных тем, отобранных из огромного литературно-поэтического вербального материала - «Стена Искандера», «Фархад и Ширин», «Лейла и Меджнун» и «Бахрам Гур и Дилором», содержащихся в прославленной поэме Алишера Навои «Хамсе» – «Пятерица». Поэма Навои была создана в рамках распространенного на Среднем Востоке жанра назирэ, который известный востоковед Е.Э. Бертельс определил как «своеобразный ответ на какое-нибудь произведение предшественника или современника». Несмотря на существовавшие до Навои «Пятерицы» прославленных персоязычных поэтов – Низами, Хосров Дехлеви, Джами и др. Алишер Навои смог создать неповторимый цикл поэм на тюркском языке, в которых новизна лексики сочеталась с поразительно яркими художественными образами. Его "Хамса" получила поистине мировое признание.

Фойе второго этажа несколько вытянутой прямоугольной планировки по вертикали смыкалось со стенами третьего этажа, о вокруг располагались галереи, с которых хорошо обозревались оставленные для росписей простенки-панно. На втором этаже простенки были больших размеров и там размещались основные сюжеты, а их завершением были фрагменты в панно на третьем этаже.

Для понимания смысла и стиля росписей в театре Навои, их значения для будущего развития национального искусства, безусловно, необходима аналитика особенностей художественных качеств композиций как самоценных арте-фактов. Но не менее важным представляется их рассмотрение в контексте литературной семантики произведений Навои и то, как они были пластически осмыслены Ч.Ахмаровым.



Общий вид с настенными панно Ч.Ахмарова.





Росписи фойе 1 этажа. Муза художеств.



Росписи фойе 1 этажа. Муза музыки.





Росписи фойе 1 этажа. Муза поэзии.



Росписи фойе 1 этажа. Муза танца.



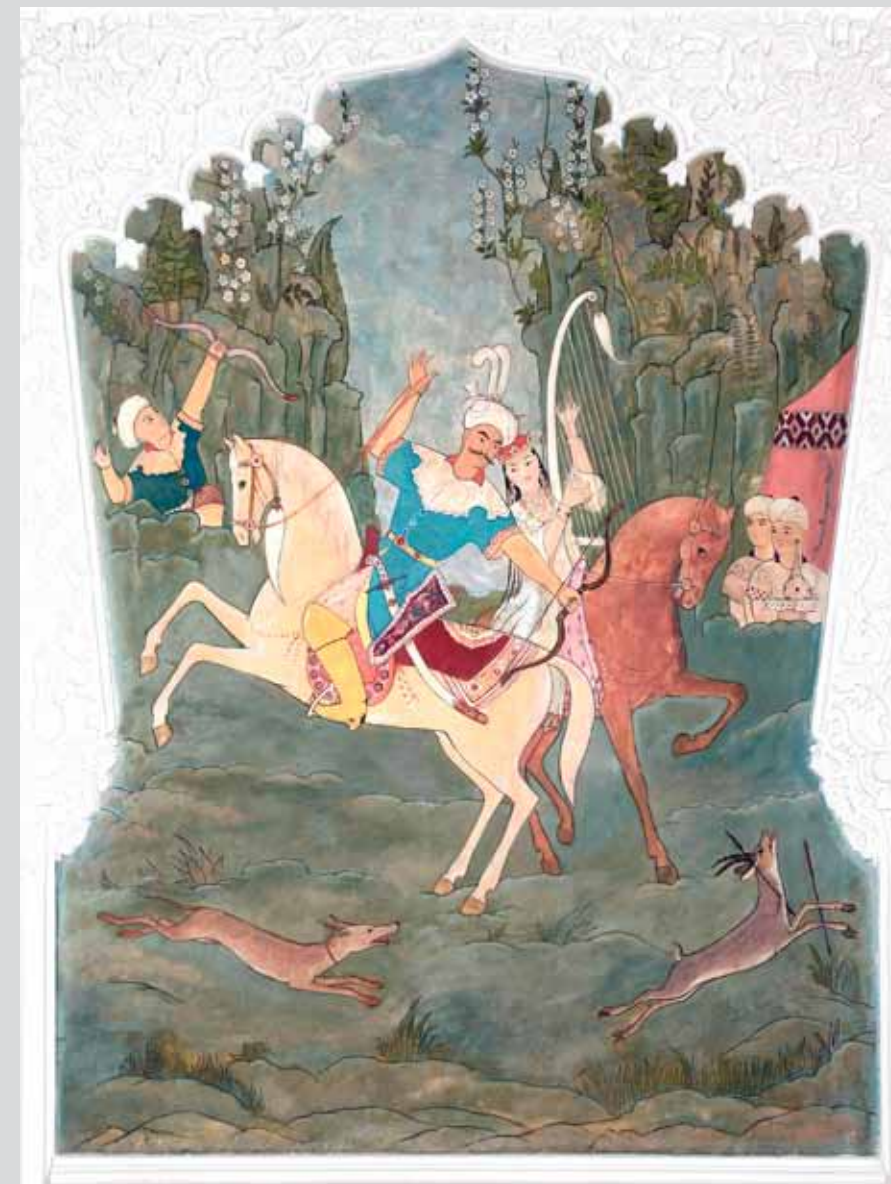


Лейла и Меджнун.



Стена Искандера.







Если ты человек — не зови человеком того,  
Кто не живет заботами народа своего

Алишер Навои

## Белый конь Искандера

Сюжет композиции «Стена Искандера» отражает один из ключевых разделов социально-философской по содержанию пятой последней части поэмы Навои «Пятерица». В отличие от трех других сюжетов, в основе которых лежит лирическая тема любви, в этой росписи лейтмотивом является социальная проблематика — справедливость власти и смысл человеческой жизни. Ч.Ахмаров для отражения этой идеи выбрал эпизод строительства так называемой легендарной стены Искандера, которую тот стал возводить для защиты людей от варварских племен — словами самого героя поэмы «Вал Яджуджский! — Конца ему нету и срока». Мощные стены призваны стать символом благородства правителя, его заботы о благе и мирной счастливой жизни простых людей. Эта тема была близка Навои и нашла отражение во многих его поэтических произведениях различного жанра.

Ч.Ахмаров строит композицию с учетом обрамляющих ее очертания стрельчатых арок, внутри которых вписано изображение. При ближайшем рассмотрении росписи это создает эффект раздвигающихся кулис, за которыми перед зрителем предстает театральная мизансцена. Этот сценикографический эффект станет важным принципом его стиля в будущем. Здесь же раскрывается величественная картина, монументальность которой придает изображенный на фоне мощный монолит стены, сложенный из крупных каменных блоков. Обыденность и, в то же время, определенный динамизм торжественной ситуации придает фигурка, взбирающегося вверх по лестнице одного из строителей стены. В центре композиции — фигура самого Искандера на белом гарцующем коне с указующей рукой, придающей патетическое звучание композиции. Приподнятость общего настроения создает многолюдная толпа строителей, жителей города, окруживших его и строгий ритм воинов в шлемах на заднем плане. Справа от Искандера фигура седобородого зодчего в белой чалме, вероятно, показывающего на свитке план строительства стены. По значимости масштабов изображения он является второй фигурой после Искандера в общей иерархии фигур.

В то же время трактовка сюжета Ч.Ахмаровым, особенности иконографии образов, детали костюмов и антураж росписи располагает к широкому полю ассоциаций. Учитывая контекст поэмы, фигура зодчего может рассматриваться как образ Аристотеля — учителя Искандера, дававшего правителю мудрые советы. Если говорить о биографии самого Алишера Навои, то в образе Искандера можно представить и правителя Герата Хусейна Мирзо Байкару, ближайшим другом и советником которого долгие годы был великий поэт. Если продолжать ассоциативный ряд, связанный с идеей этой росписи, то она могла быть прочитана и в актуальном для того военного времени контексте. Строительство стены и многофигурная композиция, представленная чуть не всеми социальными кластерами, могла олицетворять идею единения и консолидации советского народа в борьбе против фашистских захватчиков. Но в этом случае Искандер должен был ассоциироваться с Вождем нации. Такая точка зрения выглядела привлекательной, но не могла быть принятой, поскольку из нее вытекал двусмысленный контекст. Этот вариант скрытых ассоциаций имел место в исторической оценке, создававшегося в военные годы в Алма-ате фильма «Иван Грозный», снятого по предложению вождя, Сергеем Эйзенштейном и удостоенного в 1946 году также Сталинской премии 1 степени. Судьба следующих серий оказалась драматичной, из-за ассоциаций образа Ивана Грозного с Вождем нации и недовольства их содержанием со стороны руководства страны. Работа над фильмом была в конце концов прекращена. Для критиков росписи Ч.Ахмарова такая интерпретация темы панно осталась недоступной, но они обвинили художника в том, что он «...не понял образов произведений Навои, не отнесся к ним, как советский человек» (*Стенографический. 1951, стр. 82*).

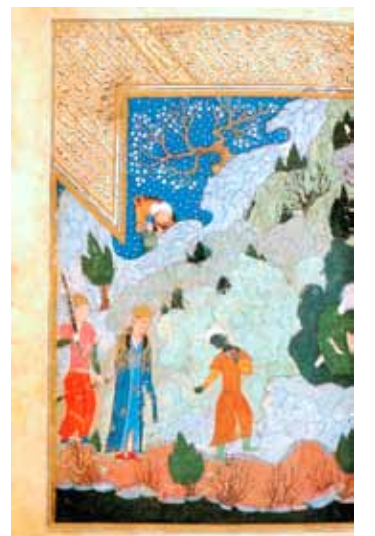
Следует отметить, что внешне героизация правителя в росписи прочитывалась. Пышные два пера на чалме Искандера были творческой фантазией Ч.Ахмарова — такие навершия в иконографии изображений Искандера в восточной миниатюре не встречались. Как правило, Искандер в миниатюре Востока изображался в невысокой царской короне. Ч.Ахмаров такой тип короны поместил поверх чалмы, что выглядело с точки зрения исторической достоверности несколько странно. Однако при рассмотрении общей композиции эта эклектическая деталь не

бросается в глаза. Чалма надета на выбритую голову. На плечи Искандера накинута пурпурно красная накидка, закрепленная на правом плече тщательно выписанной круглой брошью в виде обрамленного золотой каймой большого изумруда. Такие накидки были характерны для знати времен Александра Македонского, а во времена его преемников — династии Селевкидов красного цвета одеяния носили самые близкие приближенные царей, которых так и именовали «пурпурный друг». Для иконографии Искандера в восточной миниатюре 15-16 вв. такого рода накидки, также, как и своеобразное сочетание чалмы и короны, не были характерными. Не типична для миниатюры Среднего Востока и детальная разработка Ч.Ахмаровым черт лица Искандера — устремленных вдаль глаз, черной густой бороды, отчетливых дуг бровей, носа с легкой горбинкой, обритой головы, на которую надет необычный головной убор.

Изредка для придания важности изображаемой высокопоставленной особе пририсовывали поверх чалмы одно вычурно загнутое птичье перо (*Пугаченкова Г.А. Ремпель Л.И. 1965, илл. 337, 348*). Ч.Ахмаров решил, вероятно, визуальным способом пере-



Пышные два пера на чалме Искандера были творческой фантазией Ч.Ахмарова.



Искандер посещает мудреца отшельника. «Диван Искандер Султана. 1410-11 гг.

дать семантику слова «двурогий», украсив головной убор Искандера двумя белыми загнутыми перьями. Двурогие войлочные шапки носили тюркские воины при дворе могущественного правителя Махмуда Газневидского, что отмечал в своем историческом труде историк Бейхаки, называя их «кулохи ду шох» (*букв. двурогая шапка*) (*История Масуда. 1969*). Изображения тюркских воинов при дворе газневидского правителя в таких головных уборах можно видеть в сценах настенных росписей 10-11 вв., обнаруженных в Лашкари Базар на севере Афганистана. В процесс эволюции эти «кулохи ду шох» превратились в более приплюснутые войлочные черно-белые головные уборы, которые и



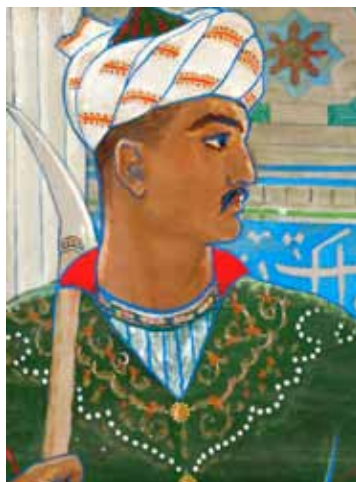
сегодня носят как национальный головной убор киргизы и казахи. Этот вариант двурогой шапки Ч.Ахмаров изобразил в своей росписи на голове стоящего спиной на первом плане слева жителя города. Персонажи в таких шапках встречаются в миниатюре Среднего Востока (*Пугаченкова Г.А. Ремпель Л.И. 1965, илл.344; Timur. 1989, илл. на стр 264-267, 289 и др.*).

В процессе работы над росписями и поиска исторической атрибутики, созвучной эпохе Навои, у Ч.Ахмарова сформировалась еще одна грань творчества – художника по костюмам. Этот важный опыт проявился в его станковых и монументальных работах последующего периода и получил наиболее яркое выражение в во время его участия в качестве художника по костюмам в фильме Л.Файзиева «Звезда Улугбека», вышедшем на экраны в 1964 году. В композиции "Стена Искандера" нет женских фигур, поэтому Ахмаров сосредоточился на поиске вариантов мужской одежды. Для одевания второстепенных персонажей — строителей и жителей города, — художник выбрал традиционные простые халаты блеклых светло-зеленых, синих, голубых, светло-коричневых тонов. Но главное внимание Ч.Ахмаров уделил покрою и цветовой трактовке одежде Искандера, сидящего на белом скакуне.

Зеленый кафтан Искандера выразительно контрастирует с красной накидкой, усиливая значение центральной фигуры и приковывая к нему внимание зрителя. Покрой кафтана с короткими рукавами разработан художником тщательно - нагрудная часть украшена стрельчатой формы орнаментальным узором. Этот тип верхней одежды Ч.Ахмаров использовал и в передаче образов других исторических и литературных персонажей своих



Ч.Ахмаров. Искандер.  
Фрагмент росписи.



Ч.Ахмаров. Фархад. 1945 г.

росписей – Фархада и Бахрам Гура. Примерно такой же кафтан изображен в станковой картине 1945г., на которой изображен Фархад, держащий в правой руке кирку, занесенную за плечо. Здесь также использовано эффектное сочетание красного и зеленого цвета, но в одежде Фархада это не широкая накидка, а красный слегка приподнятый воротничок кафтана. У Навои Искандер представлен противоречивой фигурой — как правитель сложной судьбы, совершавший и большие подвиги и не меньших масштабов ошибки. Навои описывает его как сильного, властного правителя, которому присущи человеческие слабости, ошибки и непростительные капризы. Несмотря на возможные упреки критиков в идеализации художником образа феодального правителя, Ч.Ахмаров сознательно трактует противоречивый образ Искандера как положительного персонажа – в момент совершения им благородного деяния, что подчеркнуто во всех изобразительных деталях и иерархической схеме. Пространственную перспективу росписи «Стена Искандера» придает и расположенная над ней верхняя часть в виде изображенных в стрельчатом медальоне фигур строителей, смотрящих вниз на происходящее событие.

Нужно отдать дань мастерству Ч.Ахмарова — удивительно тонкие цветовые сочетания, удачно найденные пространственные решения и психологические характеристики образов создали гармонию изобразительного образа и его литературного прототипа. Патетика эпизода интонационно близка оперным мизансценам, что усиливается грациозной позой белого коня.

*Белый конь Искандера вдруг напомнил мне яркий эпизод*



Ч.Ахмаров. Стена Искандера. Верхняя часть композиции.

*далекого детства. В 1953 году меня четырехлетнего ребенка моя мать Мумина Саидова впервые повела в Театр Навои. Вероятно, я видел и росписи Ахмарова, но в памяти они не сохранились. Не помню и всего спектакля — скорее всего это была опера «Кор оглу», поскольку врезалась в память сцена, в которой слепая мать услышав слова некогда пропавшего сына пела на узбекском языке — углимга ухшайди-ку овозинг сени — на голос сына моего голос твой похож. Я заворожено слушал пение и смотрел на свою мать, представляя ее и меня на месте двух этих персонажей. Помню это эмоциональное потрясение, заставившее меня уткнуться лицом к ее теплому плечу и закрыть глаза, скрывая нахлынувшую в них влагу...Мать обняла меня, приметным движением, протерла детские слезы и нежно повернула мою голову к сцене. И тут возникло новое потрясение — на сцену гарция вышел живой, ослепительно белый конь с восседающим всадником в седле, заставивший меня забыть о предшествующей сцене... Сейчас я понимаю, что это была дрессированная лошадь, арендованная в цирке, но тогда мне показалось это фантастическим видением... Ч.Ахмаров, изображая сцену Искандера на белом иноходце, чудесным образом предвосхитил будущие театральные постановки Театра оперы и балета Навои, одну из которых мне посчастливилось увидеть в далеком 1953 году.*



Ч.Ахмаров. Искандар. 1980 г.





Так был он околдован, так привык  
Перед собою видеть лунный лик,  
Что, властный, он при ней не смел вздохнуть,  
А без нее в тоске терзалась грудь.  
И до того дошло, что мудрый шах  
Забыл о государственных делах....  
Несовместим с любовью царский сан.

Алишер Навои.

## Драма влюбленного правителя

Изображение еще одного легендарного царственного персонажа Востока Бахрам Гур в кульминационной сцене охоты – главного героя поэмы Навои «Семь планет» – представлено в композиции Ч.Ахмарова на противоположной стене, рядом с панно «Фархад и Ширин». Стреляющий из лука Бахрам Гур также, как Искандер, изображен на белом скакуне, а его возлюбленная Дилором на лошади коричневой масти. В верхнем стрельчатом панно на фоне синего облачного неба изображены парящие белые птицы, подчеркивающие лирико-философский характер всего сюжета.

Образ Бахрам Гур один самых популярных в литературе и народных преданиях Среднего Востока. Исторически это сасанидский царь Варахран V, правивший в Иране с 421 по 439 гг. История его воцеления на трон и вся последующая жизнь была полна необычными событиями и нашла отражение в исторической хронике на среднеперсидском языке под названием «Хватаи намак» или «Худои наме», повествующей о жизни сасанидских царей. Первоначальные тексты не сохранились, но вошли в мифо-эпический свод событий и легендарных историй, получивших название «Шах-наме». В 10 веке было создано несколько вариантов этой рукописи на языке фарси-дари. Последний из них был составлен поэтом Дакики, писавшем свои стихи при дворе Чаганианского правителя (нынешняя территория Сурхандарьинской области Узбекистана). Неожиданная смерть поэта не позволила ему завершить свой труд, но огромное количество его бейтов вошли во всемирно известную поэму Фирдоуси «Шах-наме». Одним из кульминационных эпизодов поэмы Фирдоуси является сцена охоты Бахрам Гур с румийской (от слова Рим) невольницей по имени Азаде. Варахран V, прозванный Бахрамом Гуром за его мастерство охотника на диких ослов - гуров или онагров, прославился не столько государственными делами, сколько приключениями на ниве развлечений, пиров, охоты, любовных историй и винопития. Его разгульная жизнь и фривольный образ нашли отражение в различных литературно-поэтических произведениях - от «Худои наме» и «Шах-наме» до появившихся в более позднее время в творчестве поэтов Востока версиях этой поэмы. Среди них мировое признание получил цикл поэм «Хамсе» или «Пятерица» – великие творения Низами и Навои. Во всех упомянутых литературных произведениях эпизод с охотой Бахрам Гур имеет сюжетные и иконографические особенности, отличается в фабуле окончательных развязок, деталях описания, имен невольницы, ее происхождения, и т.д. Однако морально-философский смысл в них примерно един. Даже возлюбленной невольно сомневаться в достоинствах правителя – непослушание, гордыня, дерзость или даже сомнения в могуществе, вселили и неповторимости деяний повелителя карается жестоко.

Интерес к этому сюжету во все времена был чрезвычайно высок и нашел отражение в изобразительных версиях – в сасанидских серебряных и золотых блюдах 6-7 вв., а также в керамике, чеканке и миниатюрной живописи мусульманского времени. В сасанидских блюдах изображена наиболее исторически достоверная версия – Бахрам Гур с характерной для сасанидского правителя короной на голове и в царском одеянии сидит на верблюде. За его спиной устроилась спутница - арфистка Азаде (букв. свободная) из Византии. Этот эпизод подробно описан в поэме Фирдоуси. Учитывая важность деталей при сравнении с версией этого сюжета у Навои и в росписях Ч.Ахмарова, приведем отрывок из «Шах-наме» полностью:

Рассказ о Бахrame и музыкантше на охоте

*Однажды с музыкантшей, без свиты,  
Помчался в степь охотник именитый.*

*Его румийку звали Азада,  
Он с нею время проводил всегда.*

*Она всегда была ему желанна,  
Ее шептал он имя постоянно.*

*Лишь на верблюде ездил он верхом,  
Что был покрыт атласным чепраком...*

*Тропа – то вверх, то вниз, кругом – безлюдье,  
Четыре стремени на том верблюде,*

*Два золотых и два – из серебра,  
На каждом – дорогих камней игра.*

*Во всех искусствах был Бахрам умелым.  
Он поскакал с колчаном, самострелом.*

*Чета газелей мчалась по холмам.  
Сказал, смеясь, красавице Бахрам:*

*«Луна моя! Сейчас начну я ловлю.  
Как только лук могучий изготовлю,–*

*Кого сначала мне сразить тогда:  
Самец – в годах, а самка – молода».*

*«О лев, – сказала Азада, – ужели  
Гордится муж, что он сильнее газели?»*

*Чтоб заслужить прозвание храбреца,  
Стрелой в самку преврати самца.*

*Газель захочет убежать отсюда,–  
Пусти за нею своего верблюда.*

*Ты камешек метни в живую цель,  
Чтоб ухо начала чесать газель.*

*Как засвербит, – газель тебя потешит,  
Поднимет ногу и ушко почешет.*

*Ты ногу с головою сшей стрелой,–  
Тебя вознагражу я похвалой».*

*Бахрам степной травой, прямой тропой  
С натянутой помчался тетивой.*

*В колчане у охотника была  
Особая двуострая стрела.*

*Самец взметнулся на равнине пестрой,–  
Бахрам тотчас подсек стрелой двуострой*

*Его рога, подсек на всем скаку.  
И подивилась Азада стрелку.*

*Едва самец своих рогов лишился,  
Он сразу как бы в самку превратился.*

*А в самку две стрелы всадил Бахрам,  
Чтоб уподобились они рогам.*

*Бежит газель, и вся в крови дорога,  
И две стрелы на голове – два рога.*

*Помчался всадник за другой четой,  
А в самостреле – камешек простой.*

*Красавицу румийку восхитил он:  
Газели в ухо камешек всадил он,*

*Та – ухо начала чесать ногой,  
Охотник натянул свой лук тугой,*

*К ноге газели вдруг пришел он ухо,–  
Тогда рабыня зарыдала глухо.*

*Сказал: «Смотри, добыча не спаслась!»  
Но слезы у нее текли из глаз.*

*Она сказала: «Это не отвага,  
Ты злобный бес, ты чужд любви и благи!»*

*Красавицу ударил юный шах,–  
Свалилась из седла, зарылась в прах.*

*Пустил верблюда всадник, полный злости,  
Он смял ее, кромсая грудь и кости.*

*Сказал Бахрам: «Безумна ты была!  
Ужели ты мне пожелала зла?»*

*Ведь если б промахнулся я, то скоро  
Легло б на весь мой род пятно позора!»*

*Так суждено ей было умереть,  
А царь не брал рабынь на ловлю впрямь.*



Сидя на верблюде, Бахрам Гур стреляет из лука сложной конфигурации – перед ним бегущие газели (*Тревер К.В. Луконин В.Г 1987, илл. 27/13*). В нижней части блюда виден запрокинувший голову самец, рога которого срезаны двуострой стрелой в виде полумесяца, именовавшейся «тири ду пикон» (перс. - букв. стрела с двумя наконечниками). Под ним изображена и сама стрела с нанизанными на нее двумя срезанными рогами. Чуть выше — самка газели с двумя впившимися в голову стрелами — « в самку две стрелы всадил Бахрам, чтоб уподобились рогам». В самом низу изображена газель, пытающаяся освободиться задней ногой от камушка, попавшего в ухо. Позади царя изображена маленькая фигурка Азаде, что подчеркивает значимость правителя и ничтожность статуса его попутчицы.

На одном из блюд сасанидского времени дано необычное толкование сцены, совместившее в одной композиции разновременные события — на нем изображены сидящая и падающая с верблюда и словно зависшая в воздухе фигурка Азаде. Версия Фирдоуси с изображением Бахрам Гура и невольницы на верблюде были популярны и в исламском искусстве , в том числе в художественном ремесле Средней Азии. Так, известна каменная матрица 11-12 вв. из Самарканда с рельефным изображением этой сцены, где фигуры Бахрам Гура и Азаде вплетены в ткань растительного узора и сами становятся частью орнамента (*Пугаченкова Г.А. Ремпель Л.И. 1965, илл. 222*).

О популярности сюжета охоты Бахрам Гура в трактовке Фирдоу-

си свидетельствуют изделия так называемой люстровой керамики 12-13 вв. из иранских городов Рея и Кашана. На блюде из Кашана Азаде сидит за спиной Бахрам Гура , пронзающего ухо и копыто газели, пытающейся освободиться задней ногой от метко запущенного охотником камешка.

В иллюстрациях к рукописям поэмы Фирдоуси «Шах-наме» 15 в. версия первоисточника сохраняется. Бахрам Гур изображен на верблюде, за его спиной Азаде с арфой, а внизу поверженная газель, прикладывающая ногу к своему уху. На ней Бахрам Гур изображен в тюркской войлочной шапке наподобие тех, в которых изобразил Ч.Ахмаров жителей города в сцене с Искандером.

В «Пятерице» Низами и Навои меняется сюжетная канва темы Бахрам Гура и его возлюбленной — трагический финал Фирдоуси превращен в счастливое воссоединение возлюбленных, испытавших тяжелые муки разлуки. Низами, а вслед за ним и Навои описывают героев сидящими не на верблюде, а на конях. Это изменение в сюжете нашло отражение и в миниатюрах к рукописям Низами. В иллюстрациях к рукописям Навои сцены охоты Бахрам Гура и Дилором не встречено. Это обстоятельство представляло для Ч.Ахмарова определенные трудности, но, с другой стороны, облегчало задачу, поскольку художник был освобожден от влияния предшествующей изобразительной традиции. Несмотря на общность счастливой конца в произведениях Низами и Навои, в их подходах много отличительных черт и деталей, которые нашли отражение в росписи Ч.Ахмарова. Как отмечал сам Навои:

«Преданья эти — плод седых веков О них писали Низами, Хосров. Основой взяв, я перестроил их: Я жизни больше влил в героев их».

Навои усиливает психологические характеристики персонажей, придавая особое значение описанию эмоциональных переживаний героев. В поэме Навои возлюбленную Бахрам Гура зовут Дилором - "улада сердца", что символизирует стремление автора к лирико-романтическим характеристикам образа. В поэме Низами невольницу зовут Фитне, т.е. "интриганка", что подчеркивает остроту сюжетного развития повествования.

*Вся - соблазн, ей имя — Смута, иначе — Фитне.  
Шах в любви к Фитне веселье черпал, как в вине.  
(Низами. Пять поэм 1946, стр.354).*

Эпизод охоты Бахрам Гура и Фитне в вербальной версии Низами нашел отражение в большом количестве произведений восточной миниатюры и воспроизведен в различных изобразительных вариантах. Как правило, Фитне изображается играющей на вертикально стоящей арфе — изобразительная традиция, запечатленная на сасанидских блюдах, керамике 11-13 вв. и миниатюре 15-17 вв. В иллюстрациях к поэме Низами Фитне изображалась сидящей на коне. Ч.Ахмаров передает эту версию изображения, хотя в поэме Навои упоминается паланкин:

*Охотники неслись и гнали дичь,  
Веселый, грозный издавая клич,  
Скакал Бахрам по травам и камням,  
Качалась в паланкине Диларам.  
(Навои А.Том VI. 1968, стр. 54).*

Такие паланкины изображались в средневековых миниатюрах в виде сложной конструкции — на двух длинных жердях, связанных к бокам идущих друг за другом лошадей устанавливался куполообразный паланкин, в котором восседала красавица (*Пугаченкова Г.А. Ремпель Л.И. 1965, илл. 222*). Вероятно, из-за сложности такой конструкции и, исходя из особенностей пространства панно, не располагающего к развернутому горизонтальным изображениям, Ч.Ахмаров обращается к устоявшемуся типу изображений музыкантши в миниатюрах к поэме Низами — восседающей на коне.

Важной отличительной чертой поэм Навои было и то, что они были написаны на тюркском языке, менее распространенном в те времена, в отличие от фарси, на котором писали Фирдоуси, Низами, Хосров Дехлеви и Джами.

*Хоть на фарси их подвиг был велик,  
Но пусть и тюркский славится язык...  
Я одинок! Поэтов тюркских нет.  
Найду ль в сердцах сочувственный ответ?  
(Навои А. Том III, 1968, стр. 13, 23).*

Возможно, этим объясняется и то обстоятельство, что сюжеты Навои были количественно меньше представлены в миниатюрной живописи Востока, чем его предшественников. А такие сюжеты как «Стена Искандера», «Фархад и Ширин» и «Охота Бахрам Гура и Дилором» в версии Навои скорее всего отсутствовали. Во всяком случае в известной нам литературе по восточной миниатюре их изображения нами не зафиксированы.

Дилором — китайская принцесса, что было не случайно — идеалом красоты на Среднем Востоке считались китайские девушки с раскосыми глазами. Бахрам Гур влюбляется в нее заочно по описаниям искусного и легендарного художника Мани. После долгих страданий он добывается своего — Дилором наконец попадает в его дворец в качестве возлюбленной, но не рабыни, как это было в поэмах предшественников Навои. Она прекрасно играла на чанге — восточном струнном инструменте, представлявшем собой вариант византийской арфы. «Едва коснусь я чанга слабою рукой, Сердца перенесу я в мир другой».

Несмотря на изысканность поведения и аристократичность происхождения, Дилором обладала в известной степени строптивым характером, что отражено в следующих строках Навои — О, нет китайским тонкостям числа! Насмешница в ответ произнесла Загадочные, тонкие слова...



Бахрам Гур и Азаде. Рельефный штамп-калыб из камня. Самарканд. XI-XII вв.



Бахрам Гур и Азаде. XII-XIII вв. Люстровая керамика Кашан.

Принципиальным отличием в поэме Навои была смена задания, которое озвучила Дилором:

*Мой шах! Оковы наложи сперва  
На две ее передние ноги,  
Потом стреле, охотник, помоги:  
Остановив газель на всем бегу,  
Зарежь добычу, стоя на лугу.  
Шах, выслушав красавицы приказ,  
Ее загадку разгадал тотчас:  
Охотник ловкий был, умелый он!  
И вынул из колчана стрелы он,  
И, медленно натягивая лук,  
Газели две ноги связал он вдруг  
Стрелой тополевой, и стрела  
Под кожей к тонкой кости приросла.  
Тогда в газель нацелился он вновь,  
И горло ей рассек, и пролил кровь...*

Как видим, Навои полностью поменял характер задачи, которые выполнял царственный стрелок в предшествующих версиях "Пятерицы". Этого эпизода охоты Бахрам Гура и Дилором в образцах восточной миниатюры нами не обнаружено, но именно он был выбран Ч.Ахмаровым для композиции росписи. Ч.Ахмаров в точности передает версию Навои — изображение пораженной двумя стрелами газели - одна сковала обе ноги , а вторая — попала в шею газели. Что касается других деталей изображений и сюжетных линий, то художник вносит свое видение. Дальнейшие события в поэме развивались по схеме, которая описана в рукописях "Пятерицы" предшественников Навои. Дилором не признает высокого искусства стрельбы Бахрама Гура, чем вызывает яростный гнев царя, находившегося еще в состоянии хмеля. Бахрам Гур приказывает убить дерзкую музыкантшу, но его останавливают приближенные и Дилором оставляют умирать в степи:

*И луну,  
Из паланкина высадив, одну  
Отправили на самый край земли,  
В бесплодную пустыню привели,  
Где ядовитая трава росла:  
Был каждый лист колючим, как стрела.  
На землю опрокинув тонкий стан,  
Скрутили косы длинные в аркан,  
Вкруг шеи обвязав их...  
Вот, в петле,  
Она лежит на высохшей земле:  
Ей, косами пленявшей, довелось  
Стать пленницей собственных волос...  
Злодейство это было свершено  
В тот миг, когда и ярость и вино Бахрама ослепили...  
(Навои А., том VII. 1968, стр. 62).*



Зулейха в паланкине. Миниатюры к рукописи Джами. Юсуф и Зулейха. 1595 г.



Серебряное блюдо с изображением Бахрам Гура и Азаде. Конец VI — начало VII века.



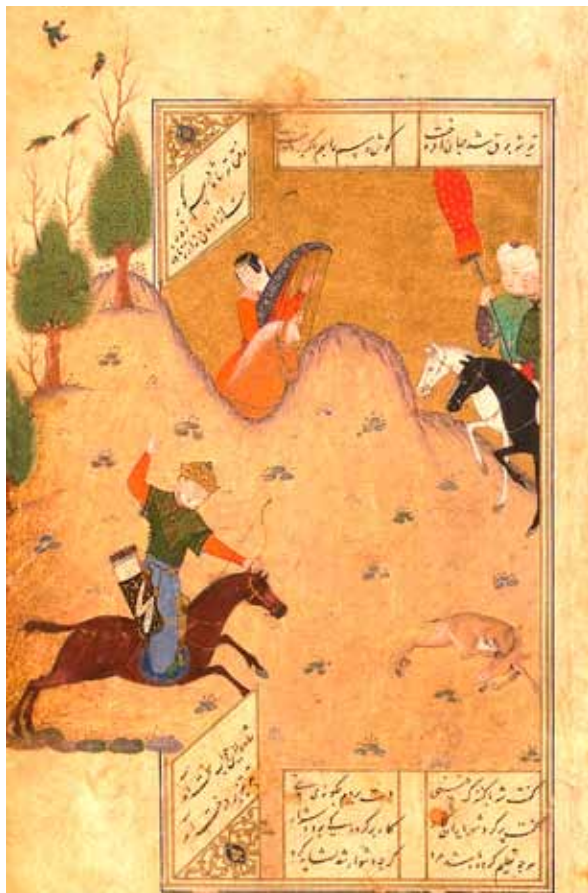
Серебряное блюдо с изображением Бахрам Гура и Азаде. VI в.



После злосчастного случая на охоте, протрезвевший Бахрам Гур впадает в горькое уныние. Его страдания описываются в поэме довольно пространно, с включением в ткань повествования целого ряда дополнительных событий и эпизодов. Для успокоения царя выстраиваются семь дворцов с ослепительными красавицами в каждом из них. Но страсть к Дилором непобедима. В конце поэмы Навои Бахрам Гур в результате мучительных страданий и неустанных поисков вновь находит свою возлюбленную. В целом Бахрам Гур в трактовке Навои предстает как капризный, своевольный, хвастливый и крайне эгоистичный правитель, для которого личные наслаждения превыше судьбы народа:

*Так был он околдован, так привык  
Перед собою видеть лунный лик,  
Что, властный, он при ней не смел вздохнуть,  
А без нее в тоске терзалась грудь.  
И до того дошло, что мудрый шах Забыл  
о государственных делах,  
И правосудьем он пренебрегал,  
Несчастливым людям он не помогал,  
Заботами не радовал народ.  
Уже роптал, досадовал народ, —  
Не слушал жалобы народа он.  
Теперь одну преследовал он цель:  
Охотясь, развлекать свою газель...  
(Навои А., том VI. 1968, стр. 55).*

Ч.Ахмарову, хорошо изучившему поэму Навои, предстояло передать именно эти черты характера правителя, что он и попытался осуществить в сцене охоты Бахрам Гур. В процессе написания эскизов, Ч.Ахмаров создал определенный набор исторических костюмов и деталей антуража, который варьировал по цвету и деталям. Мы уже описывали покроем кафтана Искандера, который схож с кафтаном Фархада на живописном полотне. У Бахрам Гур такой же по очертаниям длинный кафтан, и такой же красный воротничок, но узорные предплечья кафтана окрашены в белый цвет, а сама ткань верхней одежды носит голубой



Бахрам Гур и Фитне. Миниатюра к поэме Низами. XV в.



Бахрам Гур и Азаде. XII-XIII вв. Люстровая керамика Рея.

цвет. Этот вариант костюма изображен и на фигуре стоящего Фархада в сцене «Фархад и Ширин» в росписи на той же стене. Головной убор Бахрам Гур примерно такой же как у Искандера — поверх белой короны виднеются острые края короны, а над ней возвышаются два загнутых на концах белых пера. Пытаясь передать несколько легкомысленный и амбициозный характер главного героя, Ч.Ахмаров подчеркивает полосу черных усов стреляющего Бахрам Гур. Образу легкомысленного персонажа соответствует несколько пестрая гамма цветов его одежды, колчана, ткани подседельника, наконец, ярких желтых сапог. Во всех композициях за исключением росписи на тему «Лейла и Меджнун», Ахмаров в центре росписи размещает и фигуру белого скакуна. В росписях на тему «Фархад и Ширин» и «Стена Искандера» конь изображен стоящим с приподнятой передней ногой. В композиции с Бахрам Гуром изображена в профиль вся фигура приподнявшего передние ноги белого коня. За фигурой Бахрам Гур выглядит смотрящая на зрителя Дилором с арфой в руках (Байрамова А. 2014). У ее скакуна видна лишь передняя часть тулова с приподнятой ногой. Эта лошадь уравнивает обращенную в другую сторону фигуру лошади Бахрам Гур и создает ощущение симметричности общей композиции. Действие происходит на скалистой по рельефу поверхности, окрашенной в зеленые цвета. Внизу композиции виднеется бегущая за газелью охотничья собака, чуть дальше изображена газель, передние ноги которой пронзены одной стрелой, а шея — другой. На заднем плане стилизованные изображения гор, из скал которых словно вырастают цветущие ветки, что может свидетельствовать о том, что охота проходила весной. Пространство композиции, несмотря на свойственное миниатюре ярусное построение изображений, передано в традициях прямой перспективы. Это подчеркнуто крупными, детально разработанными фигурами основных героев в центральной части композиции. Справа на заднем плане виднеется край обрамленной орнаментальной полосой летней палатки, у подножия которой расположились двое юношей-виночерпильщиков с сосудами в руках. Напротив них изображен стреляющий из лука юноша в белой чалме и в такого же покроя кафтане, что и у Бахрам Гур, но темного синего цвета. Его поза напоминает символическое изображение созвездия Стрельца в виде стрелка из лука. Не исключено, что Ч.Ахмаров пытался отобразить именно эту символику в фигуре стреляющего юноши. В то же время, этот фрагмент имеет важное смысловое значение — стрела юноши поражает белоснежную птицу, изображенную в сцене верхней части композиции, размещенной на 3 этаже театра.

Сюжет с юношей-лучником ассоциативно соединяет основную композицию и ее продолжение, разделенные ярусами этажей. Этот эпизод не описан в поэме Навои и введен самим Ч.Ахмаровым как некая аллегория, предваряющая драматическую развязку охоты Бахрам Гур и Дилором. В целом ком-



Миниатюра к поэме Фирдоуси Шах наме. Бахрам Гур и Азаде. XV в.



Бахрам Гур и Дилором.

позиция на тему охоты Бахрам Гур благодаря пластическим и цветовым характеристикам наполнена атмосферой праздного веселья, в которой протекает жизнь всеильного шаха и является одной из самых безмятежных по интонации в цикле росписей Ч.Ахмарова в интерьере театра.



Бахрам Гур и Фитне. Миниатюра к рукописи Низами. Могольская школа. 1610 г.



Юный стрелок, поражающий белую птицу. Фрагмент панно «Бахрам Гур и Дилором».



## Фархад и Ширин: «повесть горя и разлук»

При подготовке эскизов к росписи Ч.Ахмаров мог ознакомиться с текстом поэмы на русском языке в переводе Л.Пеньковского, которая была опубликована в 1939 году в журнале «Литература и искусство Узбекистана» (*Таджикоджаев М. М. 2016*). Впоследствии эта поэма в переводе того же Л.Пеньковского составила IV том десяти томника сочинений Алишера Навои, изданного в Ташкенте в 1968 году (*Навои А., том IV, 1968*). Поэма Навои «Фархад и Ширин» вызывала особый интерес отечественных и зарубежных исследователей и переводчиков, благодаря заложенному в нем духу гуманизма и уважения к представителям других наций и народностей. Так Фархад – китайский принц, известный каменотес Карен, у которого учился Фархад – армянин, сама Ширин – племянница армянской царицы Михин Бану, друг Фархада художник Шапур и царь Хосров – иранцы, в поэме одним из символических персонажей является великий грек Сократ. Несмотря на инонациональное происхождение главных персонажей поэмы, Фархад и Ширин, также как впрочем и другая пара возлюбленных Лейла и Меджнун, стали поистине национальными легендарными героями в сознании узбекского народа. Так, еще задолго до создания росписей Ч.Ахмаровым в 1920-х годах в Узбекистане по произведениям Алишера Навои были поставлены музыкальные спектакли «Фархад и Ширин» и «Лейла и Меджнун».

Сцены из поэмы «Фархад и Ширин» Навои, как и другие его произведения, в миниатюрной живописи встречаются крайне редко. Нередко при иллюстрировании поэмы Навои, в рукопись включались листы с миниатюрами, созданными ранее к произведениям Низами. Таковы иллюстрации к рукописи поэмы Навои «Хамса» со сценами изображающими Фархада и Ширин, а также Лейли и Меджнуна: «Миниатюры, включенные в настоящий список «Хамса» Навои, ранее иллюстрировались «Хамса» Низами, а позже были вырезаны и включены в поэму Навои, часто без связи с текстом». (Е.А.Полякова, , З.И.Рахимова. 1987., стр. 236 илл. 66- 68).

Возможной причиной такого редкого обращения к поэмам Навои со стороны художников было то обстоятельство, что в отличие от большого количества иллюстраций к персоязычным поэмам цикла «Пятерица», поэмы Навои, написанные на языке тюрки были не столь широко распространены на территории Ирана:



Приезд Ширин на праздник пуска воды. Казвин. XVI в.

*Пусть Низами победоносный ум  
Завоевал Берда, Гянджу и Рум;  
Пускай такой язык Хосрову дан,  
Что он завел весь Индустан;  
Пускай на весь Иран поет Джами,  
В аравии в литавры бьет Джами, -  
Но тюрки всех племен, любой страны,  
Все тюрки мной одним покорены...  
Где б ни был тюрк, —  
под знамя тюркских слов  
Он добровольно стать всегда готов  
(Навои А., том IV, 1968, стр. 386).*

Для сердца тюрка по крови Чингиза Ахмарова поэмы На-



Фархад спасает Ширин и ее коня. Казвин. XVI в.

вои были, вероятно, особенно близки. Выбор и трактовка Ч.Ахмаровым сцены встречи Фархада и Ширин и церемонии водоспуска является единственным и оригинальным примером изобразительной интерпретации. У Низами Фархад просто каменолом, а у Дехлеви – он сын китайского хакана – правителя. Художник, создавая роспись, исходил из трактовки образа Фархада, данной в поэме Навои – принца кровей и героического труженика. Навои, как и Дехлеви, возводит образ Фархада к царскому роду. Важным отличием поэмы Навои был ее поистине эпический размах. Навои в своем пояснении к поэме о Фархаде упоминает предшественников Низами, Хосрова Дехлеви и Джами, которые посвятили этой теме всего лишь небольшие разделы в цикле своих поэм на языке фарси: *Все посвящали до сих пор, увь, Фархаду лишь одну главу иль две главы... (Навои А., том IV, 1968, стр. 12)*. Навои создает самостоятельную поэму монументального масштаба, усиливая трагическое звучание образов и сюжетной канвы: *И понял, что гораздо больше их Мне суждено страдать в трудах моих. Свернуть на путь иной пришлось тогда: Вот она повесть горя и труда (Навои А., том IV, 1968, стр. 13)*.

Фархад в поэме Навои предстает как необычный, с самого рождения погруженный в печаль юноша. Царственное происхождение сочетается в нем с исконной внутренней духовной тоской. Примечательно, как Навои раскрывает эту идею, описывая двойное значение имени Фархад, персонажа глубоко трагической и печальной судьбы. С одной стороны, это блистательный принц с яркой судьбой, с другой—обреченный на вечные муки печаль юноша:

*Блеск - это фарр, знак судьбы,  
а с другой - рожденный с горем в сердце героя:  
«Фирак» - разлука,  
«Ах» - стенаний звук,  
«Рашк» - ревность,  
корень самых горьких мук,  
«Хаджр» - расставанье,  
«Дард» - печали яд,  
Сложи пять первых букв, прочтешь -  
Фархад  
(Навои А., том IV, 1968, стр. 23).*

В поэме много сюжетных соответствий с поэмой о Бахрам Гуре – впавшего в печаль Фархада также пытаются отвлечь строительством дворцов. Фархад, как и Бахрам Гур, – искусный стрелок и отважный воин, совершающий героические подвиги. Много схожего в описании душевных страданий персонажей. Однако в отличие от эгоистичного и погрязшего в развлечениях Бахрам Гура, Фархад глубоко образованный принц и невероятный труженик, пытающийся не только добиться любви Ширин, но и облегчить судьбы простых людей. В поэме лирическая тема играет важную роль, но любовь Фархада и Ширин, не в пример чувственному и эгоистичному влечению Бахрам Гура, наполнена высоким духовным содержанием. Эта любовь по словам Ширин, приведенным в конце поэмы, «Не преходящей похотью сильна, — Сильна была единством душ она» (*Навои А., том IV, 1968, стр. 367*).

Любовь к Ширин вывела из меланхоличного состояния Фархада, выпрямила его стан и исцелила душу. Ради нее и блага

И эту повесть горя и разлук,  
Страстей духовных и высоких мук  
Писал я вдохновенно день за днем  
На милом сердцу языке родном

Алишер Навои.





Ч.Ахмаров. Фархад. 1943 г.



Ч.Ахмаров. Ширин. 1943 г.



народа он совершает подвиг – прорубает скалы, пропуская живительную воду к жаждущим людям. Главным лейтмотивом поэмы является гимн труду, любви и сокровенной печали. Эта идея нашла отражение как в композиции, так и в многочисленных деталях и иконографии образов в трактовке Ч.Ахмарова. Роспись на тему Фархада и Ширин наиболее выразительная по композиции, колориту и насыщенности сюжетных деталей. Впервые Фархад лицезреет Ширин заочно – в волшебном зеркале он наблюдает сцену их предстоящей встречи и его двойник в зеркале, восхищенный красотой Ширин, тут же падает ниц. Первое знакомство Фархада с возлюбленной напоминает эпизод из поэмы Бахрам Гур, когда царь влюбляется в китайскую принцессу Дилором по ее изображению. Также как и Бахрам Гур, Фархад предпринимает невероятные попытки увидеть Ширин наяву. Но если Бахрам Гур вальяжно рассылает своих посланников и сватов, то Фархад идет на поиски возлюбленной сам. После долгих мытарств и драматических приключений при помощи друга, художника Шапура, Фархад попадает в страну Армен, где жила Ширин под опекой царицы Михин Бану – ее родной тети. Увидев каменотесов, тщетно пытающихся прорубить канал сквозь скалистые горы, Фархад решает помочь им и работа, благодаря его титаническому труду, заметно ускоряется. По стране проходит слух о подвиге героического чужеземца. Услышала о нем и Ширин, приехавшая с большой свитой посмотреть на героя-богатыря. Она приезжает на своем легендарном коне Гульгун – в переводе означающем "розовоцветный". Поэтично описание того, как открывается лицо Ширин от вздоха восхищения Фархада: *«Вдохнул он. Ветер вдоха был таков, что с луноликой он сорвал покров» ( Навои А., том IV, 1968, стр. 187).* И также, как при первом взгляде на волшебное зеркало, Фархад в реальности, не выдержав блеска красоты Ширин, вновь теряет сознание. Его безжизненное тело отвозят во дворец армянской царицы и Ширин долгое время ухаживает за ним. Она влюбляется в Фархада. Оправившись, влюбленный Фархад выстраивает в скале дворец для Ширин. Весьма интересным является описание Навои того, как Фархад при помощи друга Шапура украшал росписью стены замка и создавал каменные изваяния для будущего дворца Ширин:

*Шапур его не оставляя и тут,  
С ним разделяя живописи труд,  
И смелой кистью другу помогал,  
И в кисть Фархада смелость он влагал.  
Над росписью работая в те дни,  
Друг друга дополняли так они:  
Один- людей напишет, тот - зверей,  
Один - зверей поправит, тот людей.  
Ту, что была всем пери образцом,  
Фархад не кистью лишь, но и резцом  
Изобразил на камне и себя  
Из камня высек, плача и скорбя.  
Так создан был из той скалы дворец,  
И так он был украшен под конец,  
Подобный по величине горам,  
А по изяществу - китайский храм.  
Когда уже все кончил в нем Фархад,  
Вновь принялся за водоём Фархад  
( Навои А., том IV, 1968, стр. 201).*

После завершения постройки дворца Фархад вновь принимается за канал и успешно завершает работу, проведя канал не только ко дворцу Ширин, но и ко всему городу:

*И город он снабдить водой решил .  
А город был внизу, и без воды.  
Там огороды гибли и сады.  
Фархад исчислил высоту, -  
она двум тысячам локтей была равна.  
И с этой кручи вниз пустил Фархад,  
За водопадом в город - водопад.  
И так благодаря его трудам  
Все люди воду получили там...  
(Навои А., том IV, 1968, стр. 202).*

В день церемонии водоспуска увидеть это событие прибывает Ширин, но пущенная с гор вода чуть не сбивает с ног ее коня.

Чтобы спасти возлюбленную пеший Фархад поднимает коня вместе с Ширин и спасет ее:

*Согнулся, как под солнцем небосвод,  
Спиной уперся он коню в живот,  
Передние схватил одной рукой.  
Две задние ноги схватил другой,...  
Так на своих плечах Фархад -Меджнун  
Понес обоих , как лихой скакун  
(Навои А., том IV, 1968, стр. 211).*

Это картина чудесного события нашла отражение в иллюстрациях к поэме «Фархад и Ширин» и сохранилась в народной памяти, как впечатляющий эпизод истории двух влюбленных. Однако, несмотря на его зрелищность и визуальную эффектность Ч.Ахмаров после долгих раздумий обращается к несколько прозаическому, но более поэтическому и социально-философскому контексту поэмы. Детально изучив текст поэмы, Ч.Ахмаров соединяет в одной композиции несколько разновременных эпизодов и событий поэмы Навои. Общая идея росписи полна оптимистического настроения, что выражено в достойной и уверенной стати возвышающегося на скале Фархада, фигура которого уравнивает изображенную на коне Ширин с многочисленной челядью. Это создает ощущение стабильности и устойчивости композиции росписи. Чуть ниже, слева, изображена Ширин на коне Гульгун со свитой из «жасминогрудых девушек» — это сцена первого знакомства с Фархадом, когда она приехала выразить благодарность за его помощь в строительстве канала. Тогда еще канал лишь строился и воды в русле не было. Справа, чуть выше изображен стоящий во весь рост на высокой скале Фархад с прижатой к груди правой рукой. Справа от него со скалы льется водный поток, что говорит о том, что здесь художник передает сцену спуска воды, которая произошла после выздоровления Фархада и строительства им дворца для Ширин. На заднем плане виднеются силуэты дворца со смутно различаемыми настенными росписями, который Фархад строил и украшал между первой встречей с Ширин и церемонией водоспуска. Таким образом, в одной росписи Ч.Ахмаров совместил несколько событий, предшествовавших спасению Фархадом Ширин и ее коня.

Несмотря на трагический финал поэмы, Ч.Ахмаров выбирает в фабуле поэмы те эпизоды, которые отражают дух того времени, когда шла к победному завершению война и были необходимы сюжеты и герои, соответствующие этому всенародному настроению, военному и трудовому подвигу народа. Еще один важный аспект этой росписи заключался в том, что тема воды и орошения безводных земель всегда была острой и злободневной для жителей Узбекистана. В этом смысле, сюжет с открытием Фархадом канала, ассоциативно связывался с успешным завершением беспрецедентного по масштабам строительства Ферганского канала, изображение которого на потолке театра Навои предлагал в 1941 году А.В.Щусев. Вероятно, стремясь отразить эту водную тематику в поэме Навои, актуальную для Узбекистана, Ч.Ахмаров отказался от других вариантов композиции.

При этом Ч.Ахмаров при создании панно вносит небольшие и оправданные изменения в картину, описанную поэтом. Особенно это заметно в многофигурной группе с участием Ширин. За ее спиной изображена в профиль восседающая на сером коне девушка с куполообразным зонтом в руках. Справа от девушки – смотрящая на зрителя пожилая прислужница. В поэме эти персонажи отсутствуют. Девушки в свите, изображенные чуть ниже Ширин, в руках держат приоткрытый поднос с драгоценными дарами, хотя в поэме Ширин сама приоткрывает поднос *«Поднос рукой точеную открыл, Ширин...Дарами стала осыпать того, Чье чудом ей касалось мастерство» (Навои А., том IV, 1968, стр. 211).* В поэме лицо Ширин открывается благодаря ветерку, поднятому вздохом Фархада, а в композиции Ч.Ахмарова Ширин сама приоткрывает рукой легкую прозрачную ткань, прикрывающую ее лицо. В левой группе, помимо Ширин на коне и свиты из девушек, в самом низу введены еще второстепенные, но выразительные персонажи – три мальчика в белых чалмах, держащих в руках прикрытую крышкой золотую чашу, также, возможно, наполненную дарами. Их образы также введены самим Ч.Ахмаровым в композицию росписи.

Над образом Ширин Ч.Ахмаров работал достаточно упорно, о чем свидетельствуют сохранившиеся эскизы и живописные



Ширин. Эскиз росписи в Театре Навои. 1944 г.



картины, запечатлевшие разные варианты решения ее образа. Возможно, Ч.Ахмаров использовал в композиции «Фархад и Ширин» свои эскизы, которые он создавал еще до начала работы в театре Навои – в рамках подготовки диссертации для интерьера будущего Музея литературы им.Навои. Об этом свидетельствуют две не публиковавшиеся работы Ч.Ахмарова «Фархад» и «Ширин», хранящиеся в Самаркандском Государственном музее-заповеднике и датирующиеся 1943 г. Они представляют собой вытянутые по вертикали картины, выполненные темперой на холсте. На одной из них изображен Ширин, упирающийся двумя руками на кетмень Фархад, одетый в красный плащ, а на голове — такого же цвета головной убор, напоминающий традиционные войлочные шапки степняков с отворотами по краям. По иконографии и цветовому решению он отличается от варианта решения этого образа в росписи в театре Навои. Иначе, чем в росписи, в станковой картине трактован и образ Ширин – героиня изображена стоящей в красном камзоле и яркой короне на фоне облачного неба. Правой рукой она придерживает легкую ткань свисающую с короны, а левой —упирается в стену здания. Цветовое решение обеих картин схожее – в них преобладают теплые красные и желтые тона.

В 1944 году Ч.Ахмаровым была написана также нигде не опубликованная небольшая картина «Ширин» (50х35см.), хранящаяся ныне в том же Государственном музее-заповеднике Самарканда. На ней героиня с раскосыми монголоидными глазами изображена стоящей – слегка наклонив голову, она левой рукой упирается на край стены или колонны, а в правой придерживает желтого цвета платок. В ушах – серьги с красно-зелеными камнями. Ее наряд, вероятно, заимствован с традиционных костюмов невест Самарканда или Бухары. На голову Ширин надета высокая налобная повязка – пешонабанд с золотошвейным узором на красной ткани, поверх которой накинута тонкая белая ткань. Платье представляет собой светло-зеленого цвета узорный халат, накинутый поверх прозрачной тонкой белой ткани, напоминающей шелк – шойи. На пальцах и запястьях золотые украшения. Фоном картины служит изображение фрагмента красно-желтого ковра с синим ромбовидным медальоном, внутри которого арабскими буквами выведена надпись "Ширин".

Буквально повторяет изображение лица Ширин и другая картина «Ширин» чуть большего размера (129х82 см.) из Государственного Музея искусств Узбекистана, датирующаяся исследователями 1945 г. *(Ахмаров Ч. 2010, илл. 5 на стр. 49).* Черты лица, поза, общий покрой костюма словно повторяют образец из Самаркандского музея, однако цветовое решение, детали костюма и фон картины в виде архитектурного декоративного панно, составленного из синих майоликовых узоров, отличают эту работу. При очевидном сходстве двух Ширин на картинах, они заметно отличаются от антропологического типа Ширин, изображенной в росписи панно «Фархад и Ширин». Нет ничего общего ни в иконографии образа, ни в колористическом решении, ни в покрое одежды изображения Ширин в станковых картинах и Ширин в

настенной росписи. Исследователи, анализировавшие ташкентскую версию картины, вероятно, не знали о существовании более ранней версии 1944 года, из Самаркандского музея и не имели возможности сравнить типаж и особенности иконографии двух схожих образов. Ширин на двух картинах представляет совершенно иной антропологический тип , нежели образ Ширин в настенной росписи. Более приближен к образу в росписи вариант изображения Ширин на алебастровом фрагменте - эскизе из ГМИ Узбекистана 1945г. *(Ахмаров Ч. 2010, илл. 4 на стр. 49).* Причем антропологически он близок и к типуажу Шамсирой Хасановой - возможно,об этом варианте изображения, исходным прототипом которого могла быть Шамсирой Хасанова, говорил и сам Ч.Ахмаров. Идентифицирующей деталью может служить родинка на лице Ширин в изображении на алебастровом фрагменте. Эта же родинка видна и на нескольких графических и живописных портретах Шамсирой, созданных рукой Ч.Ахмарова.

Картины из Самаркандского и Ташкентского музеев с изображением стоящей Ширин могут рассматриваться как самостоятельные произведения, посвященными образу возлюбленной Фархада, вне контекста трактовки образа Ширин в ее окончательной версии в настенной росписи. Возможно, это были первые варианты трактовки образа Ширин, от которых впоследствии Ч.Ахмаров отказался. Такая же судьба постигла и эскиз к росписям в театре Навои, выполненный на бумаге карандашом в 1944 г. и находящимся в собственности Д.Умарбекова. На нем изображены стоящие фигуры Фархада и Ширин. Образ последней трактован в близкой к двум картинам иконографической манере - правая рука также преподнесена к груди, очень схожи с образами на картинах из музеев Самарканда и Ташкента и черты склоненного вбок лица и раскосые монголоидные глаза. Принципиально отличается и от окончательного варианта решения образа главного героя и образ Фархада на этом рисунке. Он изображен в профиль в несколько помпезном головном уборе в виде меховой шапки или чалмы, верх которой украшен несколькими загнутыми на концах пышными перьями. Фархад стоит выдвинув вперед правую ногу, на которую упирается кривой меч в его правой руке. Фон рисунка расчерчен на прямоугольные фигуры в расчете на перенесение рисунка на стеновую поверхность. Созданные Ч.Ахмаровым росписи свидетельствуют о том, что он отказался от этих вариантов композиций. В отличие от упомянутых картин и рисунка, в окончательном варианте Фархад изображен фронтально, а Ширин - напротив - в профиль.

Наиболее приближенным к росписи вариантом эскиза, является карандашный рисунок на бумаге с небольшой подкраской темперой в красный цвет верхней одежды Ширин, сидящей на коне Гульгун. Рисунок также, как предшествующий эскиз с Фархадом и Ширин, находится в собственности Д.Умарбекова и выполнен, судя по подписи самого Ч.Ахмарова ,15 октября 1944 г. Это говорит о том, что на самом раннем этапе подготовки Ч.Ахмаров создавал несколько вариантов композиций, а затем выбирал наиболее ему понравившийся.

Этот метод работы был характерен для его работы и при создании серии монументальных росписей в последующие десятилетия. Примечательна трактовка легендарного коня Ширин . При первом взгляде он кажется такого же белого окраса, как и кони Искандера и Бахрам Гура. Однако в цветовых нюансах существует важное различие. Конь Ширин именовался Гульгун – то есть розовоцветный: *«У сладкоустой пери - строгий конь, Весь розовый и ветроногий конь. Резвейшим в мире был ее скакун, А прозван был в народе он Гульгун» (Навои А., том IV, 1968, стр. 182).* Именно эта цветовая нюансировка Ч.Ахмаровым слегка приметно подчеркнута в окрасе коня Ширин – особенно это заметно в передаче цвета шейной части скакуна. Что касается коня Искандера, если принимать этот образ за исторического Александра Македонского, конь которого, Буцефал, по преданиям был вороного окраса со звездой на лбу, то решение Ч.Ахмарова изобразить его белым, вероятно, связано с цвето-пластическими задачами всех панно росписей в интерьере театра.

Образ Фархада в знак почтения к Ширин, приложивший правую руку к груди лишен нарочитой патетики. Его одежда проста и в то же время безупречна элегантна. В правой руке Фархад держит кирку, которая в поэме Навои приобрела символическое звучание. В предсмертный час Фархад с прощальными словами обращается к ней не как к орудию труда, а как к одухотворенному образу *«О ты, помощница моя в труде, Моя рабыня я мой друг в нужде! Я и тебе доставил много мук, Не выпуская день и ночь из рук, Я с двух концов испытывал тебя, Тобой гранит и так и так долбя. Страдала ты, но как тверда была! И за тебя болит душа моя!» ( Навои А., том IV, 1968, стр. 335-336).*





Искандер



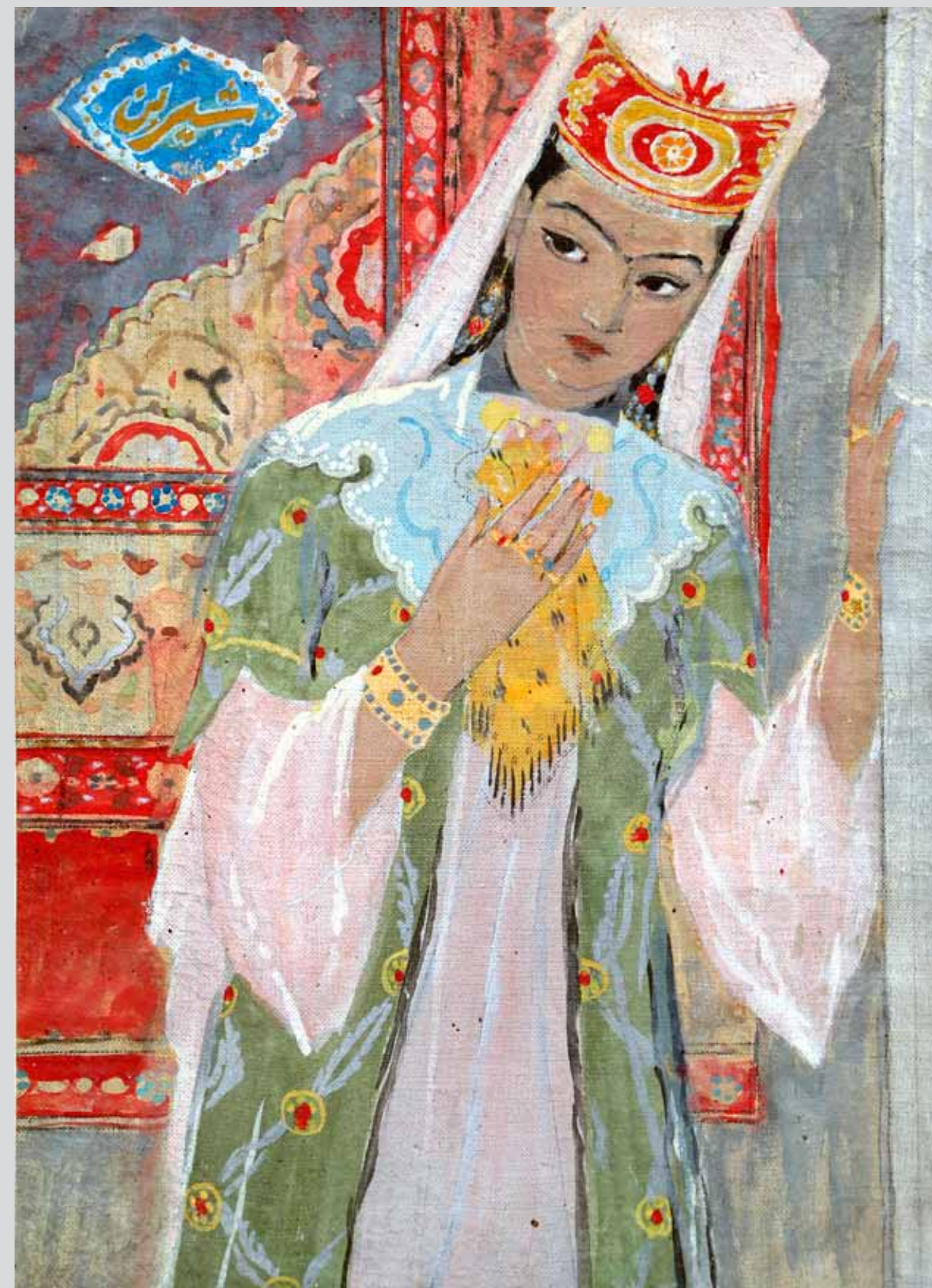
Ширин

Сохранились несколько вариантов эскизов образа Фархада. Один из них – небольшой алебастровый фрагмент (36x25 см.) с полупрофильным изображением его лица с утонченными чертами – выразительным разлетом черных бровей и тонкой полоской усов, очерченным контуром красивых глаз, устремленных вдаль. На голову повязана чалма из светлой с горизонтальными полосками ткани, а сверху небольшая красного цвета тюбетейка. Этот типаж мужественного и красивого молодого мужчины очень похож на упоминавшийся портрет Фархада на картине из коллекции Ш.Абдуллаевой, также датирующийся 1945 г. Различия касаются деталей одежды – цвета тюбетейки и воротничка кафтана. На картине тюбетейка темного цвета, а воротничок кафтана – ярко красного, на алебастровом фрагменте воротничок черного цвета. На картине Фархад изображен в профиль и выглядит более мужественным, нежели образ на алебастровом фрагменте, хотя оба персонажа имели, вероятно, в качестве прототипа – одного человека – того самого каменщика из Ферганы, о котором говорилось выше. Они выглядят намного взрослее Фархада, изображенного в окончательной версии панно – в росписи лицо героя выглядит несколько рафинированным и более юным. Ч.Ахмаров внимательно и тщательно разрабатывал и типаж второстепенных персонажей, о чем свидетельствуют сохранившиеся фрагменты алебастровых эскизов с девушками из свиты Ширин и черно-белые фотографии эскиза с изображением одного из мальчиков. Подходы к трактовке образа ребенка раскрывают принципы работы Ч.Ахмарова как художника, тонко подмечающего оттенки выражения лица и особенности его анатомического строения, которые соответствовали бы смысловым задачам общей композиции, что для трактовки литературных образов в миниатюре Востока не характерно.

В колорит росписей, за исключением композиции Лейла и Меджнун, Ч.Ахмаров достаточно активно вводит красный цвет. Им окрашен верхний халат Ширин, ткань в руках девушки из свиты, на которой установлен поднос с дарами. Подчеркнуто выразительно красным цветом выкрашен короткий воротничок кафтана Фархада. Такое сочетание красного, теплых коричневых и желтых тонов с холодными синими и зелеными цветами, которое Ч.Ахмаров использовал в композициях «Стена Искандера», «Бахрам Гур и Дилором» и «Фархад и Ширин» в его монументальных композициях 1960-80-х годов уже не наблюдается. К ним ближе холодная сине-изумрудная и зеленая гамма роспи-

си «Лейли и Меджнун», впрочем, по своим колористическим и композиционным качествам отличающаяся и от трех других панно в интерьере театра Навои.

Верхняя часть композиции «Фархад и Ширин» представлена стрельчатым панно на третьем этаже с изображениями, как и в росписи на тему Бахрама Гура, летящих птиц на фоне темно-синего неба, покрытого мрачными тучами. Но теперь это не белые, похожие на лебедей птицы, а пара одиноких ласточек. Справа виднеется край портала дворца, а внизу в центре прорастают ветви цветущего дерева. В колорите и сюжете этой части росписи Ч.Ахмаров передает трагическую развязку высокой любви Фархада и Ширин в форме пластической метафоры – их души, словно птицы, парят в безбрежной высоте небес. Эта картина рассчитана на тех, кто знает дальнейшее развитие сюжета поэмы. Схваченный коварным соперником шахом Хосровом, пытавшимся насильно добиться Ширин, и обманутый старой колдуньей ложным известием о кончине Ширин, Фархад лишает себя жизни. Ширин – сын Хосрова, увидев Ширин, влюбляется в нее и с целью овладения ею, убивает своего отца. Ширин, узнав о смерти Фархада, отвечает на письмо Ширин предварительным согласием, но ставит условие – разрешить достойно похоронить своего возлюбленного. Получив разрешение, она просит Шапура – друга Фархада, привезти его тело к ней во дворец. Увидев своего любимого Фархада на смертном одре, Ширин ложится рядом с ним и испускает последний дух. Поэма по возвышенной красоте и чистоте любви, силе трагического звучания стоит в одном ряду, и, в известном смысле, превосходит такие классические персонажи европейской драматургии как Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта.



Ч.Ахмаров. Ширин. 944 г.





Ахмаров Ч. Ширин. 1940-50-е гг. Обратная сторона рисунка «Портрет мальчика»



Ч. Ахмаров. Портрет мальчика. 1940-50-е гг.





Он так любовью очарован был,  
Он так любовью околдован был,  
Так обезумел от своей Лейли,  
Что все его Меджнуном нарекли.

Алишер Навои

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Хакимов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

## Дай мне вместо рая Лейли мою...

Интерпретация Ч.Ахмаровым сюжета «Меджнун и Лейла» как в иконографии, так и по камерно-лирической интонации отличается от эстетики традиционной восточной миниатюры и от стиля всех трех других росписей в интерьере театра Навои. Это во многом объясняется особенностью трактовки персонажей в поэме Навои. В сюжетах росписи «Стена Искандера», «Бахрам Гур и Дилором на охоте» и «Фархад и Ширин» – все основные персонажи весьма знатного, чаще всего, царского происхождения. Искандер – царь эллинов, Бахрам Гур – иранский царь, Дилором – китайская принцесса, Фархад – китайский принц (тюркского происхождения), а Ширин – чуть ли не принцесса – она племянница царицы Армении. Этим высоким родовым статусом героев во многом связана их социально мотивированная роль в фабуле произведений Алишера Навои.

Их трактовка Ч.Ахмаровым во многом исходит из идей литературного источника. Стиль патетики и торжества справедливой власти, идея жертвенности героя ради блага народа нашел отражение в оптимистической палитре росписи «Стена Искандера» и многофигурности ее композиции и, что примечательно – в отсутствии в композиции женских персонажей. Эта же социальная интонация характерна и для панно «Фархад и Ширин». Правда, здесь идеальный герой предстает в двух ипостасях – прежде всего, как влюбленный в красавицу принц и, лишь затем – как благородный труженик, не жалеющий сил для нужд простого люда. И вновь, Ч.Ахмаров тонко подчеркивает свою мысль адекватными пластическими средствами – инкрустациями напряженных красных цветов, подчеркнuto горделивой позой Фархада, игровым жесте приподнимающей рукой тонкую вуаль Ширин. Здесь тоже много второстепенных персонажей, но теперь народную массу представляют уже не простые люди как в предшествующей росписи, а свита из красавиц и луноликих мальчиков. В этих композициях художник пытался отразить и дидактический характер поэм Навои, заложенные в них идеи эпической мощи справедливого правителя и его единения с народом. Что касается Бахрам Гура, то это не вызывающий сочувствия капризный и своевольный правитель, любитель наслаждений, Ч.Ахмаров выразил гедонистическую ипостась царского персонажа и образ его жизни с помощью выразительных композиционных, цветовых средств и иконографических деталей.

Более демократичны по происхождению Меджнун и Лейла – оба арабы племен бедуинов, но они не являются носителями царских кровей. Чтобы понять особенности прочтения и визуального решения Ч.Ахмаровым сюжета «Лейла и Меджнун» надо обратиться к происхождению и литературным версиям этой поэмы. Эта история о несчастной любви юноши Кейса, прозванного «Меджнун» («Безумец»), к красавице Лейли основана на древне-арабских преданиях о трагической истории влюбленных, живших в 7 веке на Аравийском полуострове. Именно здесь зародилась одна из мировых религий – ислам. Распространение ислама на землях Ирана и Средней Азии в 7-8 вв. и создание в последующие века единого пространства мусульманской цивилизации стало причиной вхождения истории о Лейле и Меджнуне в литературно-поэтическую традицию всего Ближнего и Среднего Востока. Ее поэтические интерпретации были осуществлены поэтами Рудаки, Низами, Дехлеви, Джами на персидском языке, а Навои первым создал версию этой фабулы на языке тюрки.

Примечательное отличие поэмы Навои от предшествующих версий, в частности Низами, еще и в том, что поэт в названии произведения на первое место поставил женское имя – «Лейла и Меджнун» в нарушение существовавшей традиции ставить на первое место мужское имя – «Фархад и Ширин», «Хосров и Ширин», «Бахрам Гур и Фитне» и т.д. Исходя из этой традиции один из первых переводчиков поэмы Навои с тюркского языка на немецкий венгерский тюрколог Арминий Вамбери (другое имя Герман Бамбергер - 1813-1913 гг.) в середине 19 века, поменял оригинальное название, данное Навои, переставив имена главных героев и на первое место поставил имя Меджнуна - «Меджнун и Лейла» (*Vambery H. 1867*). Исследователи критиковали Вамбери за такое исправление, считая что отход Навои от прежней традиции был сознательным, поскольку поэт не хотел начинать свою поэму с имени безумца (*Таджиходжаев М. М. 2016*). Такая трактовка последовательности имен у Навои имеет право на существование, однако, другой причиной могло быть и то, что по социально-иму-

щественному положению Лейла была намного выше Меджнуна (это послужило причиной отказа выдать ее за него замуж со стороны ее знатных родителей). В поэме ощущается и суфийский след. Решение начать свою поэму с имени Лейлы могло быть связано и со стремлением Навои выразить в поэме лирико-любовную тему еще и в контексте суфийской философии любви к богу. При этом, отсутствие в языках фарси и тюрки женского рода в третьем лице, давало основание поэтам Востока, при упреке со стороны мусульманских теологов в излишне чувственных описаниях прелестей красавиц, использовать прием хийла - хитрость (Е.Э. Бертельс). Как отмечали исследователи: «...в X веке литературный обычай еще вполне допускал неподдельную эротику, неподдельную гедонику, но потом постепенно установился в литературе довольно лицемерный обычай – писать о немистической человеческой лирической жизни так, чтобы стихи не шокировали святых людей. Писать – так, чтобы люди набожные могли понимать даже самую грешную гедонику и чувственность как аллегорию, как высокую набожность, выраженную в мистической форме. Состоялась и обратная сделка: святые люди, или поэты безусловно мистические, желая, чтобы их произведения нравились светски настроенным меценатам, старались писать реально и не строили очень насильственных аллегорий. Следствием такого обычая явилось то, что мы теперь часто не можем определить, как надо понимать того или иного поэта, – тем более, что сами суфии всех зачисляют в свои ряды» (*Крымский А.Е. 1961, стр. 17*). Поскольку возлюбленная девушка и возлюбленный бог обозначаются на фарси и тюрки в третьем лице одинаково, как нечто бесполое – Оно, поэты утверждали, что ими дается не чувственное описание красоты земной девушки, а говорится о любви «махабба» к всевышнему – это последняя стадия суфийского пути «тарикат» к богу. Хотя очевидного суфийского мотива нигде поэт не подчеркивает, этот двойной лирический и, одновременно сакральный контекст, присутствует почти во всех частях «Пятерницы» Навои. Во многом это связано с тем, что в 1477 году, то есть за семь лет до написания «Хамсе» (поэма была завершена в 1484 году, когда Навои было 43 года), Навои вступил в суфийский орден «накшбандия». Он отказался от всяких «блеска и почестей и вступил на путь (мистической) бедности ...» (*Семенов А.А. 1960 стр. 243*). Несмотря на яркий метафорический стиль его поэзии и принадлежность к разряду суфиев основные персонажи и события, а порой отдельные детали Алишером Навои описываются реалистично «без насильственных аллегорий». Именно эта сторона творческой палитры великого поэта была чутко воспринята Чингизом Ахмаровым и нашла отражение в трактовке сюжетов поэм «Хамса».

В выборе и интерпретации эпизода встречи Лейлы и Меджнуна Ч.Ахмаров акцентирует внимание исключительно на лирической, камерной стороне отношений возлюбленных, не экстраполируя на изобразительную версию какие-либо скрытые в поэме сакрально-суфийские интонации. Сюжет истории прост – Кайс или Меджнун влюбляется в юную Лейли, увидев ее в школе. Она узнает о его любви и тоже страстно влюбляется в Меджнуна. Родители Лейли отказываются выдать ее за него. Страдающий Кайс превращается в безумца, бродящего по пустыням. Родители вынуждены заковать его в цепь, но он освобождается и вновь бродит в поисках возлюбленной. Родители Лейли выдают ее замуж за высококородного араба Ибн Селяма, но накануне брачной ночи жених неожиданно теряет сознание. Лейли, воспользовавшись случаем, убегает под покровом ночи к Меджнуну в пустыню и там они проводят вместе единственную свою ночь. Под утро они расстаются, но Лейли, не выдержав разлуки с возлюбленным умирает. В момент угасания ее жизни Меджнун, прильнув к ней тоже расстается с жизнью:

Когда, решив покинуть этот свет,  
Лейли давала матери завет,  
Тогда влюбленный появился вдруг,  
Пришел как верный друг...Нет вечный друг!  
Глаза - глаза желанные нашли,  
Глаза одно желание нашли:  
Глаза одно желание прочли.  
Возлюбленная руки подняла,  
Возлюбленному душу отдала.  
Возлюбленный склонился, не дыша:  
К возлюбленной ушла его душа.  
Попутчика себе Лейли нашла,  
Теперь дорога ей не тяжела!...  
(Навои- А., том V, 1968, стр. 193).



Эта версия Навои отличается от финальной сцены в поэме Низами, когда Меджнун приходит на могилу Лейли. Описание Навои сцены одновременной гибели возлюбленных является одной из самых впечатляющих в мировой литературе. Многие сравнивают историю Лейли и Меджнуна с шекспировскими возлюбленными Ромео и Джульеттой, другие исследователи очень метко сравнили финальные строки поэмы Навои «Возлюбленному душу отдала. К возлюбленной ушла его душа» с прощальными словами в сцене смерти Тристана и Изольды:

*Так примем смерть, чтобы не знать разлуки.  
Быть вместе вечно без конца,  
без пробужденья, сожаленья  
утратить имена свои,  
в любви единством став.*  
(Конрад Н.И. 1973, стр. 287).

Существует несколько ключевых сцен из поэмы Лейли и Меджнун, встречающиеся во многих версиях этой поэмы — от первого персоязычного автора истории арабских влюбленных Рудаки до Низами, Дехлеви, Джами и тюркоязычного Навои. Эти сцены нашли отражение в миниатюре Востока как наиболее повторяемые и композиционно канонические: обучение в школе, несколько встреч Лейли и Меджнуна в саду и пустыне, одинокий Меджнун в степи среди диких зверей, закованный в цепи Меджнун, встреча в степи с князем Науфалем, поиск родственниками Меджнуна в пустыне, сцена одновременной гибели Меджнуна и Лейли. Большая часть иллюстраций отражает поэтические версии Низами и Дехлеви. Что касается миниатюр, иллюстрирующих поэму Навои «Лейли и Меджнун», то их крайне мало. Известна лишь одна миниатюра, созданная в начале 16 в. в Шахрухии, для иллюстрации рукописи Навои (Пугаченкова Г.А. Галеркина О. 1979, стр. 98).



Меджнун в пустыне. Шахрухия (Ташкент).1521-1522гг.

Ч.Ахмарову было важно, используя доступный ему материал средневековой миниатюры, отражавшей в основном вербальные версии Низами и Дехлеви, все же сосредоточиться на эстетике этой поэмы Навои. Ч.Ахмарову это блестяще удается. В стиле его панно отсутствует свойственная миниатюрам контрастная разработка цвета. Иконографические особенности в изображении Лейли и Меджнуна также принципиально отличаются от прообразов, распространенных в книжной миниатюре. Даже в трактовке животных и зверей художник отходит от прежних канонов и приемов их изображения. Остается главный вопрос — какую же из нескольких встреч возлюбленных, описанных в поэме Навои изобразил Ч.Ахмаров? Для ответа на этот вопрос, необходимо провести более детальный сравнительный анализ росписи и текста поэмы. Важно также обратить внимание на особенности жестов персонажей, трактовки их лиц и ландшафта, характер решения художником верхней части композиции на

третьем этаже театра.

Одним из главных персонажей поэмы является Лейли, визуальная трактовка образа которой, в известной мере, может дать ответ на этот вопрос. Н.Ахмедова, остановившаяся на характеристике лишь этой части росписи в театре Навои, так кратко описывает Лейли: «Остановилась, поднеся ко рту «палец удивления», прекрасная Лейли», у ее ног чуткая газель — олицетворение кротости и любви» (Ахмаров Ч. 2010, стр. 20). Однако, при более внимательном рассмотрении, трудно обнаружить в жесте Лейли традиционное для миниатюр изображение вытянутого «пальца удивления». Правая рука Лейли, поднесенная ко рту, собрана в кулак и указательный палец также сомкнут. Таким образом, жест приподнятой руки означает некую растерянность и трагическую напряженность героини. Более того, при увеличении размера изображения бросаются в глаза и две «прозрачные слезы», обозначенные Ч.Ахмаровым двумя белыми каплями — одна побольше на глазу, а другая — у основания утонченной формы носа (в поэме Навои описывает слезы красного цвета, что художник совершенно правильно не пытался передать дословно). Эта важная деталь также не была замечена исследователями. Художник изобразил плачущую Лейли, а в поэме Навои она плачет в момент расставания с Меджнуном:



Плачущая в предрассветной мгле Лейли — в момент расставания с Меджнуном

*Лейли, роняя красный цвет из глаз,  
О прошлой ночи повела рассказ,  
И на слова Меджнун переложил.  
Все то, что прошлой ночью пережил*  
(Навои А., том V. 1968, стр. 155)

Словно струящиеся вниз тонкие зеленые линии ветвей плакучей ивы, именуемой на Востоке «мажнун тол», и справедливо упомянутые исследователями как «метафора нежной беззащитной и печальной любви» в данном случае ассоциируются с состоянием героини. Она изображена в легком розовом платье, на которое накинута синий халат — цвет траура и печали на Востоке, являющийся одним из самых экспрессивных акцентов росписи, подчеркивающим атмосферу разлуки. Свисающие по вертикали линии ее халата синхронны линиям ветвей ивы. На них горделиво восседает павлин, образ которого в поэме Навои связывается с чувствами Лейли, накануне ее бегства к Меджну:

*От горьких дум, которым нет числа,  
Павлины сломаны ее крыла !...*  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 155).

Эти детали говорят о том, что перед нами, один из самых дра-



Предрассветное утро - время прощания возлюбленных в финале поэмы Навои. Верхняя часть росписи «Лейли и Меджнун» на третьем этаже театра Навои.

матических эпизодов поэмы — сцена прощания возлюбленных ранним утром, после того, как Лейли, сбежав накануне брачной ночи от потерявшего сознание ненавистного жениха Ибн Селяма к Меджнуну:

*Пока без чувств лежал ее жених,  
Тихонько, незаметно для родных,  
Она покинула отцовский дом  
И скрылась вскоре за степным холмом*  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 156)

Она проводит с Меджнуном счастливые часы. Но время беспощадно и жестоко — наступает сумрачное утро. Возлюбленные должны расстаться. Природное состояние раннего утра Ч.Ахмаров передал в верхней части композиции — на светлеющем облачном небосклоне видны исчезающие луна и звезды:

*Решило небо стать жестоким вновь,  
И ложным утром озарило всех*  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 156) .

О том, что это время встречи и последующего расставания происходит в течение ночи, незаметно перешедшей в коварную зарю, свидетельствует и фигура спящего льва на переднем плане росписи:

*И все летающие твари спят.  
И все кусающие твари спят*  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 158).

Очень точно и своеобразно передает Ч.Ахмаров и состояние притихшей природы - картина словно покрыта тонкой вуалью

нежно-зеленого цвета, смягчающей силуэты и создающей ощущение туманной воздушности:

*Ослабли силы четырех стихий.  
И стали неожиданно тихи:  
Вода бурливой не шумит волной.  
Не гонит пыль густую вихрь степной*  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 158).

Этот прием, напоминающий живописную технику сфумато, как некий антипод эстетики миниатюрной живописи, точно отражает идею поэмы Навои и свидетельствует о приверженности Ч.Ахмарова к европейской живописной эстетике.

Сцена разлуки Лейли и Меджнуна с пронзительной драматической силой описана Навои и с удивительным живописным чутьем и присущей ему глубиной восприятия поэзии отражена Ч.Ахмаровым:

*Прошла для них свидания пора,  
Настала расставания пора.*



Меджнун среди диких зверей. 1539—43 гг. Ага Мирек. Тебризская школа.



Миниатюра, изображающая Меджнуна с дикими зверями.1116в16в.





Царь зверей Лев и трепетная лань находятся в состоянии покоя и неги. Ч.Ахмаров анатомически точно передает изображения диких животных и в то же время придает им аллегорическое звучание.



Один другому ноги целовал,  
Один другому сердце разрывал,  
Ожог разлуки ожигая вновь,  
Немые руки обретая вновь...  
Ушла Лейли: скрывается луна,  
Созвездием скорбей окружена.  
Пошел безумец по тропам степным:  
И боль, и горе следуют за ним...  
Свиданья ночь пришла, чудотворя,  
Но сеть разлуки нам плетет заря.  
Пусть ночь продлится век, - всё жаждем нег.  
Как вздох, как вздох один, промчится век!  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 187).

Ч.Ахмаров не ограничивается дословным отображением атрибутики выбранной сцены, а обогащает ее элементами эпизодов и из других частей поэмы. Более того он вносит в черты героев качества, которые были описаны поэтом на протяжении всего произведения. В этом обобщающем мастерстве видения литературного образа проявилась яркая творческая одаренность Ч.Ахмарова.

Наряду с основным лейтмотивом сцены, Ч.Ахмаров в этой композиции передает идею гармонии природы и благородного духом человека — Меджнуна, используя описания, которые даны в других частях поэмы Навои. Лейли и Меджнун находятся в окружении диких зверей на фоне скал и плакучей ивы, рядом пасется безмятежно поджидающий Лейлу верблюд, спит лев, внимательно, но спокойно смотрит джейран, покоится на ветвях павлин. Эту идею гармонии человека и природы Навои выразил в сценах, где страдающий Меджнун один в пустыне в окружении диких зверей и животных:

Он жил в степи, животных не губя:  
Природу пса он вырвал из себя.  
И вот газели дружат с ним стада.  
Он окружен газелями всегда..



Лейли. Панно Ч.Ахмарова.

И всякая спешит к Меджнуну дичь,  
Охотничий заслышав страшный клич.  
Пернатых стаи и стада зверей  
Меджнуна просят их укрыть скорей...  
Вот рядом человек и дикий зверь,  
И зверь к нему ласкается теперь.  
Лишился человеческого зла, -  
И сразу дикость у зверей прошла!  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 50-51).

Меджнуна, окруженного стадами газелей и диких зверей изобразил в своей миниатюре тебризский мастер Ага Мирек. Миниатюра с этой же сценой отображена в рукописи 16в., хранящейся в Институте рукописей в Баку. Но в них это - больше пейзажная зарисовка, без выявления и состояния как самого Меджнуна, так и окружающих его зверей и животных. В росписи Ч.Ахмарова, пронизанной идеями Навои, отношения возлюбленных Лейли и Меджнуна столь возвышенны и чисты, гармоничны и совершенны, что они наполняют этой чуть ли не божественной субстанцией и ощущением блаженного покоя весь окружающий мир и делают трепетно спокойными даже диких зверей и животных.

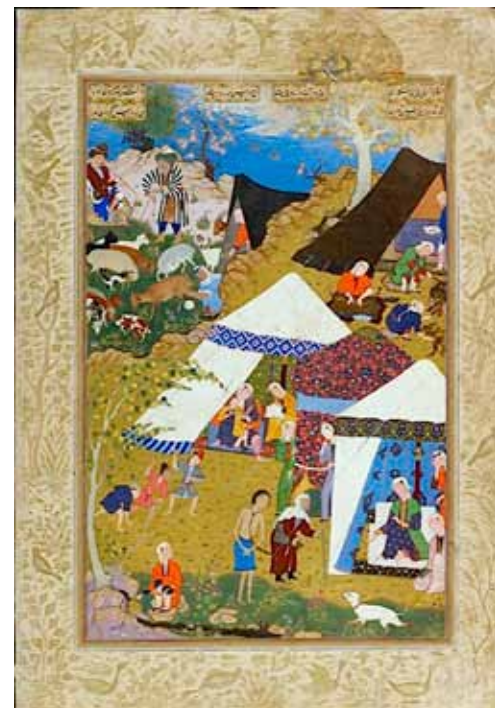
В образе Лейли Ч.Ахмаров передал не только сиюминутное состояние страдающей героини, но смог воплотить и внутреннее, типичные присущие восточным женщинам черты характера — возвышенную мудрость, жертвенность, стойкость духа и, в то же время, уточненную деликатность поведения. Эти особенности склада характера Лейли переданы Навои в ряде эпизодов поэмы, начиная с самых первых сцен, где появляется героиня. Примечателен эпизод, произошедший во время первого знакомства Лейли и Меджнуна в школе, когда вспыхнула обоюдная любовь юных героев. Лейли поступает мудро, увидев страсть в глазах юного Меджнуна и проникнув к нему взаимною любовью, она ради спасения их любви пытается отвлечь внимание учеников и предлагает всем вместе пойти в сад:

Когда ему сейчас не помогу, для посторонних глаз  
Он явной сделает свою любовь,  
Мы встретиться тогда не сможем вновь,  
Ему не разрешат учиться тут,  
Преграду между нами создадут.  
И молвила, подняв глаза с трудом:  
Друзья мои! Давайте в сад пойдем;...  
И Кайс, усилие сделав над собой,

смещался тоже с резвою толпой !...  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 19-20).

Эта сцена «Лейли и Меджнун в школе», посвященная детству юных героев, в миниатюре мастера Тебризской школы. Султан Мухаммеда получила отражение в виде миниатюры с изображением сцены обучения в школе. В ней нет лирических мотивов — это красочная бытовая сцена, созданная по мотивам произведений Низами. В росписи Ч.Ахмарова образ Лейли психологически богат, во взгляде героини страдание и мудрость просвечиваются с одинаковой силой. В отличие от персонажей миниатюр, где изображение Лейли представляет собой лишь некий визуальный знак, обозначающий определенный поворот сюжетного действия - она то в глубоком обмороке, то подносит ко рту «палец удивления».

В поведении Лейлы в поэме Навои проявляется и отмечавшаяся исследователями особая эталонность героев и этикетность их поведения, не позволяющая им откровенно выражать свои чувства (Полякова Е.А. Рахимова З.И. 1987, стр. 24-25). Ч.Ахмаров эту интонационную деталь тонко передал в образе Лейли - ее слезы безмолвны, осанка стройна, хотя героиня находится в крайне гнетущем состоянии, взгляд плачущих глаз грустен, но скрывает больше, чем выдают эти слезы. Эта особая форма «скрытой гармонии» поведения Лейли просматривается в эпизоде ее встречи с Меджнуном в весеннем саду, когда, подозре-



Меджнун у палатки Лейли. 1539—43 гг. Мир Сеид Али. Тебризская школа.

вающая о его чувствах Лейли с наигранным изумлением спрашивает Меджнуна о причинах его страданий:

О дивный юноша, мне жаль тебя!  
Какая мучает печаль тебя?  
Открой свою печаль. О чем твой стон?  
Чем озабочен ты? Кем огорчен?».

Меджнун удивлен вопросами — ведь Лейли понимает, что причина его страданий — это она сама. Меджнун называет истинную причину своих мучительных томлений, признается в любви к Лейли и падает в обморок:

О ты, кто заронила в душу мне Огонь печали!  
Видишь? Я в огне, Ты молнию метнула красоты -  
И я горю!...Зачем свершенное тобой скрывать?  
Зачем вопросом сердце разрывать?  
Довольно. Душу ты мою сожгла.



*Не отпирайся: ты - причина зла.  
Зачем же масло в пламя льешь тайком?  
Зачем же мой ожог прижгла клеймом?  
Но Кайсу больше не хватило сил.  
Он воплем сад весенний огласил -  
И впал в беспамятство. Его душа во мгле.  
Теперь он равен пыли на земле!  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 26-28).*

Его обморок вынуждает Лейли раскрыть свой маленький секрет и, плача, она бросается к нему :

*Горе, горе мне, Он погибает по моей вине!  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 26-28).*

В этой сцене у Навои Лейли сопровождают рабыни — «сму-глянки две», которые отправляют Лейли домой, а сами остаются, взяв заботу о Меджнуне на себя. В образе Лейли просвечиваются физиономические и иконографические черты упомянутых



Встреча Лейли и Меджнуна. Шираз. 90-е гг. XV в.



Салим, навещающий Маджнуна в пустыне. Герат. XV - XVI вв.



Родственники навешают Маджнуна. Герат, конец XV - начало XVI вв. Художник Бехзад (?).



Меджнун в пустыне. Шахрухия (Ташкент). 1521-1522 гг. Это единственная рукопись с миниатюрами на произведении Алишера Навои «Меджнун и Лейла», но визуальный типаж героя сохраняет традиции других школ миниатюры Среднего Востока.

выше и созданных Ч.Ахмаровым двух станковых портретов Ширин из Самаркандского (1944 г.) и Ташкентского (1945 г.) музеев. Особенно близок (оформление фона в виде узора на текстильном изделии — в панно это чепрак верблюда, а на самаркандском портрете — узоры сюзане). Ч.Ахмаров, создававший серию зарисовок и цветных потретов, выбирал из них для окончательного варианта наиболее соответствующий его видению героев росписей. В этом случае, портреты, названные именем Ширин, послужили прообразами и основой для создания образа Лейли. При этом сходства образа Лейли с Шамсирой Хасановой также не прослеживается.

Образ Меджнуна в трактовке Навои и Ч.Ахмарова также отличается от интерпретации этого образа в поэме Низами, что можно проследить на сравнении эпизода пребывания влюбленного возле палатки Лейли. В трактовке Навои и Ахмарова Меджнун предстает красивым и достойным юношей, а его безумие характеризуется не как психическое заболевание, вызывающее сострадание, а как возвышенное чувство, достойное восхищения. Когда Меджнун направляется в сторону племени Лейли и затем она идет ему на встречу, то при виде друг друга возлюбленные оба падают в обморок :

*Лейли, не видя ничего, бежит.  
К возлюбленному своему спешит.  
Два вздоха пламенных светло зажглись,  
Два сердца раненных в одно слились...  
Друг друга пусть обрадуют они!...  
Но без сознанья падают они.  
(Навои - А., том V, 1968, стр. 41-42).*

Старуха нянька отводит девушку домой, а затем уносит тело Меджнуна дальше от селения Лейли, чтобы позор не пал на ее

голову: «И на плечо она Лейли взяла... И девушку вернула в отчий дом, И возвратилась к юноше потом, И юношу взвалила на плечо... Чуть ноша становилась тяжела, Безумного по травмам волокла, Подальше от селенья своего, От подозрений всяких, от всего, Что может свергнуть юношу в беду...Оставила его в степном песке...» (Навои А., том V, 1968, стр. 41-42).

В миниатюре мастера Тебризской школы Мир Саида Али эта встреча передана не в версии Навои, а по мотивам поэмы Низами. Здесь Меджнун подходит к селению Лейли в сопровождении старухи, ведущей его на привязи, а сама Лейли сидит в палатке бедуинов. Таким образом, на миниатюре изображена версия поэмы Низами, когда потерявший надежду на соединение с Лейли Меджнун бродит в песках пустыни и попадает к нищей старухе. Она водит его на верёвке и собирает милостыню. У Навои эта версия сюжета Низами, несколько унижающая образ Меджнуна, отсутствует. Навои представляет Меджнуна более достойным. Несмотря на его безумство, Ч.Ахмаров в своей росписи также подчеркивает не падшего нищего, а прекрасного юношу, погруженного в состояние тоски, страдания и глубокого раздумья. Иконография Меджнуна, несмотря на различие толкования в тебризской, ширазской, гератской, казвинской, могольской, ташкентской (Шахрухия) и бухарских школах средневековой миниатюры, имеет общую направленность — он изображается тощим, болезненным, чаще оголенным до пояса и угловатого телосложения юношей. Ширазские миниатюристы изображали его с копной волос на голове и бородатым молодым мужчиной. В Герате Меджнун в иллюстрациях к рукописям поэмы Низами и Хосрова Дехлеви представлялся в различных эпизодах примерно одинаково — в образе безбородого юноши, с явно подчеркнутой худобой и истощенным телом.

Излюбленным было и изображение Меджнуна закованного своими родителями в кандалы по настоянию отца Лейлы:

*Безумца притащили в отчий дом,  
Надели цепи на него потом...  
О ты, чей жребий - звон стальных цепей,  
Гордись счастливой участью своей!  
Кто и в цепях сберег свободы пыл, -  
Свободу многим тысячам добыл.  
(Навои А., том V, 1968, стр. 50-51).*



Гибель Лейли и Меджнуна. 1431 г. Гератская школа.



Гибель Лейли и Меджнуна. 1740-50 гг.



Гибель Лейли и Меджнуна. 1431 г. Гератская школа.



Маджнун на могиле Лейли. Бухара. XVIII в.



Даже в сцене гибели герой изображался в том же неприглядном с точки зрения обывателя одеянии и внешнем виде. Исключение составляет гератская миниатюра 1431 года из Эрмитажа, где Меджнун изображен безбородым юношей лежащим в халате синего цвета— символе траура. Нестандартный тип Меджнуна изображен на бухарской миниатюре 17 в. — иллюстрации поэмы Низами. Меджнун, обнаженный по пояс безбородый юноша, изображен с необычными с длинными вьющимися волосами. Он прильнул к каменной могильной плите Лейли. Очень тонко по-



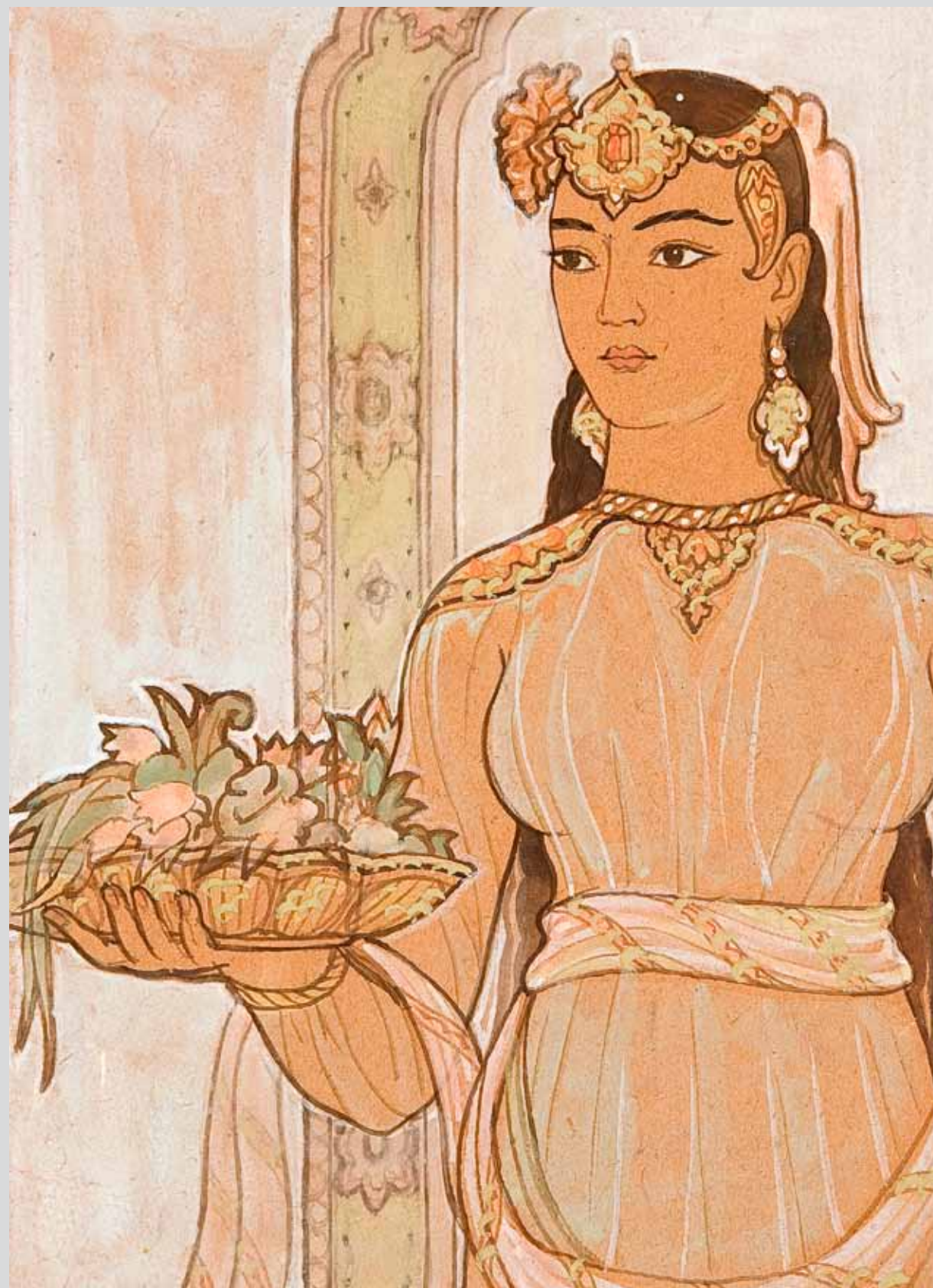
Важная черта в изображении Меджнуна в росписи - он ладно сложен, в нем нет традиционной в миниатюрах преувеличенной худобы.

работаны черты его страдающего лица — брови, удлинённый нос, прикрытые в плаче глаза. В передаче истощенного тела прежняя традиция сохраняется. Художник отразил в своих работах тот анатомический тип персонажа, который был описан в вариантах «Пятерицы» поэтами Низами и Хосровом Дехлеви.

Выбор Ч.Ахмаровым сцены третьей встречи был связан во многом со стремлением художника передать идею торжества любви, а не ее смерти. Это было созвучно оптимистическому духу времени последних месяцев войны, когда ощущение приближающейся победы над врагом вселяло в сердца людей надежду. Но Ч.Ахмаров, безусловно, внес в трактовку образов и минорные настроения. Они отразили трагическую тональность всей поэмы Навои и особенно ее финальной части. В интонации и пластических приемах этой композиции просматриваются черты ахмаровского стиля, которые с полной силой проявятся в его монументальных и станковых произведениях 1960-80-х годов. А образы Лейли и Меджнуна станут художественными прообразами многочисленных кареоких восточных красавиц и прекрасных юношей его последующих нетленных произведений, освященных поэзией великого Навои.



Ахмаров Ч. Поэт. 1943 г.



Ахмаров Ч. Фрагмент эскиза росписи в театре Навои в Ташкенте. Подпись на обороте: «Розе на память от Ч.Ахмарова. 14.VIII.55.»





Ч. Ахмаров. Портрет Гуфрановой (Миновар), 1950 г.

## Соцреализм крепчает ... в Москву, в Москву...!!!

Три года кропотливой и озаренной творческими открытиями работы над созданием росписей в театре Навои завершились триумфальным присуждением в 1948 году Ахмарову высокой Государственной премии. За год до этого, по завершении работ в театре, он возвращается в Москву и заканчивает учебу в аспирантуре Института под руководством И.Грабаря, куда поступил еще в 1943 году. 22 марта 1949 года Ч.Ахмаров блестяще защитил кандидатскую диссертацию по специальности искусствоведение. К сожалению, в книгу воспоминаний художника вкралась досадная ошибка – там год защиты указан 1958 (*Ахмаров Ч. 2007, стр. 76*), хотя в личном деле художника его собственной рукой дата защиты отмечена 1949 годом (*ЦГА, ед.хр. 1, №107ж*).

Обретение новой специальности Ч.Ахмаровым, дипломированным художником-монументалистом, означало признание его качеств аналитика, способного теоретически осмысливать процессы и практику современного ему искусства. Казалось открывались новые горизонты его творческой и педагогической деятельности в Московском Художественном институте. Однако, и здесь в его судьбу вмешалась Эпоха. Последние годы войны, ее победное завершение, послевоенная мирная жизнь и восстановление страны ознаменовались усилением общепатриотических настроений в обществе, укреплением идеологических позиций центральной власти, что нашло отражение и в атмосфере художественной жизни страны. Новая волна борьбы с формализмом и декоративизмом охватила все творческие организации и художественные вузы. Дошла она и до стен Московского Художественного института. Многие из близких ему по духу и признанных профессоров-художников, были освобождены от своих должностей или уволены из Института еще в 1943 году. С должности ректора был смещен его наставник и учитель Игорь Грабарь, под различными предлогами уволили видного художника-педагога, профессора Н.Чернышова, много давшего Ч.Ахмарову в понимании задач монументального искусства. Эти события косвенно отразились и на судьбе Ч.Ахмарова. После успешной защиты диссертации в 1949 году, вместо ожидаемого им продолжения профессиональной деятельности в качестве педагога в Московском институте, его направляют в Ташкент на работу в научно-исследовательский Институт искусствознания (*Ахмаров Ч. 2007, стр. 73*). Ч.Ахмаров проработал в Институте с 1949 по 1951 год и написал несколько искусствоведческих работ по узбекскому традиционному искусству и о станковой живописи молодых художников Узбекистана, рукописи которых ныне хранятся в архивах Института искусствознания АН РУз и Центральном государственном архиве Узбекистана в Ташкенте (*Ахмаров Ч. 1951, стр. 114, 100 фото, ИАА-9 Инв. 356№2; Ахмаров Ч. 1950. ИЖ А-95 Инв.300. №44, стр.46; см. также Ахмаров Ч. ЦГА. Дело Ш.Хасановой*).

Несмотря на умение Ч.Ахмарова видеть важные черты и тенденции в современной ему художественной практике и способность к теоретическим размышлениям, тем не менее искусствоведение не было для художника профилирующим и притягивающим занятием. В своем небольшом очерке Ч.Ахмаров дает характеристику таких молодых тогда художников Узбекистана как Абдулхак Абдуллаев, Лутфулла Абдуллаев, Сагдулла Абдуллаев, Малик Набиев, Александр Пузыревич, Самыг Абдуллаев, Сафа Мухамедов, Ашраф Разыков, Рашид Тимуров, Дмитрий Нефелов, Александр Бенедиктов. В перечень иллюстраций к рукописи были включены также рисунки студентов училища Рахима Ахмедова, Нигмата Кузыбаева, Манона Саидова. Эта когорта художников в будущем определит творческое ядро национальной школы живописи Узбекистана. В своем очерке Ч.Ахмаров уделит внимание характеристике творчества Шамсирой Хасановой, включив в очерк ее работы «Портрет Надиры», «Портрет Зебинисо Бегим» и «Портрет Махсат – туркменской поэтессы»: «*Среди молодых художников Узбекистана Ш.Хасанова занимает особое место. Если работы молодых художников, которые мы рассматривали до сих пор, отличались последовательным стремлением к реалистической станковой живописи, без всякого элемента декоративизма, то в работах Хасановой, написанных до сих пор, очень много было от восточной миниатюры, с ее декоративностью...*» (*Ахмаров Ч. ЦГА. Дело Ш.Хасановой, стр. 28*). Его подход как искусствоведа был традиционным для теории того периода – произведения оценивались с точки зрения мастерства реалистического отражения действительности и соответствия принципам соцреализма. Это

особенно проявилось в оценке творчества Шамсирой Хасановой, с которой у него во время работы над росписями в театре Навои установились теплые и искренние отношения. Несмотря на глубокие чувства к молодой художнице, в оценках ее творчества Ч.Ахмаров старался сохранить объективность и придерживался стандартных критериев искусствоведения той поры, критикуя художницу за недостаточно правильный реалистический стиль (*Ахмаров Ч. ЦГА. Дело Ш.Хасановой. стр. 31-32*). Как видим, Ч.Ахмаров в своих критических суждениях вынужден был исходить из постулатов укрепившей свои позиции эстетики соцреализма. В известной степени, оценки, высказанные им в искусствоведческом очерке, не соответствовали художественным принципам, которые проявились в его росписях в театре Навои. Трудно осуждать его за высказанные в тот период мысли и оценки, соответствовавшие критериям и требованиям господствующей идеологии соцреализма. Многие из этих принципов молодой Ч.Ахмаров сам, вероятно, воспринимал как истинные. В последующем, в своих воспоминаниях, он иначе оценивает те явления художественной жизни, что можно воспринять как некую косвенную самокритику позиций той поры.

Сегодня с высоты времени, легко осуждать взгляды художников и критиков той поры, но важнее понять, что любое высказывание, не совпадавшее с принципами классовой идеологии тогда жестоко каралось и было подобно самоуничтожению. Более того, многие из них искренне верили в правоту своих оценок, хотя впоследствии пересматривали их. Таков был неумолимый закон Эпохи. Чингиз Ахмаров не был исключением. Многие из ведущих теоретиков, отличавшихся относительно либеральными взглядами высказывались в том же духе, что и Ч.Ахмаров. Примечательна в этом отношении цитата из выступления Л.И. Ремпеля на съезде СХ Узбекистана в 1956 году, проходившем уже в период после развенчания культа личности: «*Сейчас формализм отошел, в общем, в область истории. На позициях формализма 20-х гг. никто больше в Узбекистане не стоит. Стремление к реализму стало общим для всех художников Союза. Но это не значит, что известных рецидивов формализма не может быть и, в частности, под флагом «национальной формы» натурализм, формализм и эстетство. Как бы они не проявлялись в искусстве, несовместимы с той высокой художественной правдой, без которой невозможно создание подлинно значительных произведений искусства (Ремпель Л.И. 1956 стр. 100)*. Таким образом, в условиях безоговорочного диктата соцреализма Ч.Ахмаров, в качестве искусствоведа, в своих теоретических оценках не мог игнорировать его догматы. Но в своем творчестве сам отступал от них. На рубеже 1940-50-х годов в отсутствии заказов на монументальные работы, будучи научным сотрудником, он не переставал писать станковые картины. В 1948-1949 гг. он участвовал с картинами «Ширин» и «Девушки» на выставках, посвященных XXX летию ВЛКСМ и на Всесоюзной выставке, а в 1951 году на республиканской выставке художников Узбекистана представил свои картины «Молодая мать», «Отличница учебы О. Зотова» и «Портрет работницы завода им. Ильича Якубовой».

Большая часть картин - портреты современниц - выполнены в реалистической манере, однако трудно согласиться с мнением, что они «явно уступают его лирическим образам» (*Ахмаров Ч. 2010, стр. 24*). Несмотря на реалистическую манеру, они, тем не менее, отличаются глубокими камерными интонациями и лирическим настроением. Тонко отметил исторический контекст особенности портретной живописи послевоенных лет, в том числе и картин Ч.Ахмарова, искусствовед А.Умаров: «*Чувство поэзии, сердечности, особой теплоты, наконец, просто человечности все чаще пронизывают портретные образы, создаваемые узбекскими художниками в послевоенные годы. Зная, как сердце народа истосковалось по человеческому теплу и ласке, художники стремятся в образах, ранее трактовавшихся холодно и безразлично (образы колхозников, рабочих и т.д.), раскрыть задушевность и лиричность. ...Сколько девичьей нежности, чистоты обаяния, молодости в портретах отличниц учебы Гульфановой (1950г.) и Зотовой (1951 г.), вдохновения и темперамента, легкости и изящества в облике плывущей в ритме народного танца Мукарам Тургунбаевой (1951 г.), написанных Ч.Ахмаровым» (Умаров А.Р. 1968, стр. 53). В последующих изданиях при упоминании портретов отличницы Зотовой и танцовщицы Тургунбаевой исследователи ограничились лишь малозначимыми характеристиками – «отличаются обобщенностью цвета и формы и вместе с тем тонкостью живописного решения (Искусство. 1976, стр. 162).*

В 1947 году Ч.Ахмаров написал в эскизной манере портрет легендарной узбекской танцовщицы, его землячки Розии Зариф-



кызы Каримовой, с точностью передав анатомические черты ее лица. Стиль изображения являет собой своеобразный симбиоз реалистических и импрессионистических традиций.

К сожалению, качественная репродукция этого образа, представленная в одном из последних изданий, посвященных творчеству художника подписана неверно — Галия Измайлова (*Ахмаров Ч. 2010. илл. 254, стр.163*). Народной артистке страны, великой узбекской балерине Галие Измайловой художник также посвятил ряд своих работ. Но на этом рисунке изображена не она, а Розия Каримова — не менее яркая личность, достойная дочь татарского и узбекского народов. Она была удостоена звания Народной артистки Узбекистана и лауреата Государственной премии республики. Она родилась в 1916 году в Казани в семье купца. Розия и ее сестра Сара рано осиротели и 1920-е годы переехали в Ферганскую долину. Розия воспитывалась в детском доме Маргилана, активно участвовала в художественной самодеятельности. В Маргилане на нее обратила внимание Мукаррама Тургунбаева, ставшая впоследствии ее наставницей и старшей подругой. В 1930-е годы Розия становится солисткой Узбекского государственного музыкально-драматического театра (Самарканд), где работала М.Тургунбаева, исполнявшая наряду с танцевальными номерами и драматические роли.

В годы войны Р.Каримова участвовала в составе артистических бригад и вместе с Тамарой Ханум на фронтах войны выступала перед бойцами. В 1943 году в составе группы мастеров Узбекистана она выступала на концерте перед главами стран антигитлеровской коалиции — Ф.Рузвельтом, У.Черчилем, И.Сталиным и другими

туте искусствознания. Это была удивительно тонкая и артистичная натура, в то же время обладавшая изрядной долей чувства юмора. Она выглядела всегда элегантно, на голове был повязан платок именно так, как это передал Ахмаров в своем рисунке. Она прекрасно знала узбекскую культуру, особенно локальные особенности традиционного танца, прекрасно говорила и писала научные труды на узбекском языке. Р. Каримова также, как и Ч.Ахмаров, искренне и беззаветно любила Узбекистан. Смотря на ее внешность, мне всегда казалось, что она родом из Хорезма, хотя разговор у нее был больше похож на ферганский диалект. Лишь занявшись творчеством Ч.Ахмарова, изучая документы, я обнаружил, что она татарка по происхождению. Она была дружна с Ч.Ахмаровым, который уважал ее за глубокие знания узбекского танца.

Р.Каримова была награждена военными орденами и медалями, которые надевала на военный китель и приходила на праздники в Институт искусствознания, куда поступила на работу научным сотрудником в 1964 г. Нередко можно было видеть в приоткрытую дверь комнаты на втором этаже Института искусствознания как Ч.Ахмаров делал наброски с Розии Каримовой, которая демонстрировала ему различные танцевальные позы и объясняла значение каждого поворота рук и тела. Она прожила долгую счастливую жизнь и умерла в 2011 году в возрасте 96 лет,



Чингиз Ахмаров художник работает над портретом знатной стахановки завода им. Ильича. Ташкент. 1949 г.



Эпизод работы художника над портретом Якубовой. Ташкент. 1949 г.

пережив Ч.Ахмарова на 16 лет, хотя была младше его всего на 4 года. Ее могила расположена недалеко от надгробного бюста Ч.Ахмарова на том же Чигатайском кладбище Ташкента.

В 1950 году Ч.Ахмаров создает портрет девочки Гуфрановой — на характерном для его портретов серо-голубом фоне изображена скромная девочка-школьница. Она пронзительно смотрит на зрителя. Ч.Ахмаров ненавязчиво и удивительно тонко передал камерность настроения героини.

Способность увидеть в социально актуальных героях, тонкие человеческие интонации проявились и в созданном в 1949 году Ч.Ахмаровым образе ударницы труда Якубовой. Несмотря на подчеркнутую социальную атрибутику, образ лишен типичного для такого рода картин внешнего пафоса. В облике молодой женщины, в ее отстраненном, задумчивом и далеко не героическом взгляде, в безвольно повисшей кисти правой руки, больше усталости, чем патетики и трудового энтузиазма. Словно оправдывая увиденную в персонаже эту тонкую и неактуальную для этого времени психологическую особенность, в правом углу картины подчеркнуто выписан фрагмент красного знамени, на груди значок стахановки, из под строго застегнутого темного жакета выглядывает красное платье. Но и эти детали выполняют роль не знаков-символов, а цвето-пластических акцентов, усиливающих визуальную экспрессию картины. Интенсивно красный цвет создает иллюзию социального звучания образа, скрывая истинные камерные интонации и состояние героини. Сравнение живописного портрета с фотографией прототипа показывает сколь тонко и, возможно, с сознательной лукавостью изменил характер героини Ч.Ахмаров, перенеся его на плоскость картины. Скованность выражения лица позирующей Якубовой в ее живописном двойнике трансформировались в некую лирическую отрешенность, ломкие грани линий костюма обрели в портрете более смягченные и бесформенные очертания. Ч.Ахмаров создал психологически тонкий образ узбекской женщины, вовлеченной в атмосферу новой послевоенной жизни, но сохранившей мягкость и теплоту человеческого обаяния.

В 1951 году Ч. Ахмаров переходит на работу в художественное училище П.П.Бенькова, где проработал до 1952 — вплоть до исторического отъезда в Москву. В училище наряду с педагогической деятельностью он создает несколько реалистических живописных портретов.

Среди них два женских портрета — отличницы учебы О.Зотовой и известной танцовщицы М.Тургунбаевой. На первый взгляд оба портрета написаны реалистической манере, однако более пристальное внимание к живописной манере художника, выявляют существенные различия. в их стиле и образном звучании.

Портрет школьницы несколько статичен, выписан плотными, гладкими мазками, глаза читающей книгу ученицы скрыты от зрителя, картина не выделяется из серии типичных персонажей искусства той поры. Иное дело динамичный портрет великой узбекской танцовщицы М. Тургунбаевой, который является одним

из самых ярких произведений художника и, безусловно, должен быть включен в реестр классики узбекской национальной живописи XX века. В живописной пластике картины прослеживается связь с импрессионистическими традициями, которыми прекрасно владел его наставник И.Грабарь, сыгравший важную роль в становлении Ч.Ахмарова как художника. Приверженность учителя к импрессионизму, который подвергался в те годы идеологическому ostrakizmu, стало одной из причин отстранения его от руководства Московским Художественным институтом.

В своих воспоминаниях Ч.Ахмаров так описывает печальные



Ч.Ахмаров. Портрет стахановки Якубовой. 1949 г.



Фотография танцующей Галии Измайловой. На паспорту надпись, выведенная рукой Г.Измайловой: «Дорогому устозу Юсупджон-ака. Ваша Галия. Ташкент 19/XII-58 г.».

участниками конференции в Тегеране. После войны Р. Каримова продолжила свою творческую деятельность в Ташкенте — сначала в Музыкальном театре, затем на сцене театра оперы и балета им.А.Навои, где исполняла главные роли во многих музыкальных спектаклях со своими танцевальными постановками. Вероятно, тогда и познакомился с ней Чингиз Ахмаров, работавший на создании росписей в театре Навои.

Фигура стоящей танцовщицы выглядит статичной, красивое лицо дано вполоборота, акварельные мазки красно-розовых и желтоватых тонов динамично наложены на верхнюю часть ее платья и словно подтеками стекают вниз. Такого же цвета налобная узбекская повязка "пешонабанд" со спускающейся вниз за спину легкой желтоватой тканью. Трогательное обаяние образа подчеркивают черного цвета волосы и узкая цепочка нагрудного украшения ноzi-гардон. В этом образе Ч.Ахмарову удалось передать характер людей, прошедших горнило суровых военных лет, но сохранивших внутреннюю теплоту и богатство душевного мира. Я долгие годы работал вместе с Розией Каримовой в одном Инсти-



Ч.Ахмаров. Портрет Розии Каримовой. 1947 г.





Ч.Ахмаров. Портрет отличницы учебы О.Зотовой. 1951 г.



Чингиз Ахмаров проводит урок рисования в художественном училище им. П.П.Бенькова. Ташкент. 1952 г.

для него события 1940-х годов, связанные с этой идеологической схваткой в искусстве и борьбой с импрессионизмом, в частности: «*Политика в области изобразительного искусства в эти годы диктовалась группой художников во главе с Александром Герасимовым. Они начали беспощадную борьбу с импрессионизмом, течением, ознаменовавшим самые прекрасные времена мировой художественной культуры. Такие гениальные художники-импрессионисты, как Клод Моне, Эдуард Мане, Огюст Ренуар и их последователи в европейском и мировом искусстве, а не только во французском, подверглись ожесточенной критике и были полностью выброшены «полковниками» от культуры из истории мирового искусства, словно ненужный хлам. Один из богатейших художественных музеев — Музей изобразительного искусства Запады — был закрыт, а его бесценная коллекция была упрятана в подвалы и подвалы других музеев, здание же отдано президиуму Академии художеств» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 73-74).*

Исследователи, характеризуя особенности живописной манеры Ч.Ахмарова, отмечают, что в его творческой практике импрессионистические приемы, которые были присущи И.Грабарю, не проявлялись (Ахмаров Ч. 2010, стр. 23). Однако, это утверждение справедливо лишь отчасти. На самом деле, после 1960-х годов в живописных работах Ч.Ахмарова, основанных на обобщенных цветовых приемах и преобладании линейной эстетики, импрессионистической составляющей не ощущается. Но в портрете М.Тургунбаевой и ряде последующих произведений, она достаточно определенно присутствует, что может свидетельствовать о неравнодушии Ч.Ахмарова к творческим методам своего наставника. В качестве примера можно привести общность живописной стилистики работы И.Грабаря «Портрет композитора С.С. Прокофьева за работой над оперой «Война и мир» и портретом М.Тургунбаевой. В обоих случаях художниками фиксируются мгновения творческого созидания, переданные схожими цветовыми пластическими интонациями. Мягкие теплые тона еле приметных мазков создают ощущение сиюминутного состояния персонажей в момент всепоглощающего процесса творчества. В фигуре стоящей танцовщицы динамика приостановленного движения подчеркнута характерными жестами рук, светлой гаммой, словно колышающихся рукавов национального платья и откинутой назад воздушной, прозрачной тканью головного убора. Живая, выразительная мимика лица подчеркивает восторженное состояние творческого порыва М.Тургунбаевой. Густой красный цвет национального костюма и налобного украшения контрастирует с холодным, серовато-голубым фоном, подчеркивая взволнованность и одухотворенность образа исполнительницы народного танца. Такое же важное интонационное содержание вкладывает И.Грабарь в интерпретацию напряженного, буро-красного фона в портрете С.Прокофьева, символически передающего тревожное время начала 1940х годов. Контурь рук, лица, одежды портретируемых в обоих случаях лишены четкого линейного обрамления, эта тающая пластика мазков сближает оба портрета с традициями импрессионистической живописи.

Гамма цветов и трактовка деталей одежды, рук и лица в виде растворяющихся контуров фигуры танцовщицы сближает портрет М.Тургунбаевой и с работами П.Бенькова и его последователей В.Ковалевской и В.Кашиной — ярких представителей «узбекского импрессионизма», близость к пластическим традициям которых Ч.Ахмарова исследователи также не находят (Ахмаров Ч. 2010, стр. 23).

В картине П.Бенькова «Женский портрет» образ пожилой женщины выглядит несколько пародийным — ее подчеркнуто вызывающая поза выдает в ней властную и сильную натуру. Это мгновение надменного взгляда П. Беньков передает с помощью импрессионистических, небрежных мазков. В то же время формальные приемы в картинах П.П.Бенькова и Ч.Ахмарова необычайно близки: та же общая цветовая гамма — красный цвет одежды и серо-голубоватый, хаотическими мазками написанный фон, то же стремление с помощью зыбкой, трепетной фактуры цветовой поверхности передать сиюминутное состояние персонажей. Эти же колористические качества и приемы сочетания красно-бордовых сероватых тонов и характерная импрессионистическая расплывчатость мазков в передаче эмоциональных состояний характерны для ставших хрестоматийными картин «Хивинская девушка» (1933г) П.Бенькова и «В ложе» (1937г.) З.Ковалевской.

Пастозность, кажущаяся незавершенность динамичных мазков характерна для ряда других работ Ч.Ахмарова, выполненных в разные годы жизни, но, большей частью, они относятся ко времени его почти десятилетнего пребывания в Москве с на-



Ахмаров Ч. Этуд к портрету матери художника — Сохиба-апы. 1955 г.



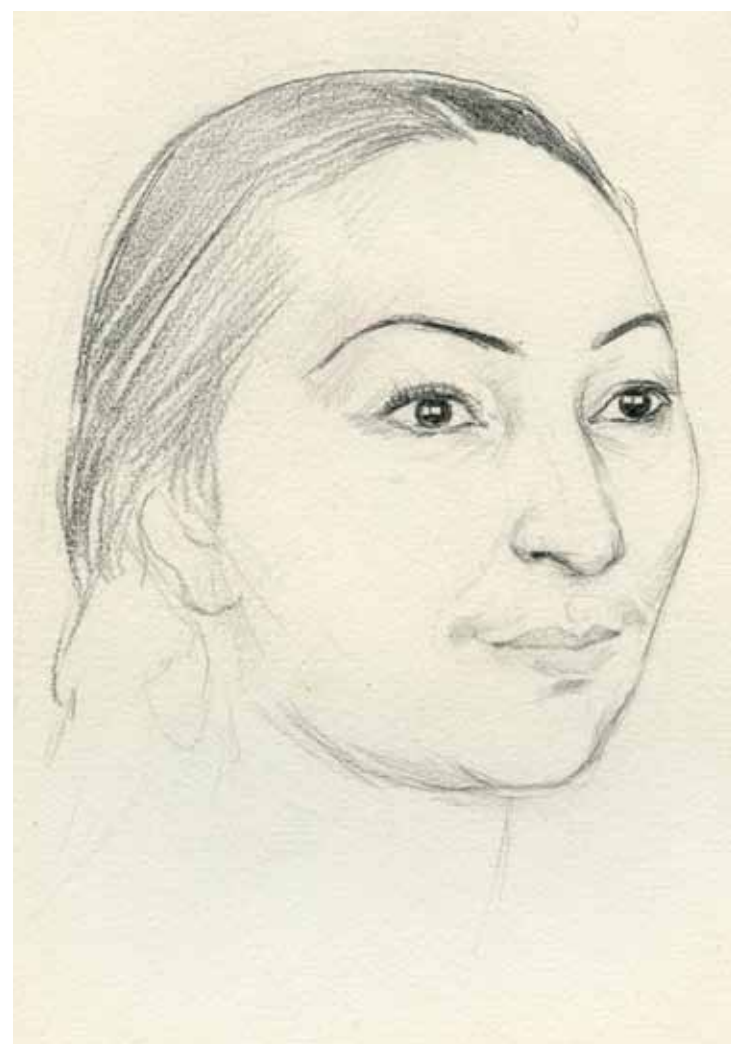
чала 1950-х — по начало 1960-х гг. Но даже в ряде поздних рисунков с использованием темперы и особого метода Ахмарова заливки краской и последующего развода красок поверх фактуры или картона, импрессионистическая мимолетность образов достигается с помощью небрежных разводов цветовых пятен и следов кисти.

В начале 1950-х годов Ч.Ахмаров уезжает из Ташкента на долгие 9 лет в Москву и поступает на работу в Комбинат декоративного искусства Художественного фонда СХ СССР. В публикациях точной датой отъезда из Ташкента называют 1953 год, но в личном листке художника написано, что с 1951 по 1952 гг. он работал преподавателем в художественном училище П.П.Бенькова в Ташкенте, а с 1952 по 1956 годы он работал в Комбинате декоративного искусства Художественного фонда СХ СССР в Москве. Возможно, что он уехал из Ташкента в конце 1952 года и тогда же поступил на работу в Комбинат. Во всяком случае, в автобиографии Ч.Ахмарова его собственной рукой написано, что он лишь «в июле 1953 года был приглашен участвовать в декоративном оформлении станции Киевская-кольцевая московского метрополитена как художник оформитель мозаичных панно по эскизам А. В. Мызина» (*Личное дело Ч.Ахмарова. ЦГА ед.хр. 107ж*).

Приглашение поступило, вероятно, от самого Александра Васильевича Мызина (1900-1984 гг.), который преподавал в Московском Художественном институте с 1936 года, то есть во время учебы там Ч.Ахмарова. Несмотря на то, что в публикациях неоднократно упоминается участие Ч.Ахмарова в создании мозаичных панно в интерьере станции Киевская-кольцевая, тем не менее, в составе авторов эскизов мозаичных композиций в интерьере станции его фамилия не значится (наряду с А.В.Мызиным авторами эскизов указаны художники Г. И. Опрышко и А. Т. Иванов). Вероятно, работа Ч.Ахмарова заключалась в художественно-технической помощи или работы над отдельными фрагментами панно.Причем работал над



З.Ковалевская. Портрет художника П.П.Бенькова. 1945 г.



Ахмаров Ч. Тамара Ханум. 1952 г.



И.Грабарь . Портрет композитора С.С. Прокофьева за работой над оперой «Война и мир». 1941 г.



Ч.Ахмаров. Портрет М.Тургунбаевой. 1951 г.





Ч.Ахмаров. Портрет Сенеки. 1953 г.



Ч.Ахмаров Портрет мужчины. 1956 г.



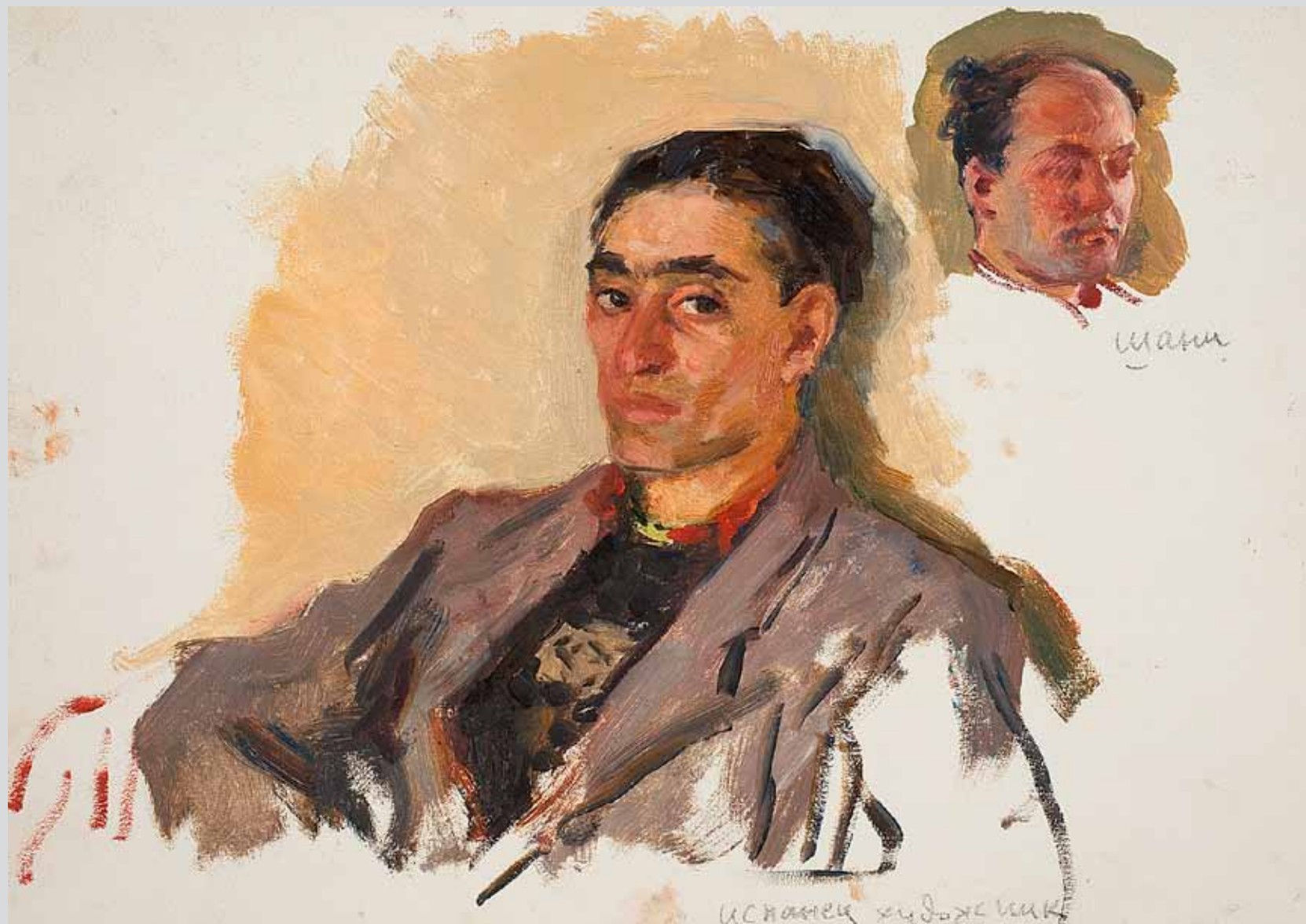


Ч.Ахмаров. Портрет молодого человека. 1956-57 гг.



Ч.Ахмаров . Узбечка. 1957 г.





Ч.Ахмаров . Испанский художник. Этюд. 1950 гг.



Ч.Ахмаров. Портрет брата Митхата. Сер. 1950-х гг.



мозаичными метро Ч.Ахмаров не так долго, поскольку уже 14 марта 1954 года работы на станции были завершены и состоялось ее открытие. Тем не менее, в создании мозаичных панно из смальты на 18 пилонах есть частичка труда Ч.Ахмарова. На одном из таких панно с девизом «Содружество народов – источник расцвета социалистической родины» слева изображена девушка-узбечка, держащая в правой руке весеннюю цветущую ветку. Ее национальная принадлежность легко определяется. В разработке этого реалистически трактованного образа и всего панно в целом непосредственное участие принимал Ч.Ахмаров, что отмечено в списке созданных им произведений (*Личное дело Ч.Ахмарова. ЦГА, оп. 1, ед.хр. 107ж*).

После участия в создании мозаичных панно, Ч.Ахмаров в 1954 году поступает на работу в Московское художественно-промышленное училище им. М.Калинина, в котором преподавал вплоть до 1957 года (1954-56гг.). Во время пребывания Ч.Ахмарова в Москве образовалась группа художников в содружестве с которыми Ч.Ахмаров работал над другими объектами – в Москве, Кемерово, Днепропетровске и др. В основном это были художники, с которыми Ч.Ахмарова судьба свела или в Московском Художественном институте или те, с кем познакомился в стенах Московского промышленного училища им. М.Калинина – Б.Иорданский, В.Гавриков, В.Коновалов, Г.Опрышко, И.Вайнман, В.Аракелов, И.Радоман и др. Монументальные работы на этих объектах, учитывая их заказной, во многом политизированный характер, отражали идеи советского имперского стиля с целевыми установками на провозглашение идей дружбы народов, патриотизма и ударного труда. Они выполнялись в слегка обобщенных, но реалистических формах. Персонажи этих монументальных росписей напоминали скорее восковые муляжи или фигуративные символы лозунгов послевоенной эпохи, не имеющие ничего общего с портретными образами станковых картин Ч.Ахмарова этого же периода, наполненных трепетным ощущением реальной жизни и чувств. Поскольку эта была, по преимуществу, корпоративная работа на объектах в российских городах на темы современной жизни советского народа, то, естественно, в этих



А.Гавриков, И.Вайнман, Ч.Ахмаров., Праздник труда и урожая на хлебосольной Украине, 1957 г.

росписях не было излюбленных типажей Ч.Ахмарова, трактованных в лирической стилистике Востока. Хотя в рисунках того времени, отдельных сохранившихся работах середины 1950-х годов, воспоминаниях знавших его художников в те годы (скульптор А.Шаймуратов) видно, что художник продолжает, возможно, не столь интенсивно, но так же упорно работать над развитием пластических идей восточного романтизма.

В 1954 году, во время работы в училище, он одновременно занимается подготовкой эскизов для росписи в театре оперы и балета им. Мусы Джалиля в Казани (архитекторы – И.Скворцов, И.Гайнутдинов). Предложение создать роспись в театре оперы и балета в Казани Ч. Ахмаров принял с особым волнением и радостным ощущением. Во первых, он будет работать на своей исторической родине, во-вторых, это был интерьер театра в мусульманском регионе России, что позволяло ему обратиться к типажам Востока и культурному наследию тюркских народов Евразии, которые ему были близки еще по росписям в театре Навои в Ташкенте. Ну, и, наконец, – это была полностью самостоятельная индивидуальная работа – от эскизов до их воплощения. Росписи, к сожалению, не сохранились – во время реставрации в начале 2000-х годов они были уничтожены. О стиле этих росписей косвенное впечатление дают сохранившиеся рисунки и эскизы к ним, в которых переданы этнические черты и традиционные костюмы татарского народа, но в трактовке образов сохранена стилизованная пластика знакомых по театру Навои образов. Чуть позже в 1960 году, там же в Казани, Ч.Ахмаров создал керамические панно для речного порта.

После создания росписей в Казани в 1956 году Ч.Ахмаров вновь продолжает работу в группе с московскими художниками В.Коноваловым, И.Вайнманом и Б.Иорданским. В Днепропетровске они создают настенные росписи во Дворце культуры. По возвращении из Днепропетровска Ч.Ахмарова ждала новая большая работа - совместно с художниками А.Гавриковым и И.Вайнманом они создают грандиозную фреску на плафоне гостиницы «Украина» в Москве (диаметр сферического плафона 10м.). Главной темой плафона гостиницы стала тема Украины «Праздник труда и урожая на хлебосольной Украине». Популярность украинской тематики была связана с тем, что руководить страной после смерти Сталина стал выходец из Украины Никита Сергеевич Хрущев, развенчавший культ личности вождя наций на XX съезде КПСС. В 1964 году на внеочередном Пленуме партии он был снят с должности за субъективизм в руководстве. В период правления Н.Хрущева наступила атмосфера большей свободы, были реабилитированы многие несправедливо пострадавшие представители интеллигенции, военачальники, просто попавшие в лагеря по наветам и огоркам граждане страны. Приближалась оттепель 1960-х годов. Несмотря на смену политического курса страны и чувство грядущего нового в общественном сознании, стиль фрески и архитектуры самой гостиницы был выполнен в стандартах сталинского «ам-



Чингиз Ахмаров за работой. Москва. 1954 г..

пира». Торжественная помпезность и монументальная агитационная экспрессия образов призвана была подчеркнуть богатства украинской земли и неразрывность дружбы народов Страны Советов. Для Ч.Ахмарова эстетика этой росписи едва ли была близкой сердцу, но он был рад возможности совершенствовать свое пластическое мастерство художника-монументалиста в таком необычном архитектурном пространстве. В 2007-2010 гг. гостиница «Украина» подверглась реконструкции, была отреставрирована и роспись плафона с сохранением ее основных композиционных и сюжетных параметров.

В 1960 году Ч.Ахмаров создал росписи для драматического театра в Кемерово на 800 мест (архитектор А. П. Максимов), который был построен и введен в эксплуатацию в том же году. Здание было выстроено в стиле позднего сталинского ампира (советский неоклассицизм), характерном для застройки центра города в послевоенный период. Это



Ч.Ахмаров за работой в театре Кемерово. 1960 г.



Ч.Ахмаров. Эскиз росписи в Казанском театре. 1954-55 гг.



Мозаичное панно с участием Ч.Ахмарова. «Содружество народов – источник расцвета социалистической родины» станции Киевская-кольцевая московского метрополитена. 1953-54 гг.





Ч.Ахмаров. Эскиз к росписи в театре в Казани. 1955 г.



Ч.Ахмаров. Эскиз к росписи в театре в Казани. 1955 г.





Ахмаров Ч. Портрет молодого татарина. Эскиз. Фрагмент росписи театра оперы и балета им. М. Джалиля в Казани. 1964 г.

было одно из последних зданий, созданных в этом стиле. Что касается росписей, судя по архивным фотографиям, то они также отражали эстетику, характерной для соцреализма плакатной иконографии современников.

В середине 1950-х и начале 1960-х годов Ч.Ахмаров создал несколько необычных по декоративной насыщенности и яркому колориту работ. Они свидетельствуют о том, что он внимательно относился к различным течениям европейской живописи рубежа 19-20 вв. – как к импрессионизму, так и постимпрессионистической эстетике. Стиль этих интенсивных, теплых картин не стал преобладающим в его творчестве, но продемонстрировал широкую палитру творческих интересов и возможностей Ч.Ахмарова. К такого рода экспериментальным работам можно отнести небольшой этюд с изображением фигуры лежащей обнаженной девушки, в стиле которого ощущается эстетика живописи Гогена. Эта сочная палитра красного пурпурного цвета, не столь часто встречающаяся в его станковых и монументальных работах, использована Ч.Ахмаровым в таких известных картинах как «Портрет Усто Джуракулова» (1955 г.), а также написанных чуть позже полотнах «Девушка из Самарканда» и «Рахима».

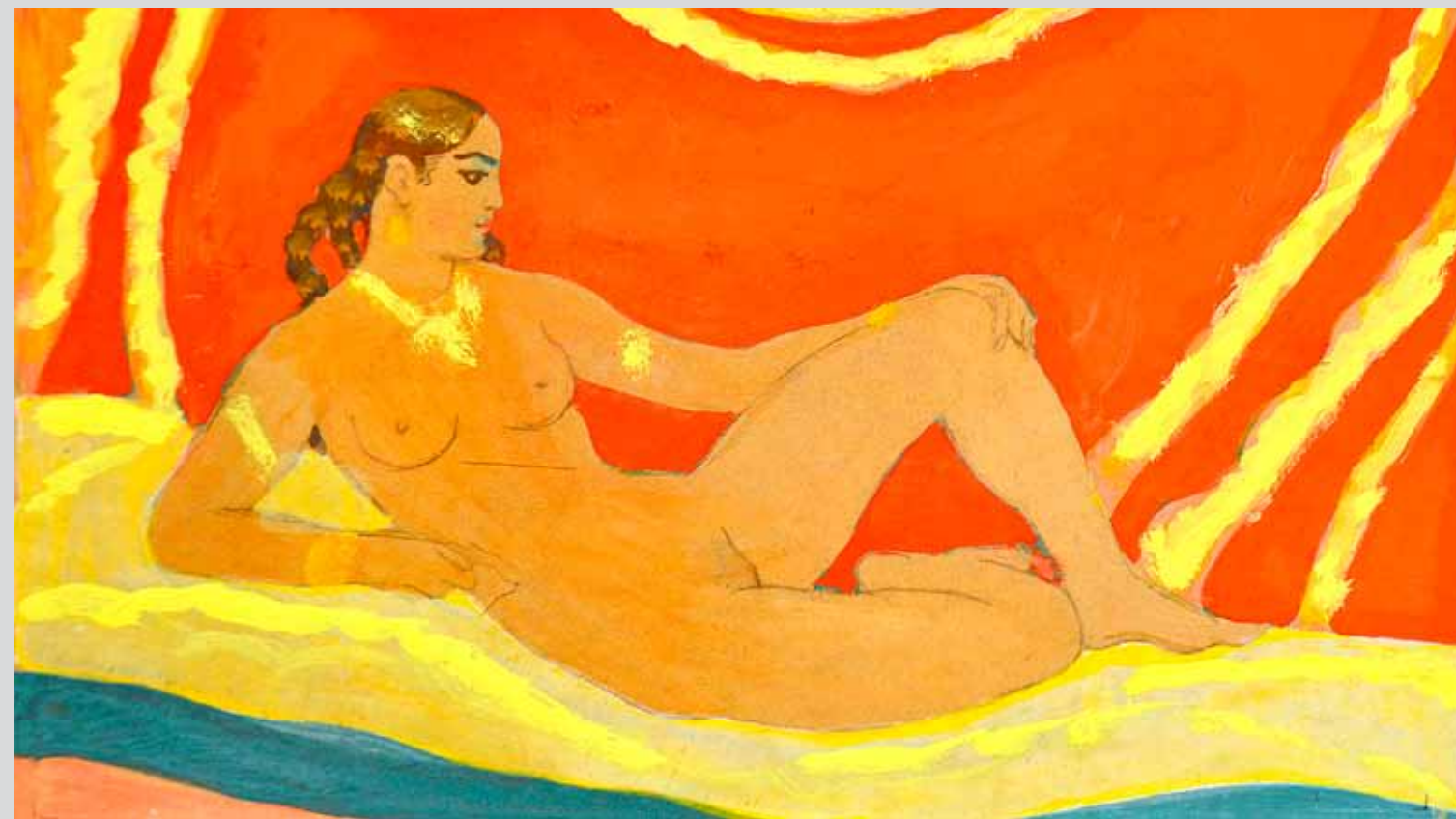
В начале 1960-х годов Ч.Ахмаров возвращается в Ташкент, навсегда перевернув московскую страницу жизни и творчества. Точный год его приезда в Ташкент по-разному описывается современниками. А. Умаров отмечает, что Ахмаров прожил в Москве 8 лет – с 1953 по 1961 годы, то есть возвратился в столицу Узбекистана в 1961 году (Ахмаров Ч. 2007, стр. 16-17). В послесловии к той же книге Р. Такташ пишет: «...я был уже в Ташкенте, где меня приняли на работу в научно-исследовательский институт искусствознания им. Хамзы. В начале 1962 года в Ташкент вернулся и Чингиз Ахмаров (Ахмаров Ч. 2007, стр. 264).

В личном листке Ч.Ахмарова его собственной рукой дата завершения работы в московском комбинате декоративно-го искусства отмечена цифрой 1961, а год приезда в Ташкент и начало работы в Узбекистана в качестве заместителя

председателя СХ Узбекистана подправлена и трудно читается – похоже, что это 1961 г. Завершение деятельности в этой должности указано цифрой 1962 г. Утверждение Р.Такташа не лишено объективности, хотя с полной уверенностью считать датой его приезда начало 1962 года также трудно. В любом случае, именно в самом начале 1960-х годов наступает самый важный и плодотворный этап творческой деятельности маэстро.



Ч.Ахмаров. Татарка. Эскиз. Фрагмент росписи театра оперы и балета им. М. Джалиля в Казани. 1964 г.



Ч.Ахмаров. Обнаженная. 1955 г.

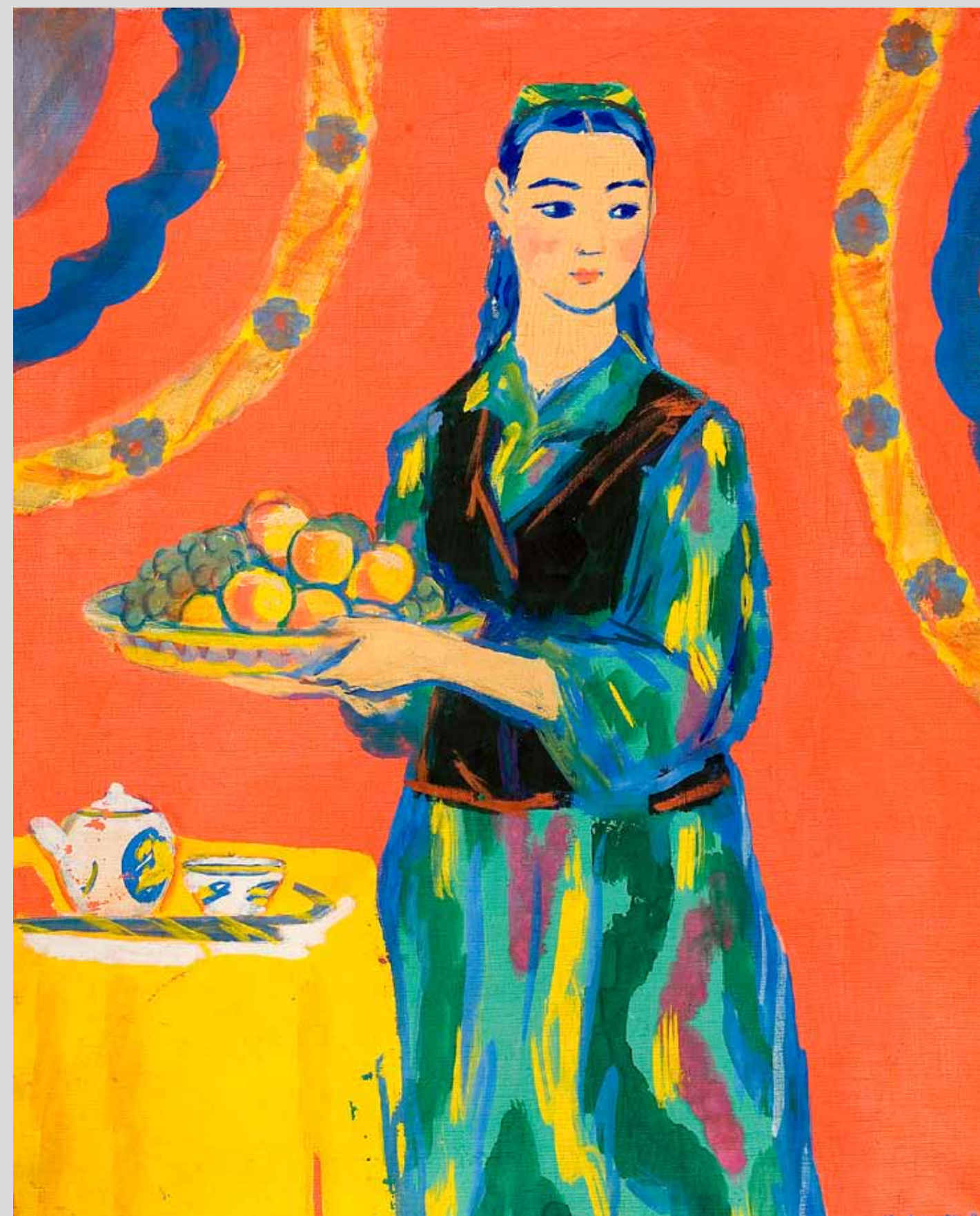


П.Гоген. Жена короля. 1896 г.





Ч.Ахмаров. Портрет Усто Джуракулова. 1955 г.



Ч.Ахмаров. Рахима.1961 г.



## II. НЕТЛЕННЫЙ СВЕТ

...истоки счастья человека, живущего в гармонии с миром, — не в изобилии материальном, но в богатстве духа, в щедрости души.

Чингиз Ахмаров

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Ахимов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

### Раненный воин

В фотографиях мастера, которые были нами обнаружены в различных источниках, поражает одна особенность — в них Чингиз Ахмаров довольно редко предстает улыбающимся. Сосредоточенность и легкая грусть — общая черта фотодокументов Эпохи. Эту особенность его характера отмечают и все кто знал и помнит его. Чингиз Ахмаров был человеком добрым и интеллигентным, сдержанным по характеру, но упорным и целеустремленным, прагматичным и мудрым. Он бесконечно любил родину и близких ему по духу людей, отличался отзывчивостью и альтруистским желанием помочь людям, даже незнакомым и случайно повстречавшимся на его пути. Свою радость он выражал мягкой улыбкой, а не громким раскатистым смехом, а возмущение или печаль грустным молчанием, но не гневной тирадой возмущенной речи. Присущие Ч.Ахмарову с детства особенности характера играли существенную роль в метаморфозах его жизненной судьбы, художественного сознания и стиля. Его жизнь сопровождалась постоянными поисками и сомнениями, выбор пути постигался мучительным и упорным творческим трудом, многократной переработкой, казалось бы, удачно найденного решения. Несправедливость и удары судьбы он воспринимал как данность, но и боролся с ними в силу своей природы собственными средствами — не протестными заявлениями, а своим неутомимым творчеством или молчаливым уходом в сторону...

Про картину «Раненный воин» Ч Ахмаров сказал, что это — автопортрет его души. Это состояние, когда его клеймили за прославление феодализма и архаических традиций, когда за спиной раздавался предательский шепот завистников и недоброжелателей, когда вопреки справедливости побеждало зло.

Ранила Ахмарова не только обида за несправедливые оценки его творчества. Бездуховность и нравственная органиченность окружающих людей также болью отдавались в его сердце: «... сколько видел я на своем пути примеров того, как упорство, сила духа, душевная стойкость помогали людям быть счастливыми наперекор самым неумолимым жизненным испытаниям! И напротив: как часто приходится наблюдать душевную вялость, духовное убожество у тех, кто, казалось бы, не обделен ни здоровьем, ни благополучием, ни богатством...» (Ахмаров Ч. 2007. стр.77 ).

### Здравствуй, грусть! Прощай, грусть! Любимая Шамсирой

*Чувства и переживания юной Шамсрой, которые она не успела воплотить в своих произведениях, до сих пор живут в моей душе.*

Ахмаров Ч. 2007. стр.102

Характер Ч.Ахмарова во многом определил и линию его собственной судьбы, яркой и печальной истории любви к кареокой Шамсирой. По своей природе он был неисправимым романтиком и утопистом, влюбленным в Красоту, как реальную действительность и, как некую абстрактную Субстанцию. Эта метафизическая красота нашла воплощение в образе юной Шамсирой, которая стала его Музой и близким, родным человеком. Но проза жизни оказалась сильнее привязанности и стремления построить уютный семейный очаг. Тонкости их отношений не могут быть предметом пристального изучения — слишком деликатная сфера, но причина их расставания неред-

ко упорно замалчивается или обрастает легендами, искажающими правдивую историю жизни двух необыкновенных людей. Во многих публикациях в излишне романтическом свете предстает совместная жизнь Чингиза Ахмарова и Шамсирой Хасановой. В реальности она имела непростой, порой драматический характер.

Нет сомнения в том, что он питал к ней теплые чувства и любил. Многие образы его произведений были вдохновлены Шамсирой. Однако, вопреки, вымыслам некоторых авторов, в своей автобиографии Ахмаров отмечает: «...моя бывшая жена (с которой я не живу с октября 1952 года, но развод еще не оформил), работает директором Музея искусств в Ташкенте (Личное дело Ч.Ахмарова. ЦГА). За скупыми строками автобиографии художника, написанной собственной рукой, скрывалась печальная страница их несостоявшейся совместной супружеской жизни. Не исключено, что одной из причин его отъезда в Москву в 1953 году были и не сложившиеся отношения с Ш.Хасановой, о чем в своих беседах нередко упоминали знавшие его художники и искусствоведы. Однако, в стремлении придать его судьбе и отношениям с Ш.Хасановой идиллический характер, авторы ряда Интернет-публикаций, прибегают к досадному искажению реальных фактов жизни Ч.Ахмарова. Описывая их якобы неразлучную жизнь в Ташкенте с 1950- по 1956 гг. («это было — самое счастливое время»), авторы публикаций пишут, что его приглашают в Москву лишь в 1956 году, хотя к этому времени он уже три года находился в Москве. К сожалению, мифы непобедимы — уже в 2017 году вновь в Интернете, в анонсе одной из выставок Ш.Хасановой мы видим парафраз этого мифа — там также повторяется красивый вымысел о 6 годах их «неразлучной счастливой жизни».

Шамсирой родилась в 1917 году в Ташкенте и была лишь на 5 лет младше Ч.Ахмарова, но в его воспоминаниях и упоминавшейся публикации художника о ее творчестве, можно почувствовать деликатный, но покровительственный тон старшего друга. Впервые он ее встретил еще в середине 1930-х годов, когда она занималась у таких маститых художников как Александр Волков, Александр Николаев, Владимир Рождественский... Ч.Ахмаров с трепетной теплотой описывает ее во время первой встречи: «Шамсрой Хасанова, когда мы с ней познакомились, была хрупкой девушкой с огромными карими глазами, удивительно похожей на свои работы: прекрасная, чистая, всегда немного отрешенная, она казалась какой-то неземной, словно сошла с одной из своих картин. В те времена наши с ней творческие устремления во многом пересекались, а поиски обоих в искусстве были внутренне близки» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 101 ).

На редкой фотографии, выставленной в Интернете перед нами предстает та восторженная и романтическая юная красавица, которую столь точно описал Ч.Ахмаров в своих воспоминаниях.

Мысль некоторых авторов о том, что чуть ли не в каждом женском образе отражены черты Шамсирой Хасановой является скорее метафорой, неким продолжением красивой легенды. Многие образы восточных красавиц на самом деле были вдохновлены образом Шамсирой, о чем писал и сам Ахмаров. Но при более внимательном рассмотрении серии женских образов, прототипом которых могла быть Шамсирой, это утверждение оказывается не столь точным. В середине 1940-х годов, когда Ч.Ахмаров работал на создании росписей для театра Навои, их отношения приобрели устойчивый характер. Шамсирой в то время уже работала в Музее искусств Узбекистана и их встречи были достаточно частыми. Это был период увлечения Ахмаровым юной ташкентской красавицей, которое в 1950 году завершилось женитьбой. Судя по фотографии, где Шамсирой позирует Ч.Ахмарову ее портрет писался в реалистической манере. Однако, в 1944 и 1945 году он создал упоминавшиеся выше два портрета «Ширин» в совершенно иной декоративной манере. Это, казалось бы, парадокальное сочетание разнонаправленных стилевых потоков в произведениях художника 1940-50-х годов подчеркивают особую бинарность его творческих поисков, стремление найти некий симбиоз традиционной эстетики Востока и европейской классической живописи.

При сравнении этих героинь с фотографиями Ш.Хасановой,





Юная Шамсирой в студии ИЗО техникума. Ташкент. 1936 г.

видноЮ что они весьма далеки от внешности и образа реальной Шамсирой. В ее характере не было того нарочитого, восточного жеманства и скрытого кокетства, которые отличают два живописных портрета работы Ахмарова 1944 и 1945 годов. К концу 1940-х годов — началу 1950-х Ш.Хасанова была уже директором Музея искусств Узбекистана, имела авторитет художника. Жизнь отложила свой отпечаток на ее внешности — она не потеряла прежней красоты, ее привлекательность стала более утонченной, а взгляд наполнился мудрой печалью зрелой женщины. Эту жизненную эволюцию и взросление взгляда на жизнь наиболее точно передала сама Шамсирой Хасанова в своем автопортрете начала 1950-х годов, лишенным той романтической дымки, которая была характерна для работ Ч.Ахмарова с изображением восточных красавиц.

В начале 1950-х годов Ахмаров создает два замечательных портрета Шамсирой Хасановой. Небольшой портрет 1952 года с изображением лица Шамсирой, выполненный на небольшом по размерам картоне темперой, хранится в собственности С.Рахманова. Взгляд на зрителя вполоборота — юная, мечтательная, но умудренная непростым детством, беззащитная, но упорная и сильная, красивая , но несчастная в своих нереализованных грезах. На нейтральном желтом фоне очень экспрессивно и контрастно воспринимается смуглое лицо Шамсирой, ее темные волосы, яркие красивые черты лица с разлетом черных бровей и выразительными глазами, вызывающими в памяти фаюмские



Ш.Хасанова (первая слева). Фотография 1930-х гг.

портреты. Над красивой формы губами обозначена родинка — изысканный атрибут ее лица. Этот выразительный колорит картины выражает противоречивую природу эмоционального мира Шамсирой.

В мастерской художника А.Икрамджанова хранится еще один замечательный по красоте и изяществу линий графический рисунок Шамсирой, изображенной в платье, обтягивающем стройное тело. Этот рисунок Ч.Ахмаровым был подарен художнику без указания даты. Девушка изображена в полупрофиль, ее фигура обозначена легкими линиями, видна лишь согнутая левая рука, но лицо выписано достаточно детально, вплоть до идентифицирующей Шамсирой родинки над губой. В образе девушки без труда можно определить сходство с живописным портретом Ч.Ахмарова, созданным в 1952 году. Возможно, этот рисунок был создан в те же годы. Шамсирой словно парит в



В. Уфимцев, А. Волков, Ис.Икрамов (стоит), Ш. Хасанова, Н. Кашина, У. Тансыкбаев, А.Подковыров, Темуридская. В залах ГМИ Узбекистана. Выставка «Победа». Ташкент. 1948 г.



Ч.Ахмаров пишет портрет позирующей ему Ш.Хасановой. 1940-е гг.

пространстве — воздушность, ощущение застывшего движения достигается легкими тонкими линиями. Эти два произведения — пожалуй, наиболее точные по внешнему сходству и мастерской передаче внутреннего, противоречивого характера Шамсирой Хасановой.

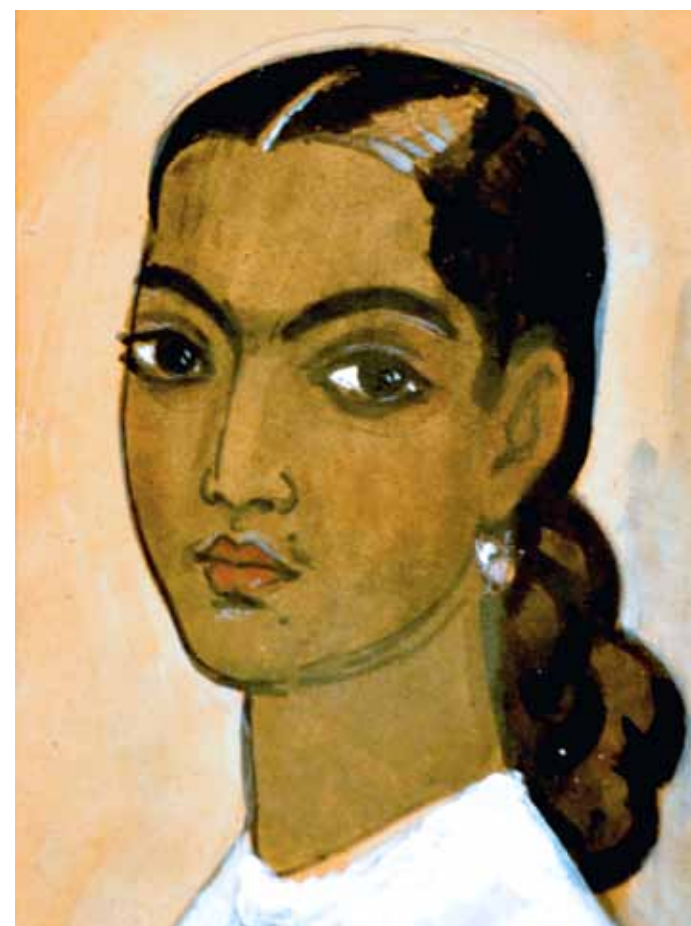
О творчестве самой Ш.Хасановой написано крайне мало. Это упоминавшийся выше искусствоведческий очерк Ч.Ахмарова 1950 года, где он несколько критически оценивает ее практику обращения к декоративности и традициям миниатюры Востока. В своих более поздних воспоминаниях он более деликатен — художник с нежностью и любовью говорит о творческом даре художницы, подчеркивая, что она была одной из первых художниц — женщин в Узбекистане: «Шамсрой никогда не успокаивалась, ощущая свою судьбу отражением судьбы восточной женщины, устремленной к свободе. Ее привлекали образы музыкантов, танцовщиц, поэтесс, в частности представительниц узбекской классической поэзии, в чьем творчестве воплотились вершины восточной культуры. Она стремилась запечатлеть своей кистью судьбы выдающихся женщин, сыгравших яркую роль в истории культуры Востока, их стремление к прекрасному. Шамсирой создала образы поэтесс Зеби-ниссо, Нодиры, Увайси, чей прекрасный облик на ее полотнах созрел сочувствием и вдохновением» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 102). Творчеству Ш.Хасановой посвящена и специальная статья искусствоведа Д.Саидовой (Саидова Д. 2005). Однако вопрос их взаимоотношений как двух художников нигде не рассматривался. Между тем, эта тема весьма интересна. Ведь общение Ш. Хасановой с профессионально более опытным Ч.Ахмаровым, прошедшим великолепную школу в стенах Московского Художественного института, не могли для нее остаться бесследными. Шамсирой Хасанова в середине 1930-х годов поступает в Ташкентский художественный техникум, где проучилась 4 года. В первые годы войны, будучи сотрудником Музея искусств, получала уроки живописи у эвакуированного в Ташкент профессора живописи М.Шемакина и известного живописца В.Рождественского. Во время каникул и

поездок в Самарканд брала уроки у П.Бенькова и З.Ковалевской. Однако, системного образования в высшем художественном заведении Ш.Хасанова так и не получила. Первые самостоятельные работы она стала создавать в начале 1940-х годов, но ни их названий, ни описания исследователи не приводят (Саидова Д. 2005). В публикациях в основном речь идет о ее наиболее ярких, отличающихся отточенным мастерством портретах, созданных с середины 1940-х годов до начала 1950-х годов. Что касается ее более ранних работ, то об их уровне можно судить по серии небольших этюдов 1942-43 гг., хранящихся в Музее искусств Узбекистана и выполненных в реалистической манере с использованием динамичных импрессионистических мазков. В них, несмотря на маленькие размеры, достаточно явно проглядывают профессиональные огрехи — живопись несколько «грязна», мазки небрежны и плохо согласуются между собой. Бросается в глаза и не очень грамотное построение композиции, неумело проработанный спектр цветов, анатомически лица и фигуры выглядят не совсем внятно и точно прорисованными. Эти стороны ее недостаточного опыта в овладении реалистическим письмом отмечал и Ч.Ахмаров: «В 1944 году Ш.Хасанова написала картину «Весенние полевые работы, в которой пыталась перейти на темы, отражающие современность. Хотя в цветовом решении картина написана с присущей художнице тонкостью, условный рисунок вместо показа образов колхозниц ограничил возможности художницы и картина оказалась неубедительной. Сама художница понимает, что для изображения современности ей необходимо перейти к более богатой, реалистической живописи, опирающейся в своей основе на изучение натуры (Ахмаров Ч. 1950, стр.31). Ш.Хасанова была знакома с рукописью Ч.Ахмарова и внимательно читала его текст — в ЦГА Узбекистана, в личном деле Шамсирой, хранится экземпляр этой рукописи с внесенными ее рукой замечаниями и правками (Ахмаров Ч. ЦГА. Дело Ш.Хасановой).

Эти профессионально слабые этюды разительно отличаются от созданных ею же в период между 1944 и 1947 годами серии портретов - Зебуниссо, Увайси, Мутрибы , Увайси и др. Логично предположить , что такая трансформация творческих приемов и достижений была связана с благотворным влиянием Ч.Ахмарова, работавшего в эти годы над росписями в театре Навои. Воздействие мастера проявилось в смене колорита Ш.Хасановой — от интенсивных красок в своих ранних этюдах, она в серии своих классических произведений переходит к более холодным и спокойным тонам. Эти работы отличает профессионализм рисунка и композиционного построения. Безусловно, она сама являлась автором этих работ, но без помощи Ч.Ахмарова едва ли здесь обошлось. Упреки в приверженности к традициям миниатюрной живописи в созданных Ш.Хасановой портретах узбекских поэтесс не состоятельны, поскольку в них эстетика миниатюры практически не прослеживается, также как и у Ахмарова в его росписях театра Навои. В эти годы Ч.Ахмаров кропотливо изучал исторические костюмы, атрибутику и украшения средневекового Востока, своими знаниями он, вероятно, делился с Ш.Хасановой. Особый интерес в этом отношении представляет ее картина с изображением поэтессы Надиры и дежащей в правой руке книгу. Ее поза, колорит картины, черты красивого лица, покррой халата и весьма характерная форма головного украшения в виде короны — «тилья кош» находит сходство с такой же короной у поэтессы Нодира ханум — в портрете , написанном, Ч.Ахмаровым в 1983 году. Точно такая же корона украшает голову девушки из Бухары, образ которой Ч.Ахмаров создал в 1977 году. Примечательная деталь в трактовке короны в картинах обоих художников — расходящиеся в стороны от головы детали короны в виде тонких веточек, завершающихся цветочным узором трилистника. Такое очевидное сходство вплоть до деталей, свидетельствует о тесном сотрудничестве двух художников, в котором ведущую роль, скорее всего, играл Ч.Ахмаров: « В те времена наши с ней творческие устремления во многом пересекались, а поиски обоих в искусстве были внутренне близки... нет ничего удивительного в том, что ее образы, ее краски помимо моей воли стали частью некоторых моих произведений» (Ч.Ахмаров. Путь в искус-



Ш.Хасанова. Автопортрет. Нач. 1950-х гг.



Ч.Ахмаров. Портрет Ш.Хасановой. 1952 г.



**ство. Воспоминания. Ташкент. 2007, стр. 102).**

В послевоенные годы ее лучшие картины, выполненные в лирико-романтической манере, с яркой палитрой и возвышенными образами поэтов Востока, подвергались критическому разбору и не только Ч.Ахмаровым. Выше мы упоминали, что выступая на III съезде СХ Узбекистана, его председатель С.Абдуллаев позитивно отозвался о наметившемся в ее творчестве тенденции перехода к реалистической живописи. Вероятно, она прислушалась к этим замечаниям – во всяком случае, в самом конце 1940-х — начале 1950-х гг. она обращается к опыту реалистической живописи.

Об этом свидетельствует упоминавшийся выше ее «Автопортрет», и созданный Ш.Хасановой в 1953 году «Портрет кокандского мастера Наркузиева». Несмотря на то, что отношения Ч.Ахмарова и Шамсирой к этому времени практически прервались, а в 1953 году он уже был в Москве, «ахмаровский след» в последней работе достаточно осязаем. Дело в том, что мастер-орнаменталист Наркузиев также участвовал в оформлении театра Навои. В 1946 году ему было поручено создать орнаментальный эскиз бархатного занавеса в театре, что мастер прекрасно выполнил – по нему бухарские золотшвейки вышли всю работу. Ч.Ахмаров наверняка встречался с ним, была знакома с Наркузиевым по роду деятельности в музее искусств и Ш.Хасанова. Посоветовал ли Ахмаров ей написать портрет мастера или она сама решила создать его образ, сказать трудно. Ч.Ахмаров писал портреты и делал наброски чуть ли не всех народных мастеров, работавших при оформлении театра. Возможно, по его совету Ш.Хасанова обратилась к этому образу и создала глубокий психологический портрет. Высокий и зрелый живописный профессионализм, особенности композиционного построения, характер фонового заполнения, умение передать главные черты характера портретируемого – все это вызывает в памяти принципы портретного стиля Ч.Ахмарова. Близки по живописной эстетике и психологической наблюдательности к этому портрету картины Ч.Ахмарова «Пионерка» (1952г.) и «Портрет стахановца Юлдашева» (1960 г.).

Схожую пластику мы находим в серии его других реалистических портретов, созданных в период с конца 1940-х годов до начала 1960-х гг. Вероятно, его опыт создания реалистических композиций внимательно изучался Ш.Хасановой, а Ч.Ахмаров передавал свое мастерство и знания, став для нее не только близким человеком, но и наставником-педагогом.

Об отношениях с Шамсирой, сдержанный по характеру Ч.Ахмаров никому не рассказывал. О том, что стало причиной их расставания можно лишь догадываться по скудным сообщениям его современников. В беседе с нами А.Шаймурадов вспоминает, что Ч.Ахмаров был не готов к строительству дома на участке,



Ш.Хасанова. Шоира. 1942 г.

который ему выделили в центре Ташкента. Этот район именовался Рабочий городок. В том же районе построили себе дома и художники Р.Ахмедов, А.Абдуллаев, Ю.Елизаров, Е.Виннер, С.Абдуллаев и многие другие.

В этой махалле был расположен дом Шамсирой, который Ч.Ахмаров оставил ей, не доведя стройку до конца. Как вспоминает А.Шаймурадов, Ч.Ахмаров сообщил ему, что заботы по строительству сильно отвлекали его от творческой работы, мешали сосредоточиться, а Шамсирой загорелась идеей нового дома, что послужили причиной возникшего между ними непонимания и последующей разлуки (*Запись беседы автора со скульптором А.Шаймурадовым от 25 мая 2017г.*). Эту же версию в своих воспоминаниях назвала Ш.Абдуллаева: «В начале 1950-х годов Ахмарову выделили участок для постройки дома... Но он не любил заниматься строительством, это было не его занятие... может, на этой почве как только подвернулся случай он решил уехать в Москву и ему дали заказ» (*из беседы автора с Ш.Абдуллаевой 1 июня 2017г.*). Примерно в том же духе высказался в своей статье Р.Такташ: «Еще в 1949 году он говорил мне, что в Ташкенте, в доме жены, замечательной художницы Шамси Хасановой, ему трудно сосредоточиться на



Ш.Хасанова. Эскиз к портрету Зебуниссо. 1942 г.



Ш.Хасанова. На окучке хлопка. На окучке хлопка. 1942 г.

творческой работе — постоянные гости, суета (Ч.Ахмаров. 2007, стр. 263). Правда основной причиной отъезда Ахмарова в Москву Р.Такташ считал ту атмосферу зависти, которая сложилась вокруг получения Ч.Ахмаровым Государственной премии. Возможно, все факторы –отсутствие постоянного заказа на выполнение монументальных работ, зависть коллег по цеху, и трения, возникшие с Шамсирой, стали тем сгустком проблем, которые стали причиной его отъезда Москву в 1953 году.

В сохранившихся письмах к Шамсирой, в его собственных воспоминаниях, мы не встречаем восторженных или лирических строк и признаний. В них текст ровный и деловой, без эмоциональных интонаций. Увидеть в них страстно влюбленного в Шамсирой молодого мужчину трудно. Лишь в поздних воспоминаниях его слова обретают ту нежность и любовь, которую он долгие годы хранил в своем сердце. В них проскальзывает тонкая горечь и тоска по ушедшей возлюбленной... После смерти Шамсирой в 1956 году, Ч.Ахмаров больше не женился. На вопрос Р.Такташа почему он один и не пытается устроить свою жизнь еще раз, Ч.Ахмаров в свойственной ему философской манере отвечал: «Не женюсь снова, потому, что, если окажется реальная женщина, то исчезнут те образы, которые меня сейчас окружают... Я и тогда останусь художником, но – другим, возможно, гораздо более реалистичным, но, едва ли лучшим, чем сейчас» (*Ахмаров Ч. 2007, стр.268*). Образ идеальной красоты сформировался в сердце и сознании Чингиза Ахмарова благодаря Шамсирой – это было то оставленное ею великое наследие, которое он с впечатляющей силой и только ему свойственным утонченным поэтическим языком выразил в своем творчестве.

Смерть разлучила Чингиза и Шамсирой. Но, подобно героям его росписей – Ширин и Фархад, Лейли и Меджнун – она же и объединила их под своим роковым крылом. На кладбище Чигатай в Ташкенте рядом со скромным надгробием Шамсирой Хасановой установлен бюст великого мастера, ее возлюбленного Чингиза Ахмарова.



Ш. Хасанова. Поэтесса Зебуниссо. 1943 г.



Ш.Хасанова. Поэтесса Зебуниссо. 1946 г.

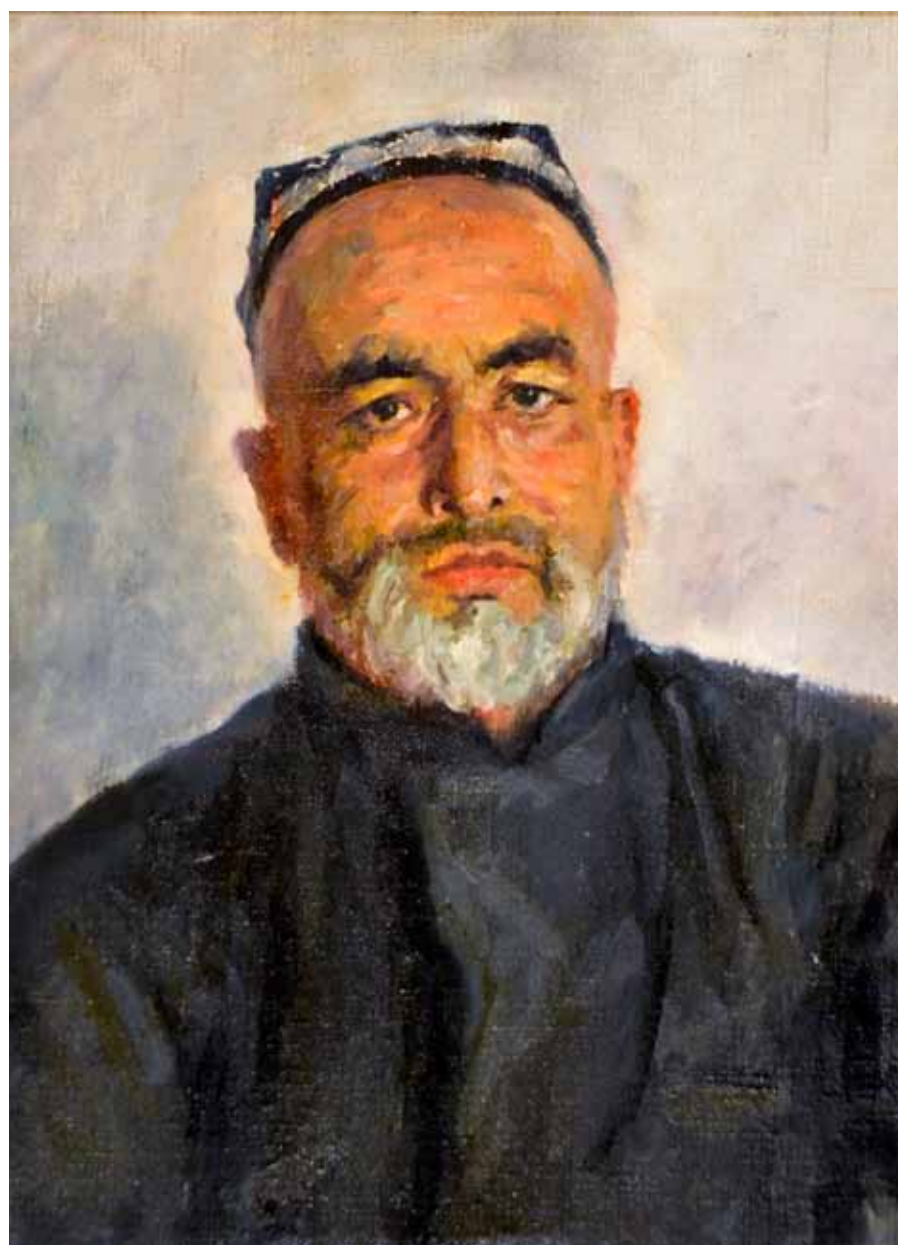


Ш.Хасанова. Поэтесса Увайси. 1947 г.





Ш.Хасанова. Поэтесса Надира. 1944-45 гг.



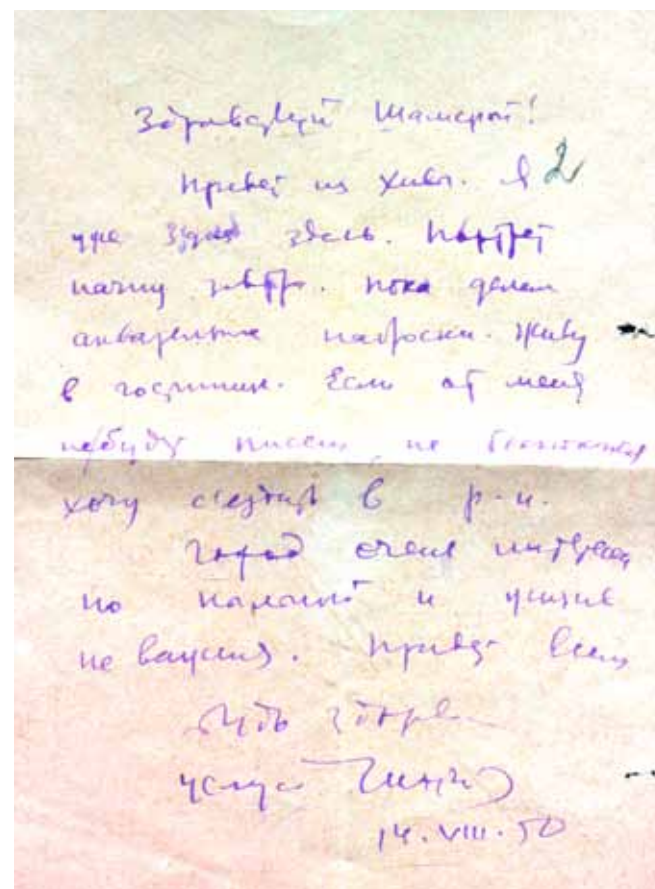
Ш.Хасанова. Портрет Наркузиёва (кокандский мастер). 1953 г.



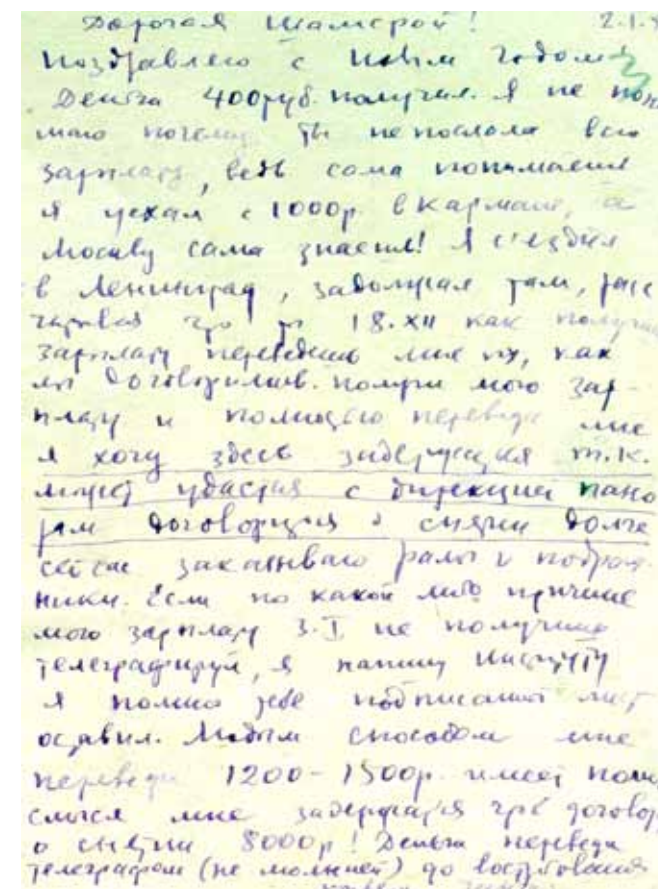
Ш.Хасанова. Поэтесса Мутриба. 1947 г.



Ш.Хасанова на открытии выставки произведений художников Узбекистана. Ташкент. 1951 г.  
Слева крайний У.Тансыкбаев, второй О.Татевосьян и затем Ш.Хасанова.

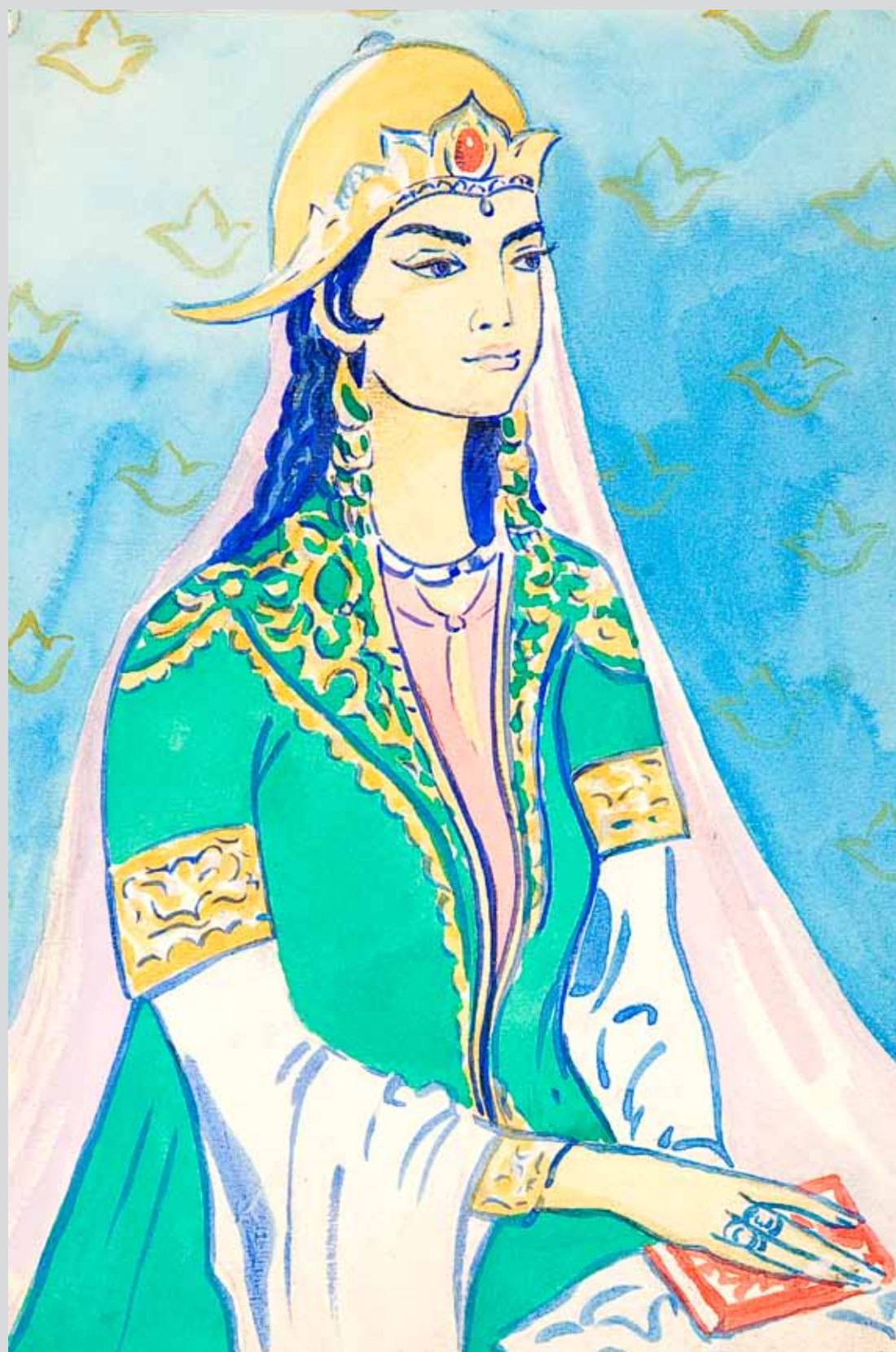


Письмо Шамсирой из Хивы. 14.VIII. 50 г.



Письмо Шамсирой из Москвы. 2.I. 51 г.





Ч.Ахмаров. Нодира хонум.1983 г.



Ч.Ахмаров. Бухарская девушка. 1977 г.





Ч.Ахмаров. Портрет стахановца Юлдашева. 1960 г.



Ч.Ахмаров. Пионерка. 1952 г.



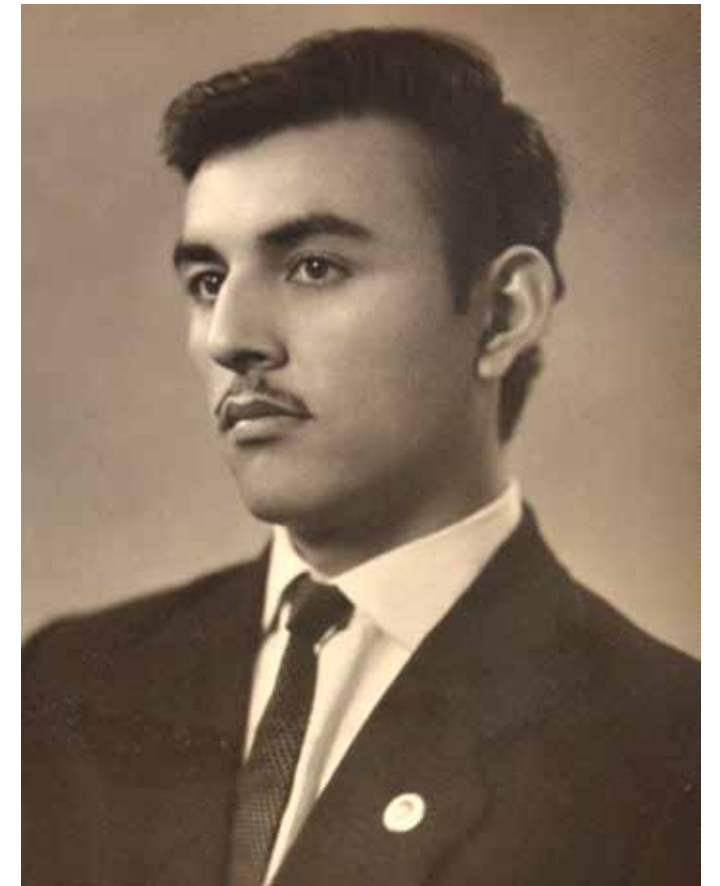
## Семья— Карим, Земфира, Шахноз

Неутомимое желание Ч.Ахмарова помочь окружающим, отеческая опека своих учеников, неравнодушие к судьбе близких ему коллег и даже к незнакомцам, порой случайно встретившимся на его пути людям, определило счастливые линии его творческой судьбы и личной жизни. Ч.Ахмаров любил Узбекистан горячо и беззаветно — природа и люди нашей солнечной земли были главным источником его вдохновения. Для художника, как и для любого человека, крайне важно не только общественное признание, но и забота, внимание и любовь близких ему людей. В Узбекистане формировалась новая и любимая семья Чингиза Ахмарова, состоящая как из его произведений, так и его учеников, близких людей, коллег, окруживших его уважением и теплотой чувств. Многих из них он увековечил в своих произведениях. Нетленный свет души мастера и его удивительного мира образов вдохновляет творчество многих художников, которым выпало счастье общения с Чингизом Ахмаровым. Он является для них мерилom нравственной чистоты, благородства и беззаветной любви к искусству.

У Чингиза Ахмаров не было своих детей. В начале 1960-х годов, после возвращения из Москвы, ему выделили однокомнатную квартиру в доме по улице Мукими на Чиланзаре. Однажды в подъезде он столкнулся с симпатичным молодым человеком — 20 летним Каримом Абдуллаевым. Тот снимал комнату в том же подъезде. Разговорились. Парень пригласил Ч.Ахмарова и, вероятно, напомнил образ Фархада, запечатленный им в станковой картине 1945г. Сходство было очевидным — такой же тип красивого лица, колоритные усы, с легкой горбинкой нос, большие карие глаза. Узнав о том, что он родом из Намангана и несколько стеснен в средствах, Ч. Ахмаров предложил переехать к нему «...я все равно почти не бываю дома, а ты сэкономишь деньги» *(из бесед автора с Ш.Абдуллаевой от 31 мая 2017г.)*. С этого события в жизни Ч. Ахмарова началась новая, необычная страница семейной жизни, подарившая ему и новые образы...

Карим Абдуллаев учился на юриста, окончив Институт, он стал следователем. В первые же дни знакомства Ч.Ахмаров окружил его заботой, относился к нему с отеческой теплотой. Карим много позировал художнику. В коллекции Ш.Абдуллаевой сохранился рисунок 1965 года, на котором изображен Карим Абдуллаев. Несмотря на точную передачу черт лица, рисунок выглядит несколько постановочным, статичным и интересен больше как мемориальный образ, чем самоценное художественное решение. В этом отношении более впечатляющим и трагическим по звучанию является портрет «Юноша в чалме», прототипом которого являлся Карим Абдуллаев. Работа была выполнена уже после смерти Карима в 1979 году, что отразилось в иконографическом и цветовом решении образа. Сине-бирюзовый колорит как символ траура и желтые пятнистые разводы на одежде, чалме и фоне, олицетворяющие тоску и разлуку, прикрытые глаза — то ли спящего, то ли находящегося в небытии героя создают ощущение своего рода визуальной эпитафии. Этот портрет не случайно хранится в семье Ш.Абдуллаевой как некая реликвия. Схожий образ юноши в чалме, прототипом которого являлся Карим Абдуллаев, был создан Ч. Ахмаров в 1970-х гг. в необычной технике — поверх карандашного рисунка нанесена светло-коричневая краска, представляющая собой... слюски черного чая. Ч.Ахмаров использовал все возможные нетрадиционные способы, добиваясь изумительного результата.

Когда Карим женился, то как к родному отцу привел в дом к Ахмарову чернобровую красавицу Земфиру. Она была казашкой по происхождению, но внешне отличалась от соотечественниц нетипичными чертами лица. Большие выразительные глаза и густые сросшиеся на переносице брови придавали ей особую восточную пикантность. Возможно, она напомнила Ч.Ахмарову одну из его героинь на рисунке 1954 года с такими же полукруглыми бровями. Этот тип восточной красавицы был некогда со свойственным ему поэтическим изяществом воспет великим Алишером Навои:



На обратной стороне фотографии простым карандашом на узбекском языке выведена надпись: «Моему Чингиз-аке (ака -уважительное обращение - букв. старший брат)! Вспоминая прошедшие дни и, желая счастья в грядущем. В знак вечной дружбы Каримжон». Ташкент. 1 февраля 1963 г.



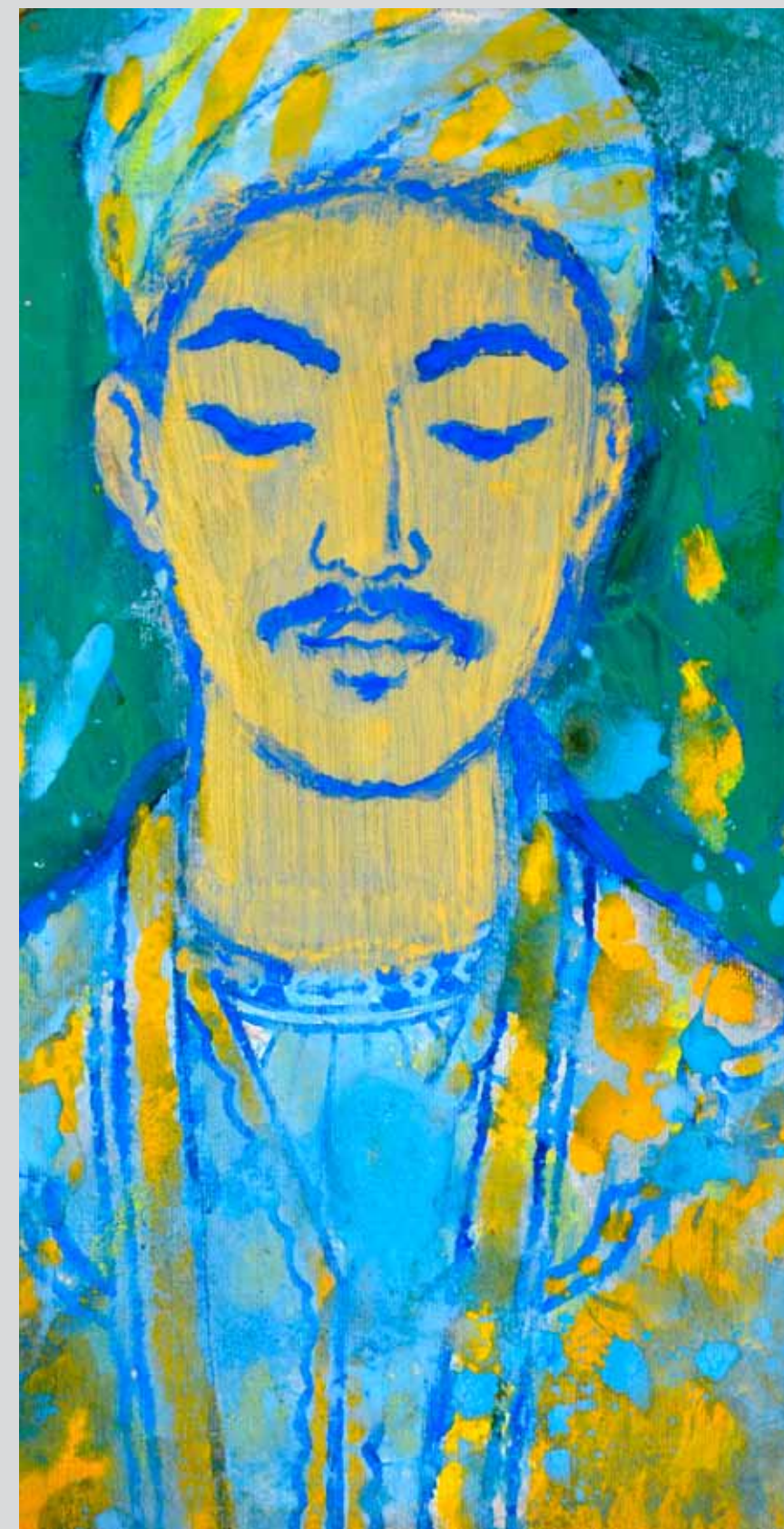
Ч.Ахмаров. Портрет Карима. 1965 г.

Карим и Земфира. 1963 г.





Ч.Ахмаров. Портрет Земфиры. 1969 г.



Ч.Ахмаров. Юноша в чалме. 1980 г.





Земфира Елеусизова до замужества –  
будущая жена Карима Абдуллаева. 1960 г.

*Напрасно ты глаза подводишь,  
о черноокая, сурьмой,  
И без неё тобой разрушен  
влюблённых юношей покой.  
Бровей тугие полукружья,  
глаза волшебные твои,  
Как будто мальчики-индусы  
лук натянув, грозят стрелой.*

Своим необычным для казашек именем она была обязана своему отцу, любившему поэзию Пушкина и назвавшему ее так в честь героини романтической поэмы «Цыгане». В 1942 году, когда она родилась, ее назвали Гульнара, но отец был на фронте. Возвратившись, он дал ей другое имя. Земфира стала персонажем многих замечательных рисунков Чингиза Ахмарова. Девушка привлекла Ч.Ахмарова своей необычной внешностью и, поэтому нередко он своих героинь наделял чертами Земфиры. При этом портреты Земфиры, сделанные художником с натуры, выглядят менее впечатляющими, нежели литературные образы, прототипом которым она служила. Такими замечательными по выразительности характера являются два рисунка с портретом Кумуш-ой — героиня романа Абдуллы Кадыри «Прошедшие дни».

Они стали жить единой семьей в тесной однокомнатной квартире, но атмосфера взаимного человеческого тепла и уважения скрашивала неудобства такого совместного проживания. Ч.Ахмаров помогал молодой семье как своим родным детям: «Мама говорила, что благодаря ему наша семья сохранилась и не распалась. Моя мама казашка, но не была похожа на казашку и Ахмаров тоже не верил, что она казашка. Она училась в Институте иностранных языков на французском отделении, а отец на юридическом факультете ТАШГУ. Жили тогда трудно, оба студенты, денег не хватало, Ахмаров очень помогал» (из беседы автора с Ш.Абдуллаевой от 31 мая 2017г.).

В 1964 году в семье молодых появилась первая дочь Фатиха,

которую так назвал Карим в честь своей матери. Впоследствии Фатиха пошла по стопам отца и сегодня она успешно работает на поприще юриста. На следующий год родилась еще одна дочь –Шахноз. После рождения Шахноз, несмотря на теплые дружеские отношения, жилплощадь Ч.Ахмарова не позволяла дальше пребывать трем взрослым и двум детям в такой тесноте. Чингиз Ахмаров твердо заявил, что молодой семье необходима новая квартира. Ему семья Карима стала такой близкой, что он покупает им дорогую 4-комнатную кооперативную квартиру на массиве Чиланзар. Семья Абдуллаевых переезжает туда, и там рождаются еще два сына – Бехзад и Джахангир. Список родных людей Ч.Ахмарова пополнялся.

Имя первого сына выбрал сам Ахмаров, назвав в честь великого художника Востока Камалиддина Бехзада. Право определить имя новорожденного ребенка в обычаях узбекского народа было привилегией только очень близких родственников – самих родителей или главы рода. Именно таким для семьи Абдуллаевых стал Чингиз Ахмаров. Сам Ахмаров через некоторое время переезжает в двухкомнатную квартиру в Доме художников на Актепе. В том же подъезде ему была выделена мастерская.

Он не порывал отношений после их расселения. Напротив, с годами они становились еще крепче. Вставшая на ноги семья привязалась к Ахмарову, а дети ласково называли его Баба – дедушка. Ахмаров по-прежнему, в меру своих сил, помогал молодым. В 1968 году художник был удостоен Государственной премии Узбекистана за настенные росписи в интерьере Музея литературы А.Навои. Весь свой гонорар Ч.Ахмаров передал Кариму на покупку нового, весьма престижного в те годы автомобиля «Волга - ГАЗ 21», шуточно добавив: «будете и меня возить, когда попрошу». Впоследствии, Карим Абдуллаев продал кооперативную квартиру и купил участок в районе Рабочего городка, где когда-то выделили участок для Чингиза Ахмарова... Жизнь семьи Абдуллаевых, благодаря бескорыстной помощи Ч.Ахмарова, налаживалась, но в один из мрачных дней 1979 года жизнь Карима трагически прервалась. Многодетная 37 летняя мать Земфира осталась одна. Чингиз Ахмаров, как ангел хранитель, с еще боль-



Ч.Ахмаров. Юноша в чалме. 1970-е гг.



Ч.Ахмаров. Портрет Земфиры. 1969 г.



Ч.Ахмаров. Голова девушки. 1954 г.

шей отдачей сердечных чувств поддерживал семью.



Слева направо - писатель Дадахан али, Карим и Земфира, Чингиз Ахмаров с внуком Бехзодом Абдуллаевым. Ташкент. 1968 г.





Ч.Ахмаров. Голый малыш - сын Карима Абдуллаева. 1971 г.



Ч.Ахмаров. Сидящая Кумуш-ой. Эскиз к роману «Минувшие дни» А.Кадыри. 1970 г.





Ч.Ахмаров. Сидящая Кумуш-ой. Эскиз к роману «Минувшие дни» А.Кадыри. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Земфиры. 1985 г.



## Преимница

Особую любовь питал Чингиз Ахмаров к Шахноз Абдуллаевой. Сегодня она, благодаря усердию и помощи любимого Баба – и ласкового дедушки и строго наставника, – известная в Узбекистане художница. Она последовательно и талантливо развивает традиции Ч.Ахмарова, с каждым годом внося в усвоенные традиции индивидуальные новации и актуальные пластические решения. Ее супруг Фархад Ташмухамедов – ведущий художник-керамист, заместитель Председателя Академии художеств Узбекистана. Он, по роду своей профессии, много общался с Ч.Ахмаровым и в творческом содружестве с маэстро в конце 1980-х годов Фархад создал ряд декоративных керамических ляганов. Изображенные на них восточные красавицы были созданы на основе рисунков Ч.Ахмарова. В их облике просматриваются черты Шахноз Абдуллаевой.

У себя в доме Шахноз Абдуллаева с любовью и особым трепетом вспоминала своего дорогого Баба. Эти воспоминания – не просто дань памяти, но и драгоценные, малоизвестные штрихи, показывающие широту творческой палитры и благородство внутреннего мира Чингиза Ахмарова, : *«Он был очень внимательный и любил нас детей... которых называл своими внуками и внучками...Когда я родилась имя мне дал Баба - он сказал она будет не Шахноза, а Шахноз...все говорили - она некресивая родилась , но Баба сказал это гадкий утенок, который превратится в белого лебедя....Он очень любил меня и все детство проводил со мной. Он часто рисовал меня в позе танцующей, когда еще жил в доме художников на комбинате Рассом. В 1970-71гг. он возился со мной и делал для меня ку-*



Художница Ш.Абдуллаева. 2000-е гг.



Ч.Ахмаров. Ф.Ташмухамедов. Портрет Шахноз. Керамическое блюдо. 1989 г.

*клы из бутылок разных фигур - это были в основном танцовщицы , для которых он делал костюмы, а из горлышка бутылки делал головки девушек...к сожалению, ни фотографий ни тем более самих игрушек не сохранилось...» (из бесед автора с Ш.Абдуллаевой от 31 мая 2017г.) .*

Ч.Ахмаров обладал широкими знаниями в области изобразительного искусства, прекрасно разобрался в поэзии, высоко ценил музыкальное наследие Востока. Но, пожалуй, главной страстью художника была пластика танцевального искусства. В своей первой росписи в театре Навои он свое особое отношение к духовной культуре Востока выразил в аллегорических изображениях Муз Востока. Одной из наиболее динамичных и привлекательных фигур была танцующая девушка – Муза танца. В последующем эта тема стала одной ведущих в его творчестве. В детстве он часто показывал маленькой Шахноз свои рисунки и эскизы к фильмам и росписям с изображением танцующих. Изумительные по красоте рисунки, живописные картины, эскизы и изображения сцен с танцами в настенных росписях передают грацию мимолетного всплеска рук и движения тела. Образы прославленных танцовщиц и балерин – Мукаррамы Тургунбаевой, Тамары Ханум, Майи Плисецкой, Галии Измайловой, Розии Каримовой, Кизлархон Дустмухамедовой и многих других безымянных танцовщиц являют собой утонченный мир поэзии движений как часть универсального идеала Красоты Ч.Ахмарова.

Композиционное решение и особенности цветовой палитры в образах танцовщиц имели у Ч.Ахмарова различные вариации. В эскизах к росписям или фильмам, чаще всего, облик и национальная одежда танцующих красавиц передавались с помощью тонких, струящихся линий рисунка. Причем нередко эти тонкие линии повторялись, словно художник фиксировал разные состояния, оставляя за собой возможность отбора наиболее выразительных контуров. Ч.Ахмаров довольно часто использовал этот прием – приставляя лист бумаги с повторными множественными линиями к стеклу, он с обратной стороны выводил контуры наиболее точных выверенных решений. Как ни странно, незавершенные на первый взгляд, пробные рисунки с повторными линейными очертаниями выглядят выразительней окончательного варианта с четким абрисом. Они создают ощущение легкого воздушного пространства и парящей в нем искусной танцовщицы. О притягательной силе незавершенного ахмаровского рисунка говорил и Д.Умарбеков, показывая одну из работ Ч. Ахмарова, созданную в 1985 году: *«... вот видите, она слегка незаконченная - мне это очень нравится в работах Ахмарова (из беседы автора с Д.Умарбековым от 25*

*июня 2017г.).* В эстетике рисунков на тему танца выразительность линий подчеркивается легкой вуалью прозрачных акварельных или темперных красок. Среди них можно выделить рисунки из коллекции Ш.Абдуллаевой, эскизы к фильму «Звезда Улугбека» и к росписям в кафе «Юлдуз» в Самарканде и др.

Но в наследии Ч.Ахмарова есть композиции, в которых цвет начинает играть существенную в создании образов танцующих девушек. Такой эскиз представлен в коллекции Ш.Абдуллаевой в виде стоящей в ярком сине-бирюзовом платье танцовщицы с опущенными вниз скрещенными руками. Линии рисунка лишь слегка просматриваются сквозь плотную цветную ткань – акцент сделан на цветовых градациях и экспрессии. Стремительность или плавность движений, особенности танцевальных поз и ракурсов, грациозные повороты тела и движения рук Ч.Ахмаров подчеркивает и выявляет с помощью импульсивных цветовых контрастов холодных, синих, зеленых широких мазков с вкраплениями теплых розовых, желтых и реже – красных оттенков. Эта колористическая линия в трактовке танцовщиц была воспринята и по своему развита в творчестве Ш.Абдуллаевой – она получила отражение в серии ее работ, посвященных танцующим красавицам Востока.

Эта неизбывная страсть к чудесному перевоплощению тела и рук подвигла Ч.Ахмарова к решению отдать свою любимую внучку на обучение в Хореографическое училище. в Ташкенте. Он сам повел туда 10 летнюю Шахноз, поскольку очень хотел, чтобы она стала или балериной или танцовщицей. Шахноз успешно сдала экзамены и поступила в училище, но, когда ее отец Карим узнал об этом, он запретил до-

чери там учиться. Ахмаров очень расстроился. Десять лет спустя в интерьере Хореографического училища он создал одну из своих последних монументальных работ – роспись на тему танца. Но тогда, в 1975 году поход в училище завершился неудачно. Ч.Ахмаров предложил Шахноз заняться рисованием и повел ее в лицей-интернат на Чиланзаре, который спустя годы. она успешно закончила лицей.

Не став балериной, Шахноз пошла по стопам своего любимого Баба: *«Ахмаров говорил в основном со мной на русском, но всегда советовал говорить на узбекском. Мой папа был 1941 г. р., а мама 1942 г.р. Папа умер рано в 38 лет - в 1979 г., мне было 14 лет. Мама жива, но замуж больше не выходила. Отец умер от инфаркта и Ахмаров помогал нашей семье после смерти отца. Ахмаров пытался научить отца рисованию, но у Карима ничего не получалось. Ахмаров в сердцах говорил мне – твой отец далек от искусства, я его так и не смог научить рисовать – может у тебя получится» (из беседы автора с Ш.Абдуллаевой от 1 июня 2017 г.).* По окончании лицея, в 1983 году она поступила на графическое отделение Ташкентского театрально-художественного института (ныне – Национальный институт художеств и дизайна им. К.Бехзода Академии художеств Узбекистана). Здание Института находилось неподалеку от мастерской и квартиры Ч.Ахмарова на ул. Кафанова, куда он переехал в 1975 году. Ш.Абдуллаева после занятий приходила к своему наставнику в мастерскую. Ч.Ахмаров обучал ее секретам своего мастерства, делился опытом и советами, затем они стали вместе работать.

В начале 1989 года Шахноз стала готовиться к выполне-



Чингиз Ахмаров и художница Шахноз Абдуллаева. 1980 гг.



нию дипломной работы. Ч.Ахмаров посоветовал ей выбрать тему, связанную с мифами и фольклором Центральной Азии. Шахноз выбрала тему Навруза - древнего праздника весны. В то время Ч.Ахмаров собирался в Москву навестить брата Митхата. Перед отъездом он позвал в мастерскую Шахноз и подарил ей 10 натянутых на подрамники чистых холстов размером 60х80 см., и сказал — «ты должна писать картины». Вероятно, он почувствовал ее тягу к цвету, к живописной фактуре. Никаких рекомендаций или назиданий по поводу решения темы он не стал ей делать. Шахноз работала над этими картинами самостоятельно, но, используя технику заливки, которой научилась у Ахмарова. Забегая вперед отметим что Шахноз создала 10 картин, из которых четыре были представлены в качестве дипломной работы. Поскольку она заканчивала графическое отделение, а картины были живописные, ей поставили четверку. Это маленькое огорчение было ничем по сравнению с той радостью, которую она испытала чуть раньше. Ч.Ахмаров прилетевший из Москвы, с радостью обнаружил, что Шахноз пошла верным путем — первые работы на тему Навруза ему понравились. Затем он предложил экспонировать их на выставке в Центральном выставочном зале СХ Узбекистана. Спустя некоторое время радостно возбужденный Ч.Ахмаров позвонил Шахноз и сказал, чтобы она срочно пришла в выставочный зал. Оказалось, что ее работы закупили — вероятно, не без его помощи...

Ш.Абдуллаева также часто обращается к теме танца. Несмотря на очевидные черты сходства в приемах, колорите и типажах танцовщиц, в картинах Ш.Абдуллаевой присутствует иная поэтика и насыщенность живописных слоев. Техника sfumato она использует придавая образам некую аллегорическую возвышенность и мистическую таинственность. Это особенно ощутимо в ее картинах, написанных маслом, а не темперой. В отличие от Ахмарова, Ш.Абдуллаева более тщательно и плотно накладывает на холст мелкие живопис-



Ч.Ахмаров. Муза танца. Театр Навои в Ташкенте. 1947 г.

ные мазки, которые скрадывают четкие силуэты фигур. В картинах «Мелодия» и «Хорезмский танец» художница с помощью золотистого фона, на котором изображены танцующие девушки, добивается эффекта внутреннего свечения полотен. Завершая показ своих картин, Ш.Абдуллаева остановилась перед одной из них и тихим голосом произнесла: «Сейчас мне его очень не хватает... он был неравнодушен к моим работам и это стимулировало меня...» (из бесед автора с Ш.Абдуллаевой 1 июня 2017г.).

Шахноз восприняла от Баба не только уроки мастерства рисунка и живописи, тонкого чувства красоты, которое пытается выразить и сегодня в своих картинах. Она получила более ценное наследство — удивительные примеры благородства и человеческой мудрости, доброты и бескорыстной любви. В ее рассказах о любимом Баба тепло и трепетная любовь к нему перебивают друг друга. Маленькие, сохранившиеся в памяти Шахноз фрагменты и эпизоды из его жизни показывают благородство, душевную щедрость и человеколюбие Ч.Ахмарова:

«Беспокойная душа. Из поездок он всегда привозил подарки, игрушки - самосвалы и др. машинки. Однажды из Италии он привез модные тогда прозрачные зонтики, но оставил в поезде на станции в Ташкенте. Потом он долго их искал, ездил на вокзал, выяснял, расспрашивал и, наконец, нашел и привез



Ч.Ахмаров. Танцующая. Эскиз к росписи в кафе «Юлдуз» в Самарканде. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Танцующая. Эскиз к росписи в кафе «Юлдуз» в Самарканде. 1970 г.



Ч.Ахмаров.Танец. 1991-92 гг.



Ч.Ахмаров. Танец. 1994 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Шахноз. 1985 г.



нам. Я помню, как с нетерпением ждала утра, когда пойду в школу с этим модным зонтиком... Ну и, конечно, он привез с собой материалы по искусству – слайды с работами итальянских и других великих европейских художников – мне тогда особенно запомнились работы Веронезе».

Еще один случай. Они как-то поехали в творческую командировку в один из районов Узбекистана. Там на улице он увидел уличного торговца, мальчика, который продавал мелочи – сигареты, жвачки и др. Ахмаров сразу обратил внимание на болезненный вид мальчика и определил, что у него высокая температура. Он тут же привел его в гостиницу и там его лечил, потом встретился с матерью и сильно ее отругал, что она больного ребенка заставляет сидеть на улице... Дал ей денег на лекарство».

**«Любовь к искусству, равнодушие к материальному, бескорыстность и аскетизм.** Ч Ахмарова больше волновали искусство и творческие проблемы. Он очень обижался, когда его работы не волновали зрителя. Однажды его квартиру ограбили и пришла милиция. Они стали расспрашивать Ахмарова, когда и как все произошло. Художник был сильно расстроен и тогда капитан милиции стал его успокаивать, что вещи найдутся... Но неожиданно Ахмаров сказал, да я не расстраиваюсь из-за украденных вещей, меня расстроило то, что грабители не взяли ни одной моей картины – значит их они не взволновали... Он был крайне аскетичным человеком, не был привязан к материальному – обстановка в его квартире, которую он получил в Доме художников на Кафанова (нынешний Дом художников, где провел последние годы и дни Ахмаров) была скромной. Мама Шахноз уговаривала его купить мебель, но

он отказывался. Наконец мама настояла и они купили шкафы для книг, чтобы они не валялись на полу».

**«Щедрый Ахмаров.** Он был поразительно щедрым, не трясся за свои картины, как некоторые современные художники в надежде выгодно их продать. Как то пришли японцы – делегация человек 5 – он всем стал дарить свои работы. Я часто попрекала Баба, что он без разбора раздает свои эскизы, картины всем гостям и знакомым – на что он мне ответил, ты знаешь, когда я уйду из жизни мои картины будут рассеяны по всему миру и все будут знать и говорить – он всем раздавал свои картины».

**«Он очень любил людей и помогал всем.** 18 августа в день рождения Ч.Ахмарова, как правило, приходил Абдулхак Абдуллаев, с которым Ч.Ахмаров познакомился еще в довоенные годы. Однажды он мне рассказал историю их случайной встречи в Москве – в воспоминаниях самого Ахмарова этот эпизод не описан: «Шел я по улице Горького в Москве холодный и голодный и вдруг вижу, идет навстречу Ахмаров – он все понял и повел меня сразу в кафе, накормил, потом пошел со мной в магазин и купил мне меховую шапку, ботинки. Потом незаметно свернул (он так обычно делал) бумажные деньги в комочек и положил мне в карман».

**«Ахмаров кулинар.** Помню у него в костюмах и пальто всегда оставались монеты... мы начинали смотреть по его просьбе все карманы и набирали довольно приличную сумму и на эти деньги делали неплохой базар. Баба приучал нас к хозяйству по своему – он давал 10 рублей, красная купюра, деньги были приличные для того времени. Я приходила нагруженная и он по-

том начинал готовить по своему рецепту... он умел готовить и любил готовить... он, например, делал не просто пиццу, а по своему...ее готовил... особенно он любил готовить различные соусы, у него было много рецептов. Он с утра закладывал мясо, сверху он укладывал нарезанные кружочками помидоры и лук, затем заливал слегка водой - получалось очень вкусное блюдо... там еще были свои специи».

**«Ахмаров педагог, но не дидактик.** Он никогда не поучал нас, не читал нравственных проповедей, его пример жизни и поведения был для нас уроком. Моя старшая сестра была озорной и сама не понимая, в детстве выражалась нетрадиционной лексикой – была непослушной. Когда Ахмаров попросил ее что-то сделать, она в сердцах обозвала его нехорошим словом. Возникла тревожная пауза. Ахмаров не растерялся и ответил ей необычным выражением – а ты зато пистолет... Девочка рассмеялась и конфликт был исчерпан... Она больше не использовала ругательные выражения».

**«Ахмаров был общительным человеком, несмотря на творческую занятость.** Они часто сидели в мастерской с художниками за щедро накрытым столом – по выражению художника, соседа Ахмарова Бахтияра Бабабева – это называлось композиция по вертикали. У Ахмарова в наличии был всегда самаркандский бальзам, которым он угощал своих гостей».

**«Ахмаров любил хорошо одеваться.** В 1980 году он сказал матери – хочу каракулевую шапку – она заказала две шапки – сур – коричневую и бело-серую. Он их потом одевал поочередно и очень они ему нравились. Ахмаров был чистюля – часто менял рубашки, которые всегда были свежими. У него было около ста пар носков, он иногда молодым художникам, которые приходили к нему в несвежих носках выносил новые пары и предлагал их одеть».

**«Последние годы Ахмарова.** В начале 1990-х гг. Ч.Ахмаров стал

ослабевать, для него настало печальное время... он жил один, ему помогал Садык Рахманов, у меня не было возможности его часто навещать.. В последние дни он был слаб, как то вызвал меня к себе и сказал – я решил все свое имущество и картины оставить Садыку Рахманову – своему ученику. Потом скульптор Абдумумин Байматов мне сказал, что это он ему посоветовал так сделать – ну что поделаешь такова судьба... Он стал забывать кое-какие события... 8 марта 1995 года мы пришли к нему в гости, он растерянно смотрел на моего ребенка, не узнавая стал давать ему какие-то листки для рисования... Я спустилась в мастерскую и остолбенела - он замазал картину, посвященную Навои с птицами, которую мы вместе с ним писали - это был прощальный и драматический аккорд мастера – через пять дней 13 марта его не стало...» **(из бесед автора с Ш.Абдуллаевой 1 июня 2017г.)**



Ч.Ахмаров. Эскиз росписи. 1984 г.



Ч.Ахмаров в каракулевой шапке. 1980-е гг.





Ш.Абдуллаева. Индийский танец. 1997 г.



Ш.Абдуллаева. Хорезмский танец. 2008 г.



Ш.Абдуллаева. Чачские танцовщицы. Визит китайской принцессы. 2012 г.



Ш.Абдуллаева. Мелодия. Танец розы. 2009 г.

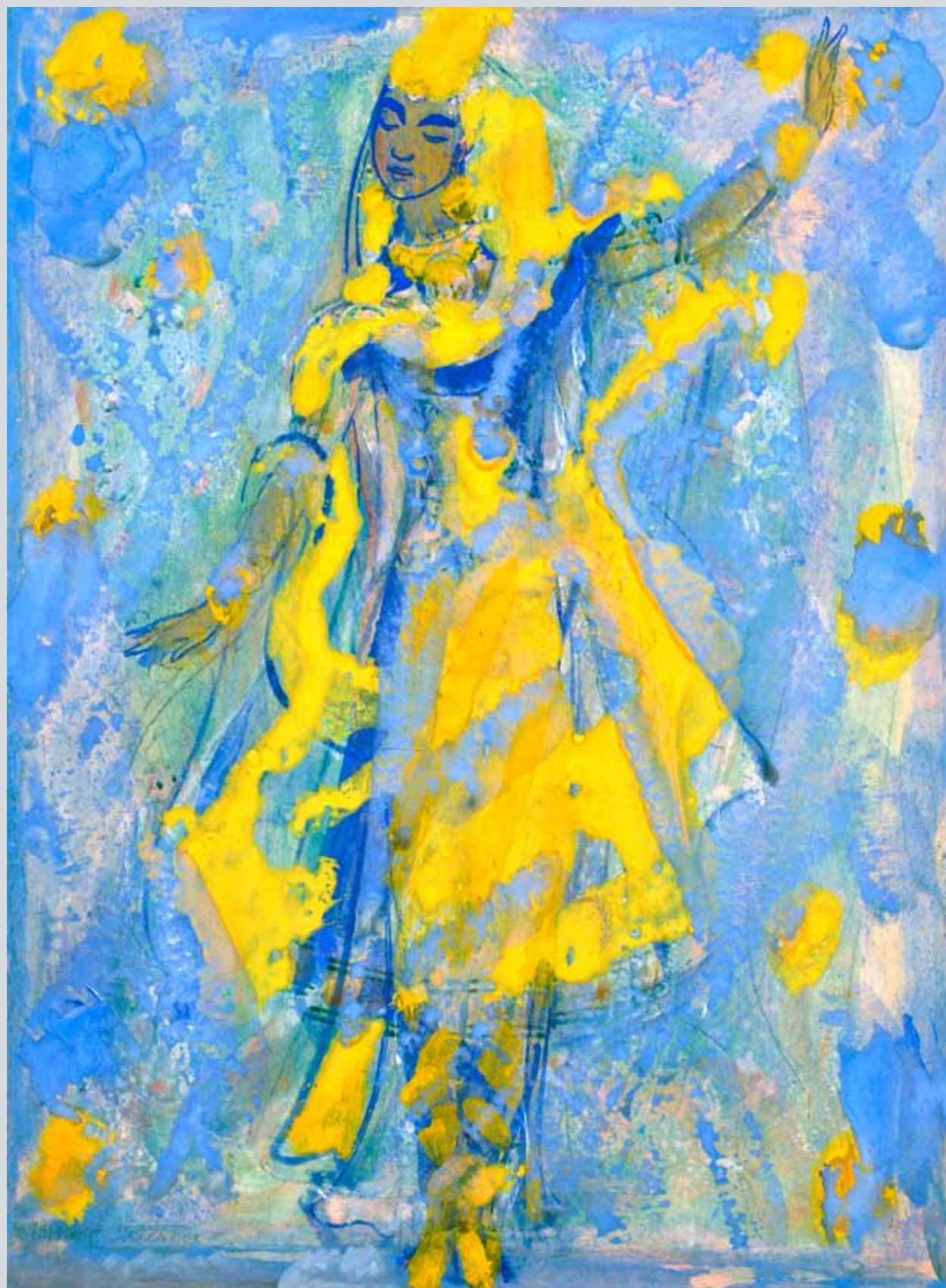


Ш.Абдуллаева. Танец розы. 2010 г.



Ш.Абдуллаева. Три грации. Танец. 2007 г.



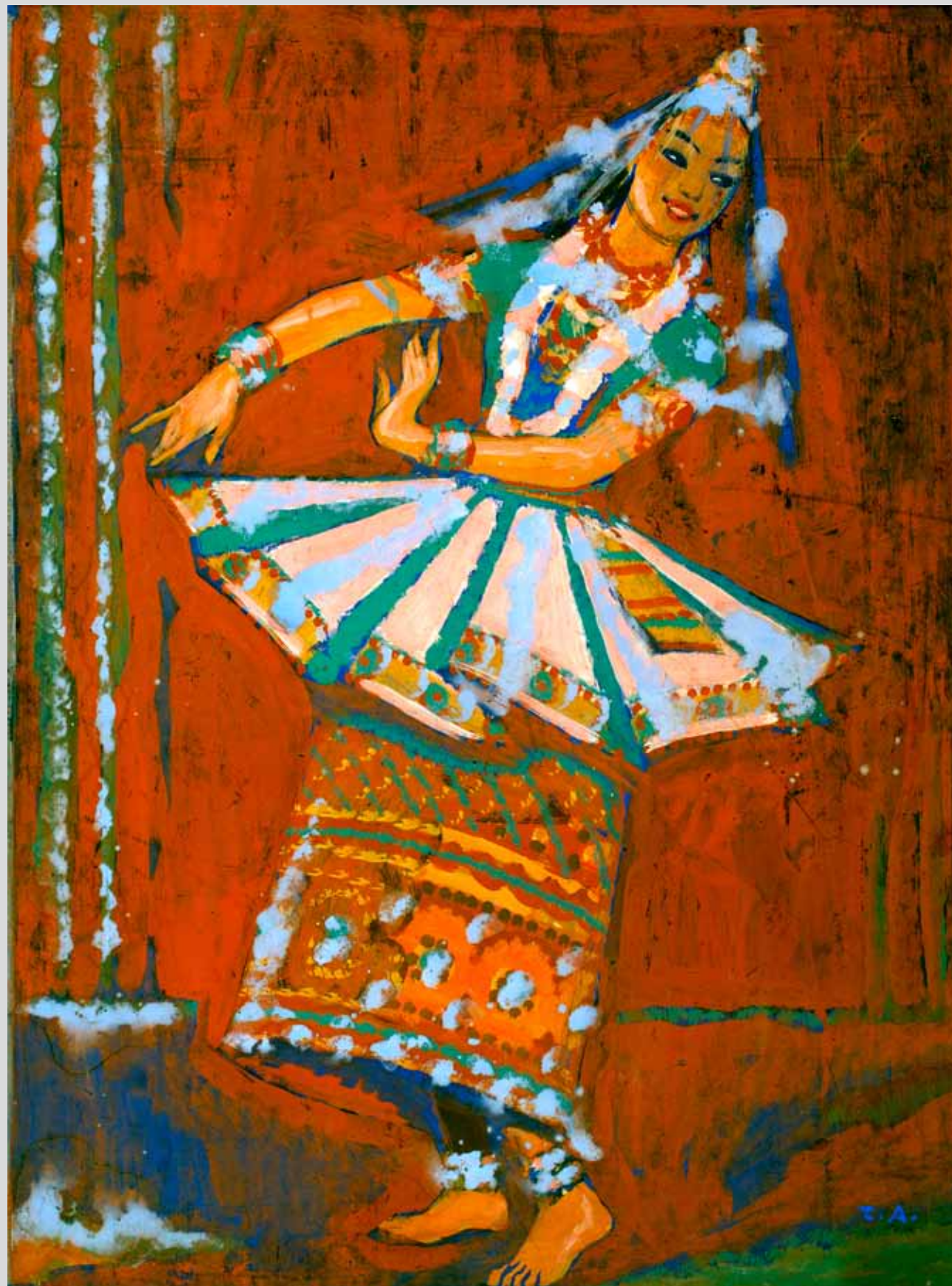


Ч.Ахмаров. Танцовщица. Ш.Рашидов "Кашмирская легенда". 1969 г.



Ч.Ахмаров. Танец. 1967 г.





Ч.Ахмаров. Индонезийский танец. 1962 г.



Ч.Ахмаров. Танец. 1968 г.





Ч.Ахмаров. Танцовщица. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Японская танцовщица. 1986 г.





Ч.Ахмаров. Танцовщица на синем фоне. 1978 г.



Ч.Ахмаров. Бухарский танец. 1976 г.



«Здравствуйте, Чингиз-ака! Как Ваше здоровье, самочувствие? Уверен, что, как всегда, покоряете высоты творчества. Я с радостью узнаю о Ваших успехах. О них говорит весь «Синеж» (Дом творчества СХ СССР–А.Х.), где я сейчас пребываю. Здесь много художников, знакомых с Вашими работами и преклоняющихся перед Вашим искусством»

Из письма Д.Умарбекова Ч.Ахмарову.

Этот раздел построен на исследовании произведений Ч.Ахмарова, воспоминаниях мастера и длительной беседе с Д.Умарбековым, который поразил меня точностью формулировок, искренностью слов, но более всего — теплой и душевной интонацией, когда говорил о своем наставнике.

Фрагмент росписи «Согдийская свадьба». Прототипом образа юноши был Джавлон Умарбеков.

## Золотистая аура Согдийской свадьбы

В первые года окончательного приезда в Ташкент Ч.Ахмаров с головой окунулся в художественную жизнь Узбекистана. Он регулярно бывал на выставках, знакомился с молодыми начинающими художниками, всячески оказывая им помощь. В 1964 году у Союза художников Узбекистана еще не было своего выставочного зала и самые крупные выставки проходили в Дирекции художественных выставок Министерства культуры Узбекистана (ныне Дом фотографии Академии художеств Узбекистана). На одной из таких выставок, знакомый ему еще до этого, веселый и общительный студент Художественного училища им. Бенькова Баходир Джалалов подвел к нему смущающегося друга: «Чингиз-ака хочу познакомить Вас с моим старшим товарищем, он тоже учится в нашем училище — это Джавлон Умарбеков» (из беседы автора с Ж.Умарбековым от 25 июня 2017г.) Это первое знакомство с годами перешло во взаимную симпатию и отеческую заботу со стороны Чингиза Ахмарова. Через два года Д.Умарбеков уехал в Москву и поступил на отделение мультипликации Всесоюзного института кинематографии (ВГИК). Сказалась тяга к рисунку, который был сильной стороной Д.Умарбекова, на что сразу обратил внимание Ч.Ахмаров. Во время каникул он часто приезжал в Ташкент и навещал своего наставника. В один из таких приездов в 1968 году Джавлон из-за нехватки средств обратился к Ч.Ахмарову за советом — есть ли смысл обращаться за материальной помощью в Союз Художников? В тот год, когда шла подготовка к празднованию юбилея Алишера Навои. Д.Умарбеков помогал Ч.Ахмарову в создании росписей в Музее литературы Навои и часто общался с маэстро. Ч.Ахмаров дал Джавлону неожиданный совет — написать картину и предложить ее художественному совету для закупки. Джавлон ответил, что у него нет мастерской и ему негде работать. Тогда Ч.Ахмаров привел его в свою мастерскую, обеспечил его холстом, красками и посоветовал написать картину на тему о дружбе юных Алишера Навои и будущего правителя Герата Хусейна Байкара. Джавлон с энтузиазмом и творческим рвением взялся за работу. Так в течение месяца родилась прославившая Джавлон Умарбекова картина «Алишер Навои и Хусейн Байкара».

Картина была приобретена, не без содействия Ч.Ахмарова, за весьма приличную по тем временам цену. В последующие годы этот опыт был Д.Умарбековым удачно повторен и появились такие, не менее известные картины молодого тогда ху-

дожника, как «Мой друг» и «Песня», занявшие достойное место в собрании Музея искусств Узбекистана (Ахмаров 2007, стр. 108). Но еще более ценным опытом для Умарбекова было то, что Ахмаров обратил его внимание на исключительно важный пласт культурного наследия, смог органично соединить традиции золотистой фактуры русской иконописи с поэтикой плавных линий и настроений Востока. Ч.Ахмаров привил ему вкус и любовь к бесценному роднику национальной поэтики, о чем с благодарностью вспоминает Джавлон и сегодня. После окончания Института Д.Умарбеков возвратился в Ташкент. Благодаря первым ярким произведениям, получившим высокую оценку экспертов и зрителей, молодой Д.Умарбеков приобрел широкую известность на всесоюзном уровне. В последующие годы Джавлон был удостоен высоких званий и наград, но первый толчок, по его собственному признанию, дал его творческим достижениям и открытиям Чингиз Ахмаров, которого он до сих пор благодарно чит как своего наставника (из беседы автора с Ж.Умарбековым от 25 июня 2017г.). Волей судьбы Д.Умарбеков поселился в том же подъезде в Доме художников на Кафанова, что и Ч.Ахмаров. Теперь их встречи стали частыми, подолгу они проводили время в мастерской Ч.Ахмарова или у него дома, вели творческие беседы. Джавлон жадно впитывал слова и мысли Ахмарова об искусстве. Ч.Ахмаров нередко просил помочь его в создании росписей, ценил его за крепкий, профессиональный рисунок и мастерство композиционного видения.

Одной из таких работ стала уникальная, но практически не исследованная роспись «Согдийская свадьба» в кафе Турбазы «Гулистан», расположенной в предгорном селении Лашкерек близ Ангрена. К середине 1970-х годов результате широких археологических работ и искусствоведческих исследований были раскрыты ранее неизведанные страницы художественного наследия Узбекистана доисламского времени. На юге Узбекистана на античных памятниках Халчаян-тепа, Дальверзин-тепа, Каратепа и др. были обнаружены замечательные произведения настенной живописи, скульптуры, изделия художественных ремесел, свидетельствующие о существовании здесь своеобразного симбиоза эллинистических, индо-буддийских и местных художественных традиций. Образы богов, принцев, придворной знати и простых воинов, запечатленные в этих шедеврах античности, стали предметом аранжировки узбекских художников. Особый интерес вызвали настенные росписи раннесредневекового времени со сценами пиршеств из Бактрии — Тохаристана (городище Балалык тепе на юге Узбекистана) и Хорезма (Топрак-кала). В эти годы были опубликованы материалы с черно-белыми и цветными репродукциями уникальных настенных росписей, обнаруженных на памятниках раннесредневекового Согда — Пенджикента (Таджикистан), Афрасиаба, Варакши (Узбекистан). В середине 1970-х годов многие из этих шедевров прошлого стали предметом творческой интерпретации узбекскими живописцами и скульпторами. Однако монументальных росписей на эти темы не было. Ч.Ахмаров, друживший с ведущими историками искусств академиком Г.А.Пугаченковой и профессором Л.И.Ремпелем — авторами фундаментальных трудов по искусству Узбекистана, был прекрасно осведомлен о новейших открытиях и публикациях. В Институте искусствознания он знакомился непосредственно с самими артефактами, среди которых особый интерес Ч.Ахмарова вызвал уникальный скульптурный образ кушанского принца с характерным конусообразным колпаком на голове. Он внимательно знакомился с настенными росписями раннесредневекового Согда, в которых преобладали сцены дворцовых пиршеств. Безусловно, он знал и легендарную историю женитьбы Александра Македонского на знатной согдийской красавице Роксане. Все это стало базовой основой для создания первой в монументальном искусстве Узбекистана XX века работы «Согдийская свадьба», посвященной культурным пластам доисламского времени. Об истории создания этой росписи следует рассказать подробнее.

В 1988 году вышла в свет фундаментальная книга-альбом «Искусство Средней Азии. С древнейших времен до наших дней» на английском, французском и немецком языках (Pugachenkova



Ж.Умарбеков. Навои и Хусайн Байкара. 1968 г.



**G.A., Khakimov A. 1988**), подготовленная ленинградским издательством «Аврора». Это было одним из самых престижных советских издательств, готовившее публикации на иностранных языках для зарубежных заказчиков. Авторами издания были академик Г.А.Пугаченкова и по ее рекомендации, автор этих строк. Г.А.Пугаченкова писала разделы «Архитектура, скульптура и живопись», а мне, молодому тогда кандидату искусствоведения надо было подготовить раздел по прикладному искусству региона. Поскольку предстоял большой объем фотосъемок, то подготовка к изданию началась еще в конце 1970-х годов. Я был относительно молод, поэтому Г.А.Пугаченкова попросила меня сопровождать в поездках по республикам (Таджикистан, Киргизия, Туркмения и Узбекистан) одного из лучших фотографов страны Фердинанда Кузюмова. Помимо отбора произведений искусства в музеях, планировались съемки памятников архитектуры. К середине 1980-х годов фотосъемки во всех республиках были завершены – остались лишь музеи и объекты архитектуры Ташкента. Г.А.Пугаченкова, писавшая раздел по живописи, включила в состав иллюстраций два объекта с росписями Ч. Ахмарова – росписи в театре Навои (1947г.) и в интерьере кафе Турбазы завода «Ташкенткабель» в с. Лашкерек под Ангреном (1975 г.). Обе работы вошли в состав издания (**Pugachenkova G.A., Khakimov A. 1988. Илл.99 - панно «Стена Искандера» и илл. 101 - роспись «Согдийская свадьба» в Ангрене**). Выбор Г.А.Пугаченковой этих объектов был связан с тем, что роспись «Согдийская свадьба» Ч.Ахмарова была, по ее мнению, творческим продолжением традиций раннесредневековой живописи Афрасиаба и Пенджикента, а панно «Стена Искандера» в театре Навои – аранжировкой более поздней миниатюрной живописи Востока (**Pugachenkova G.A., Khakimov A. 1988. Илл.72-78,87**).

Летним утром 1987 года мы на машине выехали в сторону Ангрена. После 2-х часовой поездки мы оказались в предгорной местности, где располагалась Турбаза «Гулистан». Я впервые

увидел эту роспись в журнальной статье и тогда она мне казалась масштабной настенной росписью. Каково было мое удивление, когда мы оказались в заброшенном и не работающем баре на первом этаже кафе Турбазы «Гулистан», где в пыльной атмосфере словно светились золотыми лучами росписи маэстро. Росписи, выполненные темперными красками на левкасе, были скромного размера – они представляли собой скрепленные друг с другом отдельные деревянные панно высотой около полутора метров, а вся композиция П-образной формы имела длину около 15 метров. По возвращении домой меня не покидал вопрос – в чем причина выполнения Ч.Ахмаровым росписи в непривычном для него материале и почему цветовая гамма этой росписи так отличается от его других многочисленных сине-голубых и бирюзовых по колориту росписей? В статье, посвященной этой росписи, Р.Такташ писал о несхожести персонажей с характерными ахмаровскими типажам, однако причину такой трансформации не указывал (**Такташ Р. 1978**). Стилистика и палитра росписи явно напоминала ранние работы Д.Умарбекова, который помогал Ч.Ахмарову в работе над росписью, но по разным причинам я к этой теме больше не возвращался.

Размышления на эту тему возникли вновь, ровно через 30 лет в связи с необходимостью фотосъемки росписей «Согдийская свадьба» для настоящей книги.

В начале мая 2017г. состоялась моя вторая поездка в селение Лашкерек на Турбазу «Гулистан». До Ангрена мы доехали за полтора часа и примерно столько же добирались по разбитой горной дороге к месту Турбазы, хотя расстояние до нее едва ли превышало 20 км. Нас встретил администратор и сторож Турбазы мужчина средних лет по имени Облакул. Показывая росписи, он сказал, что некоторое время назад приезжали москвичи, один из которых назвался братом известного режиссера Али Хамраева и хотели выкупить это панно. Повторное впечатление от состояния росписей было еще более грустным, чем первое. Поверхность



Фотосъемка росписей в баре с росписями Ч.Ахмарова.

росписей во многих местах была покрыта подтеками – сверху от многочисленных дождей крыша стала протекать и повредила роспись...

Я вновь обратил внимание на то, что в этой работе характерные для росписей Ч.Ахмарова сине-бирюзовый и голубой цвета были использованы лишь в контурах и очертаниях фигур, а доминирующей была охристо-желтая цветовая гамма. Спустя полтора месяца состоялась встреча с Д.Умарбековым в его мастерской с целью фотосъемки подаренных ему некогда Ч.Ахмаровым рисунков и картин. Во время беседы был затронут вопрос и характера его участия в создании росписей «Согдийская свадьба». Я спросил – не была идея колористического решения картины инициативой Джавлона и почему Ч.Ахмаров использовал необычный для него прием работы на левкасе? Немного промолчав, Джавлон жестом показал на висевшую в мастерской картину. Это была копия фрагмента настенных росписей Аджанты 5в. –буддистского пещерного комплекса в Индии. Затем Джавлон начала рассказывать: «Эту копию я сделал незадолго до того, как Ч.Ахмаров приступил к созданию эскизов для Лашкерек. Он увидел мою работу и сказал, что она ему понравилась и попросил на время забрать ее к себе. Мне была приятна эта оценка со стороны мастера. Через некоторое время он позвал меня и сказал, что поступил заказ от руководства завода Ташкенткабель на выполнение росписи в интерьере кафе Турбазы недалеко от Ангрена. Сам Чингиз-ака в то время приболел и попросил меня помочь. Основные рисунки и эскизы делал он сам, но некоторые сцены доверил мне и сказал, что могу самостоятельно выбирать цветовую палитру. Затем добавил, что гамма цветов той работы, которую я сделал с росписей Аджанты ему понравилась. А вдогонку добавил – "впиши в композицию свое лицо – у тебя необычные зеленые глаза – как у согдийцев". Я так и сделал – лицо юноши, стоящего слева от старца в сцене жениха и невесты – это я. Там же есть девушка, лицо которой я списывал с моей супруги Дили» (из беседы автора с Д.Умарбековым от 25 июня 2017г.).

Несмотря на коммерческий характер проекта, и малый по масштабам размер росписей, Ч.Ахмаров отнесся к работе со свойственным ему педантизмом и высокой ответственностью. Заказчики, исходя из названия местности «Лашкерек» – «Воинство», по преданиям связанное с местом отдыха воинов, предложили Ахмарову создать росписи на эту тематику с опорой на



Кафе «Гулистан» в доме отдыха завода «Ташкенткабель». Село Лашкерек близ Ангрена. 2017 г.



Узоры на тканях одежды придворных в росписи Афрасиаба. 7-8 вв.



образы монументальных фресок, обнаруженных на раннесредневековых городищах Согда – Пенджикенте, Афрасиабе и Вархаше. Ахмаров предложил несколько иной вариант. Так вспоминает сам Ч.Ахмаров о зарождении идеи росписи: *«Приехав на место и осмотрев здание дома отдыха, я пришел к мысли создать композицию, посвященную не теме войны, а напротив — миру и дружбе народов. Руководству заводу эта идея понравилась. В свою очередь, я согласился с их предложением расписывать не сами стены, так как из-за условий местности настенная роспись может отсыреть и осыпаться, а создать картины, которые можно и повесить на стену, и снять. Таким образом, я начал серьезную работу сначала над эскизами композиции под условным названием «Согдийская свадьба», а вскоре приступил к самим картинам — трем композициям для стен небольшого зала этого дома отдыха. (Ахмаров Ч.- 2007г. стр. 92).*

Тема свадьбы во многом определила принятое Ч.Ахмаровым общее композиционное решение в виде центра с фигурами жениха и невесты и идущих к ним с обеих сторон с дарами послов и представителей других народов и стран. Этот центрический принцип композиции с многочисленными фигурами по обе стороны от основной сцены Ч.Ахмаров использовал в своих монументальных работах в Музее Улугбека (1963-65 гг.) и росписи интерьера кафе «Юлдуз» (1970 г.) в Самарканде, и в более поздней росписи на тему Авиценны во Дворце культуры газовиков в Бухаре (1980 г.).

Говоря о трех композициях Ч.Ахмаров имел ввиду периметр помещения бара в форме буквы П, на три стены которого предполагалось установить росписи, предварительно нанесенные на деревянные планшеты определенных размеров. На торцевой стене, то есть в верхней части П – предполагалось изображение центральной сцены – жениха и невесты и его ближайших родственников, преподносящих им дары. Меньше всего было проблем с этой стеной – здесь легко разместились три планшета,

объединенные в одну композицию, хотя места стыковок просматривались. Таким образом в центре можно видеть своеобразный триптих. Слева на стене должно было быть изображено шествие с дарами народов севера, а на правой стене – дароносцев с юга.

Росписи трех стен состояли из отдельных групп с самостоятельными сюжетами, объединенные волей Ч.Ахмарова в единый эпический цикл. Классификация и рассмотрение этих групп в отдельности представляется важным с точки зрения понимания как семантики образов и сюжетов, так и особенностей художественного решения композиции в целом. Прежде чем приступить к характеристике сюжетов и мотивов росписи важно сделать деликатное отступление. В своих воспоминаниях Ч.Ахмаров дает краткий комментарий к центральной части росписи, выступая не как художник, а как искусствовед-интерпретатор собственных сценариев. В ипостаси художника и автора сюжетов росписей Ч.Ахмаров безупречен, но как аналитик, пытающийся по своему истолковать их значение допускает порой досадные неточности, не обратив внимания на которые нельзя.



Миниатюра со сценой охоты Искандера. Иллюстрация к поэме Низами «Хамса». Бухара. 1648 г.



Росписи Аджанты. 5в. Индия.



Чингиз Ахмаров во время работы над росписью «Согдийская свадьба». Ангрен. 1975 г.



## Левая стена

Для удобства изложения и анализа сюжетов рассмотрим всю композицию, начиная обзор с левой стены и, заканчивая его по направлению часовой стрелки до конца росписей на правой стене. Левая стена оказалась самой сложной. В ней находится входная дверь, от которой начиналась левая часть всего панно. В середине стены были пробиты проемы с решетками для дневного освещения комнаты, что было необходимо учесть при окончательной установке планшетов с готовыми росписями.

Исходя из формата этой стены, первый планшет художник вынужден были сделать нестандартного размера в виде узкой деревянной полосы, на которой поместились две фигуры мудрецов, держащих в руках – один книгу, а другой – макет архитектурного сооружения. На этом же планшете разместилась одна фигура воина, изображение которого являлось частью сле-

дующего планшета. Композицию на этом неполном фрагменте и следующий целый планшет можно объединить в одну группу, обозначив ее как сцена №1. Между этими планшетами просматривается линия стыка.

Фигуры, условно говоря философа и архитектора – скорее всего, аллегорические изображения, обозначающие знания и созидательную деятельность. К идущей впереди них группе дароносцев – представителей северных и степных Алтайских и сибирских племен, они отношения не имеют, но визуально входят в сцену №1. У главы дароносцев на приподнятых руках свисающее полотно, с установленным на нем диковинной формы сосудом. Сзади него изображены два воина, держащих на плечах шест со свисающими дарами в виде шкурок ценных меховых зверей.

Вторая группа представлена славянского типа участником шествия, ведущим на поводку двух дрессированных медведей. В целях пространственного насыщения цельного планшета Ч.Ахмаров включил сюда и две фигуры, по сюжету относящиеся к следующей впереди группе дароносцев – воинов-степняков в меховых шапках с двумя щенками барсов в руках.



Сцена №1. Дароносцы Алтая и Сибири со шкурками ценных меховых зверей.



Сцена №2. Дароносец-славянин с медведями - рядом воины степняки с двумя барсятами в руках.



Сюжет этой сцены включает двух пеших воинов, держащих в руках в качестве дара жениху и невесте щенков и принца на коне с соколом в правой руке. По одежде и головным уборам их можно идентифицировать с предками нынешних киргизов или казахов.

Сцена №4 , представляющая народы Средней Азии, состоит из 6 фигур – двух девушек, несущих в руках драгоценные сосуды , впереди – три фигуры придворных держащих в приподнятых руках охотничьих соколов в в белых чалмах, обернутых вокруг красных тюбетеек. Возглавляет группу мужчина в чалме, ведущий за уздечку верблюда, также нагруженного подарками. Эта композиция перебивается небольшим решетчатым окошком бара, поэтому три мужские фигуры с соколами в руках изображены художником по пояс.



Сцена №3. Воины степняки.

Сцена №4. Дароносцы из городов Средней Азии.



Судя по этносу и деталям одежды воины сцены №5 представляет одну группу с дароносцами воинами степняками, изображенными в сцене №3, но Ч.Ахмаров, вероятно, умышленно нарушает эту смысловую логику и последовательность с целью добиться пластического и визуального разнообразия. По облику и одежде эту группу можно отождествить и с представителями народов Китая или Дальнего Востока.



Сцена №5. Два воина степняка с характерными войлочными колпаками, несущие клетку с двумя рысями в них.

Сцену №6 возглавляет девушка, несущая чашу с плодами и фруктами, за ней – двое юношей, держащие в руках легкие носилки с установленным на них наряженным деревцем, напоминающим украшенную игрушками новогоднюю елку. Возможно, Ч.Ахмаров рассматривал изображение деревца как некий символ Навруза, обновления природы и процветания. Аллегорически оно могло быть связано с идеей благопожелания жениху и невесте, создающих новую жизнь. За ними следуют четыре фигуры музицирующих девушек: на ударном – дойра, струнных – дутар, рубаб и духовом – сурнай. Художник передает изображение хорошо узнаваемых узбекских традиционных инструментов, на которых и в настоящее время исполняют узбекские фольклорные и классические мелодии. Четыре фигуры девушек изображены погрудно, поскольку эту сцену перебивает еще одно решетчатое окно бара. Юноши в мусульманских чалмах, а одежда характерна традиционных одеяний придворных мусульманского средневековья.



Сцена №6. Изображены 7 фигур - согдийцы. Родственники невесты, ее близкие друзья и подруги.



## Центральная стена – триптих

Ч.Ахмаров в своем кратком описании так трактует эту сцену: «К невесте направляются женщины с подарками в руках: сюзана с изображением птицы — символа Самарканда, фруктами, колыбелью для будущих детей» (Ч.Ахмаров. 2007. стр. 92). На Востоке павлин издревле воспринимался как царственная птица, что в контексте росписи могло указывать на высокое происхождение жениха и невесты. Что касается ленты в клюве птицы, именуемой ашхараванд, то в зороастрийской традиции она означала символ царской власти и ее божественного происхождения.

Изображения таких птиц (но не павлинов) известны по согдийским тканям занданечи, из которых сшиты халаты персонажей афрасиабской росписи. На них же можно увидеть композицию в виде розеток с перлами вокруг, внутри которых изображены персонажи авестийских животных – вепря, собако-птицы – сэнмурв и др. Следует также отметить, что испокон веков символом Самарканда является пара тигров – стражников, что отражено и росписях портала медресе Шердор на площади Регистан и в установленных уже в 21 веке двух скульптурных изваяний тигров в центре Самарканда.

В сцене №7 изображены отличающиеся по внешности и одежде две категории персонажей – черноволосые девушки – и представительницы европейской внешности, что символически выражает гуманистическую идею единения рас и народов. Можно было бы предположить, что девушки и женщины азиатского вида – это собственно согдианки, а золотоволосые красавицы – это наследницы по крови древних эллинов. Такие предания существуют и ныне в Узбекистане и Таджикистане, в горах которых немало представителей этнических групп, имеющих светлый цвет волос и необычные европеоидные черты лица. Ч.Ахмаров

наверняка знал об этом, и по признанию, Д.Умарбекова упоминал эти истории. Не исключено, что именно с этими преданиями и связаны такие этнические особенности русоволосых персонажей росписи. Композиция этой сцены наполнена предметными знаками-символами – слева черноволосая красавица держит в руках миниатюрную арфу, олицетворяющую духовность и высокое искусство. Пожилая женщина приподнимает в руках игрушечный бешик – колыбель, как аллегория благопожелания и продолжения рода.



Узоры на тканях одежды придворных в росписи Афрасиаба. 7-8 вв.



Сцена №7. Эта группа является левой частью центральной композиции. Можно сказать левая часть триптиха торцовой стены. Она состоит из 8 фигур.



Сцена №7.Павлин с лентой в клюве. Левая часть триптиха на торцовой стене.



В своих воспоминаниях Ч.Ахмаров красочно и впечатляюще трактует сцену с изображением жениха и невесты и окружающей их атрибутики: «В центре моей композиции «Согдийская свадьба» — жених и невеста на фоне солнца, изображение которого имеет сходство с гранатом. В древности у народов Средней Азии был обычай дарить невестам гранаты — символ многодетности: молодым желают иметь столько детей, сколько зерен в плоде граната» (Ахмаров Ч.2007, стр. 93). В этом описании семантика образов в целом согласуется с историческими преданиями и фольклорными представлениями древних народов Средней Азии.

Эта центральная группа представляет собой симметричную композицию — жених и невеста в центре, а по бокам две уравновешивающие друг друга группы фигур. Главные герои росписи — чернобровые жених и невеста стоят под красочной аркой, держа друг друга за руки. Их глаза прикрыты — знак скромности и таинственного умиротворения, свойственной восточной этикетной культуре. В руках они держат опахало, по очертаниям напоминающее популярный мотив традиционного искусства бодом-гуль — плод миндаль. Из под них ног словно вытисываются стилизованные ветви, символизирующие прорастающее древо жизни. Несмотря на кажущуюся статичность, они полны внутреннего трепета и счастливого волнения. Они оба одеты в белые одеяния, у жениха верхняя часть парадного халата передана в виде узорного треугольника. Согдийское происхождение тканей их одежды выдает лишь фрагменты узоров с белыми перлами в

кайме, а покроем одежды, форма корон перекликаются с костюмами традиционными для более поздних эпох. Очертания лиц, этнический тип жениха и невесты сближает их с типичными образами возлюбленных в других картинах, росписях и рисунках Ч.Ахмарова сине-голубого стиля. Однако в контексте всей композиции их величественно застывшие фигуры выражают оттенки несколько иной, эпической по характеру интонации. В центральной сцене слева от невесты изображены три фигуры — лицом к зрителю обращает взгляд черноволосая согдианка, образ которой был выписан Д.Умарбековым с его супруги Дилором. В профиль изображена фигура светловолосой женщины — возможно, матери жениха или невесты, держащей в руках поднос с фруктами. На переднем плане изображена златокудрая девочка в тонком белом платье, подающая невесте цветы. Справа от основных фигур изображен юноша — сам Джавлон Умарбеков, а в профиль дана фигура благородного старца, держащего в руках оссуарий: «Один из присутствующих держит в руках оссуарий — четырехугольную керамическую шкатулку, в которой хранятся кости предков. Такой оссуарий передавался в наследство от одного поколения к другому, его дарили жене и невесте как символ памяти о предках» (Ахмаров Ч.2007, стр.93). Из контекста цитаты Ч.Ахмарова следует, что «один из присутствующих» является отцом жениха. Внизу на переднем плане изображена фигурка мальчика, симметрично расположенного по отношению к девочке из левой части центральной композиции. В руках он держит шарообразный предмет покрыв-

тый узором, возможно, символизирующий земной шар. Здесь интерпретации могут быть весьма широкими — сам Ч.Ахмаров фигуры детей никак не комментирует.

Однако, интерпретации эпизода с дарением костехранилища побуждает дать определенные разъяснения. Дело в том, что согдийские костехранилища или оссуарии были связаны с зороастрийским ритуалом захоронения. У зороастрийцев была распространена практика поедания трупа умершего специально приученными для этого ритуала птицами или собаками, которые согласно Авесте считались священными животными. После смерти человека его тело выносили на специальные подиумы — дахмы, к которому допускали собак и птиц. После полного очищения костей их складывали в глиняные оссуарии и предавали захоронению в специальных могилах — наусах.

Хранение оссуариев в доме, да еще в качестве дарственного напутствия от отца сыну было категорически запрещено, поскольку мертвец в зороастризме воспринимался крайне негативно. Более того оссуарии были достаточно приличных размеров, и вместе с массой костей они весили не менее 15-20 кг., что являлось, наряду с запретом долго держать их дома, существенным препятствием для поднятия их не только старцем изображенным в росписи, но и молодым физически здоровым людям. Практика дарения оссуариев описанная Ч.Амаров плохо согласуется как с объективными научными данными, так и с ментальной особенностью местных народов, в том числе согдийцев. Даже ассоциативно связывать радостные торжественные праздничные события с печальными или траурными явлениями как смерть и останки мертвецов — не в традициях народов Средней Азии.



Оссуарий в руках старца.



Сцена №8. Это главная сцена трехчастной центральной композиции включает изображение жениха и невесты и стоящих по бокам близких родственников.



Оссуарий. Самарканд. 7-8вв.



Сцена №8. Мальчик, протягивающий жениху свой подарок.



Ч.Ахмаров так описывает эту сцену: *«Отец и родные жениха преподносят ему в подарок оседланного коня, соху и пику: сын должен быть готов вспахать и засеять землю, вырастить сад и защитить родину» (Ахмаров Ч. 2007 93).* Эта группа ближайших родственников жениха состоит из 12 фигур, включая старца-отца, юношу (Д.Умарбекова) и мальчика, которые одновременно являются частью главной сцены, описанной нами выше. Остальные восемь персонажей это юноши, чернобородые мужчины и две девушки – одна в начале сцены, а вторая – в ее конце.

Девушка, стоящая ближе к центру – жениху и невесте – держит в правой руке пику, а в левой придерживает белого дарственно-го скакуна с помощью продетой сквозь уздечки легкой прозрачной ткани. Упомянутой в цитате Ч.Ахмарова сохи в этом сюжете нет. Юноша на заднем плане держит в высоко поднятых руках горизонтально расположенный шест с перевитыми вокруг него нитями и ниспадающей тканью, которую поддерживает вторая девушка из этой группы. Возможно, впоследствии художником соха была заменена этой конструкцией, напоминающей ручные деревянные ткацкие станки, которыми пользуются узбекские мастера - абрбанды, создающие красочные шелковые и полушелковые ткани. Такое предположение логично, поскольку Согд в те времена был не только местом транзита китайского шелка на Запад, но и сам славился центрами производства шелковых и полушелковых тканей, именовавшихся занданчи по имени селения Зандана под Бухарой. О чем, безусловно, знал Ч.Ахмаров.



Сцена №9. Юноша на заднем плане держит в высоко поднятых руках горизонтально расположенный шест.



Сцена №9. Девушка, держащая в руках подарки – тонкую пикку и скакуна.



Сцена №9. Эта группа является правой частью центральной композиции и включает изображение жениха и невесты и стоящих по бокам близких родственников.



Следующая сцена №10 состоит из 6 фигур – 4 юношей и двух девушек. Впереди идут два юных придворных в длинных халатах и чалме, несущих на носилках деревце бирюзового цвета, из под которого свисает полукругом узорная ткань. Это изображение перекликается со сценой в сцене №7 на противоположной стене, где также два мальчика несут деревце. Но там деревце напоминающее небольшую елку, вероятно, натуральную, выращенную специально для дарения, а в сцене №10 деревце, скорее всего искусственное, созданное из драгоценных металлов и камней. Диковинные подарочные деревца из золота, серебра и самоцветов были распространены при дворах правителей на Среднем Востоке и входили в часть приданого богатой невесты: «.. у девушки был престол наподобие плодового сада – его доставили в числе приданого, – земля была из серебряных пластин, переплетенных и отделанных, а на ней поставлены тридцать дерев золотых: листья дерев были бирюзовые и яхонтовые, а плоды из цветных яхонтов, так что эмир, осмотрев его, весьма одобрил. Вокруг тех дерев поставили двадцать цветочных ваз, и все цветы в них из серебра, золота и множества самоцветных камней, а кругом этих серебряных ваз с цветами расставили золотые блюда, все полные амбры и камфарных лепешечек. Вот описание части приданого, а о прочих предметах надо судить по сказанному» (История Масуды. 1969, стр. 93). Вслед за юношами идут еще двое молодых прислужников в колпаках, из под которых выпадают длинные

черные волосы. Один из них держит на поводке двух гепардов, а у другого в руках еще два маленьких щенков гепарда. Гепард – самое быстрое животное в мире. С древних времен на Востоке и в Европе гепард был единственным хищником, которого можно было приручить и использовать на охоте. Как правило, правители и знатные царедворцы во время охоты усаживали его позади своей лошади с завязанными глазами. При появлении дичи гепарду открывали повязку, и он мгновенно бросался за добычей. Поймав ее, он держал до тех пор, пока не подойдет охотник. Гепарды очень высоко ценились и были дорогим подарком. Сюжет звериного гона с участием бегущего за дичью гепарда был широко распространен в искусстве Среднего Востока и Европы. Ч.Ахмаров, безусловно, знал об этом и ввел это животное в эту группу. Шествие иранских представителей завершают две красавицы, одна из которых держит в руках круглой формы сосуд, вероятно, наполненный драгоценностями или амброй.

В сцене №11 довольно отчетливо показано, что это представители Индии – девушка, одетая в традиционное сари, держит на голове поднос с фруктами, сам слон и погонщик, в облике и одежде которого просматриваются признаки национальной принадлежности. На спине богато украшенного коврами и узорными накидками слона установлен паланкин с задернутыми занавесками. Впереди группы идет смуглый индеец-мальчик с непокрытой головой мальчик, держа на плече небольшой шест с сидящими на нем двумя мартышками. Между мальчиком с мартышками и слоном возвышается фигура высокого молодого мужчины с длинными вьющимися волосами со свитком в руках – вероятно, поздравительный свиток от правителя Индии. На голове мужчины конической формы узорный колпак, схожий по форме с головными уборами согдийцев из сцены №9 и иранцев из сцены №10.



Сцена 10. Судя по одежде и аксессуарам за группа представляет народы Среднего Востока.



Сцена №11. Представители Индии - мартышки, слоны, девушка в сари, юноша в традиционном индийском одеянии.



Сцена №12 состоит из 6 фигур. Возглавляет процессию молодой чернородый мужчина с непокрытой головой. В опущенной вниз левой руке он держит свиток с посланием от своего царя. За ним идут два мальчика, придерживая на плечах носилки со стоящей на ней корзиной фруктов, из под которой свисает полукругом узорная скатерть. За ним в ряд изображены трое бородатых мужчин в длинных узорных халатах в виде белых перлов, держащие в руках рулоны с дорогими тканями такого же орнамента, что и халаты. Их фигуры, позы, рулоны в руках создают своеобразный ритм, вызывающий в памяти процессию шествия на известных каменных рельефах Бехистунской стены ахеменидского времени в Иране и фигуры идущих придворных в настенной росписи Афрасиаба 7-8 вв. в Согде.

В сцене №13 изображены 4 фигуры – возглавляет шествие этой группы бородатый мужчина в узорном кафтани и чалмой, низ которой обернут вокруг шеи, как это принято у арабов-бедуинов. В левой руке держит поводья верблюда, несущего на спине сосуд шарообразной формы, из под которого свисает ковровая ткань. За верблюдом виднеется фигура еще одного важного гостя в длинном белом, типичном для арабов Аравийского полуострова, одеянии. Он также в чалме, остатки которого широкой полосой охватывают его предплечья. Завершает шествие два несущих на носилках клетку с прозрачной бирюзовой тканью, за которой проглядывает силуэт крупного попугая. В этой группе интерес представляет сосуд на спине верблюда – он почти до деталей воспроизводит глиняный оссуарий 7-8 вв. полукруглой формы из Самаркандского музея. Такая форма оссуариев была характерна для кочевых народов, поскольку костехранилища повторяли формы жилища, где в земной жизни обитал умерший человек. Это совпадает с предположением, что здесь изображены кочевые племена арабов-бедуинов. Хотя известно, что в их ритуалах и похоронных обрядах оссуарии такого типа не использовались. Возможно, Ч.Ахмаров видел этот широко известный по репродукциям оссуарий и решил перенять форму для изображения в этой части панно.



Оссуарий. Самарканд. 7-8 вв



Сосуд на спине верблюда. Сцена №13



Сцена №12. Возможно Кавказ (возможно Армения) или Ближний Восток.



Сцена №13. Бедуины – древние арабы пустынь Аравии.



В сцене №14 мы видим примерно ту же ситуацию, что и в самом начале левой стены в сцене №1, где из-за нестандартных размеров Ч.Ахмаров ввел изображение по сюжету не совсем совпадающему с последующими сценами – фигуры философа и архитектора.

Правая стена длиннее, но она упирается в дверь и деревянные шкафы бара, расположенные в ее конце. Здесь художник был вынужден вставить узкий планшет, но не в самом начале а уже после цельного планшета представляющего последнюю сцену №14. При внимательном рассмотрении этого планшета по обе стороны от него видны места стыка с двумя соседними цельными планшетами. Таким образом, цельность отдельных композиционных групп зависела от характера размещения на каждой стене стандартных по форме крупных деревянных планшето.

Эта сцена представляет некую полиэтническую группу и также как 4 музицирующие девушки в сцене №6 призвана придать шествию и самому событию некое праздничное и приподнятое звучание.



Сцена №14. Судя по одежде и обуви в виде перелетных шнурками босоножек это представители Древней Греции.



Сцена №15. Музыканты и танцующая девушка.



## Мир образов

### Согдийской свадьбы

Вся композиция «Согдийской свадьбы» состоит из нескольких групп даронсоцев и участников шествия, анализ которых позволяет оценить какой титанический труд был затрачен Ч.Ахмаровым на поиск иконографических и художественных решений композиции в целом. Их исследование выявляет особенности литературно-сценарного и живописно-пластического мастерства Ч.Ахмарова. Роспись очень насыщена изображениями разнообразных человеческих фигур, животными и предметами быта. Художник показывает региональные особенности групп даронсоцев с помощью различия в костюмах, внешнем этническом облике персонажей. Особого внимания заслуживает мир диковинных подарков – от шкурок меховых зверей до живых экзотичных животных – диких рысей в клетках, идущих на привязи дорогих по цене и прирученных для охоты гепардов, охотничьих соколов, экзотичных медведей, попугаев и обезьянок. Предметом внимания Ч.Ахмарова были и выюнные слон, верблюды, а также быстрые красивые кони-скакуны. При таком фантастическом количестве разнообразных изображений Ч.Ахмарову удалось сохранить композиционную цельность росписи, ее отдельные звенья логично и плавно переходят от одной к другой, приближая зрителя к центральным фигурам жениха и невесты. Вся роспись представляет собой некую образительную сюиту эпического звучания, отдельные части которой то контрастируют по смыслу и образам, то органично продолжают друг друга.

Ч.Ахмаровым при подготовке эскизов к панно «Согдийская свадьба» была проделана огромная работа над созданием исторических костюмов, украшений, различной атрибутики, подчеркивающей этническую и региональную принадлежность многочисленных персонажей росписи. Прекрасно понимая специфику творческой работы художника при обращении к историческому материалу и право на известное воображение, тем более имеющего мифо-легендарный характер, Ч.Ахмаров все же пытался максимально отразить аутентичные пласты согдийской культуры. Сложность заключалась в том, что он впервые обратился к теме одежды доисламского периода – все его предыдущие и последующие монументальные росписи касались культуры мусульманского средневековья. Визуально исторические костюмы этого времени в отличие от одежды мусульманского средневековья, были известны лишь по настенным росписям и многочисленным артефактам, которые необходимо было тщательно изучать. В момент работы над костюмами росписи, исследований в области домусульманского костюма еще не было – они появились позже (*Майтдинова Г.М. 1983; Майтдинова Г.М. 1989.*), поэтому Ч.Ахмарову пришлось заниматься собственными поисками решений и трактовки домусульманского костюма. Эта проблема наиболее остро встала в сцене изображения группы даронсоцев арабов-бедуинов, головные уборы которых доисламского периода не имели визуального отображения в источниках. В то же время классификация и типы мусульманской чалмы были хорошо исследованы и встречаются во многих миниатюрах мусульманского Востока (*Пугаченкова Г.А. 1956*). Ч.Ахмаров изображает даронсоцев бедуинов в типичной для мусульман белой чалме (*Рахимова З. 2008*). Художник несколько нарушает историческую достоверность, но следует общим сведениями о том, что происхождение чалмы восходит к культуре древней Аравии. В росписи словно визуализируются слова бедуинского лирика Имру аль-Кайса, жившего на Аравийском полуострове в 7 веке: «*Она защищает араба от непогоды, прикрывает его голову от ударов в бою, служит знаменем в сражении и поясом во время долгих кочевий и, кроме того, увеличивает рост мужчины. Настоящего араба, жителя пустыни нельзя представить себе без чалмы*» (*Зинин Ю. Ю. 2005*).



Даронсоцы - арабы-бедуины с типичной для мусульманского времени чалмой.

### Эхо раннесредневековых росписей

Ряд эпизодов в росписи напоминают шествие посольства Чаганиана к правителю Самарканда в известной афрасиабской росписи – речь идет о ритме идущих фигур. Одним из наиболее повторяемых декоративных элементов в росписи Ч.Ахмарова является популярный в афрасиабской росписи узор в виде белых кружочков-перлов внутри каймовой полосы. Такие обрамления были типичны в декоре тканей занданечи, встречающихся в одежде персонажей согдийских росписей. Ч.Ахмаров этот мотив частым рефреном использует, как в одежде героев росписи, так и в других деталях и атрибутах персонажей. Широкая полоса из перлов использована в горизонтальном обрамлении всей росписи – она проведена снизу и сверху по всей длине росписи, подчеркивая границы действия персонажей. Но в пластике и иконографии фигур, в колористике росписи в панно Ч.Ахмарова нет ничего общего с афрасиабскими настенными фресками. Что касается росписей Анджанты, то и здесь использована лишь общая цветовая гамма, но и она была видоизменена в процессе работы над сценами росписи.

### Эскизы и окончательный вариант росписи

Сохранившиеся эскизы к росписям показывают тщательность, с которой Ч.Ахмаров подходил к созданию панно и те изменения, которые вносил художник во время исполнения окончательного варианта. Показательно в этом отношении сравнение эскиза с изображением казаха сокольничего, который послужил основой для персонажа в образе всадника с соколом на руке.

Эскиз фрагмента росписи с изображением принца в колпаке в окончательном варианте также был изменен. В эскизе на принце головной убор в виде колпака с круглыми налечами, который встречен в скульптурном шедевре – портрете кушанского принца из городища Дальверзин-тепа на юге Узбекистана. В искусстве этого времени влияние индо-буддийского искусства было весьма ощутимым. Зная об этом, в росписи Ч.Ахмаров помещает этот персонаж в группу даронсоцев из Индии – об этом говорят идущий сзади нарядно украшенный слон и сидящая впереди на шесте обезьянка. В окончательном варианте Ч.Ахмаров изображает этого индийского даронсоца в колпаке, но без налечей – их заменяет головной убор с орнаментом в виде полосок с перлами. Схожие по форме колпаки не только у других индийских даронсоцев, но и на головах персонажей, представляющих Согд (старец и юноша – прототипом которого был Д.Умарбеков) и Древнюю Грецию.

Впоследствии материалы эскизов, как это нередко бывало в практике Ч.Ахмарова, становились основой для создания самостоятельных станковых произведений. Так, фигуры главных героев росписи – жениха и невесты представлены в виде двух станковых картин 1979 г. в экспозиции Государственного Самаркандского музея-заповедника.



Фрагмент росписи Афрасиаба.



Голова кушанского принца. Дальверзин-тепа. Юг Узбекистана. 1-2 вв. н.э.



Сцена №12. Фрагмент росписи.

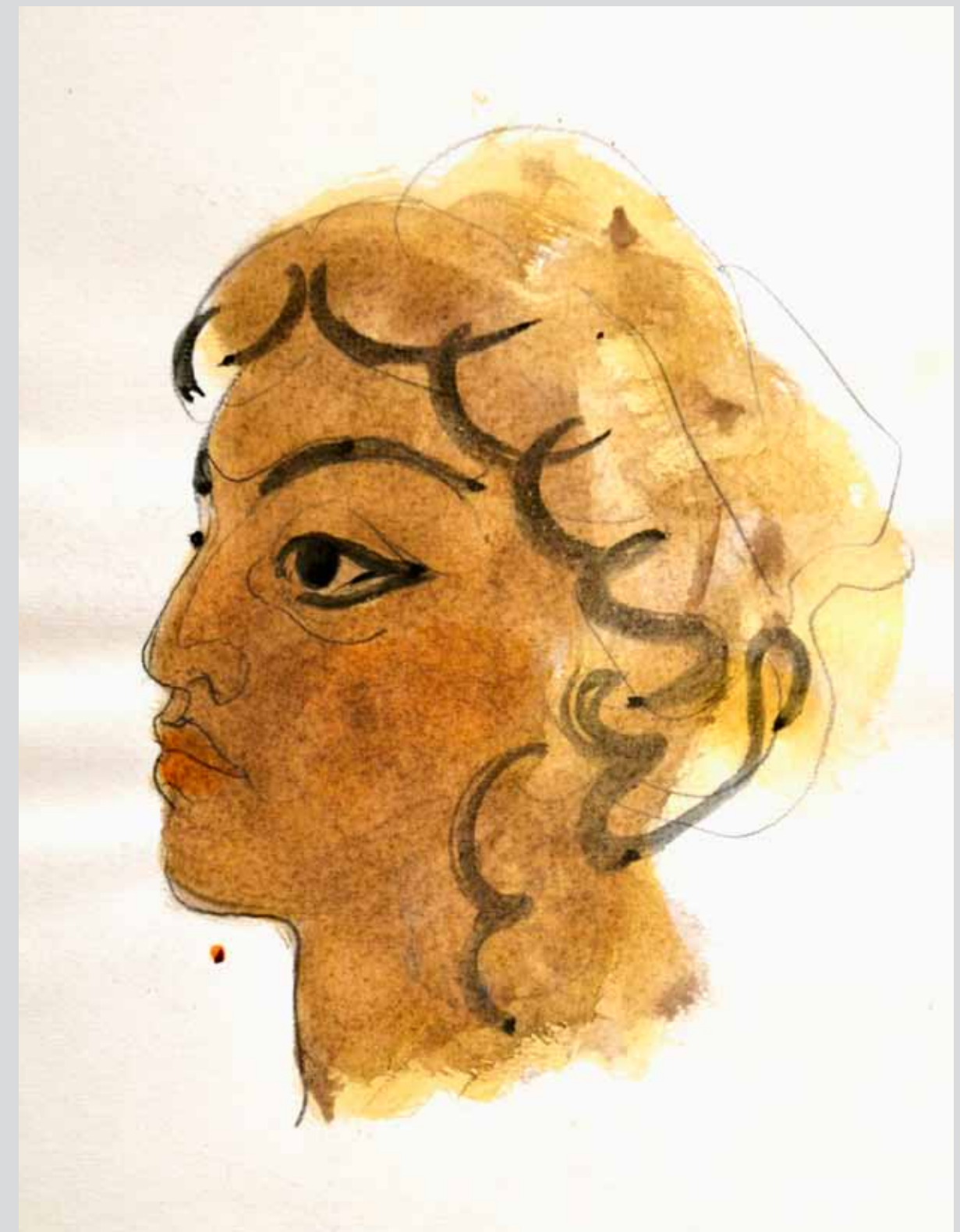


Ч.Ахмаров. Портрет принца в колпаке. Конец 1970-х г.





Ч.Ахмаров. Портрет гречанки – лицевая сторона листа. 1979 г.



Ч.Ахмаров. Портрет гречанки – оборотная сторона листа. 1979 г.



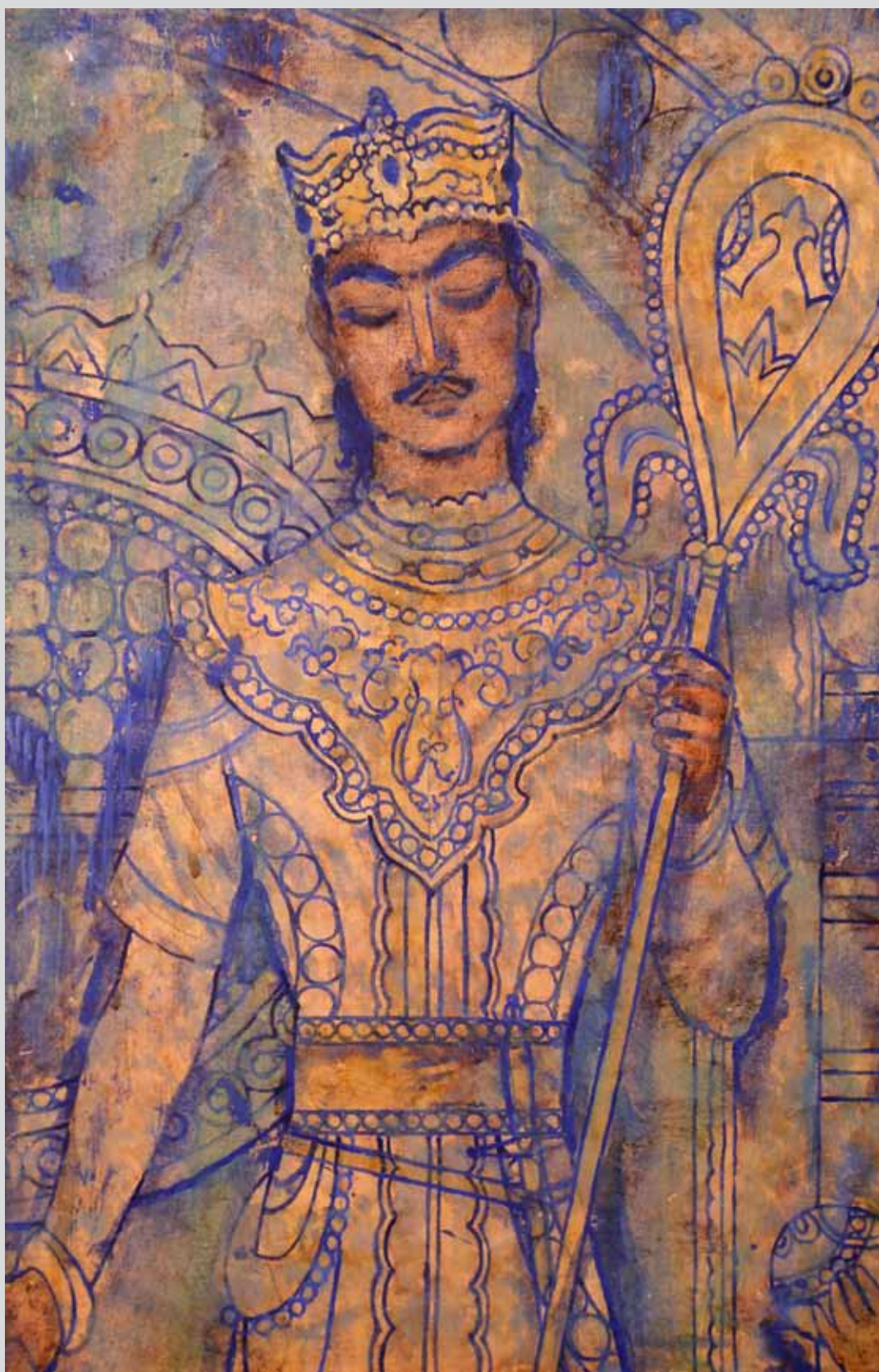


Ч. Ахмаров. Согдийская свадьба. 1970-е гг.

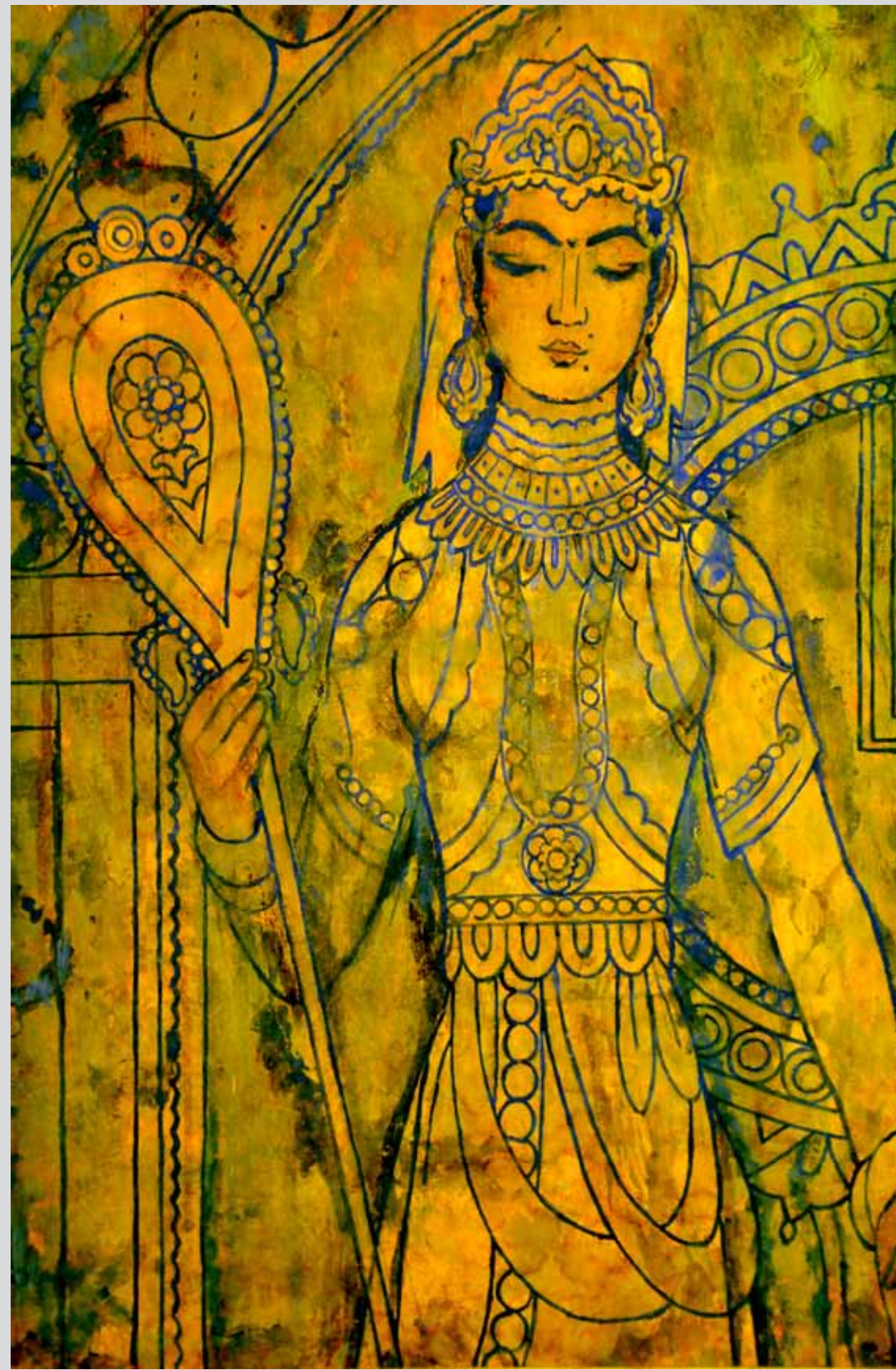


Ч. Ахмаров. Жених и невеста (Ургут). 1987 г.





Ч.Ахмаров. Жених. 1979 г.



Ч.Ахмаров. Невеста. 1979 г.





Д.Умарбеков. Человек разумный. 1979-80-е гг.



Д.Умарбеков. Я — человек. 1983 г.

## Работа с маэстро

По сути панно «Согдийская свадьба» фресковой росписью не является — она состоит из серии жанровых картин, сцепленных в единый сюжетный цикл. Учитывая небольшой размер помещения бара, было решено сделать всю работу в Ташкенте на отдельных планшетах, а затем закрепить их на месте. Подготовленные заранее Ч.Ахмаровым эскизы были перенесены на плоскость планшетов с помощью темперных красок. И в этом смысле Д.Умарбекову технически выполнять работу было не сложно. В работе над проектом наряду с Д.Умарбековым был привлечен и молодой художник Атахан Хамдамов — племянник известного художника Бахрама Хамдами. Джавлон предложил осуществить роспись в привычной для него технике левкас — излюбленном приеме мастеров иконописи, а в колорите сделать акцент на одобренный Ч.Ахмаровым охристо-желтый цвет. Ч.Ахмаров все же ввел в колористической строй композиции линии синих цветов, что создавало уравновешивающий контраст холодных и теплых тонов. Разработка фонового пространства в виде высветленной светло-желтой гаммы, которая в нижней и верхней части панно затемнена, была осуществлена Д.Умарбековым. Такой колористический прием дает эффект золотистого перелива, концентрируя внимание зрителя на основных персонажах и их действиях.

Своеобразие росписи «Согдийская свадьба» не только в живописно-пластических качествах и внешней атрибутике. Ч.Ахмаров,

если и не знал всей тонкостей исторического материала, но обладал удивительной художественной интуицией. Она позволила увидеть в согдийском наследии тот поистине эпический размах и доминирование нарративно-повествовательного начала, которые позволили выразить ему в достаточно камерном по формату интерьере вселенские мысли и идеи. И не важно, что сделано это было в удаленном от публичных площадок месте. Для художника такой внутренней силы и бескорыстия как Ч.Ахмаров, возможность творческого самовыражения и поиск новых форм не имела альтернатив. Благодаря публикациям, эта необычная работа мастера вышла за пределы своего постоянного места пребывания. Сюжетная насыщенность росписи, концентрация и уплотненность в сценах фигур, торжественная величественность ее интонации и особая теплая гамма росписи отличает ее от всех других сине-голубых и бирюзовых по тональности настенных фресок Ч.Ахмарова, проникнутых более камерным настроением. Это различие схоже с тем, как уточненные газели Алишера Навои контрастируют с эпическим по размаху поэмами Фирдоуси и героическим узбекским эпосом Алломыш.

По признанию Джавлона Умарбекова, работа над этим проектом под руководством Ч.Ахмарова стала для него большим и ценным опытом в понимании и интерпретации исторического

материала, умения и стремления всестороннее и досконально его изучить. В середине 1970-х годов страна погружалась в вязкую атмосферу брежневского застоя, но плакатные образы строителей социализма воплощались в большом количестве станковых картин и монументальных панно узбекских художников. В это же время в тиши предгорного селения Лашкрёк в небольшом интерьере кафе «Гулистан» устанавливались планшеты с фрагментами красивой легенды, которая излучала особую ауру человеческого тепла и вековой мудрости.

Рассказывая о легендарной истории давних эпох, Ч.Ахмаров пытался выразить мысли и чувства актуальные в нынешнем мире, раздираемой локальными войнами и противостоянием цивилизаций. Сегодня, когда системные ценности девальвируются, а жертвами религиозного и культурного антагонизма становятся десятки тысяч невинных людей «Согдийская свадьба» Ч.Ахмарова приобретает значение злободневной притчи и нравственного призыва к единению. Несмотря на то, Ч.Ахмаров в своих комментариях к росписи говорил о том, что на левой стороне представители севера, а на правой — юга, в этой росписи была отражена более масштабная проблема — философского взгляда на формулу «цивилизации Востока и Запада». Художник подчеркнул важность единства устремлений народов к процветанию, которое символически выражают жених и невеста — антро-

пологическая ипостась этой нравственной цели. Для Джавлона важным было осознать подходы Ч.Ахмарова к визуальной интерпретации исторической темы. Молодой Умарбеков не просто ощутил интонации нравственной оценки, заложенные в образной канве росписи, но и через несколько лет великолепно, с еще большим эпическим размахом реализовал этот опыт работы с Ч.Ахмаровым в своих картинах «Человек разумный» и «Я — человек».

В этих монументальных полотнах, также как и в «Согдийской свадьбе», для Джавлона история и культурное наследие прошлого является визуальной основой для развертывания более широких философско-нравственных формул. (**А.Хакимов. 2006, стр. 59, илл. на стр. 66-67**). Объясняя замысел росписи «Согдийская свадьба», Ч.Ахмаров писал: «Идея, воплощенная в этой композиции, — о том, что самые естественные и человеческие отношения между народами — не конфликт, не война, а дружба, мир, гостевание, — вот так, как на этой свадьбе» (**Ч.Ахмаров. 2007, стр. 93**). Во многих последующих картинах Д.Умарбекова на историческую тему эти мысли Ч.Ахмарова, его образ просвечивают как бесценное наследие и нетленный свет души Маэстро.



### III. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Настоящему художнику, человеку искусства, какой бы сфере его он себя ни посвятил, свойственно стремление постичь основы самых разных его направлений, — это естественное явление. Обозначив, говоря, художник в своем творчестве должен испытать ключевой воды из разных источников, точно так же, как пчела собирает мед с разных цветов. Лишь тогда рождаются шедевры. Ведь чтобы воссоздать на сцене, например, «Отелло», нужна, кроме творения драматурга, и работа режиссера, и композитора, и художника, и творчество актеров. Это значит, что искусства развиваются и зреют в тесном слиянии, в известной степени воздействуя друг на друга.

Чингиз Ахмаров

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Хакимов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

### Друзей моих прекрасные черты

В условиях, когда жесткие рамки соцреализма стали тотальной программой искусства советских художников, появление эстетики Ч.Ахмарова имело значение тихой, но разрушительной силы. Изнеженные образы, окутанные дымкой всепоглощающего сине-голубого цвета, не просто выглядели диссонансом в пространстве отчетливых художественных идей и задач соцреализма, но в них скрывалась опасность подрыва основ социального устройства. Помимо деструктирующей особенности его программы, она имела потенциал перехода национальной формы в содержательную концепцию.

Значение эстетической программы Ч.Ахмарова для последующего развития национального искусства Узбекистана, схоже с той ролью, который «Серебряный век» сыграл в русском искусстве начала XX века. Он обозначил новый вектор в общественном и художественном сознании России, став предвестником русского авангарда и сломав устоявшиеся каноны предшествующего искусства. Чингиз Ахмаров создал свой мир, который также можно назвать «Серебряным веком узбекской культуры» — понятием не столько хронологическим, сколько мировоззренческим...

«Серебряный век», по словам тех, кто ввел его в обиход (поэт Н.А.Оцуп, философ Н.А.Бердяев, критик С.К.Маковский и др.), является не научным, а скорее мифологическим понятием. На самом деле исторические параллели и сравнительные характеристики носят большей частью риторическую окраску. Так, термин «Ренессанс», определяющий эпоху расцвета европейской культуры, с легкой руки Адама Меца — автора книги «Мусульманский Ренессанс IX-X вв.», стал применяться для оценки периода расцвета культуры и мусульманского Востока и более поздних эпох. Впоследствии термин «Ренессанс» исследователи связывали то с расцветом культуры грузинской культуры эпохи Шота Руставели, то с яркой вспышкой поэзии архитектуры и ремесел времени правления династии Темуридов, называя его «Темуридским Ренессансом». В каждом случае это имело свое специфическое наполнение, связанное с особенностями историко-культурного, хронологического и географического ландшафта. «Серебряный век» в русской культуре стал периодом возникновения новых

идей и отказа от общепринятых классических традиций. Его особенностью стало широкое использование символов и метафор как приема нового художественного языка. «Серебряный век» дал толчок появлению последующих неординарных явлений в русском и европейском искусстве, став своего рода эстетической почвой для творческих открытий и экспериментов, в том числе, для получившего мировое признание русского авангарда.

«Серебряный век» Чингиза Ахмарова охватывает творческую судьбу Мастера, определяя высоту взлета его индивидуального мастерства и особенность искусства его великих современников. Эпоха «Серебряного века» в узбекской национальной культуре — это некое метафорическое определение, своего рода антология избранных шедевров и имен, трудно поддающаяся строгой датировке. Ее духовное пространство определяется не столько годами и этапами, сколько яркими и впечатляющими художественными открытиями удивительно талантливой плеяды писателей, поэтов, драматургов, режиссеров, актеров, композиторов, музыкантов, художников, искусствоведов, яркие произведения которых стали классикой узбекского искусства XX столетия... И хотя поэтика их творчества, видовая природа, стилистические приемы и образные решения весьма различны, но по масштабу художественных поисков и уникальности эстетических новаций, их также можно отнести к категории соавторов этого национального культурного Феномена — Абдулла Кадырий и Фитрат, Гафур Гулям и Хамид Олимджан, Аброр Хидоятлов и Шуккур Бурханов, Тамара Ханум и Халима Насырова, Зульфия и Сара Ишантураева, Наби Ганиев и Карим Закиров, Айбек и Максуд Шейх заде, Олим Ходжаев и Пирмухамедов, Наби Рахимов и Саиб Ходжаев, Мукаррам Турғнубаева и Галия Измайлова, Александр Волков и Усто Мумин (А.Николаев), Урал Тансыкбаев и Павел Беньков, Усто Ширин Мурадов и Кадыржан Хайдаров, Ибрагим Камилов и Раимберды Матчанов, Искандер Икрамов и Рахим Ахмедов, Мухтар Ашрафи и Яков Козловский, Мамуржан Узатов и Берта Давыдова, Камилль Яшен и Шараф Рашидов, Абдулла Арипов и Эркин Вахидов, Галина Пугаченкова и Лазарь Ремпель, Абдулхак Абдуллаев и Рузи Чарыев, а также более молодые современники и сподвижники Ч.Ахмарова — Баходир Джалалов, Джавлон Умарбеков и многие другие...



Два мастера - Абдулхак Абдуллаев и Чингиз Ахмаров. Мастерская Ч.Ахмарова. 1980-е гг.



## Халима Насырова

Самое первое и наиболее яркое впечатление на молодого Чингиза Ахмарова оказало выступление юной Халимы Насыровой в спектакле театра Хамзы в далеком 1929 году. Тогда он не думал, что эта талантливая узбекская актриса, станет самой юной Народной артисткой СССР и прославит национальную культуру Узбекистана далеко за пределами республики: *«Когда я думаю о Халиме Насыровой, мне на память приходит очень многое... Это было в 1928-29 годах. Я приехал из Карши в Ташкент, сойдя с поезда, пошел искать по городу своих знакомых. Но ни одного из них не застал и вечером очутился у театра имени Хамзы. Оказалось, что в этот вечер идет спектакль по пьесе Гулама Зафари «Халима». На площади перед театром было полно народу. Это происходило в последние годы НЭПа, поэтому в толпе можно было заметить женщин в длинных паранджах – жен ташкентских баев-нэпманов, приехавших в театр на извозчиках. Среди этих женщин, по-видимому, было много молодых, ибо их сопровождали старухи-надзирательницы. Паранджи и чачваны, укутывавшие байских жен, были окаймлены красным, зеленым, синим бархатом и спускались почти до колен. ...В этот день роль прекрасной девушки Халимы исполняла Халима Насырова, недавно вернувшаяся после учебы в Баку, а в роли Нигмата выступал Карим Закиров. Я с первого же раза высоко оценил голос и мастерство Халимы Насыровой и на всю жизнь стал горячим поклонником таланта этой великой актрисы.*

*С того дня прошло очень много лет. Я видел Халиму Насырову и Карима Закирова в спектакле «Лейли и Меджнун», в «Буре» (если не ошибаюсь), других спектаклях, также повествующих о любовной трагедии двух сердец. Сегодня могу сказать, что минуты высокого эстетического наслаждения, которые подарил мне великий талант Халимы Насыровой, были для меня одними из самых счастливых в моей жизни... Если часто артисты выбирают для исполнения роли одноплановые, однотипные, то Халима-ханум с одинаковым талантом выступает и в трагическом, и в комическом амплуа, как было с ее знаменитой ролью в спектакле «Проделки Майсары». Мне посчастливилось быть одним из художников, которым довелось запечатлеть облик Халимахан, но думаю, что в ряде сделанных мною портретов ее многогранный талант и удивительное обаяние, присущие лишь большим артистам, все же до конца не отражены (Ч.Ахмаров. 2010, стр.63-65).*

Они долгие годы оставались близкими друзьями – он писал ее потреты, она же посвятила ему свои стихи:

*Однажды посетили Вы наш дом.  
Средь всех художников  
Вы были несравненным.  
Я не превозносить Вас не могла.  
«Эй, Халима, не надо мне похвал,  
Я их не стою», — отвечали Вы.  
Кого же мне хвалить, коль я не знаю  
Художника, что был бы лучше Вас,  
Сердечней и добрее человека...*



Ч.Ахмаров. Эскиз к портрету Народной артистки СССР Халимы Насыровой. 1974 г.



Ч.Ахмаров. Эскизы к портрету Х.Насыровой.1960-е гг.





Ч.Ахмаров. Портрет Халимы Насыровой. 1987 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Народной артистки СССР ХалимыНасыровой. 1974 г.



## Тамара Ханум

Ч.Ахмаров питал особую любовь и симпатию к великой Тамаре Ханум. На дни ее рождения он всегда дарил Народной артистке яркий букет цветов. Когда не мог поздравить сам, то просил это делать своих учеников. Об одном таком эпизоде рассказал Акмаль Икрамджанов: *«Где-то в начале 1980-х годов Чингиз-ака позвал меня и и дал в руки 25 рублей – это были большие деньги по тем временам. Он сказал, чтобы я купил на эти деньги цветы и отнес их к Тамаре Ханум и поздравил от его имени с днем рождения. Я купил огромный букет цветов – гладиолусов и пошел к ней домой. Она жила напротив Голубых куполов в девятиэтажном доме. Позвонил. Дверь открыла ее домработница. Затем вышла сама Тамара ханум и сказал проходите – я зашел и сказал, что это цветы от Чингиза Ахмарова. Она очень обрадовалась и сказала передайте мою благодарность маэстро» (из беседы автора с А.Икрамджановым в июне 2017 г.).*

В мастерской Чингиза Ахмарова, куда мы пришли для фотосъемок, неожиданно мое внимание привлекло поливное керамическое блюдо с риштанским узором по краям. В центре блюдо было изображено лицо восточной женщины с традиционной короной «тилла-кошем» на голове и опущенными глазами. Ее лицо показалось очень знакомым. Каково было мое удивление, когда приглядевшись к круговому узору, окаймляющему портрет я обнаружил надпись: «Ойми сан ё Камарми? Белинг нозик камар-а Номинг экан Тамара Жахонга кулиб кара?».

*Скажи ты месяц иль луна ?  
Стан твой гибок как лоза  
Коль Тамарой ты наречена  
Смеясь на мир взирать должна  
(Перевод З.Хакимова)*

Это были стихи Хамзы, посвященные Тамаре Ханум, а блюдо с ее изображением было выполнено известным риштанским мастером Ибрагимом Камиловым по рисунку Чингиза Ахмарова. Четверых великих деятелей национальной культуры символически объединило одно настенное блюдо.

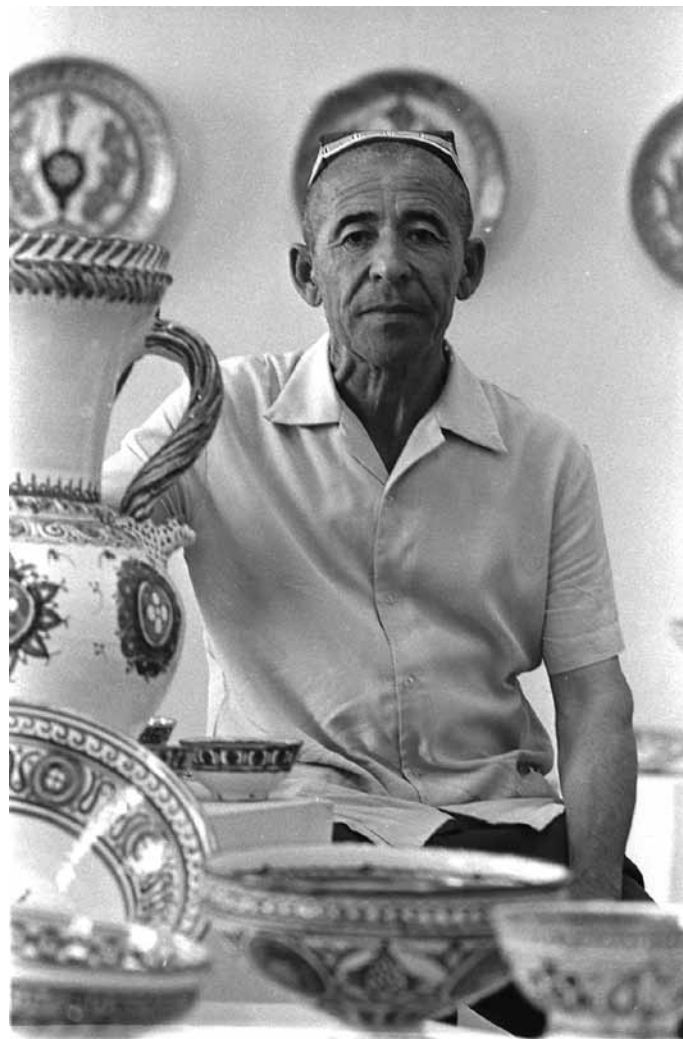
Свое теплое и восторженное отношение к великой артистке и яркой по характеру женщине Ч.Ахмаров выразил в картине «Тамара Ханум».



Халима Насырова Тамара Ханум и Наби Ганиев



Ханум Тамара -Народная артистка УзССР. 1951 г.



Народный художник Узбекистана, лауреат Государственной премии, риштанский керамист Ибрагим Камилов на выставке своих работ. 08.07.1986 г. Ферганская область.



Ибрагим Камилов. Керамическое блюдо. Ляган. В центре портрет Т.Ханум, выполненный Ч. Ахмаровым. Стихи Хамзы, посвященные Тамаре Ханум. 1960-е гг.





Ч.Ахмаров. Тамара Ханум. 1974 г.

2007, стр. 62).

## Шукур Бурханов

«В начале моего пребывания в Ташкенте в репертуаре театра имени Хамзы был спектакль «Шодмон» по пьесе Анка-боя. В роли главного героя выступал молодой актер, едва достигший двадцати двух лет, — Шукур Бурханов. В пьесе показана трагедия бедняка-дехканина. Угнетатели истязают Шодмона, бьют его плетью, разрывают на нем одежды. Движения, жесты, пластика Шодмона — Бурханова до сих пор стоят у меня перед глазами. В моей памяти сохранилась еще одна из успешно сыгранных им ролей — Джалолиддина Мангуберды в спектакле по пьесе Максуда Шейхзаде «Джалолиддин». Могучая сила, горделивая властность, духовная широта воплотились в

образе героя, изображенного Шукуром Бурхановым органично и убедительно. К сожалению, зрителям так и не довелось увидеть Шукура Бурханова в роли Отелло. Когда я расспрашивал об этом, он ответил мне так: «Я с таким огромным уважением относился к Аброру-ака, что после смерти этого великого актера выходить в его коронной роли считал для себя недопустимым. Позднее же... показалось, что время уже упущено, ушло...»

Впоследствии он проявил свой талант в создании образа царя Эдипа. Используя свои зарисовки и рисунки, сделанные во время спектаклей, я начал работать над портретом «Шукур Бурханов в роли Эдипа», однако до сих пор не успел его завершить. Впоследствии он проявил свой талант в создании образа царя Эдипа. Используя свои зарисовки и рисунки, сделанные во время спектаклей, я начал работать над портретом «Шукур Бурханов в роли Эдипа», однако до сих пор не успел его завершить» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 62-63).



Ч.Ахмаров. Ш. Бурханов в роли Эдипа. 1974 г.



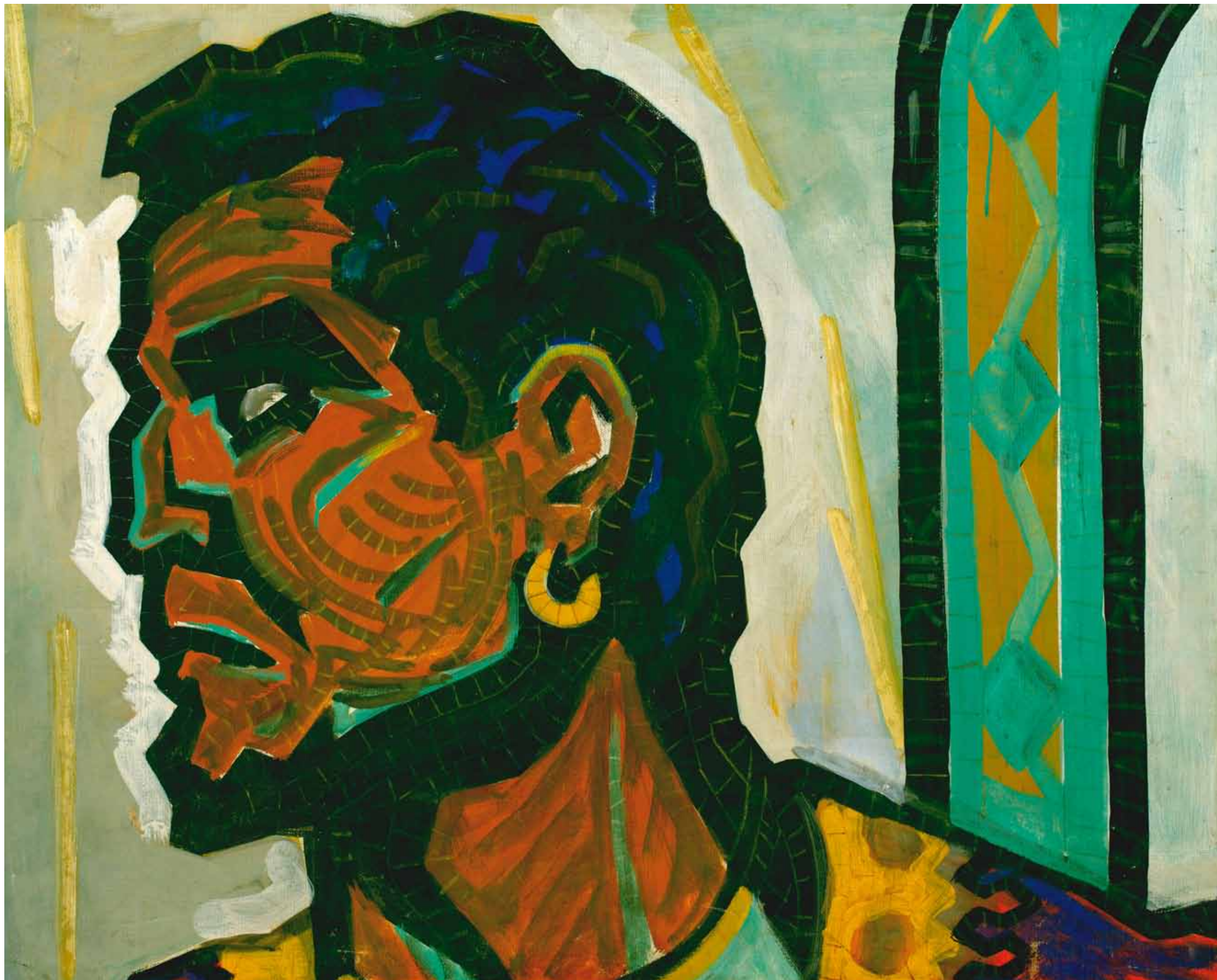
## Аброр Хидоятов и Сара Ишантураева

*«Особенно восторгал меня гений Аброра Хидоятова, создававшего на сцене образы непередаваемой мощи и высоты. Недостижимым и непревзойденным созданием его таланта был, конечно, Отелло. В те дни мой друг Абдулхак Абдуллаев, признанный портретист, запечатлевший на своих полотнах таких ярких личностей нашей культуры, как Маннон Уйгур, Камиль Яшен, Сара Ишантураева, Максуд Шейхзаде, — работал над портретом Аброра Хидоятова. В перерывах актер рассказывал нам о том, в каких творческих исканиях рождался образ Отелло. Я до сих пор с огромной радостью вспоминаю эти беседы во время нескольких сеансов работы над портретом» (Ахмаров Ч.*



Сара Ишантураева и Аброр Хидоятов. 1940-е гг.

Аброр Хидоятов в роли Отелло. 1962 г.







Ч.Ахмаров. Портрет М.Тургунбаевой. 1951г.



Мукаррам Тургунбаева исполняет танец  
из оперы «Гульсара». 1949 г.

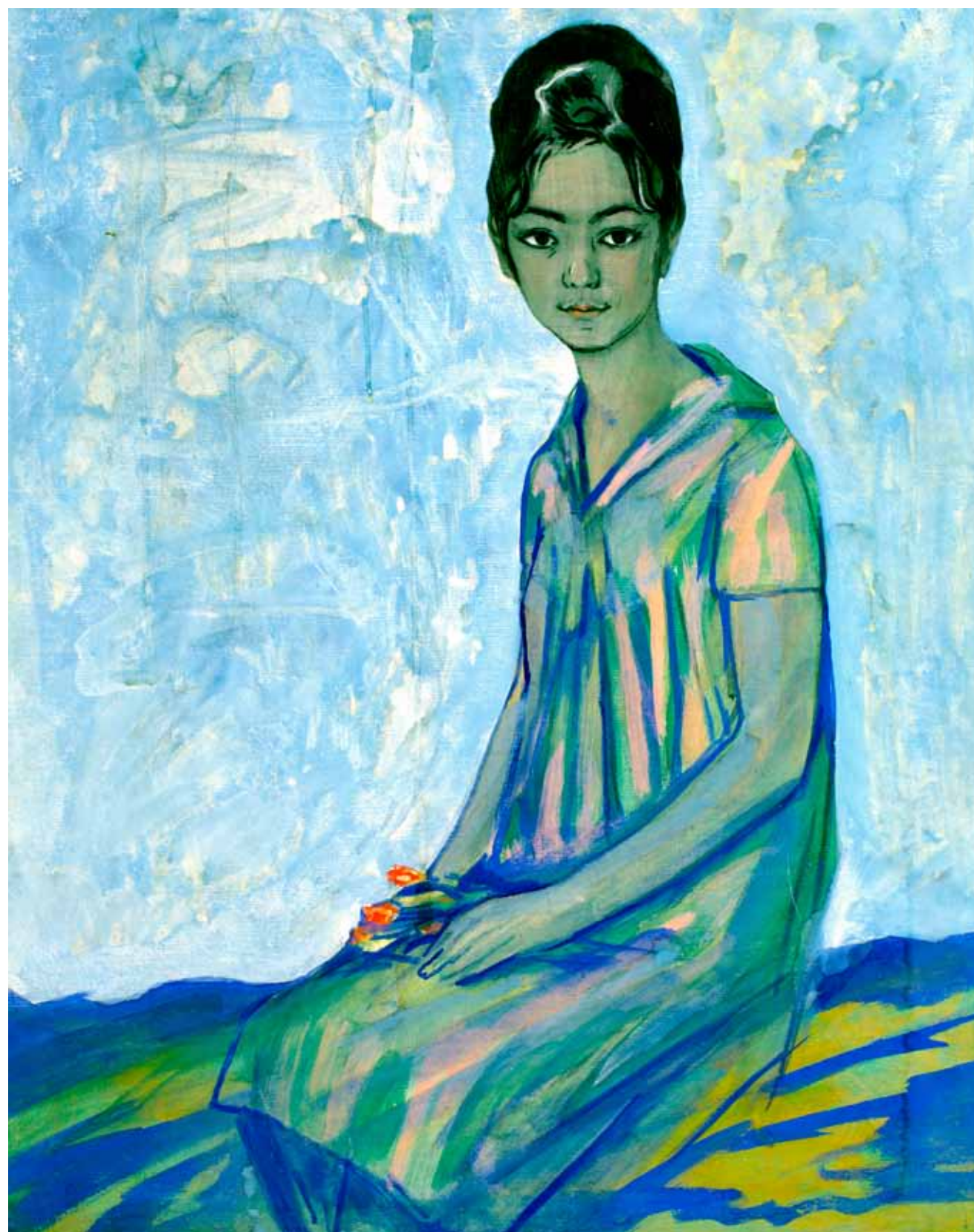


Танцует М. Тургунбаева – лауреат Сталинской премии. 1949 г.



Юная М. Тургунбаева. Ташкент. 1934 г.





Ч.Ахмаров. Поэтесса Гульчехра Нарзуллаева. 1971 г.



Поэтесса Зульфия. Ташкент. 1951 г.





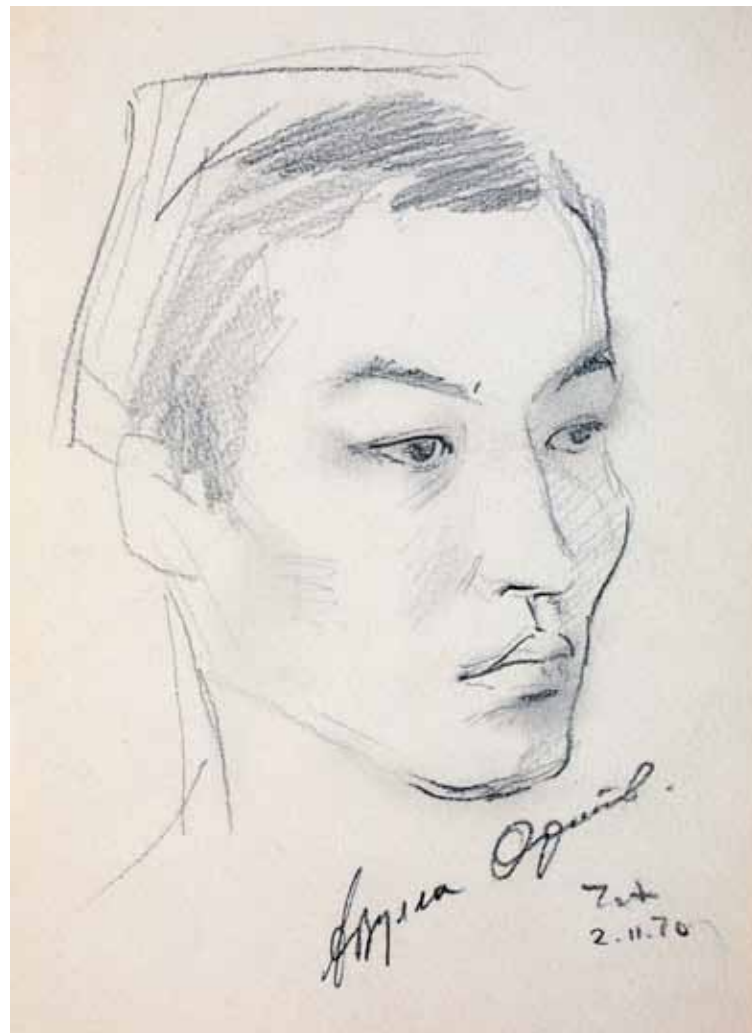


Ч.Ахмаров. Портрет Зульфии. 1965 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Хамида Алимджана. 1974 г.





Ч.Ахмаров. Абдулла Арипов. 1970 г.



Слева направо - Чингиз Ахмаров, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, художник Саттар Бахлул Зада, художник Тогрул Сады-заде и скульптор Кадыр Салахутдинов. Ташкент. 1962 г.



Ч.Ахмаров. Народный художник Азербайджана Саттар Бахлул Зада. 1979 г.





Ч.Ахмаров. Скульптор Ж.Куттымуратов. 1970-е гг.



Ч.Ахмаров. Кизлархон Дустмухамедова. 1991 г.





Ч.Ахмаров. Балерина Майя Плисецкая. 1977 г.



Ч.Ахмаров. Балерина. 1984 г.



## Посмотрите на тиранов и пожалейте поэта

Собирая материал о творчестве Ч.Ахмарова в доме художницы Шахноз Абдуллаевой, я обнаружил у нее на полках две книги Тимура Зульфикарова – уникального по стилю русскоязычного писателя, выходца из Бухары. Это имя хорошо известно, его многочисленные произведения, написанные в притчевой манере – на срезе восточного вербального узорочья и европейского постмодернистского сарказма – поднимают актуальные для современного сознания нравственные вопросы. Главная тема его произведений – страдание – также как в буддийском учении о великих истинах. Но, в отличие от буддийцев, Зульфикаров ищет пути избавления от страданий не в отказе от желаний, а в обличении носителей зла – тиранов и прославлении мудрецов, из любви к людям делящих с ними страдания. Каково же было мое изумление, когда я увидел на двух книгах писателя дарственную надпись Чингизу Ахмарову. На развороте книги «Эмиры, поэты мудрецы» была выведена надпись рукой писателя: «Дорогой Чингиз Ахмаров! Поглядите на моих тиранов и пожалейте поэта. Ваш Т.Зульфикаров», а на странице книги «Охота царя Бахрам Гура сасанида»: «Чингизу Ахмарову – одному из тайных учителей – шейхов – мудрецов Святой Азии. Нежно любящий Тимур Зульфикаров».

Шахноз Абдуллаева объяснила, что они были хорошо знакомы и Т.Зульфикаров с особым уважением и теплыми чувствами относился к Ч.Ахмарову. Мастер иллюстрировал книги Т.Зульфикарова, но сохранилось лишь несколько довольно схематичных по рисунку эскизов.

В творчестве Ч.Ахмарова оппозиция «тиран - поэт», прозвучавшая в дарственных надписях Зульфикарова, нашла свое отражение, но в смягченных пластических интонациях, свойственных стилю художника. Ч.Ахмаров не акцентирует внимание зрителя на тиранической ипостаси правителей – он был сторонником возвеличивания прекрасного, но не страстным обличителем зла. Поэтому правители в его произведениях – не тираны, а созидатели и просвещенные покровители наук и искусств. Главное внимание при обращении к историческим персонажам прошлого, Ч.Ахмаров уделяет образам выдающихся поэтов, ученых, мудрецов и мыслителей Востока.



Ч.Ахмаров. Мальчик. Эскиз иллюстрации к книге Тимура Зульфикарова. 1980-е гг..



Ч.Ахмаров. Мать с ребенком. Эскиз иллюстрации к книге Тимура Зульфикарова. 1980-е гг..



Ч.Ахмаров. Правитель. Эскизы к иллюстрациям к книгам Тимура Зульфикарова. 1983-84 гг.

Канули в прошлое имена многих правителей, но творения мастеров, художников, перешагнув века, дошли до нас и стали духовной пищей для миллионов и миллионов любителей и ценителей искусства. Когда я вспоминаю жизнь, судьбу эмиров — правителей, покорителей мира, владельцев дворцов, ученых, дехкан, зодчих, — я забываю про лишения, трудности, которые переживаю, и тороплюсь работать с еще большей отдачей, помня о своем долге перед народом.

Чингиз Ахмаров



## Разговор со звездой

Богатое культурное и духовное наследие узбекского народа предстает в творчестве Ч.Ахмарова в огромном пантеоне персонафицированных образов. Правители и поэты, именитые сановники и воины, зодчие и выдающиеся ученые, философы и легендарные мудрецы прошлого – главные темы многих эскизов, графических рисунков, живописных полотен и настенных росписей Ч.Ахмарова, большей частью созданных в Ташкенте после его приезда из Москвы в начале 1960-х гг.

Тогда в Узбекистане с робкой настойчивостью начался процесс национальной, исторический и культурной самоидентификации, который в 1970-начале 80-х годов получил более интенсивное развитие. Обретение независимости Узбекистаном дало новый импульс росту исторического самосознания нации. У истоков этого своего рода Ренессанса национальной культуры стояли представители научной и творческой интеллигенции. Возглавил это интеллектуальное движение Шараф Рашидов, ставший руководителем республики в 1959 году.

В начале 1960-х годов у него сложились хорошие личные отношения с Первым секретарем ЦК КПСС Н.Хрущевым, а после его ухода в 1964 году – с Генеральным секретарем ЦК КПСС Л.Брежневым. Пользуясь их покровительством, Ш.Рашидов осуществил ряд важных мероприятий, давших беспрецедентно быстрое развитие и расцвет экономики, социальной и культурной жизни Узбекистана. В собственной судьбе Ш.Рашидова, как в судьбе его великого исторического предшественника Мирзо Улугбека, странным образом сплелись две ипостаси – поэта и правителя, поэтому его культурная политика носила, в известном смысле, бинарный характер. Как поэт и писатель, чтивший национальную историю и ее лучших представителей, он всячески поддерживал устремление историков, археологов, философов, филологов историков искусств, деятелей культуры и искусства к глубокому освещению национального наследия узбекского народа. Однако, как политик, руководитель Узбекистана и кандидат в члены Политбюро ЦК партии, в области идеологии он вынужден был действовать с оглядкой на Центр, чтобы самому не быть обвиненным в излишнем возвеличивании феодального прошлого.

Показательным был пример с полемикой вокруг фигуры Амира Темура. В советской историографии укрепилась точка зрения на него как жестокого завоевателя, кровожадного полководца, разрушителя культурных ценностей. Попытка ряда ученых Узбекистана подчеркнуть позитивные стороны деятельности Амира Темура как выдающегося полководца, покровителя наук и искусств, натолкнулась на жесткие обвинения их в «идеализации прошлого» со стороны как кремлевских партийных идеологов, так и местных партократов и ученых – сторонников советского взгляда на историю. Как поэт, писатель Ш.Рашидов, возможно, и сочувствовал обвиненным в «идеализации тирана», но, как политик, он не мог в открытую поддержать их позицию. В этой ситуации он сделал максимально возможное – оградил опальных ученых от политического преследования.

Более лояльная позиция и поддержка со стороны Москвы позиций Ш.Рашидова проявилась в его инициативах по широкому освещению деятельности великих ученых, поэтов и художников средневековья, исследованию культурного и художественного наследия узбекского народа. В 1960-е годы при поддержке Ш.Рашидова в республике широко отмечался юбилей Алишера Навои, в результате был открыт Музей литературы им. А.Навои, в интерьере которого Ч.Ахмаров создал свои замечательные настенные росписи. В 1969 году в Самарканде прошел первый в регионе Международный симпозиум ЮНЕСКО по искусству эпохи Темуридов, получивший широкий резонанс у мировой общественности. В научной литературе стал использоваться термин «Темуридский Ренессанс», обозначивший период необычайного взлета культуры и искусства в государстве Темуридов. Через год была проведена крупная научная конференция к 2500-летию Са-

марканды. Открывались широкие возможности перед деятелями искусства в создании произведений на историческую тему, освещающих образы и деятельность выдающихся ученых и философов, поэтов и художников средневекового Востока.

Вся эта благоприятная атмосфера, безусловно, воодушевляла многих деятелей литературы и искусства на создание произведений, отражающих образы выдающихся исторических личностей восточного Ренессанса – Авиценны, Бируни, аль Хорезми, Улугбека, Джамии, Навои и многих других титанов средневековья, внесших важный вклад в сокровищницу мировой цивилизации. В эти годы деятели литературы и искусства Узбекистана посвящали им свои романы, повести, пьесы и поэмы, театральные спектакли и фильмы, музыкальные кантаты и произведения изобразительного



Ч.Ахмаров. Философ. 1982 г.



Ч.Ахмаров. Поэт и розы. Эскиз монументальной росписи. 1968 г.



Ч.Ахмаров. Поэт. 1943 г.



искусства. Критерии соцреализма оставались в силе, но, несмотря на жесткую идеологическую цензуру, благодаря таланту авторов этих произведений, история становилась важным инструментом осознания национальной идентичности узбекского народа.

Созданные Ч.Ахмаровым в период после 1960-х годов портреты ученых, поэтов, философов можно разделить на две категории. В первую категорию входили портреты выдающихся личностей прошлого с уточняющими аннотациями в подписях к ним (Ибн Сино, Бируни, Ал Хорезми, Ал Фергани, Мирзо Улугбек, Алишер Навои и др.). Поскольку история не сохранила их портретный облик, то художнику приходилось полагаться лишь на имевшиеся письменные характеристики и описания этих персонажей, а также собственные ассоциации и фантазии. Вторую категорию персонажей составляли многочисленные образы старцев, мудрецов, поэтов без указания их имен.

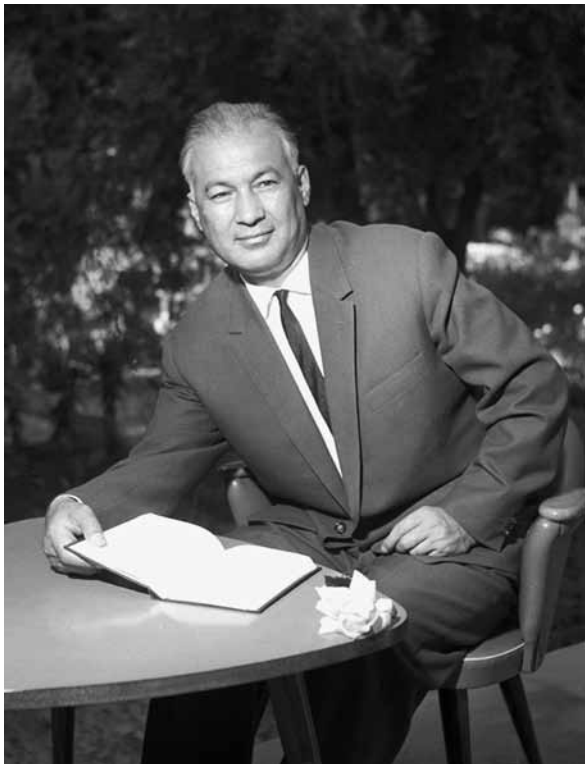
Различие в трактовке Ч.Ахмаровым этих безымянных персонажей и конкретных исторических персонажей было условным. Перед зрителем предстают стереотипы восточных персонажей-интеллектуалов, идентификация которых осуществлялась по подписям к рисункам и живописным картинам, сделанным самим Ч.Ахмаровым. Используя определенный набор иконографических типажей, художник нередко наделял различных героев схожими чертами. Нередко по физиономическим чертам портреты стариков, мудрецов, очень похожи по трактовке на образы конкретных деятелей Бируни, Авиценну, Улугбека или Навои. Для узнаваемости профессии изображенных персонажей Ч.Ахмаров вводит в композицию идентифицирующие детали. Для образа поэта — это цветущие весенние ветки или бутон розы как символ традиционных ассоциаций у стихотворцев Востока. В одном из самых ранних портретов «Поэт» (1943г.) — камерной и утонченной по стилю — скорее всего, изображен юный Алишер Навои, но художник не включил его имя в название картины и об этом приходится лишь догадываться.

Особое место в творчестве Ч.Ахмарова занял образ Алишера Навои, поэмы и лирические стихи которого стали одной из главных тем наиболее впечатляющих произведений художника. Его трактовка Навои отличается лирико-романтической интонацией и утонченным колоритом как от многих его собственных интерпретаций исторических деятелей прошлого, так и от стиля портретных образов поэта, созданных другими художниками Узбекистана. В 1968 году в 525 летию поэта Ч.Ахмаров создал несколько картин, отражающих различные этапы жизни поэта и его творческое состояние — это два портретных образа поэта в молодом («Молодой Навои») и преклонном возрасте («Поэт и розы») и крупная по размерам жанровая картина «Алишер Навои с учениками».

В картинах «Молодой Навои» и «Алишер Навои» с учениками, несмотря на жанровое и композиционное различие, манера трактовки имеет схожие черты — преобладает линейная пластика и несколько приподнятый пафосный характер образной интонации. В названии эскиза для монументальной росписи «Поэт и розы» нет имени Навои, но по иконографии опершегося руками на посох и смотрящего на цветущий куст розы седобородого старца, нетрудно догадаться, что это изображение великого поэта на склоне лет. Потрет элегичен, в нем передано состояние печали и ностальгических переживаний поэта.

В 1965 году Ч.Ахмаров создал работу «Навои в детстве», отличающейся линейным рисунком. Поэт изображен сидящим на коврике в желтом халате и белой чалме на фоне синеющего вечернего пейзажа. Он пишет стихи, держа ручку-калам в правой руке, а свиток со стихами — на левом колене. Его голова наклонена слегка вверх влево, а взгляд направлен в сторону звездного неба. Эта картина послужила основой еще для двух сходных по композиции портретов юного Навои, созданных Ч.Ахмаровым уже на склоне лет — в 1991 году. В композиционном решении эти картины перекликаются с известной работой Д.Умарбекова «Хусейн Байкар и Алишер Навои». Однако, картина «Юный поэт» Ч.Ахмарова отличается более мягкими цветовыми градациями светлых зеленых, голубых, розовых цветов и певучестью почти невидимых линий рисунка... Опять сфумато как в панно «Лейли и Меджнун»...

В 1991 году Ч.Ахмаров возвращается к образу Навои и создает



Шараф Рашидов - руководитель Узбекистана с 1959 по 1982 гг.



Шараф Рашидов посещает выставочный зал Союза художников Узбекистана. 1970-е гг.

«Юный поэт», хранящийся в Музее Казани (**Ч.Ахмаров. 2010, илл. 197 на стр.133**), но по выразительности он несколько уступает описанным выше работам мастера, хранящихся в ташкентских собраниях.

Замечательный по утонченности рисунка и психологическому проникновению в состояние героя Ч.Ахмаров представил в эскизе к иллюстрациям книги Айбека «Алишер Навои». Эскиз находится в собственности художника-миниатюриста Бехзода Хаджиметова. В образе юного Навои Ч.Ахмаров не смог скрыть своего глубоко трепетного отношения к Навои, изобразив его нежным, поэтичным и задумчивым юношей-мальчиком.

Еще один схожий по интонации и лирической изысканности образ юного поэта Ч.Ахмаров воплотил в необычном материале — на деревянной кухонной доске. Но в этом портрете линии рисунка почти не видны - они словно поглащаются нежным расплывающимися в технике сфумато светло-зелеными цветами темперы. Устремленный слегка в сторону взгляд не по детски вдумчивых глаз выдает в юном ребенке незаурядные способности и тонкую эмоциональную природу.

Резкий контраст лирическим образам юного Навои составляют портреты выдающихся деятелей прошлого. В ряду исторических образов, созданных Ч.Ахмаровым, особое место занимает портрет покровителя Самарканда — Пири Самарканди

(1974г), отличающийся необычайно экспрессивной пластикой и эпической монументальностью. Лицо благообразного и седобородого старика, изображенное во весь формат крупного холста, передано в состоянии гнева - напряженный взгляд глаз под седыми бровями обращен в сторону, голова прикрыта съемным балахоном. Фон в виде края серо-желтого неба усиливает драматическую интонацию образа, от которого веет мощью и несокрушимой силой духа.

В 1980 году Ч.Ахмаров создал несколько картин, посвященных образу Ибн Сино - вероятно, они были созданы по мотивам эскизов к росписям в интерьере Дворца газовиков, которые он создал в 1980 году в Бухаре. В станковом портрете Ибн Сино образ врачевателя передается в несколько наивной форме — с помощью изображения сосуда или колбы... с эмбрионом внутри. Для узнавания образа математика аль Хорезми художник изображает его держащим в руках макеты геометрических фигур треугольника или круга. Улугбек как ученый изображался с глобусом или секстантом, но, как правителя, Ч.Ахмаров его изображает сидящим на троне.

В этих портретах историческая канва просматривается в атрибутах, фоновом заполнении, костюмах персонажей. Если быть привередливыми, то можно отметить, что Ахмаров не совсем точно передает культурные детали эпохи. Так, в портрете Ибн Сино и варианте портрета ал-Хорезми из ДХВ Академии художеств Узбекистана, фон передан в виде деталей сине-голубого майоликового архитектурного декора. В эпоху Ибн Сино, Бируни, ал-Хорезми, то есть в период 10-11вв., на памятниках зодчества Средней Азии сине-голубая керамика еще не использовалась. Она получает широкое распространение позже - лишь в эпоху Темуридов. Правда, в варианте портрета ал-Хоразми, также созданном в 1982 году, но хранящемся в Музее литературы А.Навои, Ч.Ахмаров изображает фон иначе — в виде звездного неба и виднеющихся под ним светло-зеленых крон деревьев.

В галерее портретных образов великих мыслителей и ученых прошлого преобладают одиночные изображения. В этом смысле необычной является картина Ч.Ахмарова, на которой изображены сидящие рядом и ведущие научную дискуссию два выдающихся ученых-современников Ибн Сино и Беруни.

Так сложились обстоятельства, что первые два-три года после приезда в Ташкент Ч.Ахмаров стал активно работать над созданием образа Улугбека. Он создает иллюстрации к книге Максуда Шейхзаде (1962 г.), готовит эскизы костюмов для фильма Латифа Фаизиева «Звезда Улугбека» (1963-64 гг.). В 1964-65 гг. Ч.Ахмаров украшает огромными панно интерьер Музея Улугбека в Самарканде, а в 1970 году образ Улугбека был отражен в настенной росписи в интерьере кафе «Юлдуз» в Самарканде в сцене дворцового приема. Особенность проектов был такова, что в них Улугбек изображался или в полный рост или сидящим на троне в общих сценах, а возможности для передачи индивидуальных свойств образа в них не предусматривалось. В последующие годы Ч.Ахмаров вновь обращается к образу Улугбека — теперь его не интересует событийная канва, он заостряет внимание на особенностях психологического состояния ученого, правителя и поэта.

Стремление раскрыть в образе Улугбека глубоко личные переживания, своего рода «очеловечивание» исторической фигуры, жизнь и судьба которого была светлой, но трагической — главная особенность двух портретов. Первый портрет был создан Ч.Ахмаровым в 1974г., а второй примерно через 20 лет — в 1993 г. Потрет 1974 года из коллекции Фонда Марджани более утонченный и камерный, лицо изображено в профиль на деревянной фактуре различными оттенками синей темперы, отчего образ выглядит графичным. Размер деревянной доски — 30х20 см. — соответствовал такому камерному решению образа. На портрете Улугбеку чуть более сорока лет. Учитывая то, что он прожил 53 года, вероятно, художник изобразил Улугбека в последние годы правления. Задумчивый взгляд правителя — ученого свидетельствуют о пережитых героем сложных жизненных событий. Избежать пафосной трактовки было непросто, но Ахмарову во многом удалось, в формате своих визуальных возможностей, показать трагические оттенки в звучании образа, совместивше-



Академик Ибрагим Муминов - автор книги «Роль и место Амир Темура в истории Средней Азии».

го в себе две такие разные судьбы — Правителя и Звездочета. Важно отметить то, что Ахмаров в обоих портретах подчеркивает поэтический, возвышенный склад ума и лирические оттенки характера своего героя. Дело в том, что Улугбек писал стихи — Ч.Ахмаров в двух поголовных портретах пытался передать эту не освещенную сторону характера и деятельности Мирзо Улугбека. Выразительно поэтическая одухотворенность образа правителя и ученого выражена в картине «Улугбек, смотрящий на звезды» из коллекции Д.Умарбекова.

Портрет 1993 года из коллекции А.Икрамджанова, выполненный на холсте довольно приличного размера, более экспрессивен и монументален по образному звучанию. В решительном взгляде глаз, крупных волевых чертах лица, правителя предстает неординарный тип человека, волей судьбы оказавшегося меж двух таких противостоящих социальных ипостасей. Взгляд в даль, минуя зрителя — не отрешенность, но вызов, уверенность в истинности свершаемого. Фон в виде узоров растительного ислами и стилизованных звезд олицетворяет небосвод над Востоком. В глазах читается немое обращение к этим звездам. Внешне — это образ мужественного и целеустремленного правителя, но в при более внимательном рассмотрении скрыта тонкая и ранимая поэтическая душа. Улугбек словно читает стихи, обращенные к возлюбленным и бесконечно далеким звездам... Такие же стоические герои созданы Ахмаровым в картинах с названиями философ, мудрец, историк и т.д.

Все они являются своеобразными ипостасями таких выдающихся личностей как Ибн Сина, Бируни, Улугбек, Навои, внутреннему взлету и неординарности которых сопутствовала трагическая судьба, оплакиваемая людьми и звездами...





Ч.Ахмаров. Молодой Навои. 1968 г.



Ч.Ахмаров. Молодой Навои. 1968 г.

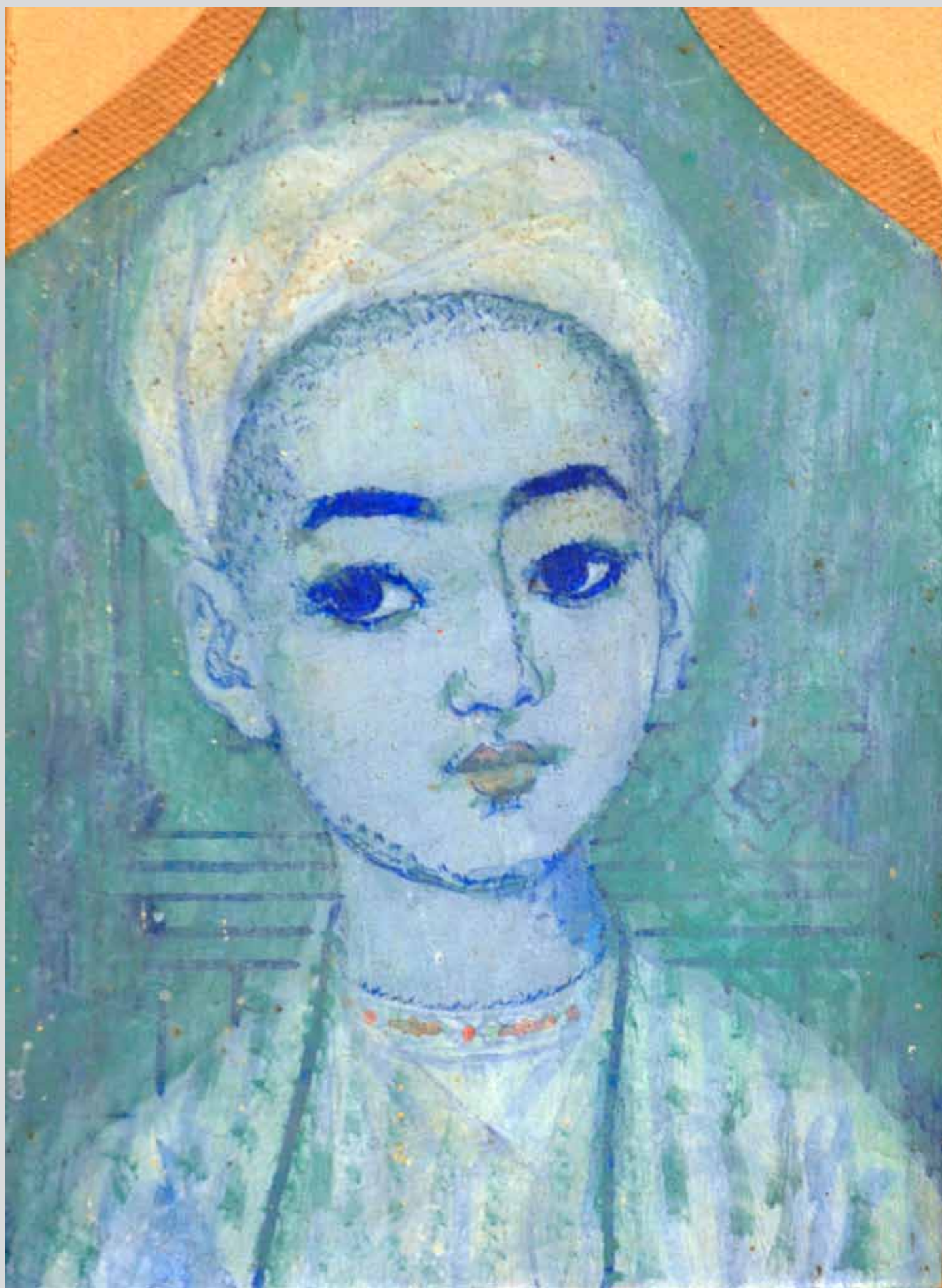


Ч.Ахмаров. Алишер Навои с учениками. 1968 г.



Ч.Ахмаров. Навои в детстве. 1965 г.





Ч.Ахмаров. Юный поэт. Середина 1970 -х гг.



Ч.Ахмаров. Навои в юности. Эскиз к иллюстрациям книги Айбека «Алишер Навои». 1973 г.



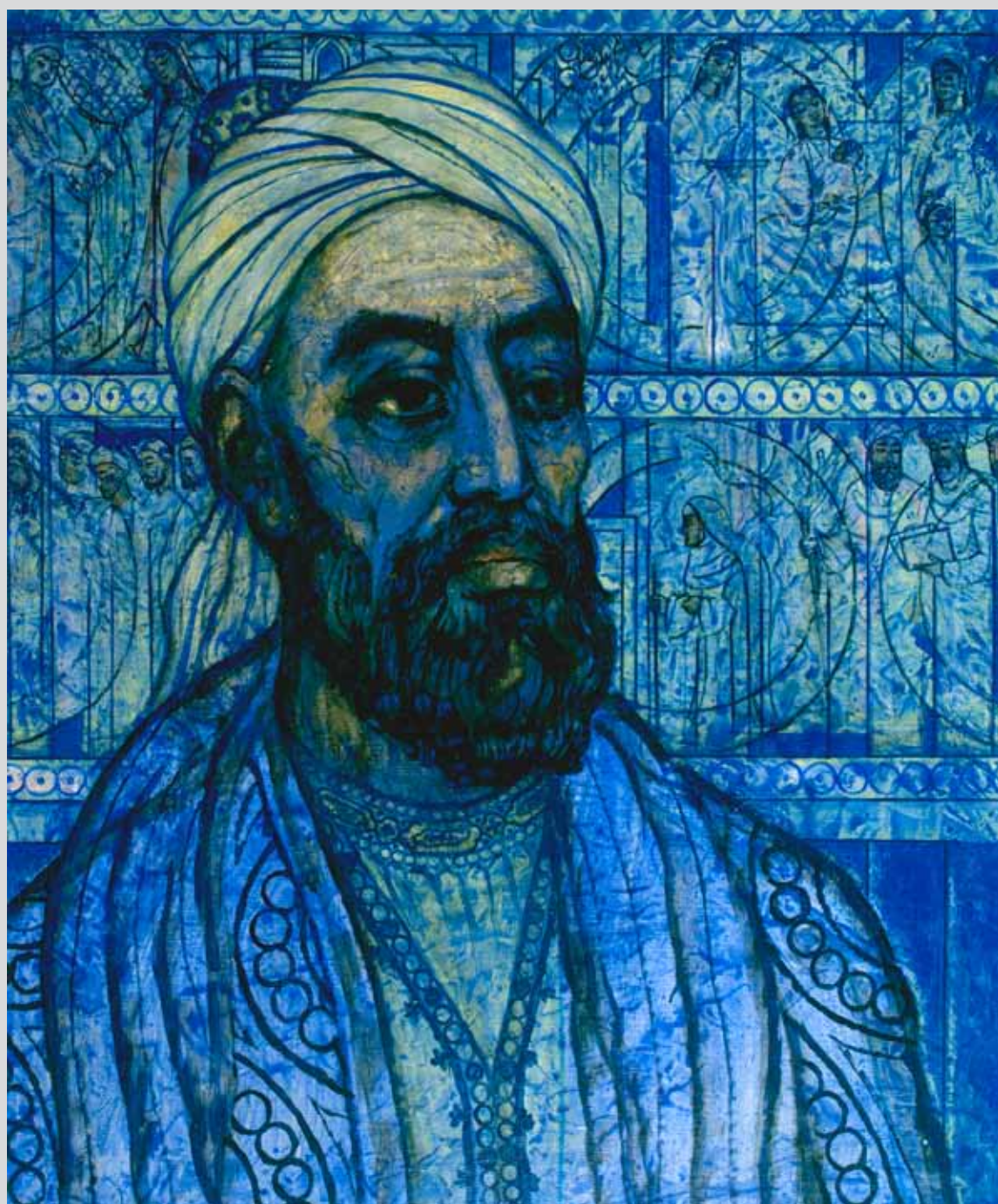


Ч.Ахмаров. Пири Самарканди. 1974 г.

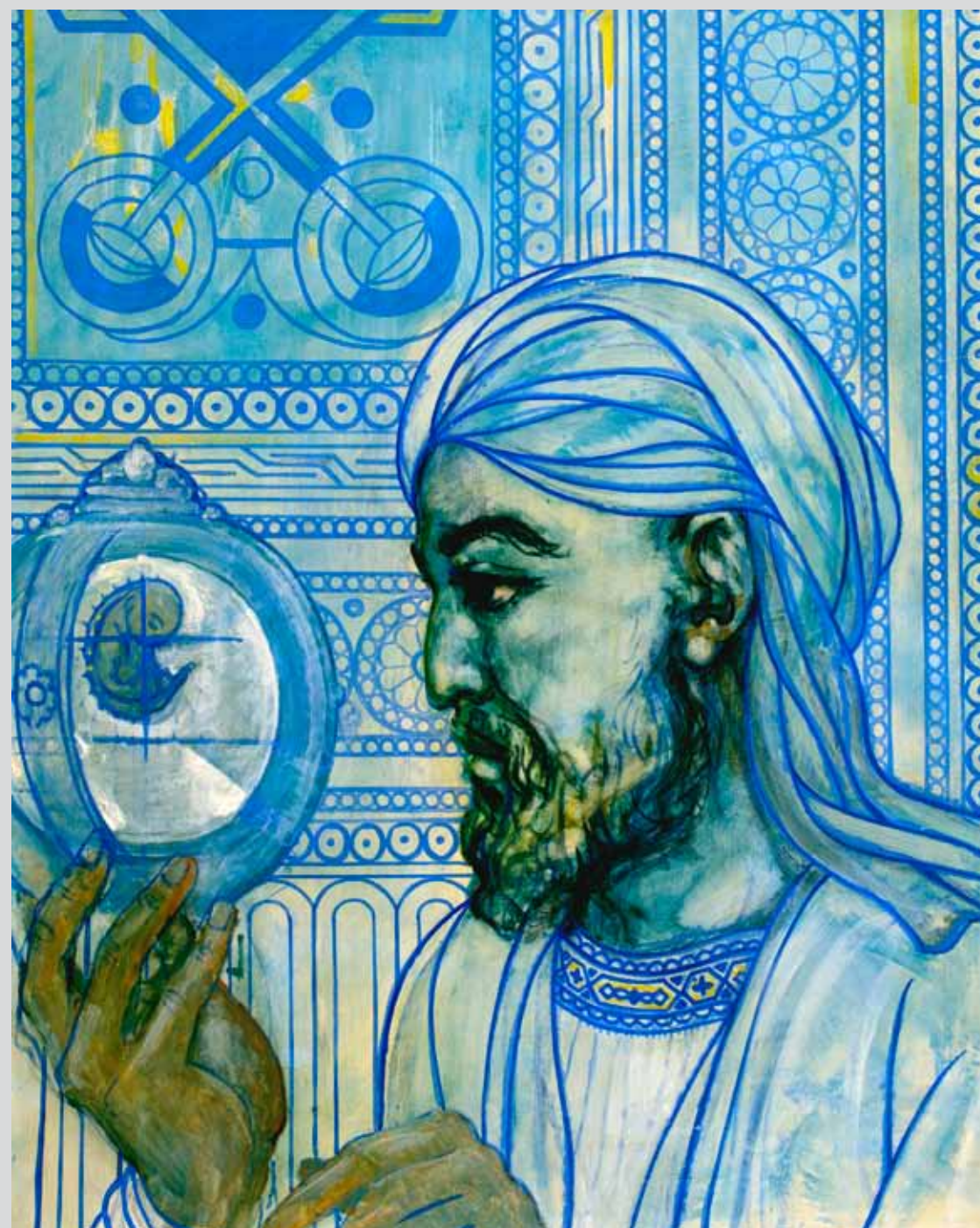


Посланник. Фрагмент неосуществленной композиции. 1988 г.





Ч.Ахмаров. Портрет Авиценны. 1980 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Авиценны. 1980 г.





Ч.Ахмаров. Портрет Мухаммад ибн Мусса ал-Хорезми. 1982 г.



Ч.Ахмаров. Улугбек, смотрящий на звезды. 1960 г.



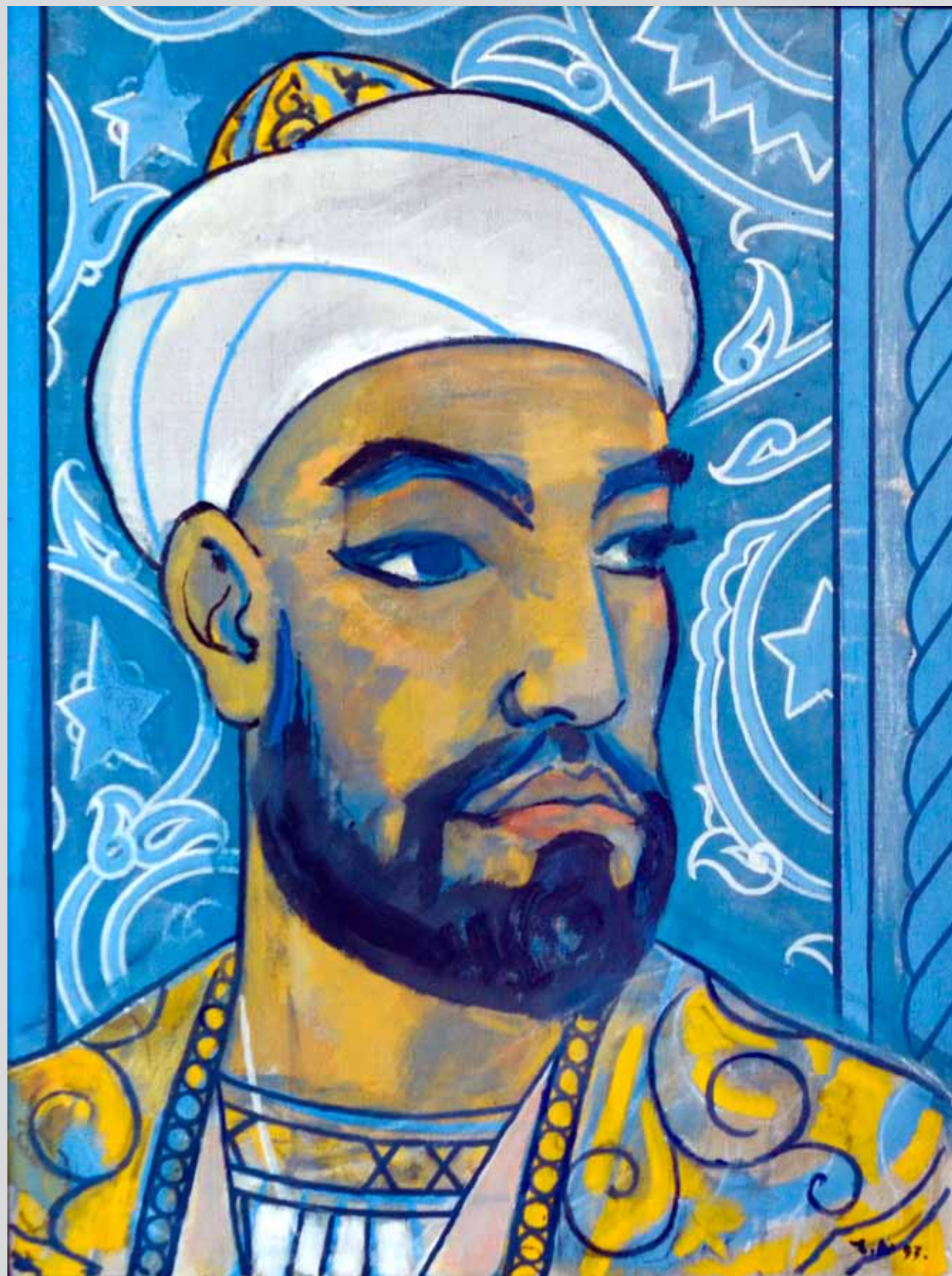


Ч.Ахмаров. Беруни и Ибн Сино. 1981 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Улугбека.1974 г.





Ч.Ахмаров. Портрет Улугбека. 1993 г.



Ч.Ахмаров. Портрет Ибн Сино. 1968 г.



Можно лишь догадываться о том, какие сокровенные и мучительные мысли одолевали поэта Улугбека, когда он обращался в тихие самаркандские ночи за утешением к вечным спутницам — сияющим ярким звездам, предательски исчезающим по утрам:

Вы меня знаете, вы меня помните?  
Спросил звездочет у яркой звезды  
когда то нашел Вас на Млечном пути  
все звезды мигали, но только не Вы.  
Тогда я был молод и черноволос,  
время прошло — я годами оброс,  
но вечером каждым, бросая дела,  
немую улыбку на небе ловя,  
я посылал Вам безответный вопрос,  
сотканный сердцем и нежностью роз.  
Звезда ухмыльнулась, холод тая:  
Свет излучать — работа моя  
Сердце и нежность — не для меня,  
Времени мало и я занята.....  
Иди, звездочет, возвращайся к делам,  
Сердце свое не рви пополам  
Солнце восходит мне надо успеть  
Звездное небо не будет терпеть  
Работа, работа..сказала она  
А рядом светила другая Звезда  
Устал звездочет закрылись глаза  
Но ему улыбнулась подруга — Слеза

(стихи А.Хакимова)

Все они являются своеобразными ипостасями таких выдающихся личностей как Ибн Сина, Бируни, Улугбек, Навои, внутреннему взлету и неординарности которых сопутствовала трагическая судьба, оплакиваемая людьми и звездами...







... я устал от меча. Я возводил мечети и медресе!  
Я лепелял Мудрецов!  
Зодчих! Звездочетов!

Амир Темур Из книги Т.Зульфикарова «Эмиры,  
поэты, мудрецы»

Благотворительный Фонд  
Первого Президента Узбекистана  
Ислама Каримова

А.Ахматов  
Нетленный свет

Жизнь и творчество  
Чингиза Ахмарова

## Рости ва русти: сила — в справедливости

Примечательно, что еще в далеких 1940-х годах Ч.Ахмаров запечатлел образ основателя мощной империи средневекового Востока — Амир Темура как созидателя. Как упоминалось выше, в советское время личность Амир Темура была занесена в список исторических изгоев — он воспринимался как варвар и разрушитель.

Облик Амир Темура был в 1941 году реконструирован советским антропологом и скульптором М.Герасимовым. Его визуальный портрет был воссоздан на основе эксгумации тела из могилы в мавзолее Гури Амир в Самарканде. Казалось, возникла редкая возможность для художников использовать этот реконструированный скульптурный портрет для воссоздания его художественного образа. Однако, в условиях крайне негативного отношения к личности Амиру Темура со стороны советской идеологической верхушки, его образ в литературе и искусстве 1960-80-х годов не мог быть отражен, а тем более подвергнут исторической и художественной реабилитации. До начала обретения независимости в изобразительном искусстве Узбекистана по существу не было создано произведений, посвященных этому историческому деятелю. Не обращался в 1950-1980-е гг. к его образу и Ч.Ахмаров, хотя, безусловно, он высоко ценил эту историческую личность и восхищался расцветом культуры эпохи Темуридов. Об этом свидетельствует небольшой ранний эскиз художника, подписанный «Тимур. Самарканд. Бибиханум» из собрания Фонда Марджани, датированный примерно 1946г. По художественному решению этот цветной рисунок схематичен, но интересен как некий исторический документ, свидетельствующий об отношении Ч.Ахмарова к этой незаурядной личности. Эскиз напоминает стиль дипломного триптиха «Меч Узбекистана» (не исключено, что это один из вариантов эскиза к дипломной работе). Многофигурная композиция, в центре которой возвышается фигура созидателя Амира Темура в окружении жителей и строителей памятника, заключена в аркообразную рамку. Верх рисунка заполнен голубым небом, слева виднеется портал мечети в строительных лесах, а за спиной полководца развеваются знамена. Согласно историческим сведениям, эта соборная мечеть была воздвигнута по приказу Тамерлана после его победоносного похода в Индию. Строительство было начато в мае 1399 года, когда Сахибкيرانу было 63 года... Возможно художник изобразил сцену возвращения правителя из дальнего похода, когда он сразу направился на осмотр хода строительства мечети, по преданиям построенной в честь его любимой жены Бибиханум. Реальные же факты свидетельствуют о том, Тимур был разгневан тем, что портал его мечети был не столь величественен, как ему хотелось, и, во всяком случае, ниже стоявшего напротив медресе, построенного Сарай-мульк ханым, именуемой в народе Биби-ханым. Амир Темур изображен седобородым, но крепким старцем в защитном шлеме, стоящим в широком желтом халате и упершись правой рукой в бок. Справа от него услужливо держит в руке макет здания зодчий в белой чалме. Лицо героя изображено эскизно, что не позволяет его сравнить с реконструированным портретом М.Герасимова. Но, судя по всему, Ч.Ахмаров стремился показать не столько индивидуальность правителя, сколько решительный, суровый и мужественный облик правителя, не забывающего в военных походах о созидательной жизни и красе своего родного Самарканда. Горделивая поза полководца вызывает в памяти его афористическое высказывание: «Если хочешь убедиться в нашей силе — посмотри на величие наших построек».

Значение этого полузабытого, нигде не публиковавшегося эскиза Ч.Ахмарова в том, что возможно, он был единственным художником, который отразил личность Амира Темура в советском изобразительном искусстве как героя-созидателя. Во всяком случае, других произведений изобразительного искусства до 1991 года с изображением этого выдающегося деятеля нам неизвестно. Хранившийся в коллекции Фонда Марджани еще один рисунок-эскиз - двойной портрет воина в стелпной меховой шапке, датирован 1993 годом. На лицевой стороне — цветное изображение красивого молодого воина-полководца в профиль с использованием графитного карандаша и акварели. На обратной стороне, в свойственной Ч.Ахмарову манере с приложением к стеклу, прорисован на бума-

ге портрет того же воина. Рисунок аннотирован как «Полководец», а в скобках написано «Тамерлан». Однако, принадлежность этого образа к Тамерлану стоит под вопросом. Поскольку этот образ может быть отнесен к любому другому воину или предводителю монгольского присхождения, то связывать этот образ с образом Амира Темура без каких-либо идентифицирующих деталей представляется неправомерным. В известном смысле, Ахмаров предвосхитил патристическую трактовку этой выдающейся личности, которая была развернута дана в книге академика И. Муминова «Роль и место Амир Темура в истории Средней Азии», опубликованной в 1968 году и вызвала бурю негодования со стороны ревнителей советского видения истории.

Через 45 лет Ч.Ахмаров вновь обращается к образу Сахибкирана, ставшего национальным героем в независимом Узбекистане — в 1991 году он создает картину «Старость. Тимур и Бибиханум». В момент создания картины Ч.Ахмаров был уже в почтенном возрасте и, по понятным причинам, ждать от него экспрессивной трактовки образа Амира Темура было трудно — он трактует правителя в необычно камерном стиле. Полотно написано теплыми сине-зелеными красками. На переднем плане - две фигуры: справа изображен старый изможденный правитель, сидящий в согбенной позе у горящего очага. На заднем фоне картины в круглом медальоне надпись на фарси «рости ва русти» — девиз Тимура, который переводят обычно как «сила в справедливости». Справа от медальона с девизом — царская корона, а слева — чалма. символизирующие две ипостаси правителя. Корона символизировала его царственное положение, а белая чалма — глубокую приверженность к вере ислама. Сам правитель в сидит в обычном конусовидном тюрбане, в состоянии отстраненности от государственных дел. Героизированного образа правителя в картине обнаружить не удастся — здесь перед зрителем прежде грозный правитель, предстает уставшим и болезненным старцем. Справа от него изображена молодая красивая супруга Бибиханум или Сарай мульк ханум. Она родилась в 1341 году и была правнучкой Чингиз хана. В пятилетнем возрасте Бибиханум потеряла своего отца Казан-хана, погибшего в битве с эмиром Казанганом. Последний женил на ней своего внука эмира Хусейна, впоследствии ставшего партнером Амира Темура по захвату власти в Мавераннахре и Хорасане. После 1366 года эмир Хусейн и Амир Темур из союзников превратились в заклятых врагов и в итоге, после гибели эмира Хусейна, в 1370 году на престоле в Балхе восседает Амир Темур. Взяв в жены вдову Хусейна Сарай мульк ханум, он приобретает династический титул Гураган — зять Чингизидов.

Бибиханум до самой смерти была управительницей дворца Сахибкирана и его главным советником. У них не было совместных детей, но она воспитывала всех детей и внуков Тимура от его других жен. Бибиханум умерла в в том же 1405 году, что и Амир Темур. По одной из версий ее отравили, боясь ее влияния во дворе правителя. Изображение Ч.Ахмаровым Бибиханум юной красавицей не соответствует историческим реалиям — в эти годы ей был уже более 60 лет, поскольку она была моложе Амира Темура всего на пять лет. Однако Ч.Ахмаров отступает от исторической достоверности в пользу художественного вымысла. Возможно, здесь отражены и некие автобиографические воспоминания самого Ч.Ахмарова. В этом случае образ юной девушки Бибиханум мог ассоциироваться у художника с утерянной многие годы назад его Шамсирой..., оставшейся в памяти художника навсегда юной и романтической девушкой...

## К познанию страсть неистребима в нас

В 1963году Ч.Ахмаровым были созданы уникальные по историческому и художественному значению эскизы костюмов персонажей фильма «Звезда Улугбека», вышедшего на экраны в 1964 году. При подготовке эскизов к фильму художник досконально изучал исторические материалы, знакомился с трудами историографов Улугбека, вникал в особенности изображения исторических персонажей, их костюмов и иконографических характеристик в миниатюрах Востока. Ч.Ахмаров понимал, что по отношению к Мирзо Улугбеку позиция советской власти была принципиально иной, нежели к его грозному деду Амир Темуру. Это объяснялось





Ч.Ахмаров. Старость. Тимур и Биби-хоним. 1991г.



Ч.Ахмаров. Добыча. 1985 г.



тем, что Улугбек был широко известен мировой общественности как просвещенный правитель, обладавший широкими энциклопедическими знаниями. Он мало воевал, хотя правил страной почти 40 лет – дольше, своего деда, уделял больше внимания светским наукам, искусству, ремеслам и строительству. Улугбек родился в 1396 году и в год смерти деда ему было всего 9 лет. После смерти Амира Темура Мавераннахром временно правил его отец, правитель Герата Шахрух, который в 1411 году посадил своего 15 летнего сына Улугбека на трон в Самарканде. Улугбек правил страной до 1449 года, когда был коварно умерщвлен по тайному приказу своего сына Абдулатифа. Мирзо Улугбек был прекрасно образован, владел арабским, персидским и староузбекским языками, писал стихи и принимал участие в литературных и научных диспутах которые сам и организовывал. Улугбек построил в Самарканде медресе, получившее его имя, которое при нем превратилось в своего рода Академию естественных наук – туда приглашались ведущие ученые в области математики, астрономии, географии со всего мусульманского мира. Им была построена уникальная обсерватория, получившая широкую мировую известность и признание, гениальные труды Улугбека по астрономии внесли не-

оценимый вклад в развитие науки и цивилизации всего человечества. Его стремление к просветительству, знаниям и светским наукам вызывало ненависть и острую вражду со стороны религиозных мракобесов, в ряды которых вошел и его сын Абдулатиф. Конфликт двух сил – тьмы, мрака в образе реакционного шейха Ходжа Ахрара, принца Абдулатифа и света в образе Улугбека и его соратников ученых стало главной идейной фабулой многих произведений литературы и искусства. Вечное, непоколебимое стремление к знаниям как жизненное кредо Мирзо Улугбека прекрасно выразил стихами в своей трагедии Максуд Шейхзаде:

*...За полог тайн небесных и земных  
Мудрец проникнуть долгий век стремится.  
К познанию страсть неистребима в нас.  
Её сравню с костром, зажжённым в поле.  
Костёр нельзя задуть, чтоб он погас:  
Чём дуешь ты сильнее, тем пламя более.*

Противопоставление просвещенного правителя и сил мракобесия легло в основу и пьесы М.Шейхзаде и кинофильма «Звезда



Ахмаров Ч. Амир Темура и его внук Улугбек сидят на троне. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ахмаров Ч. Маленький Улугбек принимает грамоты от иностранных послов при дворе деда Амира Темура. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ахмаров Ч. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ахмаров Ч. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.

Улугбека». Герой Ш.Бурханова Улугбек свое предназначение видит в просвещении народа и говорит об этом в разговоре со своим заклятым врагом Ходжа Ахраром:

*Мне трон нужен для того чтобы служить прогрессу, правде и науке... Я хочу просветить народ.*

Эта же мысль о стремлении Улугбека нести свет просвещения людям отражена в закадровых словах диктора:

*Но, царствуя, стремился я всегда,  
Чтоб стали знания спутниками власти,  
Я говорил, что зрячая беда  
Порою лучше, чем слепое счастье.  
Я сеял семя света весь свой век,  
Я всходов жду, пусть люди мыслят сами...*

К сожалению, эскизы к трагедии М.Шейхзаде не сохранились, но Ч.Ахмаров, безусловно, осмысливал ведущие мотивации создателей пьесы и кинофильма. Поскольку М.Шейхзаде был и автором сценария фильма «Звезда Улугбека», который создавался на основе драматургического материала его пьесы, то большая часть пластических идей и образов, связанных с личностью Улугбека и его эпохи Ч.Ахмаров воплотил при работе над эскизами к фильму Латифа Файзиева. Художниками-постановщиками фильма были Э.Калантаров и Н.Рахимбаев, Ч.Ахмаров же в участвовал как художник по костюмам. Однако его работа над фильмом «Звезда Улугбека» вышла за пределы подготовки эскизов к костюмам исторических персонажей. Ч.Ахмаров занимался в основном разра-

боткой эскизов к костюмам. Но характер трактовки исторических персонажей Ч.Ахмаровым был настолько уникальным, что именно его рисунки легли в основу многих важных мизансцен кинокартины и дали важный импульс многим режиссерским решениям. Ч.Ахмаров начал работу над фильмом в конце 1962 года и работал на протяжении всего 1963 года. Картина вышла на экраны в 1964 году в черно-белом формате, поэтому многие оригинальные цветовые решения Ч.Ахмарова в трактовке исторического костюма остались лишь на эскизах.

Работа художника над эскизами к костюмам для этого фильма была беспрецедентна по количеству созданных им рисунков и эскизов, педантичности отношения к своей работе и удивительной творческой отдаче мастера. Как отмечал сам Ч.Ахмаров им было подготовлено 144 рисунка для фильма «Звезда Улугбека» и выпущенного двумя годами позже фильма К.Ярматова «Поэма двух сердец».

Из 140 упомянутых в Ахмаровым рисунков и цветных зарисовок к фильму Звезда Воска нами в коллекциях обнаружено свыше 50 произведений: 21 рисунок и цветная картинка в коллекции племянника режиссера Айбека Файзиева и около 30 рисунков и цветных эскизов хранится в собрании Фонда Марджани. Рисунки из Фонда Марджани и частной коллекции А.Файзиева являются частью одного проекта и, поэтому в них встречаются повторы одних и тех же сцен, изображений главных героев или второстепенных персонажей. Несколько отдельных рисунков с изображением танцовщиц и других образов, предназначавшихся для фильма









Ахмаров Ч. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ч.Ахмаров. Скачущие всадники - сцена боя. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ахмаров Ч. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ахмаров Ч. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ахмаров Ч. Портал медресе Улугбека. Обсуждение среди архитекторов. Серия эскизов к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Сцены набега вражеских войск на мирные города. Настенные росписи в Институте востоковедия АН РУз. Ташкент. 1968-69 гг.



«Звезда Улугбека», хранятся в других собраниях и частных коллекциях.

Все графические листы с эскизами костюмов имеют одинаковые размеры – 30х40 см. и выполнены художником в основном в 1963 году. Что касается сюжетных сцен, то они имели более крупные размеры и выполнялись гуашью на больших листах бумаги – размером 50х124 см. Фактически весь цикл рисунков к фильму Звезда Улугбека можно рассматривать и как эскизы к монументальной росписи.

С самого начала повествования, в котором закадровый дикторский текст повествует о детстве Улугбека, на экране появляются рисунки Ч.Ахмарова со сценами из жизни маленького Улугбека при дворе могущественного деда – Амира Темура. В собрании Фонда Марджани хранится цветной эскиз рисунка с изображением Амира Темура и юного Улугбека, который в черно-белом варианте был показан в самом фильме. Еще один сюжет из фильма, связанный с приемом иностранных послов и крупных ученых при дворе Амира Темура, о котором сообщает закадровый голос также иллюстрируют рисунки Ч.Ахмарова. На экране появляются рисунки с изображением маленького Улугбека в окружении иностранных послов, а за кадром голос повествует о достоинстве юного Улугбека при общении с послами других держав. В фильме использованы также многочисленные рисунки Ч.Ахмарова с изображением скачущих воинов, которые иллюстрируют текст за кадром: «В походы отрока влекло – Сменил он трон на жесткое седло». В результате Ч.Ахмаровым была создана целая серия рисунков на батальные темы, которые послужили иконографической основой для многих последующих монументальных росписей и станковых картин со сценами скачущих воинов. В коллекции А. Файзиева хранится картина Ч.Ахмарова как эскиз к фильму, написанная на тонкой, покрытой лаком бумаге, которая смотрится как завершенное изображение средневековой битвы.

Еще одной сценой в фильме, в которой использован рисунок Ахмарова, является показ строительства главного детища Улугбека – обсерватории. Звучит голос за кадром: «Влекла ученых из разных стран – обсерватория, что выстроил султан», а в это время в кадре идет показ рисунка Ч.Ахмарова с изображением строительных работ и обсуждения макета памятника архитектуры.

Важную смысловую роль сыграл и рисунок Ч.Ахмарова с изображением картины мироздания, согласно древним представлениям состоящим из кита, на котором стоит бык и держит на своих рогах земную твердь и распластавшиеся над ней небеса с ангелами и картинами райского наслаждения. Этот рисунок был задержан в кадре, что было важной смысловой паузой для понимания последующего текста диктора о том, что «Улугбек не верил этим сказкам». Затем по режиссерскому плану идет сцена провоза по Самарканду макета земного шара – этот контраст сказочного мифического рисунка Ч.Ахмарова и огромного глобуса на спине слона придал выразительность и динамичность ритму картины. Описание райских наслаждений дано в кадре, где Ходжа Ахрар призывает дочь Саида Обида и жены Али Кушчи встать на путь благочестия и говорит о муках ада, если она его не послушает и райских наслаждениях, которые она обретет, если внимлет его советам...

Принципы работы Ч.Ахмарова поражают вниманием к деталям узоров, сорту и цвету тканей, размерам одежды, педантичной разработкой и описанием фасона костюма и соответствия подобранных тканей, обуви, головных уборов социальному статусу персонажей. Одиночные изображения в эскизах из коллекций А.Файзиева и Фонда Марджани посвящены главным персонажам – Улугбеку, его сыну Абдулатифу, Ходжа Ахрару, Шейхулисламу, Хайриниссо. Помимо них весьма интересны и такие второстепенные герои как воины, астрономы, архитекторы, ученые, послы, дервиши, танцовщицы, борцы, наложницы гарема, завсегдатаи питейного заведения – в виде одиночных или многофигурных изображений. Разработка костюма, представленная на рассмотрение режиссером фильма, как правило, утверждалась последним в виде подписи «Согласен» и только после этого можно было приступать к подбору тканей, кройке фасона и пошиву костюма. Справа Ч.Ахмаров подписывал листы своими инициалами и проставлял дату. Чуть ниже режиссер Л.Файзиев ставил свою визу -одобрение и тоже подписывался.

В сцене убийства Улугбека он одет в темный халат, эскиз которого

представлен на одном из рисунков Ч.Ахмарова, подписанном «Улугбек в финальной сцене». Ч.Ахмаров был крайне пунктуален во всем – от передачи характерных поз и выражений лица героев до разработки социальных типажей далекой эпохи, от описания сорта ткани и ее цвета – до названия деталей одежды и мелких узоров. Такого профессионального отношения к работе в современном узбекском кинематографе, к сожалению, уже нет. В фильме, в начальных сценах Улугбек одет в простой светлый халат, без особой отделки и узора на предплечье халата. В середине фильма Улугбек появляется в военном костюме с накидкой. Ч.Ахмаров наверняка знал, что на роль Улугбека был приглашен яркий характерный актер Шукур Бурханов, с которым у Ч.Ахмарова давно сложились теплые дружеские отношения. Поэтому в создании эскизов костюмов для Улугбека он исходил из фактурных данных, анатомических и физиономических особенности Ш.Бурханова. Костюм для Улугбека Ч.Ахмаров в своих рисунках представил в нескольких композиционных вариантах: 1) Улугбек на троне; 2) Улугбек ученый, стоящий, опираясь правой рукой на глобус; 3) Улугбек в финальной сцене, стоящий в полный рост и смотрящий на зрителя.

С точки зрения разработки деталей костюма и окружающей атрибутики, интересным представляется рисунок с изображением Улугбека, сидящего на красном по цвету троне. Рисунок исполнен простым карандашом и отдельные детали подчеркнуты акварелью красного и желтого цвета. Лицо и руки Улугбека выделены серого цвета акварелью, он сидит в восточной позе на валике-подушке желтого цвета – а внизу перед ним еще один валик красного цвета, но меньших размеров. Улугбек одет в халат, линии покроя и детали оформления которого подчеркнуты простым карандашом – лишь местами проведены легкой желтой акварелью. На голове правителя белая чалма, обернутая вокруг красной короны с желтыми золотистыми зубьями по краям. На короне прорисован легкой карандашной линией эгрет – перо, но в фильме он у правителя отсутствует. Нет в фильме и выглядывающей из под чалмы короны. Особое внимание привлекает детальная разработка Ч.Ахмаровым деталей одежды и предлагаемых материалов, которая свидетельствует о крайне ответственном отношении художника к своей работе. Описание этого листа позволяет убедиться в профессиональном педантизме мастера. Каждая деталь одежды Ч.Ахмаровым пронумерована, а затем, простым карандашом рукой мастера снизу в левом углу листа дана аннотация к этим деталям. Так, под номером 1 указан материал короны правителя – красный фетр, под номером 2 – предлагается материал для зубьев короны – металл латунь под золото. Под номером 3 указана ткань для чалмы – кремовый шелк, номером 4 обозначен характер и техника нанесения узора на предплечье и коротких рукавах верхнего халата. Далее, под номером 5 обозначена ткань натальной рубашки – белый шелк, под номером 6 указана ткань камзола – светло-желтый атлас, номером 7 на рисунке обозначен материал для попарно нарисованных мелких пуговиц камзола – пуговицы из сердолика, а справа на листе – укрупненное изображение пуговиц. Номер 8 означает ткань верхнего халата – рукой мастера выведено "атлас розовый", а затем добавлено "красная шерсть". Цифрой 9 обозначена ткань для сапогов – Ч.Ахмаров пишет «охристый замш». Последней цифрой 10 – справа в середине листа обозначен рисунок с эгретом – загнутым пером на тонкой шпильке, но аннотаций к рисунку нет. Внизу листа, под изображением красного валика подушки надпись «Улугбек на троне», а слева от надписи рисунок высокого сапога с загнутым носком и маленьким каблучком. Справа внизу дан рисунок с покроем внутреннего камзола с пуговицами и длинными рукавами. Там, над рисунком с камзолом, рукой мастера выведены его инициалы Ч.А. и год создания рисунка – 63, то есть 1963 год. Весьма примечателен фрагмент узорной каймы рубашки правителя в виде S образного орнамента. Такой же узор выведен как самостоятельный элемент и в рисунке, где Улугбек изображен как ученый рядом с глобусом. Это рисунок почти бесцветный – лишь нижняя рубашка слегка подсвечена светло – желтой краской, а глобус темно-коричневой. Композиционно он близок к третьему рисунку, где Улугбек представлен в финальной сцене.

Ч.Ахмаров хорошо знал элементы традиционного текстиля. Узор S в был широко распространен в декоре узбекской одежды, вышивки, ковроделия и других видах традиционного ремесла. Он



Ч.Ахмаров. Улугбек на троне. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



был связан с водной стихией - они именовался «зулук» («пиявка») на ташкентских ой-паляках, или «чапу рост» («слева направо») в ковровых изделиях народов региона. Ч.Ахмаров вносит этот элемент узора в декор одежды Улугбека и его сына Абдулатифа в варианте, где тот одет в халат синего цвета и красный головной убор в виде набалдашника.

Поскольку фильм «Звезда Улугбека» вышел на экраны в черно-белом варианте, то определить как цветовой решение костюма и самого трона было реализовано в наутральном виде во время съемок фильма сказать трудно. Не удалось найти костюмы этого фильма в цехе реквизитов киностудии «Узбекфильм». Головной убор Улугбека и многих других персонажей фильма в трактовке Ч.Ахмарова представляет собой заостренный колпак, вокруг которого обернута светлая ткань чалмы. Однако, в фильме эти колпаки с заостренным наверху заменены на более мягкие по очертаниям головные уборы в виде срезанного конуса, напоминающие турецкие фески.

Улугбек в самом фильме показан в нескольких ипостасях – в обычном светлом дворовом одеянии из легких тканей без узорного верхнего халата, близком по очертаниями рисунку Ч.Ахмарова со сценой на троне. Затем в светлом узорном халате в сценах встречи с горожанами. В эпизодах в середине фильма и ближе к его концу, в которых Улугбек предстает одетым в военное снаряжение со шлемом на голове, плотной шерстяной накидке с узором, вышитым поверх нее. Варианта изображения Улугбека в военном одеянии в известных нам рисунках не встречено, за исключением, воина с широким плащом-накидкой. Более скромный костюм в виде темного халата поверх светлой рубахи, лег в основу рисунка, где Улугбек изображен в финальных драматических по сюжету сценах.

В ряде сцен в фильме шелковая белая ткань чалма заменена блестящей парчовой тканью светлого цвета. В таком торжественном нарядном халате и парчовой чалме Улугбека беседует с узниками зиндана, которые были загнаны туда еще его дедом Амир Темуром. Фильм отстаивал позиции советского взгляда на Амир Темура как жестокого тирана, а Улугбек воспринимался как справедливый и добрый правитель. Он освобождает узников, хотя и упрекает представителей народного движения освободителей сарбадаров в выступлении против монархов и царей, считая сарбадаров опасными бунтовщиками. В блестящей парчовой чалме и светлом нарядном одеянии Улугбек выступает перед мусульманами в медресе на площади Регистан, где пытается доказать правоту своего стремления к светским знаниям... Он вступает в спор с Ходжа Ахраром и пытается доказать свою правоту, обвиняя шейхульислама во лжи и фанатизме. В финальных сценах полных драматического напряжения Улугбек одет в скромный черный халат, каким изображен на рисунке Ч.Ахмарова.

## Шайхульислам и дервиши

Вторым по важности персонажем фильма является предводитель мусульман могущественный и реакционный шейх Ходжа Ахрар – антипод Улугбека, символ темного мракобесия и религиозного фанатизма. Эту роль великолепно исполнил в фильме известный актер Алим Ходжаев. Одежда Ходжа Ахрара в известных нам рисунках не представлена, хотя, безусловно, Ч.Ахмаров для этого образа эскизы костюма создавал. В фильме он представлен в двух видах одежды: 1) официальном темном халате, надетом на светлую длинную рубаху и в белой чалме; 2) длинном сюртуке с коротким закрытым воротником под горло и овальной формы высокой тюбетейке.

Традиционный костюм важных религиозных персон представлен лишь в одном рисунке Ч.Ахмарова – на нем изображен Шайхульислам, что можно определить по подписи простым карандашом, сделанным самим Ч.Ахмаровым. Это важная особа по статусу, но в фильме он появляется лишь в незначительных эпи-



Ч.Ахмаров. Абдулатиф. Фрагмент с S образным знаком. 1963 г.



Ч.Ахмаров. Улугбек на троне. Фрагмент с S образным знаком. 1963 г.

зодах. Шайхульислам (актер -С. Икрамов) был духовным наставником Улугбека и всегда был на стороне Улугбека в споре с Ходжа Ахраром. Однако, в конце фильма на шариатском суде, под напором Ходжа Ахрара и представителей духовенства, обсуждавших вопрос наказания вероотступника Улугбека, он сдается и предает его, поставив личную печать под решением суда о смертном приговоре Улугбеку. На рисунке Ч.Ахмарова он изображен стоящим в профиль в образе полноватого седобородого старца в длинном зеленом халате. Цвет халата, вероятно, символизировал веру ислама – зная ислама ассоциировалось с зеленым цветом, но в фильме Шайхульислам представлен в светлой одежде. Покрой его одежды прост и традиционен, без декоративных деталей и блестящих тканей. На рисунке с изображением Шайхульислама также проаннотированы все детали и наименования тканей, из которых



Ч.Ахмаров. Улугбек в финальной сцене. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



планировалось шить халаты и детали одежды. Справа в углу стоит подпись режиссера фильма Л.Файзиева «Согласен».

Ч.Ахмаров аккуратно и подробно описывал детали одежды, головного убора и обуви и стрелками с цифрами отмечал какие ткани и какого цвета необходимо предусмотреть для одежды и головного убора. Надписи внизу на рисунке с эскизом костюма для Шейхулыслама также подробно указывают ткани и их цвета: 1) кулах – красный бархат; 2) ткань чалмы – светлая шелковая тафта; 3) халат – бархат зеленый и т.д.

Ближайшей и консолидированной опорой Ходжа Ахарара были толпы дервишей. В первых же сценах фильма, они выкрикивали проклятья в адрес еретика Улугбека, по приказу которого в Самарканд привезли глобус на слоне. По наущению Ходжа Ахрара дервиши провоцировали горожан на выступления против Улугбека. Они фанатичной толпой бежали за Ходжа Ахраром, который в знак протеста против вероотступничества Улугбека, решил покинуть Самарканд. В трактовке режиссера это была самая реакционная часть городского населения, проводники мракобесия и фанатизма. Ч.Ахмаров в своих рисунках и эскизах одежды дервишей пытался передать эту внутреннюю и внешнюю нечистоплотность природы дервишей.

В последующие годы Ч.Ахмаров неоднократно обращался к образу дервишей. Близкий по пластике цветной рисунок с изображением дервиша в динамичной позе представлен на его ри-

сунке из коллекции Б.Хаджиметова, созданном Ч.Ахмаровым намного позже – в 1977 г.

Ремесленники, гончары и кузнецы, простые торговцы в фильме равнодушны к истерике дервишей и посмеиваются над их выкриками. Режиссерское отношение к дервишам было высказано словами одного из персонажей фильма – пьяницы Бобо Кайфи (актер – Н.Рахимов), объяснявшего Улугбеку причины своего беспробудного пьянства: *увиджу этих дармоедов дервишей хочу опять напиться...* Несколько иной тип дервиша – именуемого диваной представлен еще на одном рисунке Ч.Ахмарова, который так и подписан «Дивана – я бог». О трактовке этого образа художником и режиссером есть смысл остановиться чуть подробнее.

Ближе к финалу фильма в кадре появляется дервиш, который неожиданно объявляет: «Я – бог». Этот рисунок с надписью «Дивана – я бог» выполнен Ч.Ахмаровым в качестве эскиза к костюму дервиша. Причем стиль одеяния и тип самого дервиша весьма необычен: это очень смуглый, крепкого сложения мужчина с короткими волосами, но с бородой. На одном плече его оголенного тела провисает широкая ткань в коричнево-желтую полоску, которую он придерживает рукой. На босой правой ноге надет желтый мягкий сапог – ичиги, а другая пара лежит у левой ноги. Указательный палец правой руки направлен себе в грудь – этот жест символизирует его слова «Я – бог». Эта известная фраза ранних суфиев пантеистического толка, родоначальником которого был

теолог-суфий Ибн Араби, отражала главную идею этого течения – Бог во всем. Это направление получило широкое распространение в среднеазиатском регионе – его последователями были Накшбанди, Ахмад Яссави и др. основатели среднеазиатских суфийских орденов. Смысл этого изречения – на арабском звучащего как «Я - истина» (Ал Хак) сводился к следующему. Суфий пройдя все стадии тариката – макомы (их насчитывалось от 7 до 12 ) на последней из них именуемой махабба – любовь сливался с богом и в итоге в него перетекала божественная субстанция и он сам становился частью божественной истины. Один из первых суфиев, который попытался выразить эту возникшую в нем божественную субстанцию выкрикнул «Я – бог», но был тут же казнен. Так расправились с ним ревнители фундаментальных толкований ислама. Режиссер фильма Л.Файзиев меняет смысл выражения «Я – бог» в пользу светского толкования «Человек – Бог», он, а не всевышний вселил в своем стремлении к знанию. Авторы фильма пытались в образе посетителя питейного заведения, вдруг ставшего выкрикивать фразу бога «нет – я бог, бог есть человек...» показать нелепость и глупость фанатичной, нерациональной, слепой веры в божественную истину. В картине визуально этот образ дервиша-диваны представлен в совершенно ином одеянии, чем на рисунке Ч.Ахмарова. На нем одежда из светлых тканей обычного горожанина, а сам дервиш в фильме не такой смуглый и лысый.

У него длинные волосы с выпадающими прядями из под колпака – кулаха. Но это не дервиш, это один из посетителей питейного заведения, куда дервиши никогда не входили. Сцена в питейном заведении происходит в конце фильма, когда Улугбек, в одну из последних ночей перед захватом его сыном и врагом Абулатифом Самарканда, обходит улицы и кварталы охваченного мором города. Он заглядывает в одно из мест общения горожан и слышит голоса – одни его проклинают другие хвалят... кто то говорит Улугбек разгневал Аллаха. В это время один из посетителей выкрикивает «бога – нет, я – бог, человек есть бог». Его выбрасывают за кощунство из питейного заведения через окно, но в конце фильма этот персонаж вновь появляется. В сцене, где Улугбек под напором Ходжа Ахрара и сына Абулатифа покидает родной город , он видит сидящего на пригорке человека и узнает в нем того самого сумасшедшего. В финальной встрече Улугбек называет его мудрецом. Слова Улугбека вновь выявляют совершенно иную трактовку, которую дает режиссер словам диваны. Улугбек говорит: *«Ведь ты первый, кто сказал, что человек – есть бог».* – *«Да, - отвечает мудрец встав в полный рост и продолжает – низкий тебе поклон человек».* Этот воинствующий атеизм – образец классового ленинского подхода к истории, которую проявил режиссер – мера сознательная и, скорее, вынужденная. Л.Файзиева можно было понять – иная трактовка этого высказывания в тот период не была возможной из-за цензурных соображений... Но эта поправка совершенно меняла суфийскую теологическую подоплеку фразы «Я - бог», а образ дервиша приобретал характер восточного мудреца на советский атеистический лад. Такая трактовка в корне противоречила контексту, который читается в визуальном образе Ахмаровского дервиша-суфия... Несмотря на то, что справа в углу стояла виза режиссера «Согласен», тем не менее, по известным причинам, видение этого образа Ч.Ахмаровым было иным, чем воплотил его на экране режиссер Л.Файзиев.

## Абдулатиф – принц—отцеубийца

Одним из главных персонажей фильма является сын Улугбека – Абдулатиф (актер Х.Гадаев), отцеубийца и коварный жестокий принц, подпавший под влияние шейха Ходжа Ахрара. Он также обвиняет отца в отступлении от норм ислама, в нарушении предписаний сунны и законов шариата. Ч.Ахмаров изображает Абдулатифа в нескольких рисунках, но в двух типах одежды – в придворной и одеянии воина.

Ч.Ахмаров концентрирует внимание не только на деталях одежды, но и на психологической характеристике персонажа – злом и жестком выражении красивого по очертаниям лица. Такая эстетизация отрицательных персонажей – характерная черта стиля Ч.Ахмарова. Это достаточно очевидно проявилось в рисунке с изображением сурового воина в картине «Добыча» из коллекции Д.Умарбекова, который, представляя работу, отметил: *«Ч.Ахмаров даже зло пытался изображать эстетично – смотрите какой воин красивый» (из беседы автора с Д.Умарбековым от 25 июня 2017г.)* . На рисунке Ч.Ахмарова с изображением Абдулатифа в воинском костюме на остроконечном кулахе виднеется эгрет в виде трех прорисованных силуэтов перьев. В самом фильме заменен бесформенным белым пушистым пером – плюмажем – в налобной части повязанного на голову черного платка.

Придворное одеяние Абдулатифа в самом фильме несколько отличается от трактовки, данной Ч.Ахмаровым в его эскизах. Возможно, костюмы для фильма были выполнены по не сохранившимся эскизам костюма Абдулатифа или же изменены по замыслу режиссера. Идентификация костюмов киногероя с эскизами Ахмарова также осложнена из-за черно-белого формата фильма.

В фильме Абдулатиф в придворном одеянии представлен в халате с узорными фрагментами халата на предплечье и на спине, в пышной светлой чалме – такого варианта одежды Абдулатифа в эскизах Ахмарова не встречено. Но есть несколько вариантов эскизов придворного одеяния Абдулатифа, которые нельзя оставить без комментария, поскольку они касаются важного вопроса



Ч.Ахмаров. Шайхулыслам. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров . Дервиш. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров. Дивана – я бог. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



трактовки художником исторического материала.

Дело в том, что в работе над историческими фильмами создатели порой игнорируют точные фактические сведения, оправдывая это тем, что художественная правда отличается от исторической условностью и возможностью определенно-го фантазирования. Однако порой это принимает досадные формы. Так режиссер Э. Ишмухамедов, снимая фильм «Юность гения» о судьбе Авиценны, события 10 века передает на фоне памятников Темуридского времени с сине-голубой архитектурной облицовкой, которой не было в период правления Саманидов. О сходной ошибке у Ч.Ахмарова в трактовке Ибн Сино и ал-Хорезми было написано выше.

Еще один эпизод такого невнимательного отношения Ахмарова к исторической атрибутике связан с трактовкой им головных уборов Абдулатифа -красных кулахов. Речь идет о двух эскизах из коллекции А.Файзиева , на которых Абдулатиф представлен стоящим в халате с отвернутыми краями. В обоих случаях Абулатиф изображен юным и красивым юношей, в отличие от сурового образа в головном портрете Абулатифа и его стоящей фигуры в военном деянии. В одном случае, это коричневый халат с короткими рукавами, из под которого видна нижняя рубашка сине-серого цвета. На ногах - коричневого цвета облегающие мягкие сапоги. Левая рука опирается на пояс, а правая опущена вниз. На голове необычной формы чалма как у мусульман шиитов – белая ткань уходит вверх и обернута вокруг торчащего красного тюрбана. Над острием тюрбана прорисованы линии эгрета – одного птичьего пера с загнутым концом.

На втором эскизе Абулатиф изображен в синем верхнем халате (камзоле) с короткими рукавами и также отвернутым краем. Обе руки упираются в пояс, предплечье халата оставлено не закрашенным и лишь слегка подчеркнуто светло-желтой акварелью линия узором. Головной убор кизилбашей иранских шиитов 16 в. четко просматривается в обоих эскизах, но в акварельном рисунке он выглядит коричневатым. Зато справа сверху на том же листе Ч.Ахмаров изображает ярко красный кулах отдельно и рядом дает описание материала, из которого следует его изготовить «кулах фетр накрахмаленный жесткий».

В двух эскизах фасон головного убор Абдулатифа с красными набалдашниками был заимствован с изображений в миниатюре Востока шиитских головных уборов. Такой иконографический тип шиитов-иранцев получил распространение после 1522 года, когда шииты кизилбаши захватили власть в Иране и объявили шиизм государственной религией Ирана. Кизилбаши, то есть «красноголовые», получили это название в связи с тем, что носили красные тюрбаны с высоким красным набалдашником. Изображение придворных в специфических головных уборах кизилбашей стали вводить в миниатюру художники при дворе Сефевидов после 20-х годов 16 века.

Ахмаров, видимо, не зная иконографических нюансов школы миниатюры темуридского и сефевидского времени, изображает Абдулатифа в красном кулахе, изображение которого появилось в миниатюре многими десятилетиями позже. С точки зрения исторической достоверности, это было принципиально неверной трактовкой. Ч.Ахмарова, вероятно, сбило с толку то, что с 1522 года, времени назначения Камолиддина Бехзада главой kitabxаны Сефевидов в Тебризе, в работах самого Бехзада (вспомним автопортрет) и его учеников последователей стали изображаться придворные в головных уборах с красным вертикально торчащим наверху колпака. Придание образу Абдулатифа атрибутов шиизма -это очень серьезная ошибка, поскольку он считался верным и фанатичными преданным мусульманином – суннитом, обвинявшим своего отца в нарушении норм праведного, суннитского ислама. Поэтому изображение Абдулатифа в головном уборе шиитского происхождения приобретает в данной интерпретации крайне негативное значение.

В коллекции эскизов из Фонда Марджани есть еще три эскиза к фильму «Звезда Улугбека», где встречаются такие же красные шиитские кулахи. Но в эскизе к костюму студента набалдашник выписан не так явно, как в двух других эскизах – к костюму племянника Улугбека, правителя Герата Алладаула и костюму иранца. В них красный набалдашник головного убора отчетливо виден. Однако, ни для правителя Герата, ни для представителя Ирана той поры такого рода головные уборы не были характерны. Вероятно, по этой причине в окончательном варианте при съемках фильма



Ч.Ахмаров. Абдулатиф. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров. Воин. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров. Посбон - воин. 1974 г.



Ч.Ахмаров. Абдулатиф. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.

эти головные уборы были заменены. К счастью, фильм был черно-белым и цвета кулахов на экране не просматривались, а что касается высоких красных набалдашников кизилбашей, вероятно, посоветовавшись с историками, автором сценария М.Шейхзаде и режиссером Л.Файзиевым, Ч.Ахмаров предусмотрительно решил отказаться от такой исторически ошибочной детали.

Рисунки Ч.Ахмарова с изображением Абдулатифа в военном одеянии, а также сцен со всадниками и сражениями появляются и в конце фильме, когда воины Улугбека вступают в бой с мятежными войсками Абдулатифа. Голос за кадром сообщает «... объявлена война науке». Абдулатиф получает благословение из рук врага Улугбека могущественного шейха Ходжа Архара. Его войска двигаются в сторону Самарканда и тут на экране появляются рисунки Ахмарова. Ряды сторонников султана Улугбека редуют. Закадровый голос сопровождается показом рисунков Ч.Ахмарова с лежащими пораженными стрелами воинами, стреляющими из лука всадниками или воина, занесшего кинжал над лежащим противником. Рисунки Ч.Ахмарова не только заменили режиссеру дорогостоящие натурные съемки батальных сцен, но и, благодаря впечатляющему образному решению в передаче драматических эпизодов сражений, придали фильму особую экспрессию и усилили зрелищность фильма.

Впоследствии эти рисунки батальных сцен Ч.Ахмаров использовал при создании монументальных росписей на историческую тему. В частности, сцены битв в эскизах к фильму «Звезда Улугбека» перекликаются со сценами жестокого нападения воинов на мирных жителей в росписях в интерьере Института востоковедения АН РУз в Ташкенте, созданных Ч.Ахмаровым в 1968 году.

## Придворные, ученые, астрологи

В фильме много сцен с участием большого количества персонажей второго плана. Это - близкое окружение Улугбека, его ученики, знатные вельможи и придворная челядь, стража и воины при дворе, ученые и астрологи, послы и гости султана, воины и религиозные деятели и др. За пределами дворцовых стен эскизы для костюмов необходимо было создавать для простых жителей, ремесленников и нищих, дервишей и юродивых, борцов и чайханщиков, танцовщиц и завсегдатаев питейных заведений – майхана. Костюмы придворных имели примерно одинаковый покрой – длинные традиционные халаты, чалма светлого цвета, повязанная вокруг небольшого овальной формы или остроконечного тюрбана, на ногах темные или светло-желтые мягкие сапоги – ичиги или кауши (эти термины Ч.Ахмаров вписывает простым карандашом на листах с рисунками как необходимое пояснение к деталям костюма) . Нередко из под халата виднеются разного цвета обвязанные вокруг талии широкие пояса – кушаки. В фильме их цвет не определяются – в основном они темного цвета.

Несколько иначе трактованы в его эскизах костюмы студентов медресе Улугбека, в которых обучали светским наукам представителей и других регионов империи Темуридов. Это широкое представительство молодых ученых Ч.Ахмаров отобразил в фигурах трех юношей в различных по фасону одеяниях и отличающихся по формам головных уборах на рисунке, хранящемся в коллекции Фонда Марджани. Ярко-зеленые, голубые, розовые и желтые тона их одеяний и мягких сапог, а также красивые воодушевленные лица символизируют молодое поколение, устремленное к знаниям.

Отдельный покрой костюма создавался Ч.Ахмаровым еще для одной категории персонажей – послов. На рисунке из коллекции Фонда Марджани изображены китайский и арабский послы. Стоящий в профиль китаец одет в широкий желтый халат, а на голове темная овальной формы бархатная шапочка, на ногах короткие кауши с загнутым верхом. Его этническое происхождение подчеркнуто короткой бородкой и специфичным разрезом глаз и приподнятыми бровями. На одном из рисунков изображен эскиз костюма фарманщика (от слова фарман - указ), писавшего под диктовку Улугбека его





Ч. Ахмаров. Улугбек или Абдулатиф в воинском снаряжении. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека».1963 г.



Ч.Ахмаров. Абдулатиф. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека».1963 г.



Ч.Ахмаров. Абдулатиф – вариант эскиза. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



приказы. В фильме его имя Абдураззак (актер Х.Умаров), на листе справа сверху рукой Ч.Ахмарова выведена надпись в другой транскрипции «Абдураззак». Приказчик — довольно молодой мужчина с бородой — изображен стоя в голубого цвета халате с короткими рукавами, из под которого выглядывает белая длиннополая рубашка, на поясе узкий ремень. На ногах — светло-желтые сапоги. Правая рука с выдвинутым указательным пальцем опущена вниз, а в левой руке он держит печать для фарманов — приказов Правителя. Абдураззак до конца остается верным Улугбеку и в конце фильма покидает Самарканд вместе со своим покровителем. Более важную роль в фильме играет приближенный к Улугбеку персонаж, имя которого Фарманшах (актер Р. Хамраев). Эскизов к костюму этого персонажа нами не обнаружено, но в картине, Фарманшах одет в богато украшенный парчовый халат, подчеркивающий его высокий статус при правителе.

Среди придворной челяди в фильме особый интерес вызывает необычный узор на одежде повара Улугбека, образ которого с тонким юмором и мастерски воплотил актер Р.Пирмухамедов. На рукавах светлой одежды крупными темными линиями нанесены типичные для декора текстильных изделий кочевых народов рогообразные узоры. В известных нам рисунках Ч.Ахмарова эскиз к этому костюму не обнаружен, но его рука здесь чувствуется и, скорее всего, эскиз к этому костюму хранится в частных коллекциях. В рисунках и монументальных росписях Ч.Ахмаров нередко изображал представителей степных народов, подчеркивая их этнокультурную принадлежность деталями одежды с характерными особенностями их орнамента.

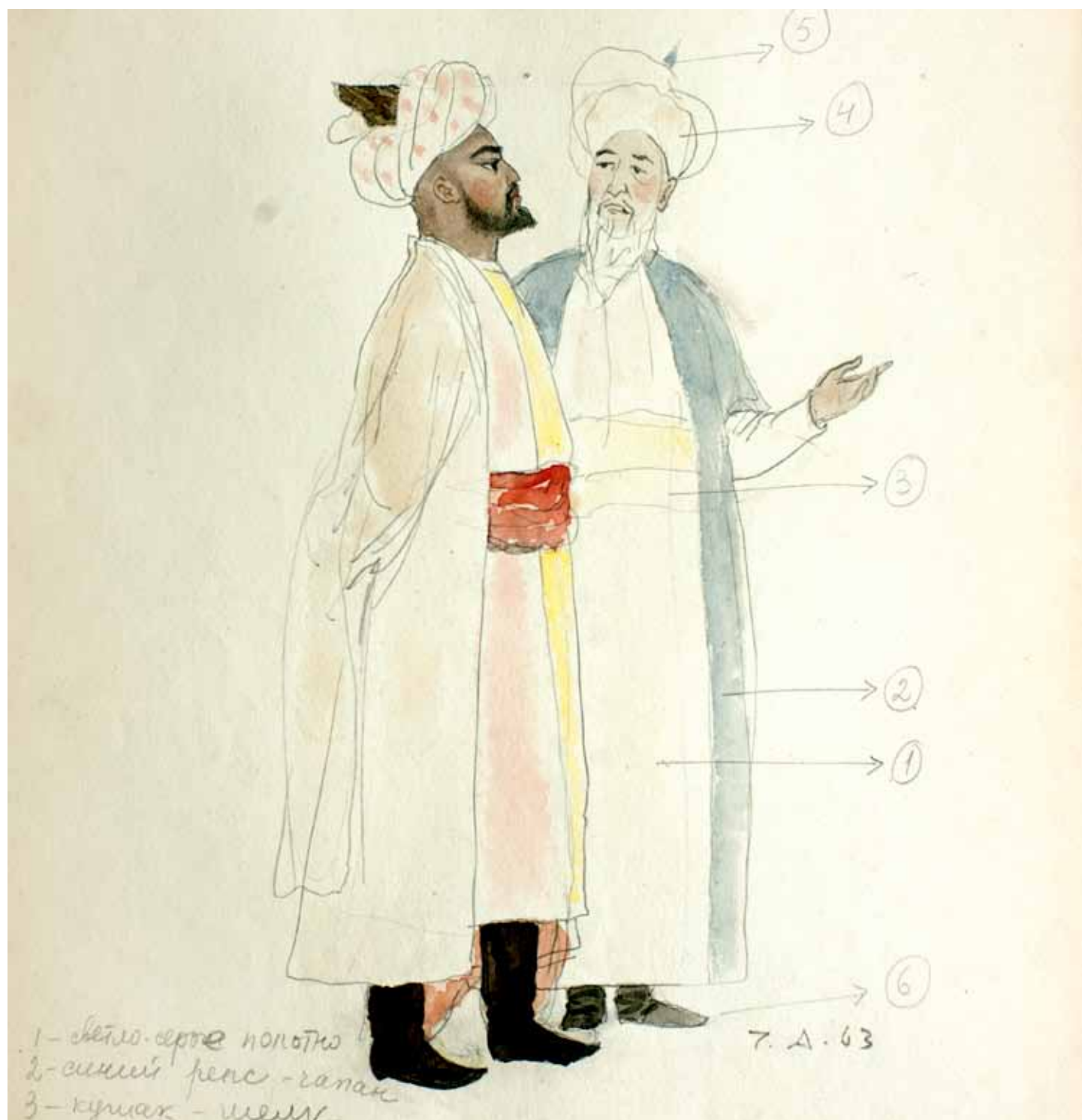
На одном из рисунков Ч.Ахмарова изображен эскиз костюма отрицательного образа — астролога (актер С.Алимов) — шарлатана и псевдоученого, приспешника Ходжа Ахрара, вещавшего ему прогнозы судьбы и событий. В эскизе Ч.Ахмарова

астролог изображен в светлом халате, подвязанном широким красным кушаком и в высоком тюрбане в форме усеченного конуса. Как художник Ч.Ахмаров передает не только предположительный покров одежды, но и создает образ неприязненного старца, склонившегося в угодливой позе. В фильме этот эпизодический образ предстает в другом одеянии - в темном халате и белой чалме, но актер выразительно передал характер персонажа, который визуальнo оттенил Ч.Ахмаров в своем рисунке.

Новые пластические находки Ч.Ахмарова проявились в эскизах к костюмам женских персонажей, в деталях их украшений. Именно в этих рисунках можно видеть истоки иконографических и колористических решений, ставших пластической основой серии образов восточных красавиц Ч.Ахмарова. Эту мысль подтверждает рисунок к фильму «Звезда Улугбека», подписанный Ч.Ахмаровым «Эскиз Фирузы» и хранящийся в коллекции С.Рахманова. На нем

изображена молодая, красивая женщина в синем длиннополном кафтани с короткими рукавами, опирающаяся правой рукой на колонну, а левую Фируза придерживает у груди. На голове султанши изящная царская корона, взгляд красивых глаз устремлен не на зрителя, а в сторону, как того требует восточный этикет. Ч.Ахмаров, следуя замыслу режиссера пытался передать в образе Фирузы не только историческую атрибутику, но и лучшие качества восточной женщины — красоту облика и высокую одухотворенность внутреннего мира.

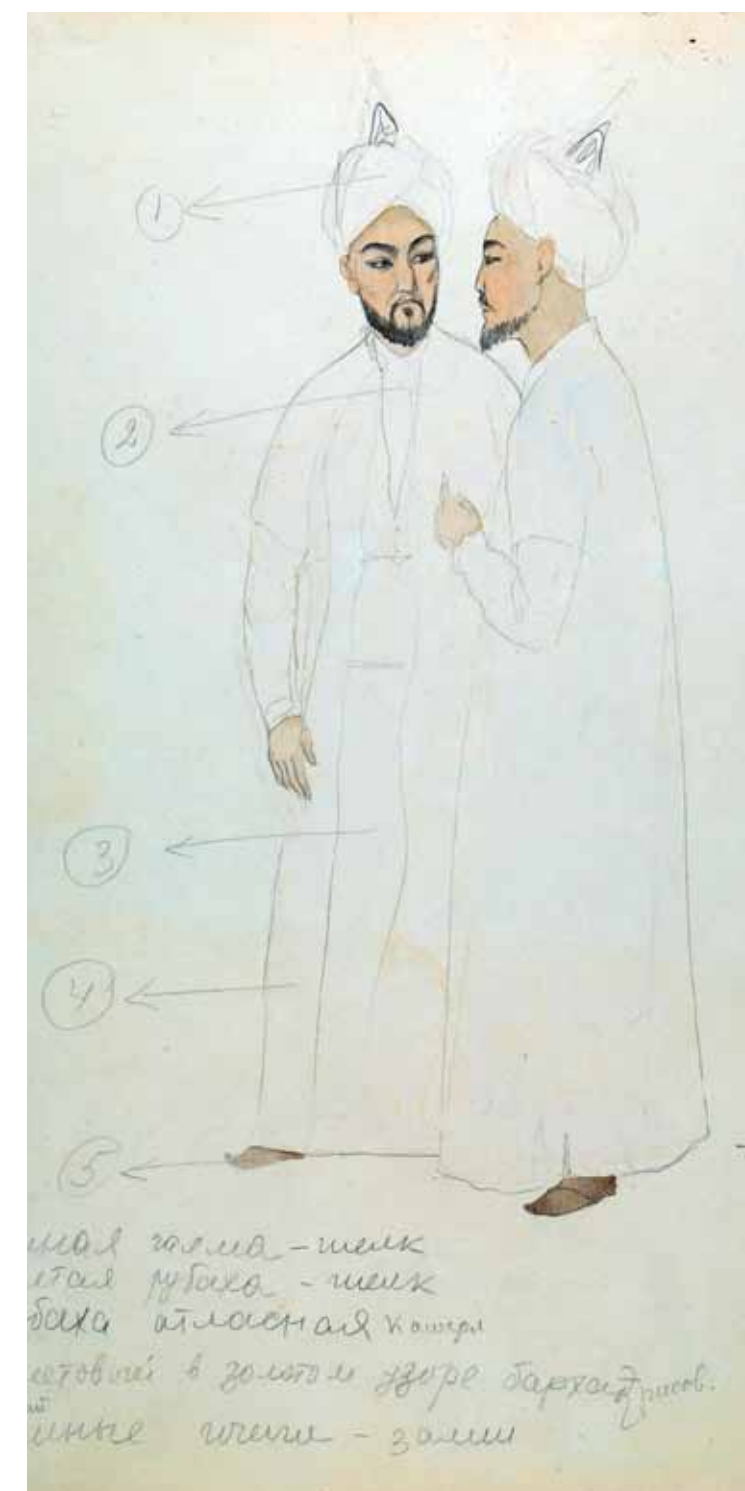
В коллекции А.Файзиева сохранился еще один рисунок с изображением Фирузы — это ее погрудный портрет. На листе внизу слева стоит подпись, сделанная рукой Ч.Ахмарова «Фируза». Жена султана изображена вполупорот, одежда намечена линиями, а на предплечье верхнего платья жирными линиями прочер-



Ч. Ахмаров. Придворные. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч. Ахмаров. Аллаудава. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров. Два ученых или царедворца. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



чен узор. В утонченном и ангелоподобном лице Фирузы (актриса Н.Камбарова) — жены Улугбека — просвечиваются прекрасные черты романтических образов, запечатленных Ч.Ахмаровым в его многочисленных станковых работах и монументальных росписях. Особый интерес вызывает корона героини в виде традиционных узбекских тилла-кошей, со свисающими по бокам пластинками в форме плодов миндаля — «бодомгуль». В правом верхнем углу листа дана карандашная прорисовка короны в профильном ракурсе с подробными наименованиями деталей. В фильме эта корона выглядит несколько иначе — височных пластинок у героини нет, но по бокам от короны отходят своеобразные ответвления, которые встречаются у других персонажей в произведениях Ч.Ахмарова и отмечены нами в портрете поэтессы Нодиры. Подчеркнуто эта деталь короны изображена в более поздней работе Ч.Ахмарова — в двух портретах бухарских девушек из коллекции С.Рахманова. На одном из них, наиболее выразительном и пластически безупречном, изображена девушка, которая внешне напоминает Фирузу. Сходно и иконографическое решение — такое же погрудное изображение, и также, на не закрашенной поверхности платья-халата выделены жирными линиями растительные узоры.

В коллекции Фонда Марджани имеется эскиз к костюму второй по важности героини фильма Хайриниссо, которая в конце фильма надевает траурное одеяние по поводу смерти своего отца. Верхняя часть одеяния представляет собой синего цвета ткань — цвета траура, покрывающая тело Хайриниссо с головы до пят, а внизу под накидкой виднеется платье черного цвета. Художник подписал рисунок «Хайриниссо в трауре». Справа и слева от фигуры Хайриниссо простым карандашом изображены покрои нижнего и верхнего платьев героини.

Важным творческим итогом работы Ч.Ахмарова над эскизами к фильму «Звезда Улугбека» было создание пластического образа восточной танцовщицы на основе своего же предшествующего опыта. Впервые к этой теме Ч.Ахмаров приступил еще при работе над росписями в театре Навои в середине 1940-х годов. В частной коллекции в Москве сохранился рисунок 1947 г. с изображением танцующей девушки, словно сплетенной из тонких графических линий, придающих фигуре необыкновенную динамичность и вихревое движение. Через двадцать лет эта стилистика получила свое впечатляющее развитие и воплощение в рисунках к фильму об Улугбеке. Прочерченные карандашом повторяющие-

ся линии словно фиксируют динамичную траекторию движения танцовщицы и позволяют Ч.Ахмарову выбрать окончательную конфигурацию рисунка. Грაციозная пластика узбекского танца передана Ч.Ахмаровым в рисунках и эскизах к костюму танцовщицы в сцене дворцового приема.

В фильме этот танец удивительно пластично исполнила Народная артистка СССР Галия Измайлова — ее движения и характерные позы созвучны жестам и положениям рук, которые Ч.Ахмаров пытался передать в своем эскизе. В стилистике рисунка можно видеть истоки будущих многочисленных образов танцующих восточных девушек, движения которых переданы с помощью струящихся вспомогательных линий.

## Гарем

Эскизы костюмов для второстепенных женских образов — наложниц дворцового гарема — сохранились в двух рисунках Ч.Ахмарова. Один из коллекции Фонда Марджани, а второй — из коллекции А.Файзиева. Первый рисунок так и подписан — «В гаре-



Ч. Ахмаров. Студенты медресе .  
Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ахмаров Ч. Астролог. Эскиз костюма. 1963 г.



Ч.Ахмаров. Фируза. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч. Ахмаров . Послы — китайский и араб.  
Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч. Ахмаров . Абудразик — Фарманшик (приказчик) . В фильме два образа, связанных с этим именем - фарманшик Абдураззак и Фарманшах.  
Этот эскиз - модель костюма Абудраззак.  
Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.





Ахмаров Ч. Иранец. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч. Ахмаров. Студент. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



ме». На переднем плане изображено пять женских фигур – слева группа из трех пожилых, некрасивых по внешности и распускающих сплетни немолодых женщин. Это образы отрицательные – их обывательскую и неприязненную природу Ч.Ахмаров передал в выражении лиц, обрюзгших и некрасивых фигурах. Психологический и нравственный контраст этим наложницам создают две фигуры красивых девушек справа – одна стоящая с подносом, а вторая сидит с краю и играет на дутаре. В их лицах читается одухотворенность и сочувствие главной героине Фирузе, сплетни о которой распускают сидящие в левом углу стареющие наложницы. Создавая этот эскиз, Ч.Ахмаров знал, кто из актрис будет исполнять роли второстепенных персонажей в этой сцене – на рисунке художник карандашом подписал их фамилии под персонажами, которые им предстояло воплотить в фильме. Так, под изображением сидящей в красном камзоле располневшей смотрительницы гарема, написано "М.Якубова", под фигурой играющей на дутаре девушки в правом углу рисунка – «Тураева», а над головой стоящей девушки прислужницы – «Бадалова». Ч.Ахмаров тщательно выписывает детали одежды, украшений. Примечательной деталью является изображение пластинки в виде листа миндаля – «бодомгуль», который в фильме можно видеть на виске одной из второстепенных служительниц гарема. В эскизе Ахмаров пытался передать не только покроем их одежды, но и создал жанровую композицию, в которой раскрываются характеры героинь. Эта сцена в фильме показывает, как тесно сотрудничали режиссер и художник по костюмам. На рисунке изображен момент грязного перешептывания в гареме по поводу ложного слуха о якобы измене Фирузы – жены Улугбека. В фильме эту эпизодическую отрицательную роль великолепно сыграла известная актриса Марьям Якубова. Более статичен рисунок из коллекции А.Файзиева (подписан художником также – «В гареме»), где пять женских фигур изображены в ряд. В центре – фигура волевой и надменной смотрительницы, стоящей,



Ахмаров Ч. Танец. 1947 г.



Ч.Ахмаров. Танцующая. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1964г.



Ч.Ахмаров. Хайринисо в трауре.  
Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч. Ахмаров. Танцовщица. Эскиз к фильму «Поэма двух сердец». 1963 г.



Ч.Ахмаров. Зухра. 1964 г.



упершись двумя руками в пояс, а по обе стороны от нее — более молодые служительницы гарема. В этом рисунке, несмотря на определенные психологические характеристики персонажей, Ч.Ахмаров основное внимание уделяет главной задаче — покрою их одежды, цветовой градации верхней одежды, деталям аксессуаров и украшений.

В коллекции С.Рахманова хранится рисунок с изображением знатной девушки, он подписан художником как «Зухра» и датирован 1964г.. По стилю и трактовке образа рисунок напоминает эскизы к костюмам к фильму «Звезда Улугбека», однако выполнены они на более крупных по размеру листах. Рисунок, обозначенный как эскиз к фильму «Тахир и Зухра» выглядит странным, поскольку эта легендарная кинолента была поставлена еще в 1945г. режиссером Наби Ганиевым и Агзамом Юлдашевым, а художником фильма был Варшам Еремян.

Возможно, что этот рисунок был подготовлен к какому-либо другому фильму или к иллюстрации к книге. Этот вопрос требует дальнейшего изучения, но то, что этот рисунок является результатом поиска эстетической модели романтической восточной красавицы, начатой в процессе работы на костюмами к фильму «Звезда Улугбека» не вызывает сомнений.

## Поэма двух сердец

В 1965 году, почти сразу же после завершения работы над картиной «Звезда Улугбека», Ч.Ахмаров приступил к созданию эскизов к костюмам фильма «Поэма двух сердец», поставленного по мотивам восточных легенд. Сценарий фильма, написанный К.Ярматовым и В.Виткевичем, был основан на традиционной фабуле, хорошо известной Ч.Ахмарову по поэмам «Стена Искандера», «Фархад и Ширин» и «Бахрам Гур и Дилором» из цикла «Хамсе» Навои. История любви героев начинается примерно одинаково.

Царь случайно видит портрет красавицы, который ему показывает художник-чужестранец, и влюбляется в нее заочно. Затем следует долгая история поисков возлюбленной, встреч, пламенных объяснений и взаимных чувств, а в финале, как правило, взаимоотношения возлюбленных завершаются их трагической кончиной. В «Поэме двух сердец» главный герой — не царь, он — простолюдин, певец по имени Мурад (актер Б. Ватаев), а девушка, в которую он влюбляется, также не принцесса, а простая танцовщица при дворе злого Карашаха (актер Г.Агзамов) — дивная Мадина-бану (актриса Ж. Смелянская).

Листов с эскизами с визой режиссера и подписями Ч.Ахмарова, как это было в фильме об Улугбеке, для фильма «Поэма двух сердец» не сохранилось — лишь на некоторых рисунках есть аннотации. В «Поэме двух сердец» Ч.Ахмаровым были использованы в основном разработки костюмов, которые были подготовлены для картины об Улугбеке. Поэтому в выборе костюмов для фильма, созданного по мотивам восточных легенд, Ч.Ахмаров, в отличие от предшествующей исторической картины, был более свободен в выборе одеяний персонажей. Несмотря на то, что главным художником фильма был В.Синиченко, во многих сценах были использованы рисунки Ч.Ахмарова с изображением персонажей фильма. Цветные рисунки Ч.Ахмарова с изображением мощных оголенных по пояс борцов и по контрасту с ними небольшого роста шумного карлика-остряка, созданные для «Звезды Улугбека», были более продуктивно и эффектно использованы в постановке фильма «Поэма двух сердец». В фильме «Поэма двух сердец» атлетически сложенные борцы и маленький юркий шутник стали важными и выразительными героями. Сохранилось два рисунка Ч.Ахмарова с изображением борцов-палванов — из коллекции Фонда Марджани и частного собрания в Москве.

Антиклерикальная направленность фильма проявляется в первых же кадрах — художник-иноземец (актер Т. Реджаметов), возможно, китаец, рисует схватку двух борцов-палванов на площади.



Ч. Ахмаров . Гарем при дворце. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров. Гарем. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Но мулла, заметив чужестранца, хватает листок с рисунком и обращается к людям с обвинением в адрес художника, называя его богохульником, нарушившим законы шариата : *«Он посмел нарушить запрет ислама и нарисовал живого человека – испортил праздник»*. Обращаясь к борцу, имам говорит: *«Нарисовав тебя, он сделал тебя наполовину слабее»* – борец поднимает муллу и, надсмехаясь, отвечает: *«Сила вся та же»*. Главный имам выходит из портала мечети и говорит палвану: *«Как смеешь ты надсмехаться над всевышним»* и просит борца убить художника, но тот со словами *«я не убийца – я борец»*, отказывается выполнить этот приказ имама. И здесь, вновь как в фильме «Звезда Улугбека, режиссер использует рисунки Ахмарова в кадре – на рисунке представлен борец, образ которого символизирует простой, дружелюбный и гостеприимный народ. Одевание палванов состоит из длинных восточных шароваров и мягких полусапожек-ичигов. На двух рисунках борцы изображены подпоясанными широким цветным кушаком. На рисунках Ч.Ахмарова борцы изображены в разных сценах – в окружении простых жителей города, в сцене отдыха и в чайхане (у Ахмарова – майхана). Во всех эскизах палваны изображены в компании с весельчаком коротышкой – комическим персонажем фильма. Такое сознательное контрастное сопоставление громадных фигур борцов и маленького балагура из народа – позволило придать сценам фильма особую визуальную выразительность.

Еще один эскиз костюма танцовщицы (из коллекции Фонда

Марджани) был создан для фильма «Звезда Улугбека», но использован в картине «Поэма двух сердец». Он выполнен в несколько другой манере – здесь для Ч.Ахмарова было важным передать не динамику танца, а особенности покроя одеяния танцовщицы. Верхний камзол ярко красного цвета с короткими рукавами чуть ниже талии перевязан широким голубым шарфом, часть которого свисает вниз как у исполнительниц арабского танца живота. В этом одеянии в фильме появляется главная героиня – танцовщица Мадина-бану. Фильм вышел в цветном формате и на экране видно, что красный цвет камзола авторами фильма был заменен на желтый.

Костюмы персонажей фильма не отличаются от костюмов к картине «Звезда Улугбека» – Ч.Ахмаров использовал традиционные типы одежды – чалма, обернутая вокруг тюбетейки, простые рубашки-яхтаки, имамы изображены в длинных халатах с чалмой и тюрбаном, танцовщица в обтягивающем платье и др.



Ч. Ахмаров . Борцы. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



Ч.Ахмаров. В питейном – майхана. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1963 г.



## Образ Улугбека в монументальных росписях

В 1963 году, одновременно с созданием эскизов костюмов к фильму «Звезда Улугбека», Ч.Ахмаров начал работу над первым крупным монументальным проектом в Узбекистане – росписями в интерьере Музея Улугбека в Самарканде. И не случайно, что многие сцены и образы из эскизов к этому фильму нашли своеобразное отражение в монументальной композиции, также посвященной образу Улугбека. Работа над композицией была завершена в 1965 году. Поскольку анализу этой настенной композиции не было уделено практически никакого внимания в искусствоведческой литературе и нет ее описания в воспоминаниях самого Ч.Ахмарова, то мы предприняли попытку ее более детального рассмотрения.

В прямом смысле монументальную работу Ч.Ахмарова в интерьере Музея Улугбека назвать настенными росписями нельзя. Сюжеты композиции были предварительно нанесены темперой на холсты больших размеров (каждый 150х350 см.), натянутые на подрамники, а затем установлены в тематическом порядке в интерьере. Этот принцип работы над проектом через десять лет был использован Ч.Ахмаровым в работе на росписями «Согдийская свадьба» в Ангрене. Создание композиции на отдельных холстах позволило сохранить эту монументальную работу после того, как вместо прежнего здания было построено новое сооружение Музея. Планшеты-панно были демонтированы и ныне хранятся в фондах Самаркандского Государственного музея-заповедника. В интерьере же вновь отстроенного Музея Улугбека были созданы другие настенные росписи, выполненные молодыми художниками – последователями традиций маэстро. Из-за отсутствия фотографий общего вида монументальной работы Ч.Ахмарова, восстановить прежнюю композицию можно лишь на основе тематики сохранившихся композиций и, исходя из логики повествований в каждом из панно.

Как правило, Ч.Ахмаров работу над монументальными росписями начинал с подготовки эскизов, различных вариантов трактовки образов и фрагментов будущей композиции в виде карандашных зарисовок или акварельных и темперных эскизов. В Дирекции художественных выставок Академии художеств Узбекистана сохранились три эскиза к росписи в Музее Улугбека, которые свидетельствуют о тщательности подхода Ч.Ахмарова к разработке образов и отдельных частей каждого из панно.

Нередко образы из этих композиций впоследствии обрели новую жизнь и становились самостоятельными станковыми картинами. Одна из таких работ, созданная в 1969 году, с погрудным изображением юноши в белой чалме хранится в ГМИ Узбекистана. В самой росписи не удалось найти сходный образ, но учитывая характер богатого узорного камзола и чалмы с необычным ювелирным украшением-заколкой (эти украшения назывались «джига» и применялись для украшения нарядной чалмы жениха), на портрете изображен или сам Улугбек в молодости или его ученик Али Кушчи.

Вероятнее всего, центральная часть общей композиции представляла собой наложенные друг на друга по вертикали три панно с фигурой Улугбека, смотрящего на звездное небо и упирающегося рукой со свитком на резной столик. Для удобства описания они обозначены буквами. В нижнем панно (№А) изображены пола халата, столик с красным покрывалом, на котором виднеется часть левой руки Улугбека, астролябий и рукописи, а по краям панно изображены невысокие белые из резного мрамора загородки. В среднем панно (№Б) изображена фигура Улугбека, приложившего правую руку к груди и смотрящего на звезды. Верхнее панно (№В) центральной сцены представляет собой изображение синего небосвода со звездами как продолжение среднего панно №2.

Остальные 8 панно представляющие собой завершенные композиции с изображением эпизодов жизни и деятельности Улугбека располагались, вероятно, в одну линию, последова-

Ахмаров во время работы над монументальными панно для Музея Улугбека в Самарканде. 1965г.



тельность которой определяется содержанием сюжетов, изображенных в них Ч.Ахмаровым. Трудно сказать, были ли они расположены по обе стороны от центральной сцены с изображением Улугбека (с каждой стороны по четыре панно) или - с одной стороны от нее в одну линию. Они были приставлены друг к другу и их последовательность выстраивается, исходя из содержания каждой из композиций. Важное значение для логики выстраива-

ния последовательности панно имеет и фабула фильма «Звезда Улугбека», работа над эскизами к костюмам которого отразилась и в сценарном решении Ч.Ахмаровым общей композиции в Музее Улугбека. Для удобства описания их возможного расположения целесообразно обозначить их не буквами, как в центральной сцене, а цифрами — по мере развития сюжета.



Центральная композиция состоит из трех полотен, установленных друг над другом по вертикали.



Верхнее панно №В



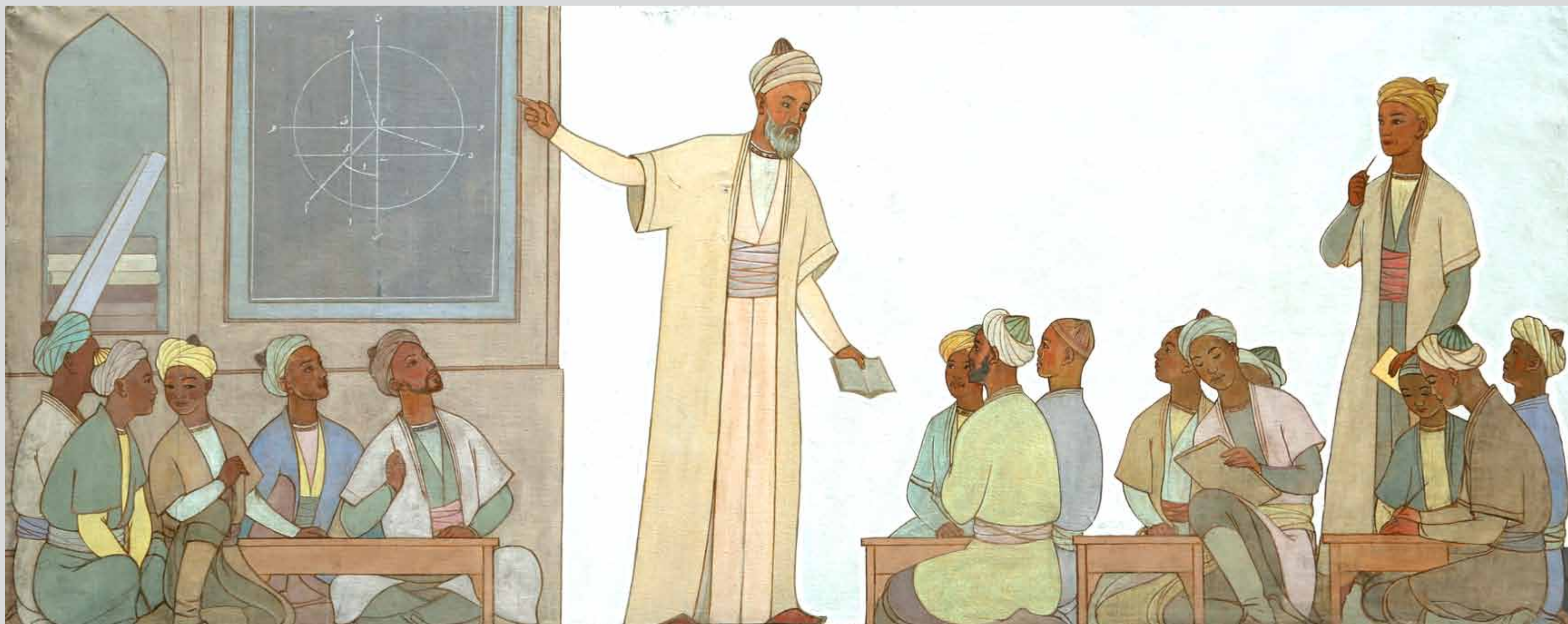
Среднее панно №Б



Нижнее панно №А



Первым исходя из его сюжета, следует считать панно (№1) с изображением сцены обучения детей в медресе. В центре панно изображена фигура учителя, а по обе стороны расположились ученики. Учителем Ч.Ахмаров изобразил, скорее всего, выдающегося ученого, математика и астронома Казизаде Руми. Он был наставником Улугбека и показал 9 летнему принцу развалины обсерватории в Мараге (Южный Азербайджан), что стало побудительной причиной для юного Улугбека заняться астрономией и в последующем построить свою обсерваторию в Самарканде. Справа и слева от учителя изображены сидящие ученики, но справа один ученик, стоя внимательно слушает преподавателя. Логично предположить, что это фигура юного Улугбека.



панно №1  
Великий ученый Казызаде Руми и юный Улугбек, слушающий наставника.



Еще одна композиция изображает молодого Улугбека, стоящим в центре панно (№2), смотрящим на небо и поднятой правой рукой, показывающим в сторону небосвода. Справа от него 4 фигуры стоящих крупных ученых, а слева изображены сидящие на полу ученики и талантливые ученые, которых воспитал сам Улугбек. В круг ближайших коллег и учеников Улугбека, помимо Казизаде Руми, входили такие выдающиеся ученые как математики и астрономы Гияс-ад-Дин Джамшид ибн Масуд, Гиясиддин Джамшид Каши, Али Кушчи, знаменитый медик Мавлоно Нефис, поэты Сиражиддин Самарканди, Саккаки, Лутфи, Бадахши др. Это была плеяда передовых людей своего времени, веривших

в силу человеческого разума – их образы воплотил Ч.Ахмаров в этой сцене. Для придания сюжету большей жизненности и выразительности композиции, в центре изображена фигура юного придворного слуги, держащего в руках поднос с угощениями. В левом углу, над фигурами сидящих учеников изображены молодые женщины – одна из них держит в руках ребенка. Возможно, это сын Улугбека – маленький принц Абдулатиф. Эти два эпизода часто встречаются в творчестве Ч.Ахмарова в виде самостоятельных графических рисунков или живописных композиций на темы «Мать и дитя» и «Виночерпий».



панно №2 Молодые женщины и дети. Эскиз к росписи Музея Улугбека. 1964г. Эскиз к росписи музея Улугбека. 1964 г.



панно №2 Молодой Улугбек, делится своими наблюдениями и открытиями в кругу выдающихся ученых Самарканда первой половины XVв.



Следующая по хронологической последовательности тема отражена в панно №3 с изображением сцены с макетом обсерватории в центре и стоящих выдающихся ученых, самого Улугбека, его помощника и двух женских фигур молодых женщин, вероятно, учениц, держащих в руках книги и свитки.

Строительство обсерватории было завершено в 1429 году, когда Улугбеку исполнилось 35 лет, поэтому логично предположить, что он изображен стоящим справа от макета, в профиль - показывающим макет будущей обсерватории своему учителю Казызаде

Руми, представленного Ч.Ахмаровым в образе благообразного старца. Именно Казы-заде Руми был главным консультантом Улугбека при создании проекта обсерватории. Как отмечал сам Улугбек: «При помощи и содействии учителя, — великого учёного, несущего знамя науки, указывающего пути истины и исследования, Казы-заде Руми приступили к созданию обсерватории». Молодым человеком справа от Улугбека, держащим в руках рукописи, являлся его ближайший помощник и ученик Али



панно №3 Ученицы Улугбека. Э  
скиз к росписи Музея Улугбека. 1964 г.



панно №3 Молодые ученые.  
Эскиз к росписи Музея Улугбека.1964 г.



панно №3  
Улугбек показывает своему наставнику Казы-заде Руми макет обсерватории в Самарканде.



Кушчи.

В следующей сцене (панно №4) изображены две стоящие в правой части панно мужские фигуры, в которых нетрудно угадать образ Улугбека и его ученика и соратника Али Кушчи. Улугбек изображен в темно желтом халате, показывающим с поднятой в верх правой рукой, указующей на небосвод.

Его фигура дана в анфас, а лицо повернуто в профиль и направлено слегка вверх в сторону неба. Молодой Али Кушчи изображен в ярко красном халате, он чуть ниже ростом, тело дано в профиль, а лицо также устремлено вверх и в сторону, которую ему указывает его наставник. По обе стороны от ученых рас-

положены астрономические приборы, обозначающие событие, происходящее, вероятно, внутри самой обсерватории. В руках Али Кушчи. «Звездная карта» Улугбека — его знаменитые «Таблицы небесных светил». В этой композиции фигура Али Кушчи выделена не случайно — он был выдающимся ученым, произведения которого были посвящены как математическим наукам, так и истории, географии, философии. Одной из главных заслуг Али Кушчи были пропаганда и распространение гениальных трудов Улугбека, его знаменитых «Таблиц» во многие страны Европы. Левая часть панно, остававшаяся незаполненной фигурами, композиционно уравновешивается художником с помо-



панно №4  
Улугбек и его молодой соратник Али Кушчи в обсерватории.



щью изображения фрагмента решетчатой каменной загородки.

На следующем панно (№5) представлена одна фигура Улугбека, сидящего ночью за низким столиком – хан-тахтой, покрытой красной скатертью и листающего рукопись. Фон за спиной Улугбека, также как и на всех других панно, окрашен в светло-голубой цвет. О том, что событие происходит вечером или ночью свидетельствует зажженная свеча на столике. Слева под стеной, обозначенной линиями арок и ниш, стоит приоткрытый сундук, заполненный свитками и рукописями. Слева от ученого обозначена стройная колонна, низкая решетчатая перегородка, упирающаяся в расчерченную линиями прямоугольников стену. Светлый по цвету фон, светло-зеленые тона интерьера подчеркивают значение главной идеи – показать неутомимость к знаниями



панно №5  
Улугбек за написанием своих трудов в ночной тиши.



Улугбека.

Единственная сцена, где Улугбек изображен Ч.Ахмаровым в образе правителя, представлена на панно №6. На нем Улугбек изображен сидящим на троне во время приема послов в самом углу справа. Его худощавая фигура наклонена слегка вперед к подносящему ему грамоту послу европейского происхождения. Ч.Ахмаров, скорее всего, имел в виду испанца Клавихо, посетившего некогда дворец Амира Темура и описавшего восторженные впечатления в своем широко известном труде.

Сцена передачи грамоты Улугбеку послом перекликается с аналогичной сценой в его рисунке Ч.Ахмарова к фильму «Звезда Улугбека», который был использован в кадрах кинокартины. На нем маленький, 9 летний Улугбек, стоящий рядом с великим дедом Сахибкираном, принимает с рук посла грамоту. Фигура посла в плаще с гофрированным воротником, его характерная

прическа и острая бородка весьма близки по иконографии к изображению посла на рисунке Ч.Ахмарова к фильму.

На панно справа от Улугбека изображена его супруга Фируза. Здесь связь с иконографией образов на рисунках к фильму «Звезда Улугбека» проявилась в характерной конфигурации короны – «тиля-коша» и, особенно ее металлического ответвления и височной пластины «бодомгуль», встречающегося во многих изображениях коронованных восточных особ, поэтов и красавиц в произведениях Ч.Ахмарова.

А в короне самого Улугбека видна перекличка с головным украшением царя Искандера в сцене «Стена Искандера» в росписи театра Навои.

На панно №7 представлена сцена с изображением стоящего



Улугбек в короне. Фрагмент панно в Музее Улугбека. Сцена приема правителем Улугбеком послов из разных стран.



Искандер в короне. Фрагмент. Роспись «Стена Искандера» в театре Навои. 1947 г.



панно №6  
Сцена приема правителем Улугбеком послов из разных стран.



в центре, в величественной позе Улугбека в окружении злобной толпы фанатиков – дервишей, подстрекаемых коварным Ходжа Ахраром и обвиняющих ученого в богоотступничестве и нарушении законов шариата. Справа изображен сам Ходжа Ахрар, стоящий спиной к зрителю, а в самом углу видны суровые лица воинов в металлических шлемах, готовые исполнить повеление Шейха. Улугбек изображен в светлом длинном халате и строгой белой чалме, символизирующими свободный дух и свет истины, исходящий от великого ученого. Этот сюжет навеян, как историческими сведениями, так и эпизодом из фильма «Звезда Улугбека». В передаче образов дервишей и стоящих воинов можно увидеть использованные Ч.Ахмаровым его же эскизы к костюмам этих персонажей к фильму Л.Файзиева.

Из всех хранящихся в самаркандском музее планшетов лишь одно панно (№8) было значительно повреждено и его изображение практически не поддается визуальной реконструкции.

Панно с сохранившейся верхней полосой, не позволяющей вос-

становить характер композиции и сюжета. Верхняя сохранившаяся полоса недостаточна для восстановления композиции. Там виднеются лишь стены какого-то помещения.

Настенная композиция в Музее Улугбека была первой большой работой Ч.Ахмарова в архитектурном интерьере после его окончательного переезда в Ташкент в начале 1960-х годов и обозначила собой новый этап в развитии его творчества как художника-монументалиста. В стиле этой композиции проявилась особенность Ч.Ахмарова в прочтении страниц истории, в трактовке образа Улугбека и атмосферы его эпохи. В зависимости от события и обстоятельств сюжета Улугбек трактован в различных ипостасях и возрасте, но, в целом, преобладает пафосная интонация. Фигуры персонажей переданы несколько статично, в основном это стоящие персонажи, создающие вертикальный ритм, уравновешивающий горизонтальную протяженность общей композиции. На всех панно фон трактован в виде светлого, индифферентного пространства, позволяющего сосредоточить

внимание зрителя на основных линиях сюжета и самих героях. В трактовке деталей одежды, иконографии персонажей и отдельных сцен Ч.Ахмаров демонстрирует прием аранжировки собственных решений, приемов и композиционных схем, некогда апробированных им в других произведениях. С другой стороны, технические приемы и образная трактовка, проявленная в этой работе, будут им успешно применены в последующих произведениях станкового и монументального характера. Колорит работы носит приглушенный характер, без какого-либо контрастного сочетания цветов. Это проявилось и в характере фоновое заполнения в большинстве планшетов, за исключением центральных трех панно, фон которых представлен в виде контрастного сопоставления выразительного синего цвета с ярким звездами на нем. Для подчеркивания силуэтов фигур на светлом фоне, Ч.Ахмаров обводит широким мазком контуры изображения и деталей одежды. В этой работе Ч.Ахмаров практически не использует колористические традиции, иконографию и стиливые приемы миниатюр-

ной живописи Востока.

Последующие монументальные работы Ч.Ахмарова отличаются большей раскованностью и пластичностью рисунка, разнообразием колористического решения. И все же значение настенных композиций Ч.Ахмарова в Музее Улугбека весомо – это одна из первых значительных работ в монументальном искусстве Узбекистана послевоенного периода, связанная с обращением к национальной истории и культурному наследию узбекского народа.



панно №7  
Улугбек в окружении злобной толпы фанатиков.



## Дворцовый прием Улугбека: кафе Юлдуз в Самарканде шриффт помельче !!!!

В 1970 году Ч.Ахмаров вновь возвращается в Самарканд – для создания настенной росписи в кафе-ресторана «Юлдуз», расположенного у подножья холма Кухак (уменьшительное от слова Кух – гора), на котором была выстроена Обсерватория Улугбека и при въезде в город со стороны так называемой «ташкентской трассы». Эта близость к историческому месту определила и содержание настенного панно в интерьере небольшого банкетного зала кафе. Роспись нанесена темперой по сухой штукатурке на стене размером длиной 8 метров и высотой 3 метра. В работе над этим проектом Ч.Ахмарову ассистировал художник Темур Сагдуллаев, с которым маэстро работал при создании настенных росписей в интерьере Музея литературы Алишера Навои в Ташкенте в 1968 году. В последующие годы настенное панно подвергалось частичной непрофессиональной реставрации, что отрицательно сказалось на общем облике. «Чужая рука» ощущается в подчеркнутой графичности контуров лиц персонажей, в излишней контрастности цветовых коррекций, потере свойственной стилю Ч.Ахмарова воздушности пространственного решения.

Сцена дворцового приема решена достаточно традиционно – в центре на возвышении сидит по-восточному сложив ноги на троне правитель Улугбек. По обе стороны от него расположены жены и служанки, одна из них с маленьким ребенком. Эта группа царственных особ заключена в условно обозначенную линиями рисунка летнюю беседку с возвышающимся сверху куполком. Над троном Улугбека надпись арабскими буквами на узбекском языке «Хуш келибсиз, азиз меҳмонлар – Добро пожаловать дорогие гости!». Показательна история с этой надписью, описанная Ч.Ахмаровым в его воспоминаниях: «...в течение нескольких лет надпись «Добро пожаловать, дорогие гости!», которая помещена в композиции «Прием Улугбеком иностранных послов» в банкетном зале чайханы-ресторана «Юлдуз», построенной возле обсерватории Улугбека в Самарканде, была грубо залеплена белой краской, и лишь теперь, к счастью, это исправлено...» (Ч.Ахмаров. 2007, стр. 88)

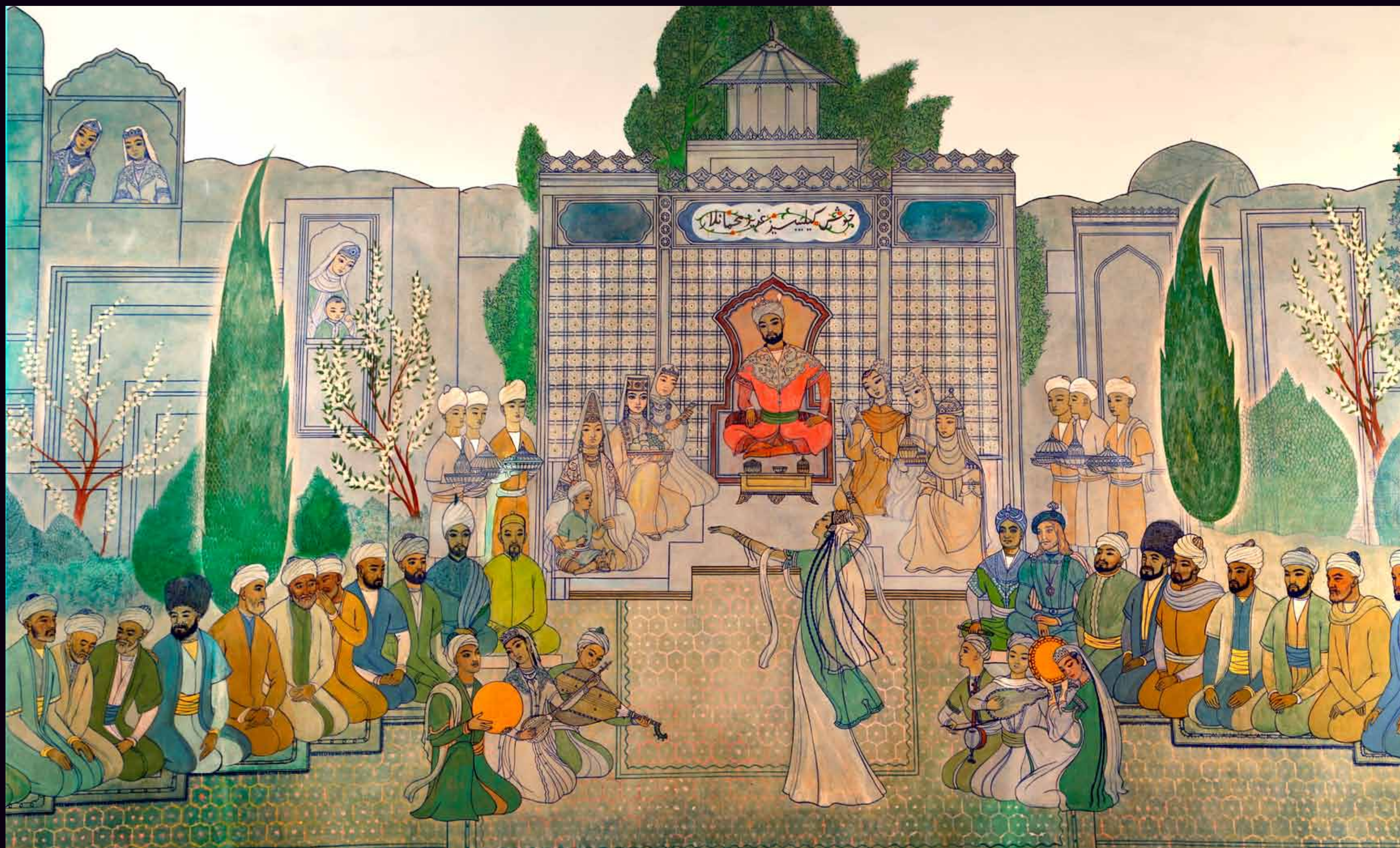
Сам правитель изображен молодым, с черной выразительной бородой, светло-красное одеяние героя подчеркивает значимость положения высокопоставленного хозяина. По обе стороны от беседки стоят слуги, держащие подносы с яствами. В нижнем ряду – фигуры сидящих гостей и послов. Они изображены таким образом, что составляют расходящиеся от центральной группы в углы две линии, образующие некий композиционный треугольник, вершиной которого является трон с правителем. В центре этого умозрительного треугольника изображена танцующая красавица, по обе стороны которой сидят играющие на ударных и струнных инструментах девушки и юноши. Задняя часть композиции представлена в виде члененных на ниши, арки и куполки стены дворца, из некоторых проемов выглядывают лица дворцовой челяди. Перед стеной изображены цветущие деревья, кипарисы и дерево с кроной, вероятно традиционная восточная чинара – платан.

Задачи пафосного отражения образа Улугбека не позволили Ч.Ахмарову в полной мере проявить свои исконные качества мастера лирического образа. Но художник блестяще использовал свои качества художника-романтика в изображении второстепенных персонажей – танцовщиц, людей из простой народной среды, юношей-всадников, в жанровых сценках и детских образах, в трактовке беседующих гостей и послов и др. Особенно ярко это проявилось в серии эскизов к росписям в кафе «Юлдуз». При этом эскизы выглядят нередко выразительней и пластичней, нежели воплощенные в росписи те же самые эпизоды. В росписи пропадает нежная воздушность рисунка, создаваемая легкими плавающими линиями и прозрачной фактурой акварельных мазков.

Повседневную жизнь и ритм города Ч.Ахмаров передал в жанровых сценках, разместив их по сторонам от основной сцены царского приема. В этих живых зарисовках он использовал свои прежние находки и композиционные решения. Примечателен в этом отношении эпизод с изображением мальчика, передающего тайное письмо от спрятавшегося за углом юноши возлюбленной девушке. Это сюжет был разработан







Ч.Ахмаров. Сцена дворцового приема Улугбека. Фрагмент . Центральная часть композиции. Настенная роспись в кафе «Юлдуз». Самарканд 1970 г.



Ч.Ахмаровым еще 1954 году в его рисунке, сохранившемся, как и несколько других эскизов к росписям в кафе «Юлдуз», в коллекции художницы Ш.Абдуллаевой. Вероятно, это был эскиз утраченной ныне росписи в драматическом театре в Казани, которую он завершил в 1955 году. Об этом говорит и год создания рисунка и характерные татарские этнические черты и особенности одеяний персонажей – лица и одежда удаляющихся женщин, типичная татарская тюбетейка надвинутая низко на лоб стоящего за углом мужчины и др. Ч.Ахмаров в росписи в кафе «Юлдуз» сохранил композиционную схему старого рисунка, изменив лишь характерные особенности традиционных форм одежды, и адаптировав рисунок к фабуле изобразительного строя росписи.

Эскизы к фильму «Звезда Улугбека» режиссера Латифа Файзиева, образное звучание в панно в Музее Улугбека и в росписях в кафе «Юлдуз» в Самарканде, благодаря нюансам пластической трактовки художника, имеют очевидные образные и смысловые различия. Однако образ Улугбека во всех этих разножанровых работах Ч.Ахмарова предстает в обобщенной, символично-знаковой трактовке. И лишь отдельные портретные работы Ч.Ахмарова создают созвучный исконной поэтике художника образ Улугбека – правителя и ученого великой, но сложной, противоречивой и драматической судьбы.



Ч.Ахмаров. Танцующая. Фрагмент росписи в кафе «Юлдуз». Самарканд. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Танцующая. Фрагмент росписи в кафе «Юлдуз». Самарканд. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Музыкант и девушки с дутарами. Эскиз к росписи в кафе «Юлдуз». 1970 г.



Ч.Ахмаров. Танцующая. Эскиз к росписи в кафе «Юлдуз» в Самарканде. 1970 г.





Ч.Ахмаров. Тайное послание. Фрагмент росписи в кафе «Юлдуз». Самарканд. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Тайное послание. Эскиз к росписи в кафе «Юлдуз». Самарканд. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Женщины с кувшинами. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Женщины с кувшинами. Фрагмент росписи в кафе «Юлдуз». Самарканд. 1970 г.



## Райский сад на стенах Музея Навои

Вершиной художественного мастерства и творческого самовыражения Ч.Ахматова стали образы, связанные с поэтическим наследием Алишера Навои. По истечении двух десятилетий со времени создания своего первого монументального произведения в театре оперы и балета А. Навои, Ч.Ахматов вновь обратился к его поэзии. В 1968 году он создает настенные росписи в интерьере Музея литературы им. А.Навои в Ташкенте по мотивам газелей великого поэта. В 1976 году в интерьере санатория «Узбекистан» в Сочи им были осуществлены монументальные росписи «Времена года», также вдохновленные поэзией Навои. Примечательно, что одна из последних крупных работ Ч.Ахматова в монументальном искусстве также была посвящена Навои – в 1984 году по его рисункам и эскизам в интерьере станции Навои ташкентского метрополитена были созданы керамические панно (скульптор – А.Шаймуратов). Несмотря на различие в размерах росписей и керамических панно, особенности архитектурного пространства, цветовых, композиционных решений и характер материала, все эти работы мастера объединяет стремление отразить в визуальных формах утонченный мир восточной поэзии, ее изысканный и неповторимый стиль метафор и образов. Не случайно, в своих воспоминаниях Ч.Ахматов в качестве самых дорогих ему сердцу работ, упоминает те росписи, в которых поэзия Навои стала ведущим лейтмотивом. Лирика Навои во многом определила и особую эстетику его станковых картин и рисунков. В них с необычной выразительностью воспеты и притягательный лик романтического Востока, и его чарующие символы. Но это не фантазия, уводящая в мир иллюзий – сквозь образы и сюжеты Ч.Ахматова просматриваются и перипетии простой исторической судьбы народа. Стоическая мудрость и неуязвимая молодость, божественной красоты девушки и безжалостные воины, глубокие размышления о смысле жизни и беззаботное наслаждение щебетаньем птиц, утонченные пиры и кровавые войны, неизбежность конца бытия и восторженное восприятие рождения новой жизни... Вся эта сложная и противоречивая ткань человеческого бытия присутствует в произведениях художника, но передается в присущих ему смягченных, пластичных и поэтизированных формах, без лишней экспрессии и подчеркнутых противопоставлений.

Вспомним еще раз слова Джавлона Умарбекова: ...даже суровые и жестокие воины в картинах Ахматова красивы.... Мир добра и красоты в творчестве Чингиза Ахматова был преоблада-

ющим и оптимистически светлым...

Строительство Музея литературы А.Навои было приурочено к 525-летию юбилею Навои и Ч.Ахматову поручили оформить росписями небольшой зал, в котором размещался раздел «Лирика Навои». Росписью нужно было оформить верхний ярус стен прямоугольного сквозного зала. Общая высота стен зала составляла примерно 3,5 метра, а высота яруса росписей была примерно около 2,5 м. Нижняя метровой высоты часть стены заставлялась витринами с экспонатами. Основные композиции росписи располагались на продольной стене зала, а дополнительные композиции с росписями были нанесены на поверхность торцовых стен с проемами. В работе над созданием настенных росписей Ч.Ахматову ассистировал молодой художник Т.Саибов, который через два года будет помогать Ч.Ахматову создавать роспись в интерьере кафе «Юлдуз» в Самарканде.

Отличие этой настенной росписи от серии панно в театре Навои, заключалось в том, что там источником для сюжетов росписей были эпизоды цикла поэм «Хамса» с определенной фабулой. В Музее же за основу взяты мотивы лирических газелей поэта – небольшие стихотворные этюды. В них чаще всего отсутствуют сюжетная канва, а выражаются лирические настроения влюбленного поэта или юноша, даются красочные описания возлюбленной или отражаются философско-поэтические мысли поэта о жизни и мироздании. Такой широкий спектр поэтических ассоциаций представлял определенные трудности для создания их изобразительной версии, но в то же время давал свободу творческой фантазии художника.

В темах газелей Ч.Ахматову существенную помощь оказал тогдашний директор и основатель Музея, известный ученый-филолог, профессор Хамид Сулейманов. В газелях Навои, написанных на языке тюрки, демонстрируется мастерство владения изысканными метафорами. Исходя из содержания двустий, Ч.Ахматов, создал своего рода сценарий будущей росписи, визуальную картину которой красочно описал в своих воспоминаниях: «...Стена, украшенная росписью, напоминает весеннюю изумрудную лужайку, полную цветов. Цветущие ветви деревьев и кустарников, плакучие ивы, стройные кипарисы вызывают в воображении образ райского сада. Под сенью этого сада прогуливаются прекрасные девушки и стройные юноши. Вот красавица разглядывает с томным видом свое отражение в зеркале. Другая, опьяненная чарующими звуками музыки, перебирает изящными пальцами струны дутара. Рядом с ней – две ее подружки: одна играет на бубне, а вторая плывет в танце. В другой части лужайки в это время встретились влюбленные...

Север, Запад, Юг в развале,  
Пали троны, царства пали.  
На Восток отправься дальный  
Воздух пить патриархальный,  
В край вина, любви и песни,  
К новой жизни там воскресни.

Иоганн Вольфганг Гете

Почему мне хочется снова и снова создавать произведения на сюжеты поэм, стихотворений Навои, хотя в течение своей жизни я посвятил поэзии великого родоначальника узбекской литературы, его лирике, газелям и дастанам очень много своих работ?

Чингиз Ахматов



Входная часть зала Музея литературы А.Навои с росписями Ч.Ахматова. 1968г.

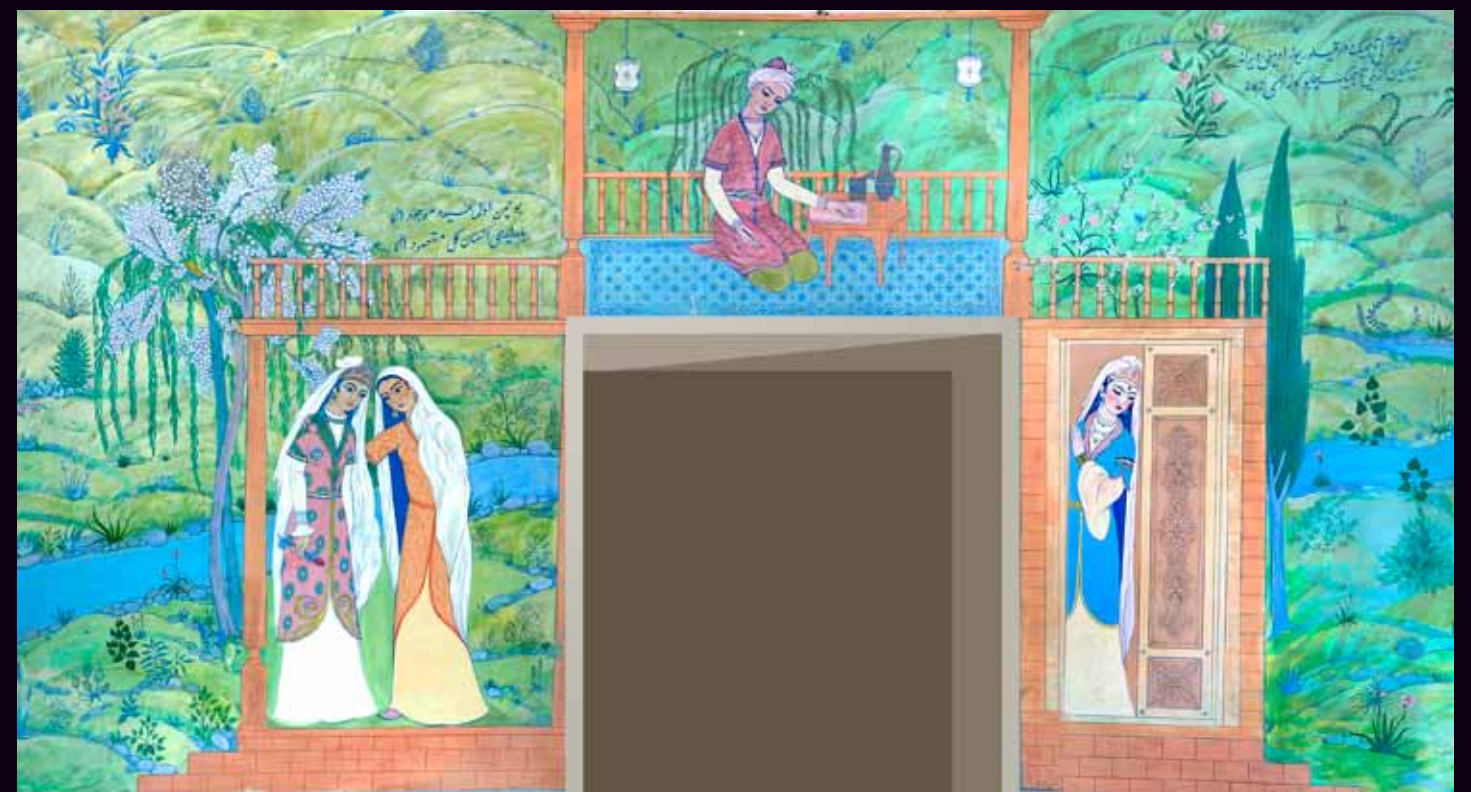




Музей литературы А.Навои с росписями Ч.Ахмарова. 1968 г.



Входная часть зала Музея литературы А.Навои с росписями Ч.Ахмарова. 1968 г.



Завершение композиции - проем для выхода из зала с росписями в Музее литературы Навои.





| №  | РОСПИСЬ | ТРАНСКРИПЦИЯ                                                                                         | РУССКИЙ ПЕРЕВОД                                                                                                              | ИСТОЧНИК                                                                     |
|----|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| 1  |         | Ҳар кимки,<br>муҳаббат уйини маскан этар,<br>Кўнглига ҳабиб кўйини гулшан этар                       | Кто дом любви своей<br>обителью счает<br>Тот в свою душу<br>мелодии любви вселяет                                            | Алишер Навоий. Назм ул-жавоҳир.<br>88-ҳикмат.                                |
| 2  |         | Юзи ойина<br>қилди кўзуну ул сиймбар ҳойил,<br>Анингдекким, қуёш рухсориға бўлғай<br>қамар ҳойил     | В миг зеркало становится стеклом<br>столь неподражаема её краса<br>Как солнца ослепительной красой<br>луна всегда заворожена | Алишер Навоий. Фавойид ул-кибар.<br>382-ғазал.                               |
| 3  |         | Тун оқшом бўлдию келмас менинг<br>шамъи шабистоним, Бу андуҳ ўтидин<br>ҳар дам қуяр парвонадек жоним | Ночь сменили сумерки,<br>но не пришла светлолика моя<br>Во пламени страданий как мотылек<br>сгорает жизнь моя                | Алишер Навоий. Ғаройиб ус-сиғар.<br>403-ғазал.                               |
| 4  |         | Не хуш бўлғай иқовлон<br>маст бўлсак васл боғинда,<br>Қўлум бўлса анинг бўйнидаву<br>оғзим қулогинда | О, что за нега коль в саду свиданий<br>мы с ней вдвоем пьяны<br>Коль стан её рука моя ласкает,<br>а уста мои у уха так нежны | Алишер Навоий. Ғаройиб ус-сиғар.<br>28-ғазал.                                |
| 5  |         | Не наво соз айлағай булбул<br>гулистондин жудо,<br>Айламас тўти такаллум<br>шаккарисондин жудо       | Соловей, лишенный розы,<br>умолкает, не поет;<br>Попурай, лишенный лакомств,<br>красноречье где найдет?                      | Алишер Навоий. Наводир уш-шабоб.<br>Мухаммаслар.<br>«Жудо» радифли мухаммас. |
| 6  |         | Қоматингға ҳар замон юз жилва,<br>эй зебо ниҳол,<br>Нотавон кўнглумға ҳар бир<br>жилвасидин ўзга ҳол | Не счесть красот движений стана<br>твоего<br>О росток прекрасный<br>От него в душе истерзанной моей<br>рубец отменный        | Алишер Навоий. Бадоеъ ул-бидоя.<br>Ғазаллар. 441-ғазал.                      |
| 7  |         | Соқиб, ҳижрон тунидур, бода тут,<br>Ул қуёш бирла бу шомимни ёрут                                    | Виночерпий в эту ночь<br>вина разлики преподнеси<br>Им тьму моих страданий<br>словно солнцем освети                          | Алишер Навоий. Фавойид ул-кибар.<br>71-ғазал.                                |
| 8  |         | Қаро кўзум келу<br>мардумлуғ эмди фан қилғил,<br>Кўзум қаросида мардум<br>кеби ватан қилғил          | Черноглазая моя, приди,<br>человечность сделай ремеслом,<br>В черноте моих глаз<br>зрачкам подобный сделай дом               | Аслиятда «қаросида».<br>Бу ерда «қаросина» деб ёзилган.                      |
| 9  |         | Эй мусаввир,<br>дилбаримға сурате монанд қил,<br>Кўрмакидин хотиримни<br>гаҳ-гаҳе хурсанд қил        | Мне от созерцания её<br>воспоминаний радость подари                                                                          | Алишер Навоий. Ғаройиб ус-сиғар.<br>371-ғазал.                               |
| 10 |         | Бу чаман ўлмоғида мавжуд анга,<br>Бор эди инсон гули мақсуд анга                                     | И был предвечным насажден цветник,<br>где человек, как лучший цвет, возник                                                   | Алишер Навоий. Фавойид ул-кибар.<br>383-ғазал.                               |
| 11 |         | Нигорим турку тожикдур,<br>қилур юз уйни вайрона,<br>Терилган кифриги<br>тожикчаю кўзлари туркона    | Пленит сердца-<br>и турчанка и таджичка ненаглядная<br>моя<br>Строй ресниц, как у таджички и , как у<br>турчанки её глаза    | Алишер Навоий. Ҳайрат ул-аброр.<br>XLVI боб.13-мақолат.                      |

(Ч.Ахмаров. 2007, стр. 87-88).

Вся роспись вызывает ощущение легкости и воздушности. Лирические персонажи выделены в отдельные композиционные группы, тематику которых определяют стихи-бейты из газелей, контрастно выделенные с помощью тонких сине-голубых линий на фоне светло-зеленой лужайки.

Ч.Ахмаров удачно организовал композицию всей росписи с учетом переходов архитектурного пространства помещения. Стена входного проема оформлена в виде портала медресе или мечети, между двумя минаретами которого символически расположились два аиста в семейной гнезде. На этой стене справа сверху выделен лишь один бейт из стихов Навои. Торцовая стена с проемом для выхода оформлена в виде изображения летнего айвана, в верхней части которого изображена фигура сидящего юного поэта, а по бокам под навесом представлены фигуры стоящих девушек. В этой части росписи сверху арабскими буквами начертано двестише Навои. Эти вспомогательные разделы и основную часть композиции пластически и визуально объединяет голубая полоса ручья, гибкой линией опоясывающая все сцены росписи. Основные сюжеты росписи, расположены на центральной стене. Попадая в зал, зритель, включается в атмосферу этого райского сада и зримо ощущает в гармонии изящных линий и нежной гаммы цветов «...настроение героев, тонкое звучание их души...».

В этой росписи Ч.Ахмарову удалось найти точное визуальное воплощение стиля и образной интонации лирики Навои. Эпизоды и сцены, отделенные друг друга пространством светло-зеленого покрова лужайки и цветущих деревьев, в то же время составляют единую ткань лирического повествования. Персонажи – поэты, восточные красавицы-пери, танцовщицы, музыканты, возлюбленные предстают в максимально эстетизированных и утонченных формах. Зеленый ландшафт поэтического сада – каждый его куст, листья и кроны деревьев, камешки обрамляющие голубой ручей – подвергнут филигранной обработке с помощью тонких линий и цветовых градаций.

Повторение сцен и фигур, кустов и силуэтов деревьев, напоминающие рифмы стихов, чередование арабской вязи двестиший на каждой из сцен – все это вызывает ассоциации с ритмичкой орнаментальной восточного узора. Герои росписей юнны и прекрасны, их одеяния традиционны, но не архаичны. Ч.Ахмарову удалось сохранить в образах Навои тонкое

ощущение ностальгического прошлого и неувядаемую ценность их лирических настроений и чувств в современном мире.

В том же Музее, но этажом выше, в 1970-е гг. Ч.Ахмаров украсил росписью еще один зал, посвятив роспись известной поэтессе Востока Зебуниссо (1639-1702гг.). Она была дочерью шаха империи Великих Моголов Аурангзеба, славивалась своей красотой, но прожила короткую жизнь, наполненную драматическими событиями. В своих стихах она описывала тяжелое и униженное положение восточной женщины, не терпящей в условиях тирании душевного благородства и поэтической мечты. Зебуниссо, образ которой воплощался неоднократно в творчестве Ч.Ахмарова и Ш.Хасановой, в росписи передан в контексте исторической эпохи. Выбор пространства был не очень удачным, но, несмотря на это, Ч.Ахмарову удалось создать лирический образ поэтессы. Изображение фигуры Зебуниссо был размещено в правой части стены, а в левой части Ч.Ахмаров изображает павлина – как символ романтического Востока. Продолжение композиции передано в виде конной процессии на небольшом участке продольной стены, расположенной напротив окон помещения.Зебуниссо изображена во весь рост в национальной индийском платье на фоне изумрудно-синей зелени.левой рукой она опирается на ствол дерева, а правой – слегка касается своего лица в знак печали и поэтических раздумий.

Сцена царской охоты в угловой части продольной стены по смыслу не связана с поэтикой творчества поэтессы, но призвана отразить эпоху, в которую жила Зебуниссо. Сейчас трудно восстановить первоначальный характер колорита росписи Ч.Ахмарова, поскольку из-за повреждений, нанесенных протекшей на нее сверху влаги, она была реконструирована с помощью нанесения плотных, густых красок поверх первоначального слоя. Роспись частично потеряла свойственную исконному стилю Ч.Ахмарова прозрачную, воздушную цветовую фактуру, но утонченность линий рисунка и особенности композиционного мастерства художника все же были сохранены.



Ч.Ахмаров. Роспись с изображением поэтессы Зебуниссо. Общий вид. 1970-е гг. Музей литературы А. Навои.





Ч.Ахмаров. Конная процессия с изображением гепардов. Фрагмент. Музей литературы А. Навои. 1970-е гг.

Ч.Ахмаров. Роспись с изображением поэтессы Зебуниссо. Фрагмент. Музей литературы А. Навои. 1970-е гг.





Чингиз Ахмаров

Когда Институт востоковедения имени Абу Райхана Беруни поручил мне выполнение стенной росписи, я задумался над выбором темы. Обычно я приступаю к работе лишь после того, как продумаю все детали: в каком учреждении будет размещена стенная роспись, какова специфика этого учреждения, какой должна быть стилистика и особенности данной росписи. Так же было и в этом случае. Как обычно, я начал работать над многочисленными эскизами, вариантами, фрагментами. Известно, что Институт востоковедения объединяет крупнейших ученых, работающих над изучением собранных здесь уникальных книг, рукописных и литографических, — замечательных памятников истории и культуры Востока. Именно это обусловило сюжет росписи.

## Жизнь торжествует и продолжается...

Сразу же после завершения работа над росписями в Музее литературы Навои, к Ч.Ахмарову обратились с просьбой оформить росписями фойе Института востоковедения Академии наук Узбекистана. В своих воспоминаниях Ч.Ахмаров достаточно подробно описывает как особенности стены, которую предстояло расписать, так и идею всей композиции. Он тщательно продумывал сценарий будущей росписи, учитывая, что 12 метровая стена в фойе Института была углом стыка стен разделена на две равные половины. В итоге, художник пришел к мысли о создании масштабной повествовательной истории, в которой мирная безмятежная жизнь нарушается жестоким кровавым ритмом войн и трагедий. Но войны прекращаются и, жизнь вновь входит в свое прежнее русло, с трудом, но упорно и настойчиво народ, словно феникс, возрождается к жизни. Эту философскую мысль Ч.Ахмаров выразил в своем описании росписи: *«В этой многоплановой композиции мир побеждает войну, бессмертная жизнь торжествует и продолжается...» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 91).*

Характер стеновой плоскости в Институте востоковедения отличается от стены в Музее литературы А.Навои — несмотря на разделение стены с росписью на две половины, здесь больше пространства для росписей. Но стиль, цветовое и композиционное решение двух этих росписей весьма схожи. Действие сюжета также разворачивается на фоне светло-зеленой лужайки, события и персонажи сгруппированы по аналогичному принципу. Являясь самостоятельной и законченной по фабуле изображением, они в то же время составляет неразрывную смысловую и изобразительную часть всего повествования. Ч.Ахмаров применил в этой росписи тот же принцип волнообразного расположения отдельных сюжетов, который ассоциируется с вьющимся орнаментом. Примечательно, что в обоих росписях художник использовал волнообразную линию голубого ручья как символа нескончаемой жизни. Тематическое сходство двух росписей проявилось и в изображении сцен возлюбленных, музицирующих и танцующих девушек, обуждающих стихи поэтов. Все эти группы расположены на правой стороне росписи, в которой передана начальная фабула всего повествования — картина мирной жизни средневекового города.

В то же время, между двумя росписями существует принципиальная разница, которая отчетливо проявляется в левой части композиции росписи в Институте. В отличие от росписей в Музее литературы А.Навои, лирико-романтической по общему интонационному и пластическому строю, в драматургии этой части панно Института востоковедения достаточно выразительно звучит трагическая нота. Этот острый социальный контекст идеи росписи передан в сценах нападения воинов на мирные города и безжалостного разрушения культурных ценностей. Драматические эпизоды сложной истории узбекского народа Ч.Ахмаров воплотил в сцене пронзенного стрелой ученого, пытающегося спрятать от варваров рукопись книги в стволе дерева и умирающего воина — защитника города. В росписи Музея литературы нет и бытовых сцен, которыми богата настенная роспись в Институте востоковедения — мать с ребенком, водяная мельница — чархпалак, семейная пара с ребенком, дед и внук, ведомые мальчиком-поводырем слепые дервиши, строительство здания, караваны верблюдов, входящие в город, конное шествие послов и др.

Сюжеты и образы в настенной росписи Института зачастую были переработанными вариациями некогда созданных рисунков или картин (танцующие и музицирующие девушки, мать и дитя, поэты в кругу, показ макетов зданий, всадники и воины, умирающий ученый и др.). Ч.Ахмаров создавал и новые композиции — сцены с чархпалаком, погонщик на слоне, строительство здания, сгорающие книги и др.

Найденные в настенных росписях Института востоковедения изобразительные решения или образы служили Ч.Ахмарову основой для создания новых произведений. Так, трагический образ





Ч. Ахмаров. Росписи в Институте востоковедения. Ташкент. 1968 – 69 гг. Левая часть композиции. Общий вид.



Ч. Ахмаров. Росписи в Институте востоковедения. Ташкент. 1968 – 69 гг. Правая часть композиции. Общий вид.



ученого он воплотил в гипсовом материале, создав в 1979 году по мотивам росписей в Институте портрет мыслителя для выставки в Баку.

За монументальные росписи на темы произведений Алишера Навои Чингиз Ахмаров в 1968 году был удостоен Государственной премии Узбекистана в области литературы и искусства.



Ч.Ахмаров. Разрушение города враждебными войнами.



Ахмаров. Водяная мельница и скульптор-каменотес.



Ч.Ахмаров. Дед и внук сажают дерево.



Ч.Ахмаров. Группа архитекторов и слепые нищие.



Ч.Ахмаров. Восточная красавица.



Ч.Ахмаров. Ученые и музицирующие девушки.



Ч.Ахмаров. Танцующие девушки и поэты.



Ч.Ахмаров. Наставник и дети, внук с дедом у арыка.



Ч.Ахмаров. Семья и фигура идущего караванщика.



Ч.Ахмаров. Ученый. По мотива росписей Института востоковедения в Ташкенте. 1979 г.



## Зримое потомками наследие поэта

Крупным событием в жизни Ташкента стало строительство первого в Центральной Азии метрополитена. Оно было начато в 1968 году, а первая линия с 9 станциями, названная Чиланзарской, была запущена в 1977 году. В 1980 году к этой линии были присоединены еще три станции – «М.Горького», «Пушкина», «Хамида Алимджана».

Строительство метро началось через два года после памятного ташкентского землетрясения в 1966 году, когда союзное руководство оказало республике значительную помощь финансовыми средствами и людскими ресурсами. Ш.Рашидов, получив долгожданное разрешение от центральных властей на сооружение метрополитена, вынужден был задобрить Москву. Своеобразное отражение этот знак благодарности Кремлю нашел в наименовании станций Чиланзарской линии и соответственно в тематике их интерьерного убранства – советская идеологическая топонимика в ней была преобладающей. Это хорошо видно по динамике смены наименований станций советского времени, осуществленной в период независимости: «Сабира Рахимова» (с 2010 года – станция «Алмазар»), Чиланзар (название сохранено), 50 Лет СССР (с 1992 года – станция Мирзы Улугбека), Хамза (с 2015 ныне – станция «Новза»), Комсомольская (с 1992 ныне – станция «Ёшлик», а с 2006 ныне – станция «Национальный парк»), Дружбы Народов (с 1992 года – станция «Халклар Дустиги», а с 2008 года – станция «Бунёдкор»), Пахтакор (название сохранено), «Площадь Ленина» (с 1991 года – «Площадь Независимости»), «Сквер революции» (с 1992 Центральный сквер, с 1993 года – станция «Сквер Амира Тимура»), «Хамида Алимджана» (название сохранено), «Пушкина» (название сохранено), «М.Горького» (с 1997 года – станция «Великий Шёлковый Путь»). При этом весь ташкентский метрополитен с 1980 по 1990 гг. официально назывался «Ташкентский метрополитен имени В. И. Ленина».

Особое значение было уделено художественному оформлению интерьеров станций. Работа над оформлением интерьеров станций показала, с одной стороны, приверженность республики к ценностям советского строя, а с другой, выявила недостаточно сильный потенциал национальных творческих кадров в сфере монументального искусства. Оформление интерьера такими материалами как стекло, керамика, чеканка, было выполнено преимущественно приглашенными из других городов Советского Союза художниками.

Бросающаяся в глаза советская идеологическая ориентация линии «Чиланзарская» была несколько смягчена при создании второй линии метро, состоящей из 11 станций, симпатично названной «Узбекистанская». Она была запущена в 1984 году – 7 годами позже первой, уже после ухода из жизни Ш.Рашидова, но он принимал участие при подготовке этой линии к запуску, определении названий ее станций и утверждении проектов их художественного оформления. Это 11 станций – «Беруни», «Мир», «Чорсу», «Гафура Гуляма», «Алишер Навои», «Проспект Космонавтов» (с 1992 года – станция Космонавтов), «Айбек», «Ташкент», «Ташсельмаш» (с 1992 года – станция Машиностроителей) Чкаловская, Чкалов (с 2012 года – станция Дружба). Примечательно, что в названии станций преобладали имена и топонимы, связанные с национальной историей и культурой, поэтому в период независимости большая часть названий станций этой линии была сохранена. Лишь три станции поменяли название, но лишь частично, без принципиальной смены их идеологического содержания. Такое насыщение в наименовании станций исторических личностей и деятелей современной национальной литературы (Беруни, Навои, Гафур Гулям, Айбек) было важным показателем нарастающей в Узбекистане тенденции роста национального самосознания, во многом стимулировавшейся культурной политикой ее лидера – Шарафа Рашидова.

Важным обстоятельством было и участие в оформлении всех станций второй линии исключительно собственных национальных художников. В основном, это были художники-керамисты, работавшие на Творческо-экспериментальном комбинате прикладного искусства в Ташкенте. К началу 1980-х годов заметно вырос творчески потенциал профессиональных керамистов, чему способствовало открытие кафедры керамики в Ташкентском театральном-художественном институте им. А.Н.Островского и проведение в Узбекистане Международных симпозиумов по ландшафтной и станковой керамике. Благодаря проведению этих симпозиумов укрепилась материально-техническая база Творческо-экспериментального комбината прикладного искусства, который специализировался преимущественно на выполнении заказов и творческих работ в керамическом материале. Причем, для монументальных работ использовался исключительно шамот – смесь мелкой гранулированной обожженной глины и обычной мягкой глины. Такой конгломерат придавал произведениям, выполненным в шамоте, после их обжига необычайную прочность и устойчивость к климатическим воздействиям, что весьма важно при создании интерьерных работ и ландшафтной декоративной пластики.

Эти два фактора – рост национального самосознания в республике и быстрое развитие профессиональной керамики – сыграли определяющие роль в наименовании станций, тематике и характере материала в декоративном убранстве линии «Узбекистанская» Ташкентского метрополитена. Они выполнены узбекскими мастерами – керамистами, монументалистами и скульпторами с использованием шамота.

Сердцевиной этой линии стала станция «Алишера Навои», расположенная в самом центре города. И совершенно закономерно, что руководством республики к художественному оформлению этой станции был привлечен Чингиз Ахмаров. Наряду с профессиональными художниками над убранством станции «Алишер Навои» работали народные мастера И.Каюмов и А.Аминов, выполнившие огромное керамическое панно в стиле орнамента гирих с золочением. Это монументальное панно встречает пассажиров метро при спуске из фойе на платформу ожидания поезда. В таком же стиле с использованием золочения выполнено декоративное заполнение куполов, которые ритмично повторяются по всей длине платформы. Внутреннее пространство платформ ташкентского метро построено на двух принципах – сводчатых и колонных залах. На станции метро «Алишер Навои» был использован второй вариант, который имел свои преимущества с точки зрения организации художественного пространства. С помощью колонн создавался выразительный эффект ритма архитектурных элементов внутри пространства зала – аркады, купольных сводов, сталактитовых членений. С другой стороны, это заполнение пространства зала платформы архитектурными элементами ставили перед художниками дополнительные задачи. Ч.Ахмаровым были созданы эскизы к керамическим панно двух типов – для фойе было решено использовать однофигурные медальоны с лирическими персонажами, а для зала платформы с более крупными по размерам панно круглые по форме розетки включали по две фигуры – герои поэм из цикла «Хамса» «Навои».

Работа над эскизами началась в самом начале 1980-х годов – за основу были приняты созданные художником в различные годы изображения персонажей произведений Навои, но переработанные с учетом особенностей материала и интерьерного пространства станции метро. В Музее литературы А.Навои хранится несколько цветных эскизов с изображением восточных красавиц, выполненных Ч. Ахмаровым по заказу Музея в 1972 году. Некоторые из них были использованы художником при разработке композиций панно в станции метро. Эскиз «Девушка с веером», созданный Ч.Ахмаровым в 1972 году, послужил основой для его композиции в одном из панно в фойе станций метро «Алишер Навои». Она выполнена в светло-бирюзовой гамме – близкой колориту керамических рельефов.

Писал я вдохновенно день за днем  
На милom сердцу языке родном.  
О боже мой, тебе – моя хвала!  
Твоя десница мой калам вела!  
И не закрыла книгу дней моих,  
Пока не прозвучал последний стих!

Алишер Навои . Строки из поэмы "Фархад и Ширин"

О Навои , ты все свершил , что мог,  
Твои наво тебе внушил твой бог.  
Не спи! В сияньи утренней зари,  
Дарующего свет благодари !

Алишер Навои . Строки из поэмы "Стена Искандера".



В собрании работ мастера, хранящихся у известного художника Ниёзали Холматова, долгие годы работавшего вместе с Ч.Ахмаровым, хранятся два карандашных эскиза, специально выполненных для керамического панно «Девушка с веером». Особенность этих эскизов в том, что они нанесены на один лист бумаги с обеих сторон. Этот прием Ч.Ахмаров использовал довольно часто с целью отбора наиболее удачного ракурса или композиционного решения. Еще один цветной эскиз из собрания Музея литературы А.Навои «Девушка с рубабом» стал предметом аранжировки Ч.Ахмаровым при создании панно с изображением девушки, играющей на традиционном струнном инструменте.

Формы керамических панно авторами создавались в зависимости от характера интерьерного пространства станции метро. Для фойе с низкими потолками была выбрана форма панно в виде вытянутого по горизонтали небольшого прямоугольника. Для высоких стен зала ожидания керамическим панно придали вытянутую по вертикали прямоугольную форму. Панно с рельефами были установлены вдоль противоположных стен фойе станции и зала платформы. Фоном для керамических рельефов служила плоскость стен, выложенная крупными каменными облицовочными плитками коричневого цвета, которые составляли контраст светло-бирюзовым рельефным панно.

Панно на стенах фойе представляли собой условно обозначенный орнаментальной каймой прямоугольник. Внутри панно располагалась трехчастная композиция – в центре круглый или квадратный медальон с изображением одной фигуры. В зависимости от формы центрального медальона, по обе стороны от него устанавливались дополнительная декоративная вставка. Если в центре изображался квадратный медальон, то по бокам от него изображались круглые розетки, и, наоборот – по обе стороны от круглого медальона декоративные планшеты имели прямоугольную форму.

При входе в фойе обзор начинается с рельефного портрета Навои и датами его жизни, а затем по обе стороны стен расположены идущие друг за другом по 6 панно с каждой стороны. С правой стороны ряд рельефных панно начинается с композиции, в центре которой расположен квадратный медальон с надписью на русском языке: «Алишер Навои – великий узбекский поэт и мыслитель, основоположник узбекской литературы и литературного языка». На противоположной стене, слева от портрета Навои, такое же панно с надписями, но на узбекском языке. По обе стороны от квадратного медальона изображены девушки и юноши.

После панно с надписями расположены еще по 5 панно на каждой стене, которые следуют одна за другой по горизонтальной линии. Внутри этих панно композиция состоит из центрального медальона и декоративных вставок по обе стороны от него. Содержание центрального медальона из-за его небольшого размера включало по одной фигуре – в основном, это читающие книгу, пишущие стихи, играющие на музыкальных инструментах или рисующие юноши и девушки. Иногда, это просто возлежащий юноша или юная красавица, смотрящая в зеркало или держащая в руках веер. По обе стороны от этого медальона устанавливались круглые или прямоугольные планшеты, внутри которых изображалась крона кипариса. Но есть и отступления от этого композиционного стандарта. В одном случае Ч.Ахмаров изображает поэта в преклонном возрасте – возможно, самого Навои.

Со стороны панно с русским текстом вдоль стены располагается еще 5 керамических панно с изображением юношей и девушек. Со стороны панно с надписями на узбекском языке также расположены еще 5 панно с аналогичными изображениями молодых людей, лишь на одном панно изображен поэт преклонного возраста, пишущий стихи.



Ч. Ахмаров. Девушка с рубабом. 1984 г.



Ч.Ахмаров. Сидящая девушка с веером. 1981 г.



Ч.Ахмаров. Панно с портретом Навои и его датами жизни на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



1. Ч.Ахмаров. Панно с надписью на русском языке и фигурами девушки и юноши по краям на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.





2. Ч.Ахмаров. Поэтесса. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои», 1984 г.



4.Ч.Ахмаров. Читающий юноша. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои», 1984 г.



3. Ч.Ахмаров. Пишущий юноша. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



5. Ч.Ахмаров. Юноша музыкант. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.





Девушка с зеркалом. Панно в интерьере станции метро "Алишер Навои" и тот же сюжет в настенной росписи в Музее литературы А. Навои. 1968 г.



2. Ч.Ахмаров. Поэт. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



1. Ч.Ахмаров. Панно с надписью на узбекском языке и фигурами девушки и юноши по краям на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



3. Ч.Ахмаров. Рисующий юноша. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.





4. Ч.Ахмаров. Муза музыки. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



5. Ч.Ахмаров. Муза поэзии. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



Ч.Ахмаров. Керамическая вставка между панно в фойе станции метро «Алишер Навои». 1984 г.

## Панно на стенах платформы станции «Алишер Навои» ташкентского метрополитена

андрей это надо мелким шрифтом

Несколько иначе решена композиция 8 керамических панно на стенах зала платформы. Периметр панно обозначен широкой узорной керамической каймой. В верхней части 4 панно располагались круглые медальоны по мотивам Навои – «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Стена Искандера – Садии Искандарий» и «Бахрам Гур и Дилором – Сабъаи сайёр». Ч.Ахмаров повторил темы своих росписей в театре Навои, но с учетом особенностей работы с керамическим материалом, не позволяющим дать развернутые сцены, поэтому медальоны включают лишь парные изображения основных героев поэм. Еще четыре панно на стенах платформы оформлены в виде круглых медальонов, заполненных орнаментом в виде маленьких розеток. На каждой стене расположено по 4 панно – в середине 2 панно с сюжетными медальонами, а по краям 2 панно с декоративными розетками.

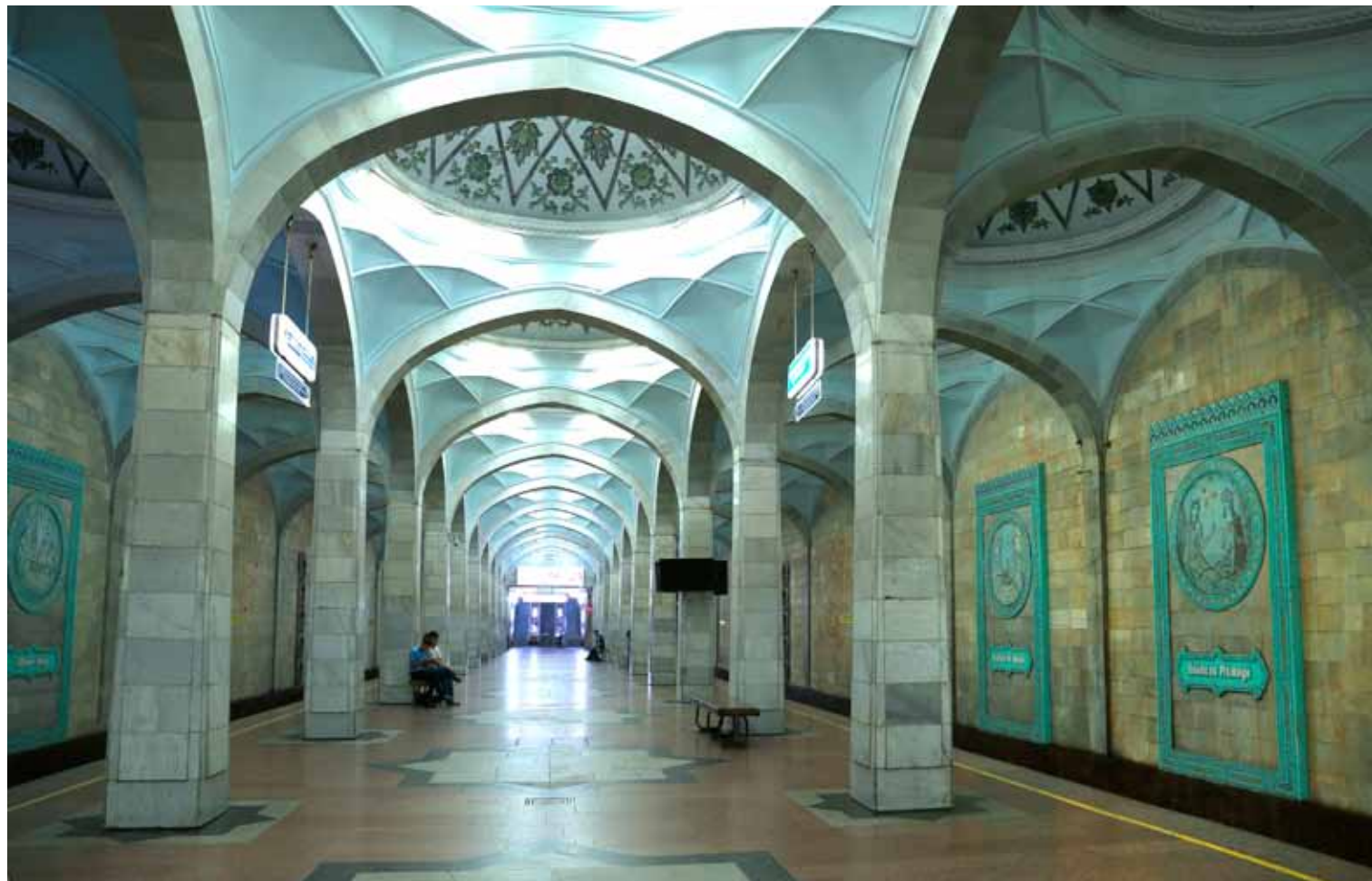
При спуске на платформу на правой стороне расположены рельефные панно с сюжетами «Бахрам Гур и Дилором» (Сабъаи сайёр) и «Стена Искандера» (Садди Искандарий).

Во время работы над созданием керамических панно встал целый ряд творческих и технологических вопросов, связанных с переводом эскизов Ч.Ахмарова в керамику. Это касалось как сохранения и адекватной передачи цветовых качеств, так и эстетики линий рисунка художника. Дело в том, что входное отверстие печи для обжига было рассчитано на определенные небольшие размеры керамических фрагментов. Поэтому цельная композиция на эскизе была расчленена на отдельные сегменты, которые

соединялись при установке. По существу панно составлялись по принципу крупноблочной мозаики. Если для небольших элементов панно это не имело особого значения, то крупные медальоны составлялись из фрагментов и места стыковки мешали целостному восприятию рисунка. Важно было максимально сохранить плоскостной, декоративный стиль произведений Ч.Ахмарова при придании эскизам рельефной фактуры. И здесь, помогло тесное сотрудничество с Ч.Ахмарова со скульптором А. Шаймуродовым, который осуществлял перевод эскизов в рельефное изображение. С ним Ч.Ахмаров познакомился еще в середине 1950-х годов в Москве. В 1967 году А.Шаймуратов приехал в Ташкент и часто общался с Ч.Ахмаровым.

Несмотря на их дружеские отношения, работа над проектом была непростой. Ч.Ахмарова очень беспокоил вопрос утери художественных качеств рисунка при переводе на высокий рельеф, что было предметом их частых дискуссий и горячих споров. Так вспоминает А.Шаймуратов эти эмоциональные эпизоды их совместной работы : *«Мы с ним здесь плотно работали на проекте по керамическому панно в интерьере станции «Навои» ташкентского метро. Основная проблема – мы часто с ним спорили. Он был недоволен тем, что высота керамического рельефа, которую я, как скульптор, предлагал была для него неприемлемой. Ахмаров говорил: «Ты делаешь скульптуру и мой рисунок пропадает, злился, но потом мы с ним находили общий язык и компромисс»... Ко мне он относился странно, то любил, то ненавидел...» (из беседы автора с А.Шаймуратовым от 29 мая 2017г.).*

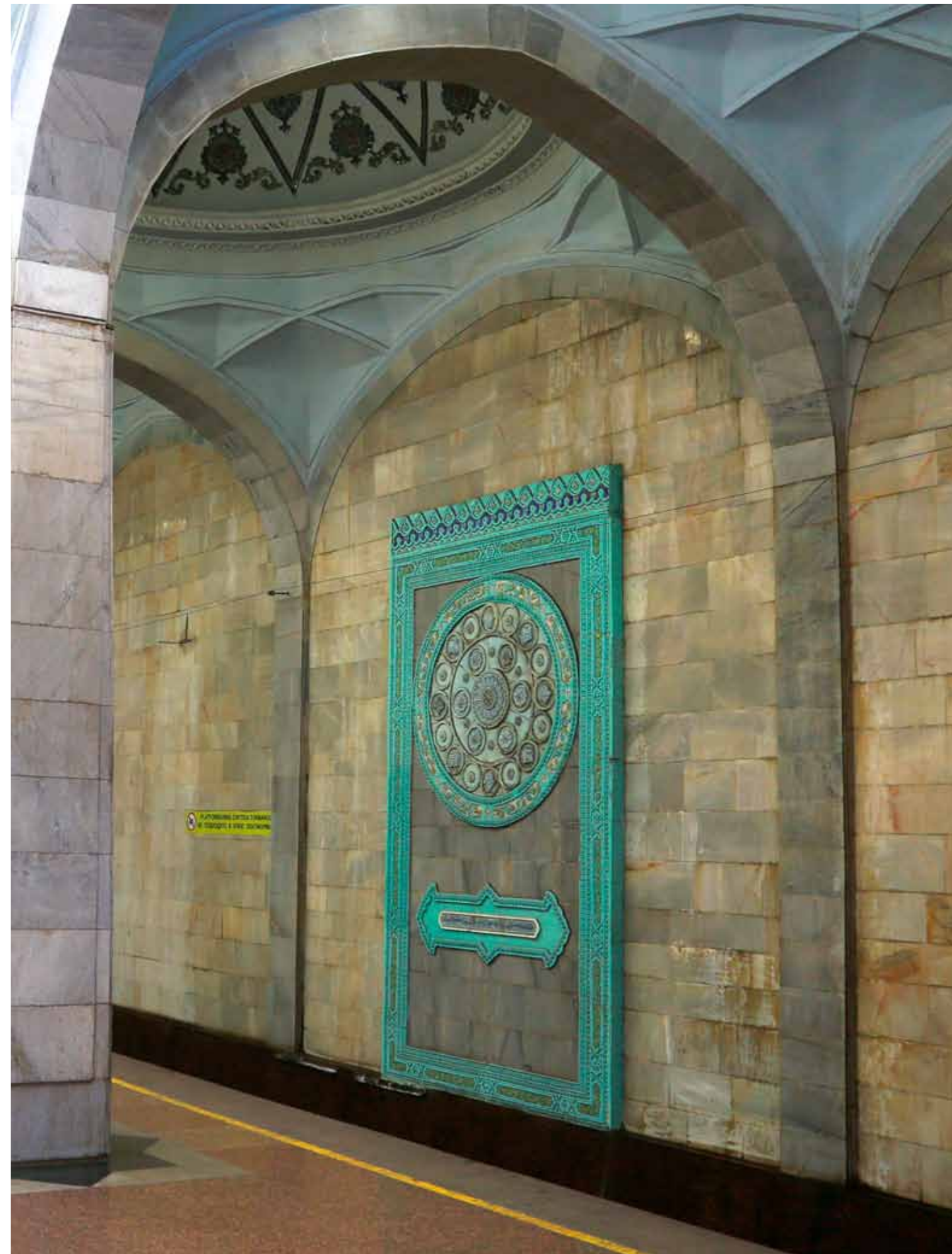




Вид платформы станции Навои ташкентского метро. Левая от входа стена с керамическими панно Ч.Ахмарова.



Вид платформы станции Навои ташкентского метро. Левая от входа стена с керамическими панно Ч.Ахмарова.



Орнаментальное панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои», 1984 г.





Ч.Ахмаров. Стена Искандера – Сабди Искандарий. Панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



Ч.Ахмаров. Бахрам Гур и Дилором - Сабъаи Сайер(поэма «Семь планет»). Панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



Ч.Ахмаров. Фархад и Ширин. Панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои». 1984 г.



Ч.Ахмаров. Лейли и Меджнун. Панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои». 1984 г.

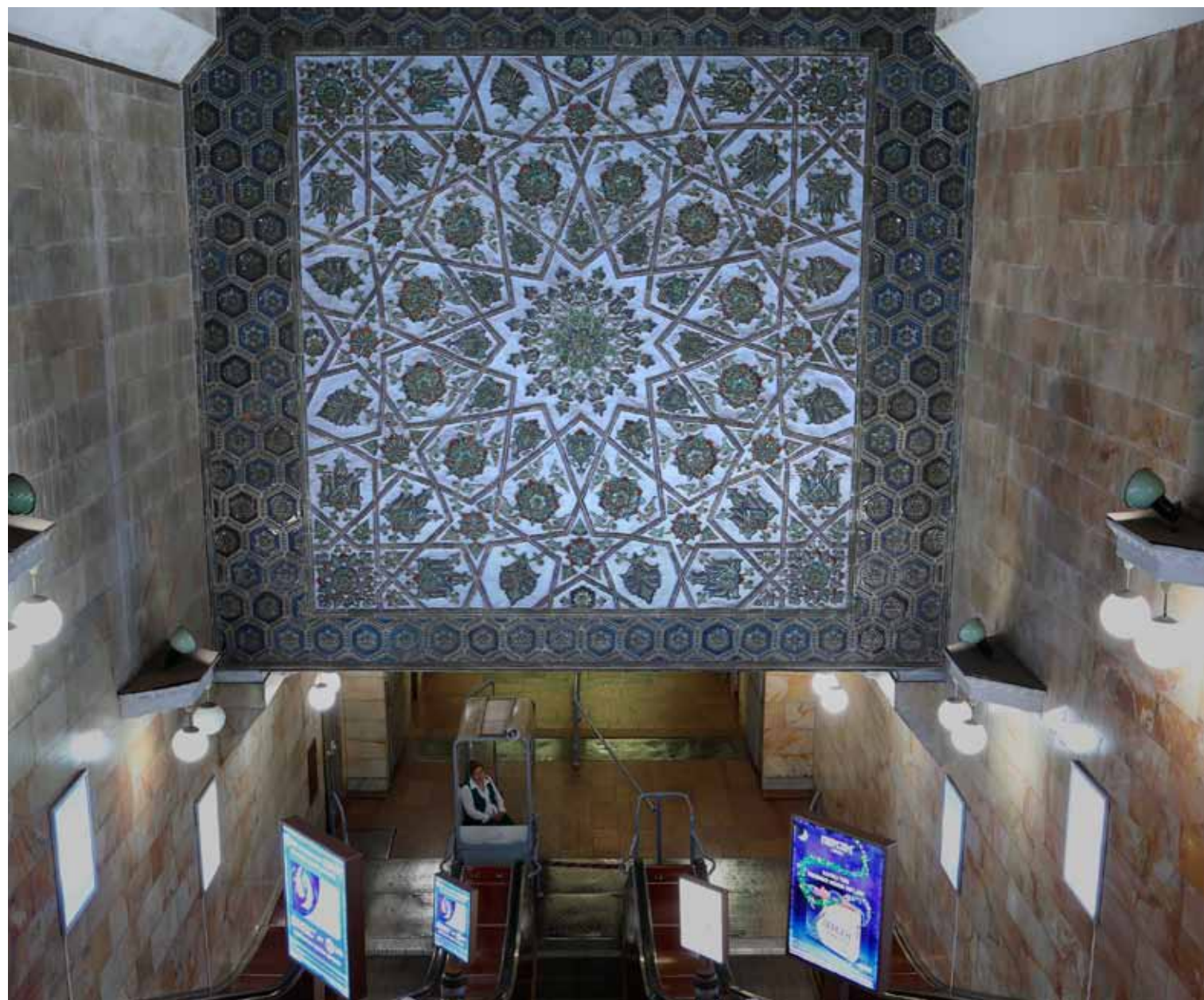


## Декоративное убранство платформы станции метро «Алишер Навои». мелким шрифтом

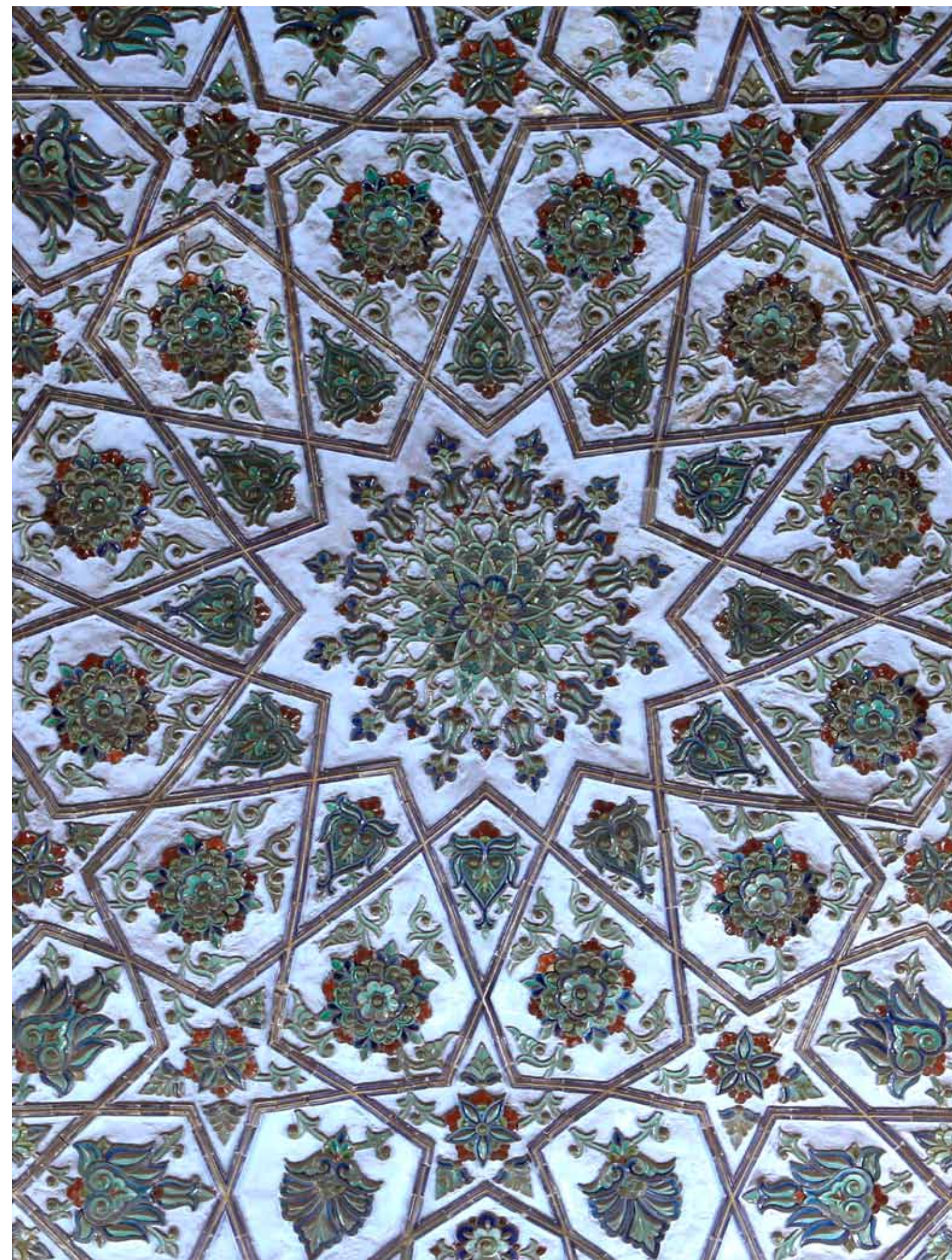
Что касается вопроса сохранения колорита рисунков, то этим вопросом занимались керамисты, которые покрывали глазурью поверхность готового к обжигу фрагмента шмота. Нежный светло-бирюзовый цвет рельефных панно, казалось бы, соответствовал колориту монументальных и станковых работ Ч.Ахмарова. Однако, в итоге он остался не до конца удовлетворенным – по его мнению, не удалось достичь цветовой гармонии между колоритом его панно и орнаментальным декором куполов в интерьере платформы: *«Каждая крупная работа – это всегда большой труд души, напряжение всех эмоциональных и интеллектуальных сил. Понятно, что именно поэтому многие замыслы остаются не воплощенными... мне не удалось добиться гармонии де-*

*кора куполов и настенных панно в оформлении этой станции метро: богатство красок, сияние золотых узоров на потолке и куполах не получили своего развития на стенах: цветовая гамма потолка и куполов не соответствует колоннам, которые должны были быть облицованы керамическими плитками» (Ахмаров Ч.2007, стр. 97-98).*

В этой цитате проявился свойственный Ч.Ахмарову самокритичный подход, постоянное сомнение в правильности собственных художественных решений и частое внесение изменений в уже окончательный рисунок или композицию. Тем не менее, в этой одной из последних его крупных монументальных работ, образы Навои благодаря таланту и неутомимой тяге Ч.Ахмарову к идеальным вариантам решений, получили впечатляющее воплощение. Сегодня станция «Алишер Навои» является одной из самых посещаемых и тысячи жителей и гостей столицы восхищаются ярким и национальным по духу художественным убранством ее интерьера. Ч.Ахмаров знал, что, несмотря на возможные технические проблемы, связанные с точностью воплощения его творческих идей, его произведения ежедневно будут лицезреть потомки. Это ощущение причастности его творений каждодневной настоящей и будущей жизни города грело и придавало ему сил, *«заставляя забывать все трудности и разочарования, которыми сопровождалась эта работа» (Ахмаров Ч. 2007, стр.98) .*



Общий вид орнаментального панно с золочением Станция ташкентского метро «Алишер Навои». 1984 г.



Керамическое панно со звездчатым узором в стиле «гирих» с золочением. Фрагмент. Станция ташкентского метро «Алишер Навои». 1984 г.



## Парящие ангелы всегда молоды

Ч.Ахмаров научил художников изображать парящих. В национальном искусстве парящие, летающие персонажи – крылатые и бескрылые красавицы на небесах впервые были изображены Ч.Ахмаровым в рисунке к фильму «Звезда Улугбека». Крылатые и бескрылые, но парящие в небесах, ангелоподобные красавицы изображены на рисунке с мифическим быком, использованном в начальных кадрах фильма. Известно, что атеистическая идеология крайне ревниво относилась к воспроизведению и библейских, и коранических образов в советском искусстве как к форме возрождения вредного религиозного сознания. Отторгнутые онтологической философией искусства соцреализма потусторонние образы были введены в контекст искусства Ч.Ахмаровым с присущей ему мудрой осторожностью.

Художник изображает парящих ангелов как вымышленную иллюзию, несуществующую картину рая, описанную устами отрицательного персонажа фильма Ходжа Ахрара: «Там в садах Эдема среди благоухающих роз бродят павлины, юные девы и отроки под чарующие звуки лютни поют небесные мелодии... Ангелы подносят им хрустальные чаши, наполненные нектаром...». Ч.Ахмаров в рисунке с изображением мироздания в образе кита и быка, держащего на рогах землю и небеса, довольно подробно, тонкими изящными линиями передает и сцену утех и блаженной неги в райских кущах – винопития, томных возлечаний, парящих крылатых и бескрылых муз и гурий. Под ними изображены застывшие завитки, так называемых, «китайских облаков» – символ границ между реальным и потусторонним мирами. Образы ангелов, в том числе музицирующих райских крылатых дев, как излюбленные персонажи Библии и Корана, были широко распространены как в искусстве европейского Ренессанса, так и в восточной миниатюре Темуридского времени (А.Хакимов. 2000).

Крылатые и бескрылые парящие райские девы на рисунке Ч.Ахмарова чем-то напоминают бескрылых, но будто бы парящих Муз в росписях театра Навои. Однако на рисунке к фильму «Звезда Улугбека» мы впервые видим в репертуаре образов Ч.Ахмарова ангелоподобных красавиц с крыльями. Значение парящих фигур проявилось в том, что они стали прототипами образов парящих дев – муз и ангелов, созданных Ч.Ахмаровым в последующие годы. Именно при работе над фильмом «Звезда Улугбека» эти иконографические варинаты впервые стали разрабатываться художником.

В дальнейшем творчестве Ч.Ахмарова образ парящих ангелоподобных существ приобретает все более сложные пластические формы и поэтико-философские ассоциации. Парящие образы это не просто пластическое или визуальное решение, но это ощущение нового понимания пространственных связей между человеком и природой. В трактовке сказочно-мифологических персонажей проявилась способность художника к трансцендентным ассоциациям и ирреальным формам творческого мышления. Парящие ангелы в ряде станковых работ конца 1960 – начала 70-х гг. превращаются то в нашептывающих художнику муз и аллегорий вдохновения, то в гостеприимных дев, летящих с подносом угощений или спасающих от жажды закованного в цепи героя.

С необычной экспрессией трактована фигура девушки, стремительно летящей с небесной выси для спасения умирающего от жажды героя в картине «Жажда» (1970 г.). Ее развевающееся платье напоминает шлейф метеора. Во время написания портрета Ч.Ахмарова А.Икрамджановым, маэстро позировал Акмалю на фоне этой работы. В память о написании его портрета, Ч.Ахмаров подарил эту картину А.Икрамджанову: «Когда я писал



Леонардо да Винчи. Благовещение. 1473-1475 гг.



Архангел Джабраил. Восточная миниатюра.



Леонардо да Винчи. Ангел с лютней. Левая часть триптиха.

Мне нравится не столько воспроизводить точно свои впечатления, а скорее фантазировать на основе их. Ведь творчество становится творчеством лишь тогда, когда реальность, окружающая творца, одухотворяется светом его собственного внутреннего мира, его размышлениями, его фантазией, в результате чего рождается таинство нового образа, нового видения, не существовавшего прежде и становящегося откровением для зрителя.

Чингиз Ахмаров

Ч.Ахмаров. Парящая девушка с карандашом и пеналом. 1982-84 гг.

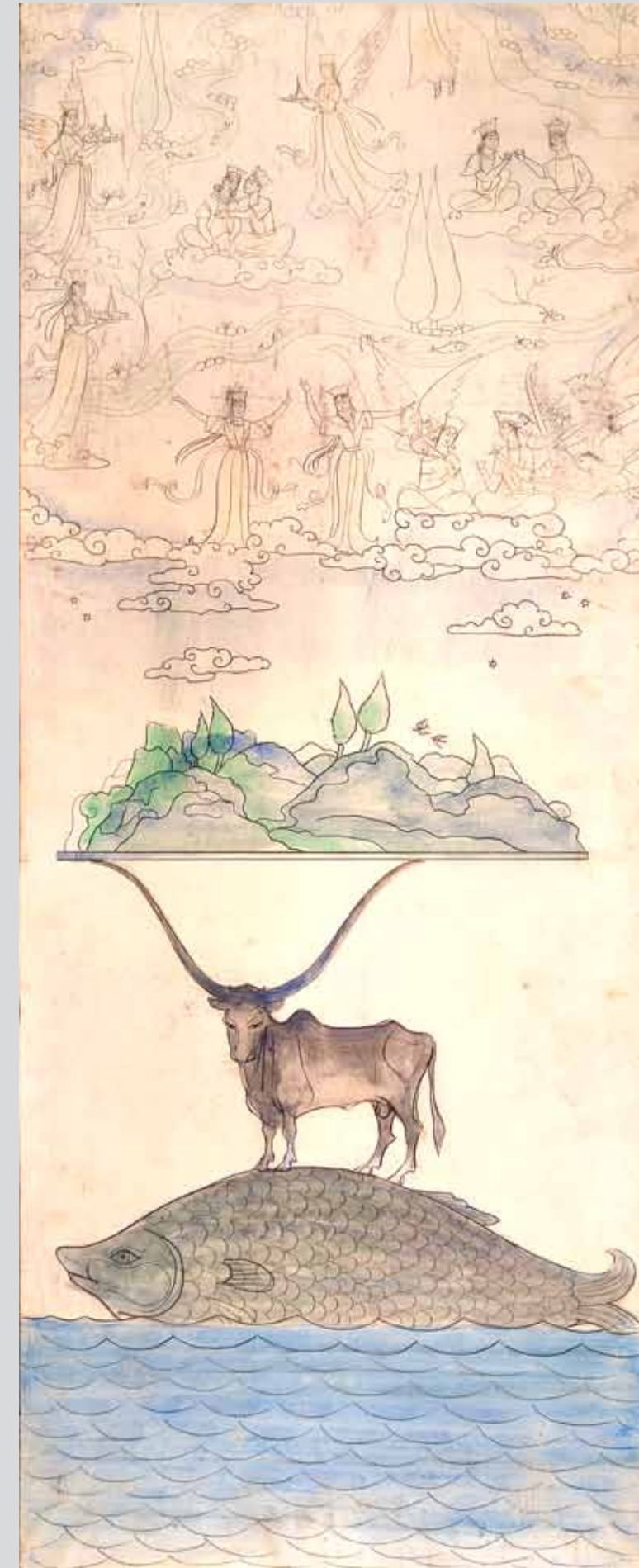




Ч. Ахмаров. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ч. Ахмаров. Парящие без крыльев и крылатые красавицы (ангелы-гурии). Фрагмент. Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.



Ч. Ахмаров. Мироздание по древним представлениям. Парящие без крыльев и крылатые красавицы (ангелы-гурии). Эскиз к фильму «Звезда Улугбека». 1962-63 гг.





Ч. Ахмаров. Художник и вдохновение. Конец 1970-х гг.



Ч.Ахмаров. Вдохновение. 1987 г.





Ч.Ахмаров. Эскиз «Жажда». 1970 г.



Ч.Ахмаров. Парящая девушка с рубабом. 1982-84 гг.





Ч.Ахмаров. Девушка с кувшинами. 1983 г.

его портрет – именно этот эскиз был на фоне размещен» (из беседы автора с А.Икрамджановым от 18 июня 2017г.).

В 1980-е годы в творчестве Ч.Ахмарова появляется серия рисунков с одиночными фигурами летящих красавиц – Муз. Их иконография была связана с парящими Аллегориями времен года, созданными художником в настенных росписях в санатории «Узбекистан» в Сочи. Два таких рисунка нами обнаружены в коллекции ташкентского художника-миниатюриста М.Сабирова. На одном из них, более утонченном и выразительном, девушка летит, держа в руках карандаш и пенал (возможно Муза поэзии), а на другом, летящая пери играет на рубаве – узбекском струнном инструменте. Еще один сходный по иконографии и стилю (активное применение желтого цвета, подчеркнута выраженные крылья, горизонтальная поза парящей красавицы, характерный взлет длинных и тонких по восточному заплетенных кос и т.д.) рисунок хранится в частном собрании в Москве. На нем изображена крылатая дева с подносом, на котором установлены узкогорлый кувшин и чаши – очевидно, что здесь изображена райская гурия.

В европейском искусстве начала XX века парящие влюбленные стали лейтмотивом творчества Марка Шагала как символы романтического состояния героев. В кубистических по характеру картинах Шагала влюбленная пара в обычной одежде и без крыльев то летит над городами и селами («Над городом». 1918г.), то, словно слившись воедино, зависают в красном пространстве с прочерченными силуэтами крыш домов под ними («Влюбленные в красном небе». 1950г.). Ощущение невесомости парения придает образам необычную для прагматичных жителей городов поэтическую возвышенность и подчеркивает их отстраненность от суетных будней прозаической жизни. Угловатые и несколько примитивные по рисунку парящие влюбленные стали символом живописных произведений М.Шагала, делая узнаваемым его стиль.

Своеобразный пластический парафраз шагаловских парящих влюбленных изображен на картине М.Курзина «Эмигранты» (1919г), выполненный в несколько гротесковой манере. Подобно шагаловским влюбленным они без крыльев, но парят над толпой праздной гуляющей толпы на приморском бульваре. На заднем плане изображены пальмы и голубое море. В спину парящим влюбленным из лука пускает стрелы любви летящий за ними крылатый Амур.

К середине XX века, когда Ч.Ахмаров приступил к созданию парящих Муз, Марк Шагал воспринимался в искусстве соцреализма, как буржуазный формалист. Что касается М.Курзина, то он полностью отошел от своих стилевых предпочтений раннего периода и перешел на рельсы реалистического искусства.

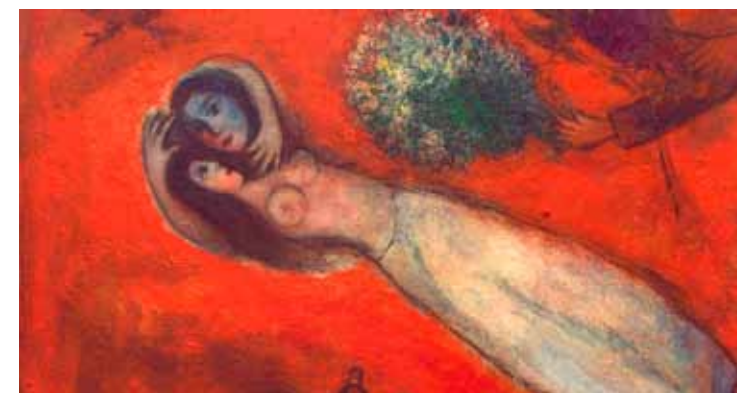
В работах Ч.Ахмарова нет изображений парящих возлюбленных. В его композициях станкового и монументального искусства — это преимущественно одиночные фигуры парящих красавиц-пери. Образы сказочно-мифологических парящих дев представлялись Ч.Ахмарову как некий важный философский и пластический символ нестандартного отношения художника к задачам искусства. Его творческое воображение с помощью парящих персонажей старалось выйти за пределы приземленных и прозаических реалий окружающей среды, отражая устремления Ч.Ахмарова к эстетическим новациям: «Изображение ...точных картин действительности допустимо и даже необходимо лишь в отдельных набросках, этюдах – не более того. Само же произведение, если, конечно, оно имеет отношение к настоящему искусству, создается независимо от существующих, видимых реалий, предоставляя полную свободу и простор ощущениям, порой едва уловимым движениям души. Лишь это делает создание художника общечеловеческим достоянием, позволяя затрагивать сокровенное в душе каждого» (Ахмаров Ч. 2007, стр. 137).



Марк Шагал. Над городом. 1918 г.



М.Шагал. Прогулка. 1918 г.



М.Шагал. Влюбленные в красных небесах 1950 г.



Эта прекрасная поэтическая история о влюбленных Наргис и Бамбуре широко известна в Индии. Шараф Рашидов, как и Навои в Хамсе, по своему интерпретирует эту легенду, Чингиз ака — по своему, я тоже пытался выразить своё видение....

Из беседы автора с Б. Джалаловым



Баходир Джалалов

## Два видения «Кашмирской легенды»

Наглядно расширение репертуара характеров и типов парящих персонажей проявилось в иллюстрациях к книге Ш.Рашидова «Кашмирская песня», созданных Ч.Ахмаровым в 1970 году. Впервые летающими персонажами становятся отрицательные герои — злые и жестокие враги нежной Нарцисс — Ураган и Харуд. Они персонажируются художником в образе хищных и страшных птиц с человекоподобными телами. Сама Нарцисс изображена в образе красивой земной девушки, а влюбленный в нее юноша Бамбур изображен парящим в небе. За его спиной развевается плащ, напоминающий крыло.

В иллюстрациях к книге «Кашмирская легенда» Ч.Ахмаров усилил философский контекст фабулы — противопоставление зла и добра носит драматический характер, лирическая интонация здесь не столь подчеркнута. В цветовом решении преобладает темно-синяя, напряженная гамма. Хотя в ряде эскизов и самостоятельных картин Ч.Ахмарова по мотивам «Кашмирской легенды» романтические интонации проявляются.

Ч.Ахмаров, после создания иллюстраций к этой книге, вновь и вновь обращается к образам Нарцисс и Бамбур, изображая их в счастливом объятии. Эта лирическая линия в трактовке образов Нарцисс и Бамбура наиболее ярко проявилась в серии фарфоровых ляганов-блюд, созданных по заказу Музея прикладного искусства Узбекистана. Для Музея Ч.Ахмаров (в содружестве с мастером по фарфору художником А.Нугмановым) создал более десятка фарфоровых настенных блюд с портретными образами, состоящих из двух тематических циклов — «Семь красавиц» по мотивам лирики Навои и несколько эскизов для на тему «Бамбур и Нарцисс». В стиле этих изображений романтическая интонация становится ведущей.

Свою версию лирико-эпической трактовки сюжета книги «Кашмирская легенда» представил в росписях в интерьере Драматического театра в Карши известный художник Б.Джалалов. В этой росписи Б.Джалалов синтезировал традиции Ч.Ахмарова и стиль росписей древней Аджанты: «...я изучал стиль Ч.Ахмарова, но пытался дать свое прочтение легенды — у него слишком драматично решена тема, а у меня больше лирики, Я старался написать музыку гармонии мира, а Чингиз-ака пытался предупредить людей о зле... Я посвятил эту работу Чингиз - ака» (из беседы автора с Б.Джалаловым в августе 2017г.). Это проявилось в сочетании сине-холодных, зеленоватых и теплых коричнево-охристых, желтых, красноватых цветов и гибкой пластике рисунка. В росписи Б.Джалалова акцент сделан на музыкально-лирической интонации.Примечательно, что в Б.Джалаов вносит в роспись парящие персонажи, но уже в другой цвето-пластической интерпретации. В сцене «Диалог Бурана и Наргис» злой Буран изображен не в виде хищной птицы с человеческим телом, а атлетическим сложенным божеством с развевающимися длинными волосами и тканями белого одеяния. По пластике он близок мощным мускулистым богам и героям фресок Микеланджело.

Парящая бескрылая красавца изображена и в центральной части росписи Б.Джалалова. Образы парящих стали привычными персонажами, как в творчестве Б.Джалалова, так и целой плеяды молодых художников Узбекистана 1980-2000-х гг.,определив новую тенденцию в современном национальном искусстве.



Ч.Ахмаров. Леденящий живое Ураган и сеятель болезней, враг земледельцев Харуд.



Ч.Ахмаров. Возлюбленный Наргис — Бамбур.



Ч.Ахмаров. Свирепый Ураган и Наргис.



Ч.Ахмаров. Свадьба Бамбура и Наргис.





Ч.Ахмаров. Кашмирская песня. Свадьба Наргис и Бамбур. Эскиз. 1970 г.



Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением Наргис и Бамбур. 1979 г.





Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением Наргис. 1979 г.



Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением Наргис и Бамбур. 1979 г.





Ч.Ахмаров. Кашмирская песня. Наргис и Бамбур. 1970 г.



Ч.Ахмаров. Кашмирская песня. Наргис и Бамбур. 1970 г.





Б.Джалалов. Свадьба Бамбура и Нарцисс. Кашмирская песня. Фрагмент росписи в Драматическом театре Карши. Центральная часть 1976 г.



Б.Джалалов. Диалог Бурана и Нарцисс. Кашмирская песня. Фрагмент росписи в Драматическом театре Карши. Правая часть 1976 г.



## Сочи: чередование весен и зим.

До середины 1970-х годов образы парящих крылатых красавиц встречались преимущественно в станковых работах Ч.Ахмарова. Впервые парящие, но бескрылые образы Аллегорий, художник изображает в монументальной росписи в гостинце «Узбекистан» в Сочи, созданной в 1976 году. Ч.Ахмаров высоко ценил эту работу: *«По сей день я считаю, что эта работа, вдохновленная гением великого поэта, стала для меня тем творческим взлетом, о котором только может мечтать художник»* (Ахмаров Ч. 2007, стр. 97).

Эта монументальная роспись также была навеяна лирикой и творческой судьбой Навои. По замыслу Ч.Ахмарова изображенные в росписи Аллегии времен года в виде парящих девушек — весна, лето, осень и зима — отражали этапы творчества и мотивы произведений Навои, созданные в разные периоды его жизни. Тем не менее, философский контекст росписи вышел за рамки биографических ассоциаций с творчеством Навои. В образах Аллегорий воплощена более широкая панорама взгляда на жизнь мироздания, которая основана на древних мифологических представлениях Востока об умирающей и воскресающей природе и этапах человеческой жизни в целом. Это расширительное толкование идеи росписи Ч.Ахмаров выразил следующим образом: *«весна — рождение красоты; лето — середина*

*года, зрелость, апогей расцвета; золото мудрости — осень, и — зима преклонного возраста... И вновь после зимнего сна — пробуждение, возрождение: жизнь и дела человека продолжаются в детях...»* (Ахмаров Ч. 2007, стр. 94).

Также, как и в росписях Музея литературы А. Навои, Ч.Ахмаров включил в композицию настенного панно в Сочи стихи поэтов Востока, которые метафорически выражали особенности того или иного времени года. В подборе поэтических произведений ему помог давний друг известный филолог Хамид Сулейман, директор Музея литературы А.Навои. Для сцены с изображением Аллегии зимы были отобраны стихи Навои, для лета — бейты Бабура, а для весеннего пейзажа — строки Мукими:

*Опять весна, и зелен сад, и соловей влюблен.  
Друзья, пусть грянет полных чаш веселый перезвон.  
Святая дружба — дар небес, она — сердцам балзам.  
Когда вокруг тебя друзья — ничем ты не стеснен.*

Аллегию лета передает изображение парящей девушки с фруктами на подносе, а вдали виднеется силуэт поэта — символическое изображение прославленного потомка Темуридов правителя и поэта Бабура, строки из стихов которого приводятся в этой сцене:

*Дарит лета пора нам свиданья и встречи друзей,  
И турниры поэтов, и пиршества сердца страстей.*

Август. Персики и цукаты,  
и в медовой росе покос.  
Входит солнце в янтарь заката,  
словно косточка в абрикос.

Гарсиа Лорка. Август.

Много лет у меня была мечта создать многоплановое произведение, посвященное временам жизни человека —весне, лету, осени и зиме его судьбы. Эту идею вдохновило творчество великого Навои, его произведения, где сквозит мысль о вечном круговороте жизни. Когда меня пригласили в санаторий «Узбекистан» в городе Сочи, я, увидев зал этого санатория, подумал, что, возможно, именно здесь осуществится моя многолетняя мечта.

Чингиз Ахмаров



Ч.Ахмаров. Весна. 1966 г.





Чингиз Ахмаров во время работы над созданием настенных росписей в Сочи. 1976 г.



Ч.Ахмаров. Аллегория весны. Фрагмент. Роспись в гостинице «Узбекистан» в Сочи. 1976 г.

Аллегория осени изображает фигура парящей девушки, в одной руке которой чаша и фрукты, а в другой младенец – символ плодородной поры года:

*Молвил месяц с небес, увидав осень жизни моей:  
«Лишь один желтый лист задержался средь голых ветвей...»*

Аллегория зимы изображена в виде красавицы в синем камзоле, держащей в руках светильник-чиряг и защищает огонь в нем ладонью, бережно готовясь передать его году грядущему. Настроение и смысл этой сцены художник передал строками Навои:

*Царит в слепящем блеске звезд холодный пир зимы,  
Окрашивая целый мир лишь в краски дня и тьмы.*

Также, как и в предшествующих настенных росписях (Музее литературы А. Навои и Институте востоковедения), важной смысловой и изобразительной деталью стала изображенная в нижней части композиции линия голубой реки – символа источника жизни и текущего потока времени. Времена года подчеркнуты и положением диска солнца: весной только появляющегося из-за горизонта, летом – высоко в зените, а осенью и зимой склоняющегося к закату. Художником тонко градируются и цвета солнечных лучей в зависимости от времени года они то розовые, то желто-красные, то осенне-багряные, а зимой – теряющие былое тепло и приобретающие холодные, бело-голубые оттенки.

В изобразительном решении росписи это нашло отражение, главным образом, в фигурах юных девушек, парящих над землей. Художник передает состояние парения в форме возвышающихся в полный рост и слегка наклонившихся вперед девушек – Аллегорий, словно пролетающих над раскинувшимися внизу горами, цветущими долинами и голубой линией реки. Времена года художник пытался выразить как в цветовом решении парящих фигур Аллегорий, так и в их атрибутах.

Ч.Ахмаров при создании эскизов опирался на созданные в предшествующие годы образы и композиционные решения. Так, сохранились две чуть ли не идентичные картины с одним и тем же названием «Весна» и почти одинаковых размеров, в которых просматривается образ Аллегории весны, изображенной в ро-

списи в Сочи. Одна картина была написана в 1959 году и хранится в частной коллекции в Москве, а другая была создана в Ташкенте в 1966 году и находится в собрании Дирекции художественных выставок Академии художеств Узбекистана. Аллегория весны передана в образе парящей над землей восточной красавицы, рассыпающей над землей зерна из плоского блюда. Она изображена на светло-зеленом фоне в облегающем стройное тело светлом платье, на голове корона тилла-кош, а состояние парения передано с помощью развевающихся за спиной тонких шарфов и длинных косичек.

Тем не менее, основные решения и образы были результатом кропотливой и большой работы по созданию набросков, эскизов и переводу их в картон и затем на стеновую плоскость. Такой большой по масштабам объем работы требовал профессиональных художников ассистентов. В качестве помощников Ч.Ахмаров пригласил Д.Умарбекова, с которым год назад завершил работу на росписью «Согдийская свадьба» и молодого художника Ф.Сулейманова.

В процессе перевода изображений с картона на плоскость стен, Ч.Ахмаров как всегда проявлял исключительную скрупулезность и постоянно сомневался в правильности найденного решения. Ч.Ахмаров по несколько раз переделывал, казалось бы, удачно найденный вариант. Как вспоминает Д.Умарбеков, в один из дней под вечер они завершили работу над фигурой девы-Аллегории. Удовлетворенно вздохнув пошли на ужин, а затем разошлись по своим комнатам и легли спать. Но в пять утра Д.Умарбеков услышал тревожный стук. Открыв дверь, он с удивлением увидел опрятно одетого Ч.Ахмарова, который не требуя отказа голосом сказал Джавлону: «Вставай и пойдем дорабатывать – мне там не понравились некоторые детали». И вновь до самого вечера они доделывали эту фигуру, решение которой, как им казалось, день назад было удачно найдено.

Опыт работы с Ч.Ахмаровым был важным для Д.Умарбекова с творческой точки зрения. Смысловой и визуальный эффект парения был воспринят им и получил оригинальную интерпретацию в последующих многочисленных картинах молодого тогда художника. Своеобразная интерпретация эффекта парения представлена в серии фольклорных городских персонажах 1990-х годов Д.Умарбекова – в его картинах парят не только бескрылые человеческие фигуры, но и собаки, сабли, кувшины.

Изысканные летающие богини нашли яркое воплощение в, посвященной Ч.Ахмарову, картине «Птица Феникс».



Ж.Умарбеков. Птица Феникс. Портрет Ч.Ахмарова. 1982г.



Д. Умарбеков. «Тахир и Зухра». 2010 г.



## Бухарская фреска Ахмарова и тайна старой чинары

*Я пришел к черте, за которой  
прекращается ностальгия,  
за которой слезы становятся  
белоснежными, как алебастр.*

*Гарсия Лорка. Потемки моей души.*

Одной из самых масштабных монументальных работ Чингиза Ахмарова была настенная роспись во Дворце газовиков в Бухаре, созданная в 1980 году в связи юбилеем великого ученого-врачевателя Абу Али Ибн Сино (Авиценна). С освещением в литературе этому крупнейшей по размерам фреске Ч.Ахмарова не повезло. Сведений об этой работе сохранилось мало – лишь несколько общих информационных статей в газетах и популярных журналах 1980-х гг. Не упоминает о ней и сам Ч.Ахмаров в своей автобиографической книге. В последней книге-каталоге эта роспись указана одной строкой в перечне его работ мастера (**Ч.Ахмаров. 2010.стр. 271**), но ни упоминаний о ней в тексте вступительной статьи Н.Ахмедовой, ни каких-либо репродукций фрагментов панно в издании нет.

Перед поездкой в Бухару для фотосъемок этой работы у нас не было никаких сведений о ее состоянии – ученики мастера и искусствоведы в Ташкенте, к которым мы обращались, не владели какой-либо вразумительной информацией. Не сохранилось и эскизов росписей к фреске в Бухаре, за исключением двух черновых и нечетких по абрису рисунков в коллекции скульптора А.Шаймурадова, которые, как выяснилось впоследствии, по замыслу совершенно отличались от окончательного варианта композиции росписи, выполненной Ч.Ахмаровым в 1980 году во Дворце газовиков.

После обращения к коллегам-искусствоведам, работающим в Бухаре, выяснилось, что настенная роспись была уничтожена из-за рассыпающихся красок. Роспись убрали в 2015 году в связи с реконструкцией всего здания Дворца газовиков, переданного в распоряжение Союза молодежи «Камолот» Бухарской области. Но нам сообщили, что художникам энтузиастам удалось зафиксировать на фото все фрагменты панно и более того, сделать кальку всей росписи в натуральную величину.



Разворачивание кальки в Музее изобразительного искусства в Бухаре. 2017 г.

Кальки были сделаны художниками Бухары Эркином Джураевым и Хуршидом Равшановым, они же засняли на фото настенную роспись. Директор Музея изобразительного искусства Бухары О.Мавлянов сообщил также, что в музее хранится и одна станковая картина Ч.Ахмарова. 3 мая с фотографом Н.Утарбековым мы вылетели в Бухару в надежде отснять хотя бы одну картину, но результаты превзошли ожидания. Нам были представлены качественные фотографии всех фрагментов настенной росписи. Для того, чтобы иметь представление о масштабах росписи и пространстве интерьера Дворца, мы поехали на место, где проводился капитальный ремонт всего здания. Стена, на которой была нанесена роспись и само пространство помещения 2 этажа поражают своим масштабом.

Роспись была нанесена на огромную стену размером 18 метров длины и 6,8 метров высоты. В длину фреска занимала всю плоскость стены, а высота панно составляла 4 м., поскольку под панно шла незаполненная горизонтальная полоса высотой 1,2 м., а над верхней частью основной композиции шла такая же горизонтальная полоса, но высотой 0,8 м. Фотографий с общим видом панно сделано не было, поэтому восстановить последо-



Общий вид стены, на которой была нанесена роспись Ч.Ахмарова. Бухара. Реконструкция зала бывшего Дворца газовиков. 2017г.

вательность расположения сцен всей росписи можно исходя из логики самой фабулы – это визуальный рассказ о жизни и деятельности великого ученого от рождения до зрелых лет.

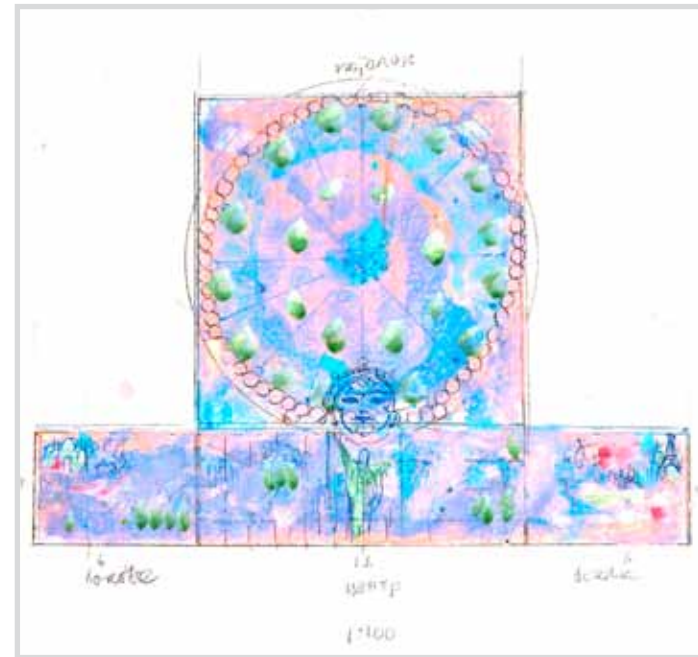
В центре росписи был изображен большой круглый медальон, внутри которого заключена фигура сидящего ученого с книгой в руках. Вверху медальона, символизирующего мироздание, расположено антропоморфное изображение лика солнца и полумесяца, и небольшие круглые розетки с рисунками внутри в виде деревьев. инструментариев, пейзажей и др.

По обе стороны от центральной сцены изображено по одному стройному кипарису, а дальше располагались сюжеты – 1) рождение; 2)родители приводят маленького Авиценну в школу-

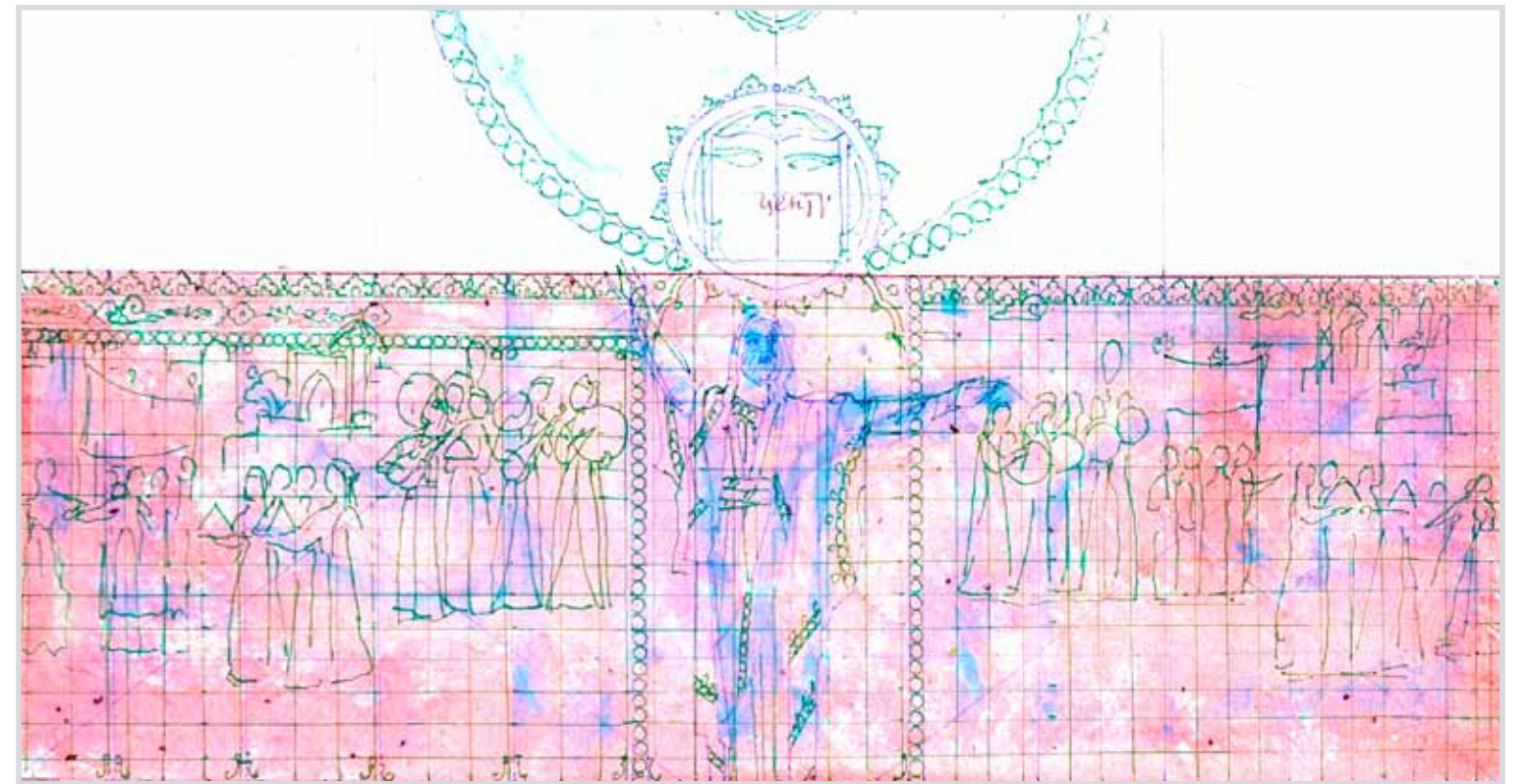
медресе для обучения; 3) юный ученый в библиотеке; 4) молодой Авиценна и воин; 5) великий врачеватель, готовящий лекарства; 6) Авиценна сидит в кругу ученых; 7) Авиценна передает ученикам свой труд; 8) Авиценна проводит операцию на трупе молодой женщины.

Эти 8 сюжетов были сгруппированы в композиции квадратной формы размером 2х2 м. и симметрично располагались в два яруса по обе стороны от крупной центральной сцены общей высотой в 4 м. Причем каждая композиция заключалась в обведенную синей каймой рамку, представляя собой некий законченный сюжет-рассказ. Эта нарративность изобразительного решения во многом определила композиционное и цветовое решение каждой из композиций. Несмотря на то, что тема росписи посвящена одному персонажу Авиценне, тем не менее Ахмаров, по существу, создал восемь самоценных в пластическом и композиционном плане историко-жанровых картин, объединенных, впрочем, и общим цветовым решением. В основном это многофигурные сцены, в которых фигуры персонажей переданы в обобщенно-плоскостной манере и в светло-голубых, зеленоватых и светло-желтых длиннополых традиционных одеждах. Фон росписи в целом Ч.Ахмаров оставил белым, лишь в отдельных случаях линиями синего рисунка подчеркивая характер архитектурного пространства, где происходит событие. Этот прием позволяет сконцентрировать внимание зрителя на сюжетной канве.

По стилю трактовки фигур эта фреска близка к пластической манере изображений в серии панно, созданных Ч.Ахмаровым для Музея Улугбека в Самарканде, но общее композиционное решение здесь иное. Огромное геометрическое членение из 8 расположенных попарно квадратных композиций по сторонам центрального сюжета, – 4 с одной стороны и 4 – с другой, производило внушительное впечатление. Для придания связанности сюжетов повествования Ч.Ахмаров вводит в пространство между ними различные изобразительные и декоративные элементы – фрагменты пейзажей, птиц, облаков и др., картуши с надписями на кириллице на русском и узбекском языках. Это имело и изобразительный эффект, создавая определенную плавность пластических переходов от одной композиции к другой.



Ч.Ахмаров. Эскиз к росписи в Бухаре. 1980 г.



Ч.Ахмаров. Эскиз к росписи в Бухаре. 1980 г.

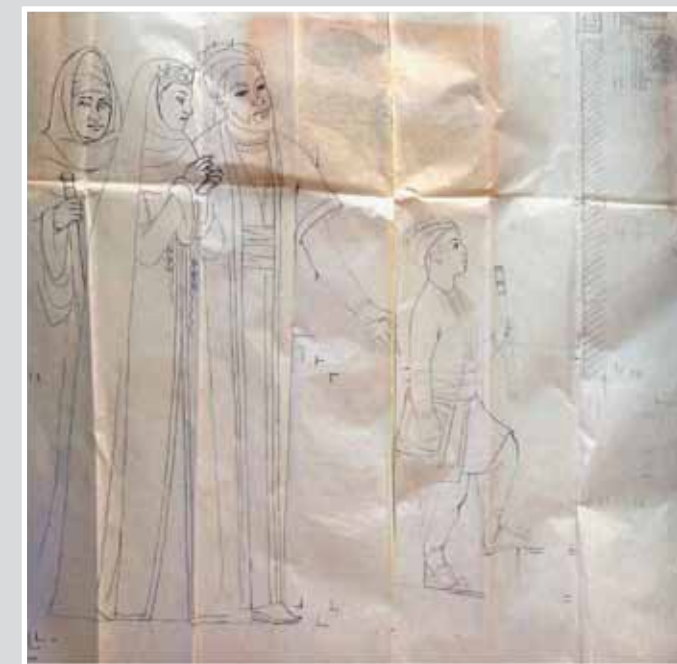




Ч.Ахмаров. Авиценна. Центральная часть росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.

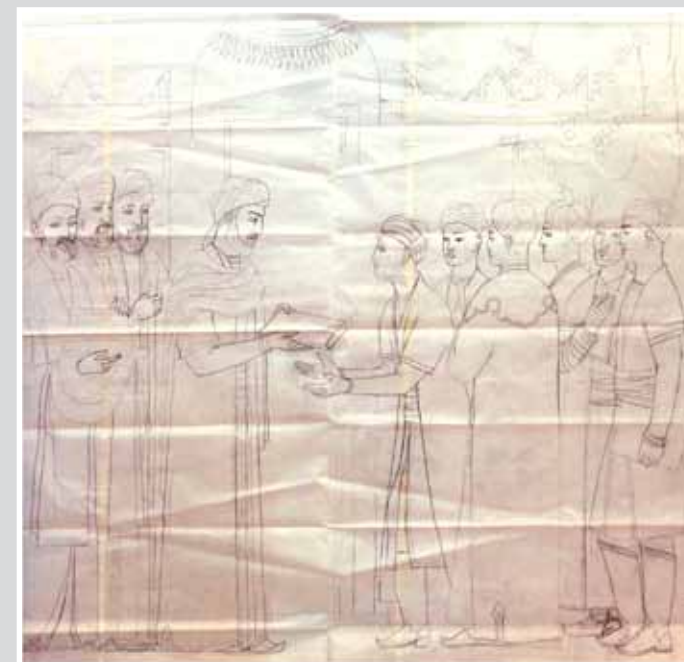
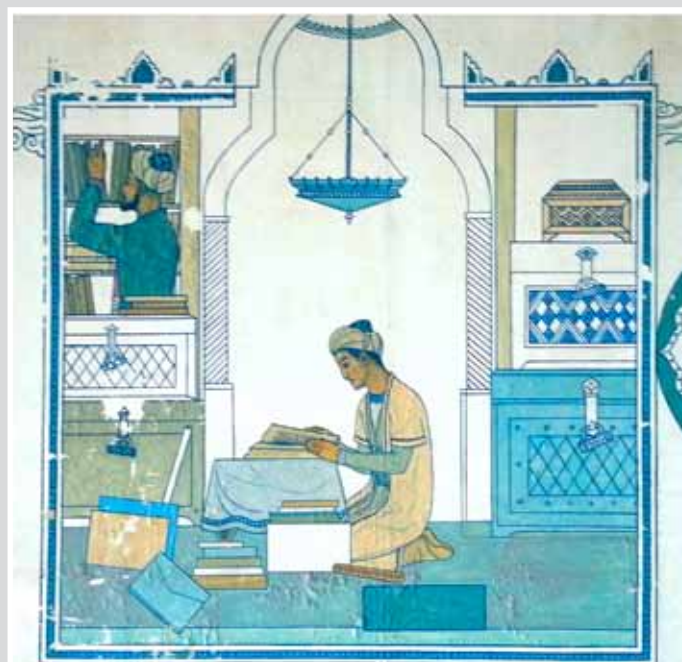


Ч.Ахмаров. Рождение Авиценны. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.

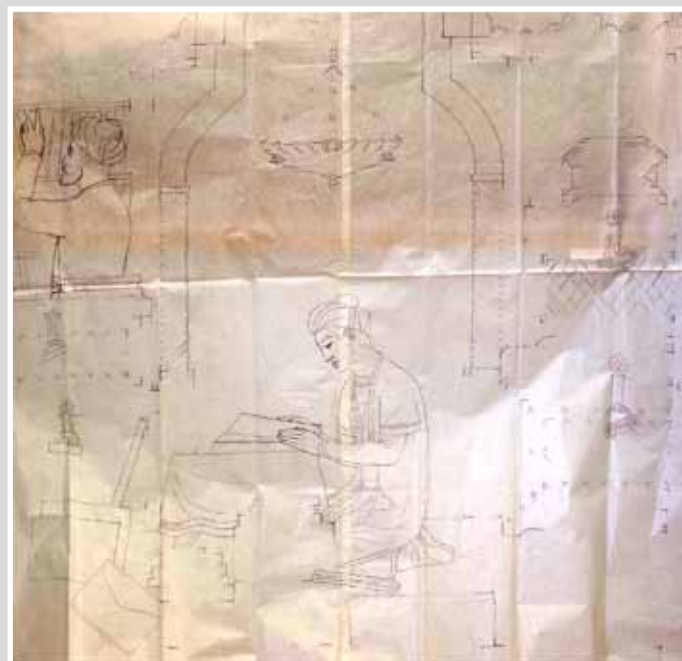


Ч.Ахмаров. Родители приводят юного Авиценну в школу-медресе. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980г.

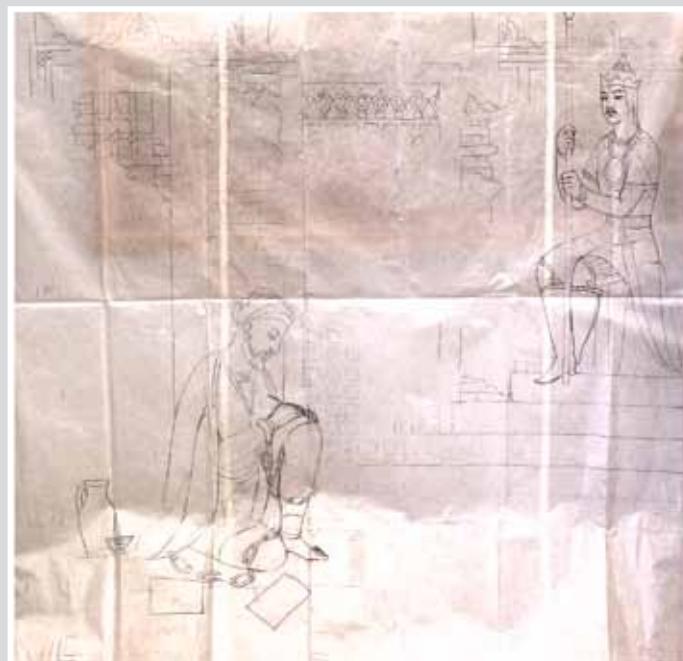




5) Ч.Ахмаров. Авиценна готовит лекарства. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



3) Ч.Ахмаров. Молодой Авиценна в библиотеке эмира. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980г.



4) Ч.Ахмаров. Авиценна и воин-правитель. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



6) Ч.Ахмаров. Авиценна в кругу ученых. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



7) Ч.Ахмаров. Авиценна и ученики. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.





Ч.Ахмаров. Пейзаж. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



8) Ч.Ахмаров. Авиценна изучает анатомию человека на теле умершей женщины. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



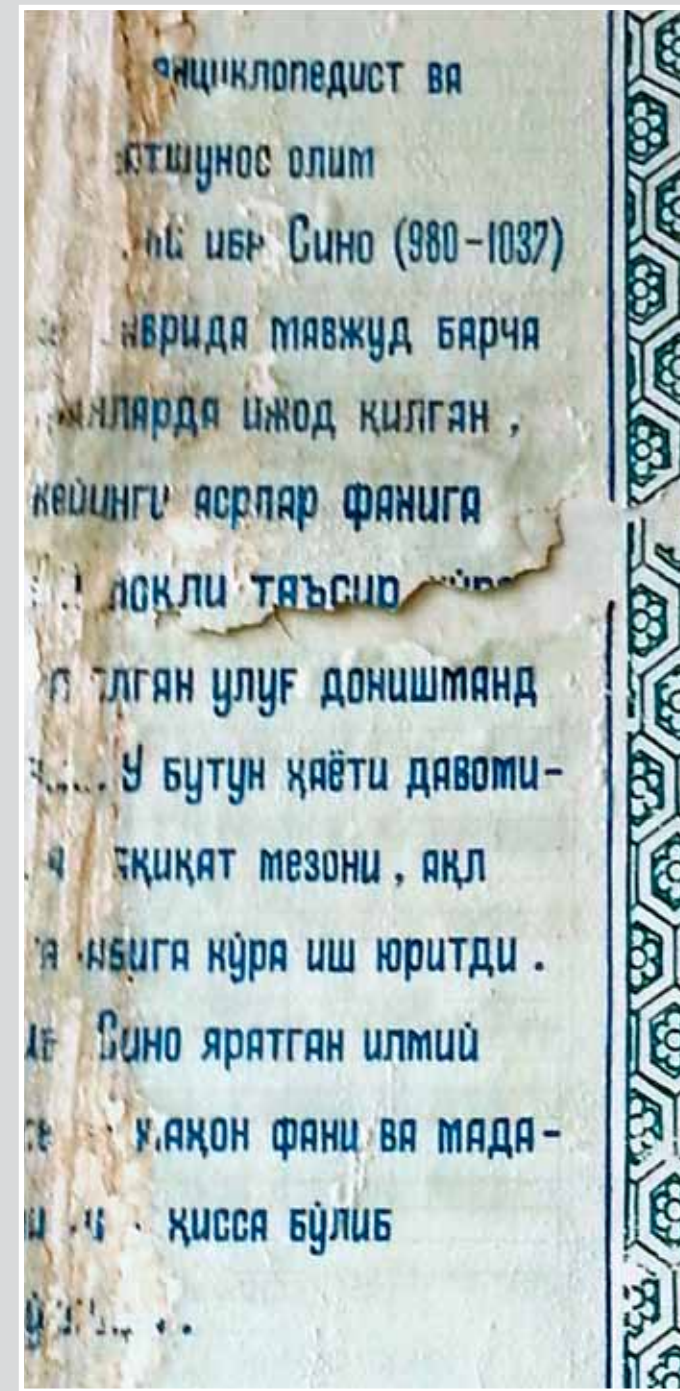
Ч.Ахмаров. Надпись в медальоне на русском языке. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



Ч.Ахмаров. Надпись на русском языке. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.

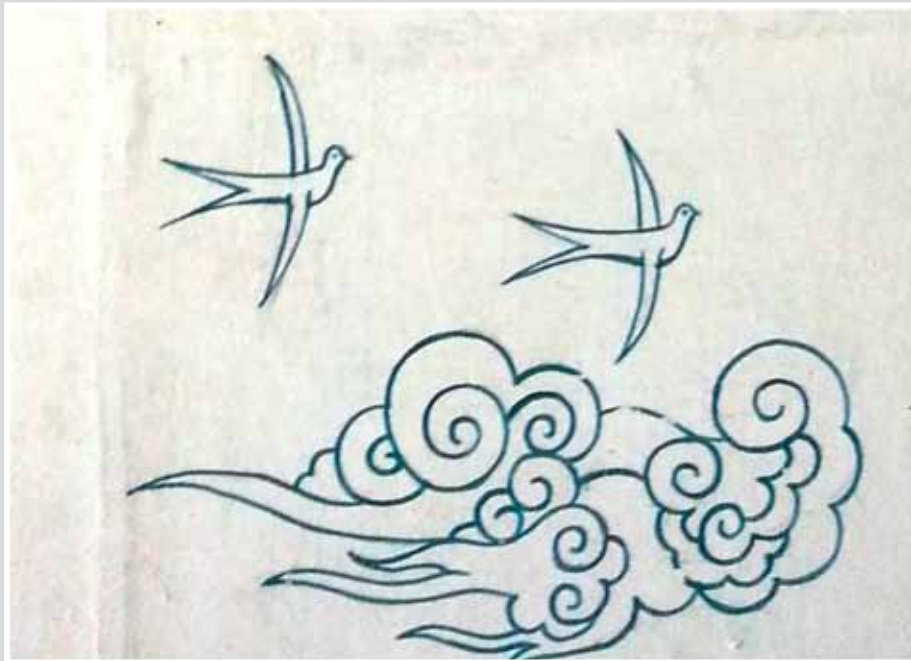


Ч.Ахмаров. Надпись на узбекском языке. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.

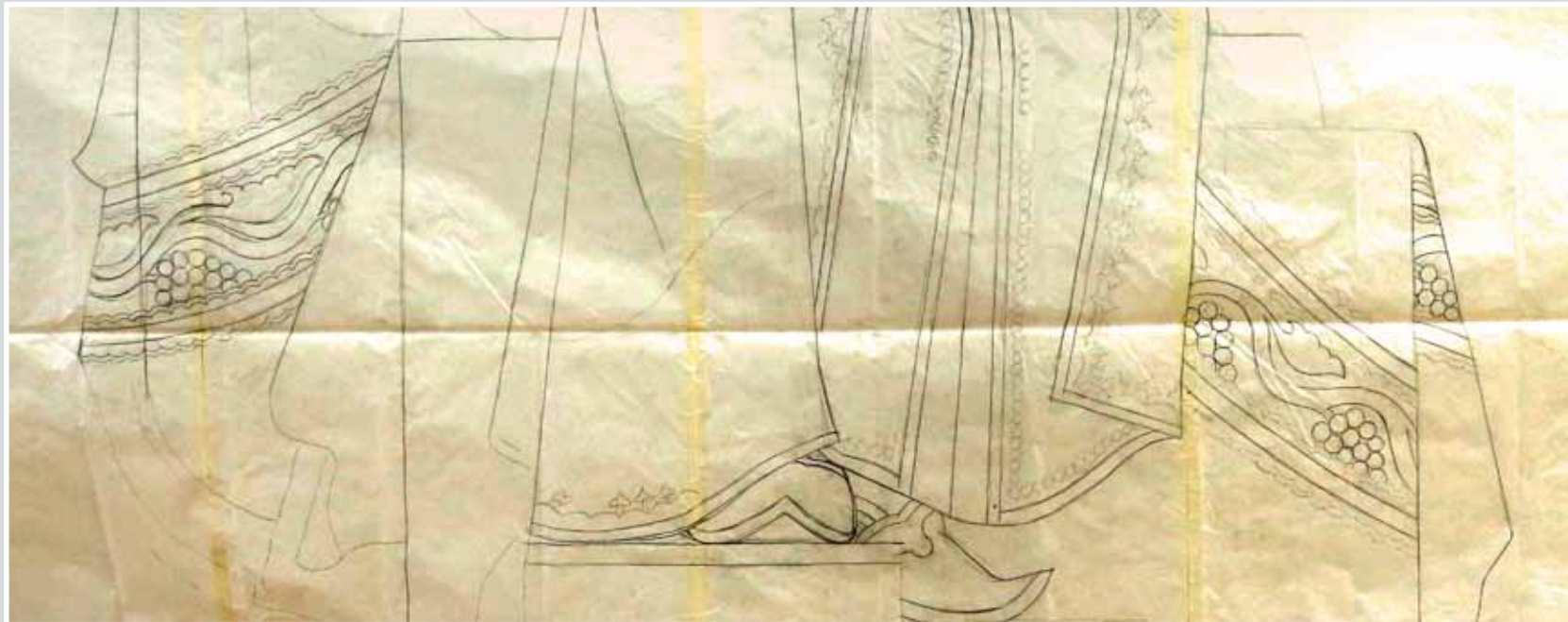


Ч.Ахмаров. Надпись на узбекском языке. Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.





Ч.Ахмаров. Изображение «китайских облаков». Фрагмент росписи во дворце газовиков. Бухара. 1980 г.



Ч.Ахмаров. Необычная трактовка узора «ислими» в виде выющейся виноградной лозы на полах халата Авиценны. Фрагмент центральной композиции. Бухара. 1980 г.

Ч.Ахмаров в визуальном решении композиций использовал и излюбленные им предметы традиционного узбекского прикладного искусства – детские люльки - бешики, глиняные свистульки из села Уба, сундуки, шкатулки для драгоценностей, подставки для книг – лавхи, архитектурные резные решетки и орнаментальные узоры.

В нескольких эпизодах художник вводит популярные в миниатюре средневекового Востока мотивы, так называемых «китайских облаков», в виде наплывающих друг на друга завитков.

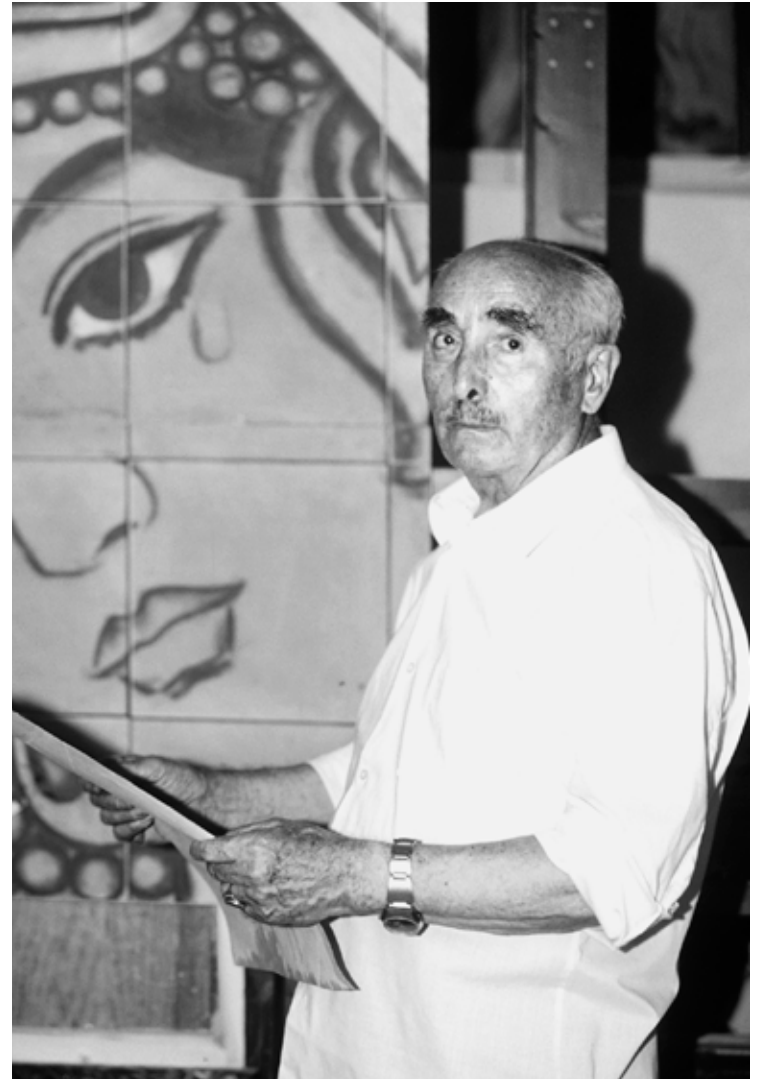
Интересно Ч.Ахмаровым трактован узор на полах одежды Авиценны в виде традиционного выющегося растительного орнамента «ислими» – вместо обычного трилистника художник изобразил грозди винограда, как символа плодородия и вина.

Несмотря на то, что в иконографии исторических персонажей, в колористическом решении и деталях заполнений Ч.Ахмаров пытался сохранить свойственный ему стиль изящной эстетики, тем не менее, сама тема фрески не позволила избежать эпической и порой пафосной интонации.

Учитывая масштабный характер фрески, Ч.Ахмаров пригласил в качестве ассистентов молодых тогда художников Темура Сагдуллаева и Акмаля Икрамджанова. Т.Сагдуллаев помогал Ахмарову еще при создании настенных росписей в Музее литературы А.Навои, а затем при работе над росписью в кафе «Юлдуз» в Самарканде. А. Икрамджанов познакомился с Ч.Ахмаровым намного позже. В 1977 году, после окончания Академии художеств им. И.Репина в Ленинграде, молодой художник приехал в Ташкент и по приглашению Ч.Ахмарова поступил к нему ассистентом на кафедру монументального искусства Ташкентского театрально-художественного института им. А.Н.Островского. Через полгода А.Икрамджанов ушел служить в армию и по возвращении в 1978 году уже не застал Ч.Ахмарова на кафедре. Тем не менее, их отношения не прекратились, а напротив – Ч.Ахмаров пристально наблюдал за творческими достижениями Икрамджанова и всячески ему помогал. В конце 1979 года Ч.Ахмарову поступил заказ на выполнение настенной росписи в Бухаре на тему Авиценны, поскольку намечалось празднование 1000-летия ученого. В то время у Акмаля не было собственной мастерской и он временно работал в мастерской Ахмарова. А.Икрамджанов с энтузиазмом принял приглашение маэстро участвовать в создании росписи в Бухаре.

В мае 1980 года они втроем прибыли в Бухару и работали там примерно два месяца. К началу августа работа практически была завершена. Ч.Ахмарову тогда было почти 68 лет, но несмотря ни на возраст, ни на звания и почетные регалии, он не просил для себя особых бытовых условий, хотя в Бухаре это время года стояла необычайная жара. Природная скромность, высокая внутренняя культура, чувство профессиональной солидарности не позволяли ему выделяться даже в среде более молодых коллег и помощников. А.Икрамджанов так вспоминает то время: *«В Бухаре Чингиз-ака меня поразил – мы работали в тяжелых условиях невыносимой жары. Ночью нельзя было уснуть – мы мочили простыни в холодной воде и потом заворачивались в них. Нас троих поселили в гостинице «Бухара», шикарной по тем временам. Ужинали в ресторане, за все платил Чингиз-ака сам. На ужин выпивали, он пил чуть-чуть. В конце концов у него денег стало оставаться мало. Он сказал – надо быть чуть экономней. Потом он попросил газетчиков (роспись создавалась во Дворце газетчиков), чтобы нам сделали место для проживания там же, где работали. Нам дали там комнаты. Он был чистюля и всегда смотрел какие где туалеты. Мы по-прежнему мочили простыни в воде, чтобы уснуть, Он делал то же самое, терпел, хотя в его возрасте и положении мог бы попросить для себя более комфортные условия» (из беседы автора с А.Икрамджановым от 18 июня 2017г.).*

Работа была трудоемкая, но благодаря таланту Ч.Ахмарова, а также его внимательному и бережному отношению к своим помощникам она двигалась быстро. Как обычно, Ч.Ахмаров часто переправлял найденные накануне решения, вносил необхо-



димые поправки, но, в конечном итоге, огромная фреска была завершена в достаточно быстрые сроки. По воспоминаниям А.Икрамджанова, эскизы Ч.Ахмаров делал сам, а задача ассистентов заключалась в перенесении его маленьких рисунков на картонный размер 2х2 м. Затем через дыры в картоне с помощью угольного порошка-припороха этот рисунок переносился на плоскость стены, покрытой сухой штукатуркой. После нанесения рисунка на стену готовили колер из темперных красок. Эту технологию Ч.Ахмаров использовал почти во всех своих предшествующих фресках, за исключением «Согдийской свадьбы» и панно на тему Улугбека в Самарканде.

Помимо настенной росписи, в Бухаре в местном Музее изобразительного искусства хранится уникальная и сенсационная по своему таинственному сюжету картина Ч.Ахмарова «Под старой чинарой». Она ранее нигде не публиковалась и не попадала в поле зрения исследователей.

Поразительная деталь, на которую никто не обращал внимания под корнями старого дерева передано трудно различимое изображение завернутого в саван человека, словно сливающегося с корнями старого дерева. Тайна Ахмарова, которой никто не касался... Мистический, таинственный, меняющий идилическую картину на совершенно иную драматическую тональность мотив, созвучный философскому ноктюрну поэта:

*На розах снежинки растут,  
но снег души остается,  
и в лапах бегущих лет  
он саваном обернется.  
Тает ли этот снег,  
когда смерть нас с тобой уносит?*



*Или будет и снег другой  
и другие - лучшие - розы?*

**Гарсиа Лорка. Осенняя песня.**

Схожее решение обнаружено еще на одном акварельном рисунке – «Две фигуры с коляской» более позднего времени (1994 г.), опубликованном в книге-каталоге И.Галеева (Ахмаров Ч. 2010, стр. 229.). На сине-зеленом с просветами рисунке изображены два старых, корявых ствола платана, а между ними размытые очертания молодых мужчины и женщины. Внизу, под корнями деревьев по горизонтали просматривается также с трудом угадываемый силуэт завернутой в белый саван фигуры человека – поздний парафраз картины «Под старой чинарой». Акварельный рисунок, написанный за год до кончины Ч.Ахмарова, мог иметь некий сакральный смысл для самого художника.

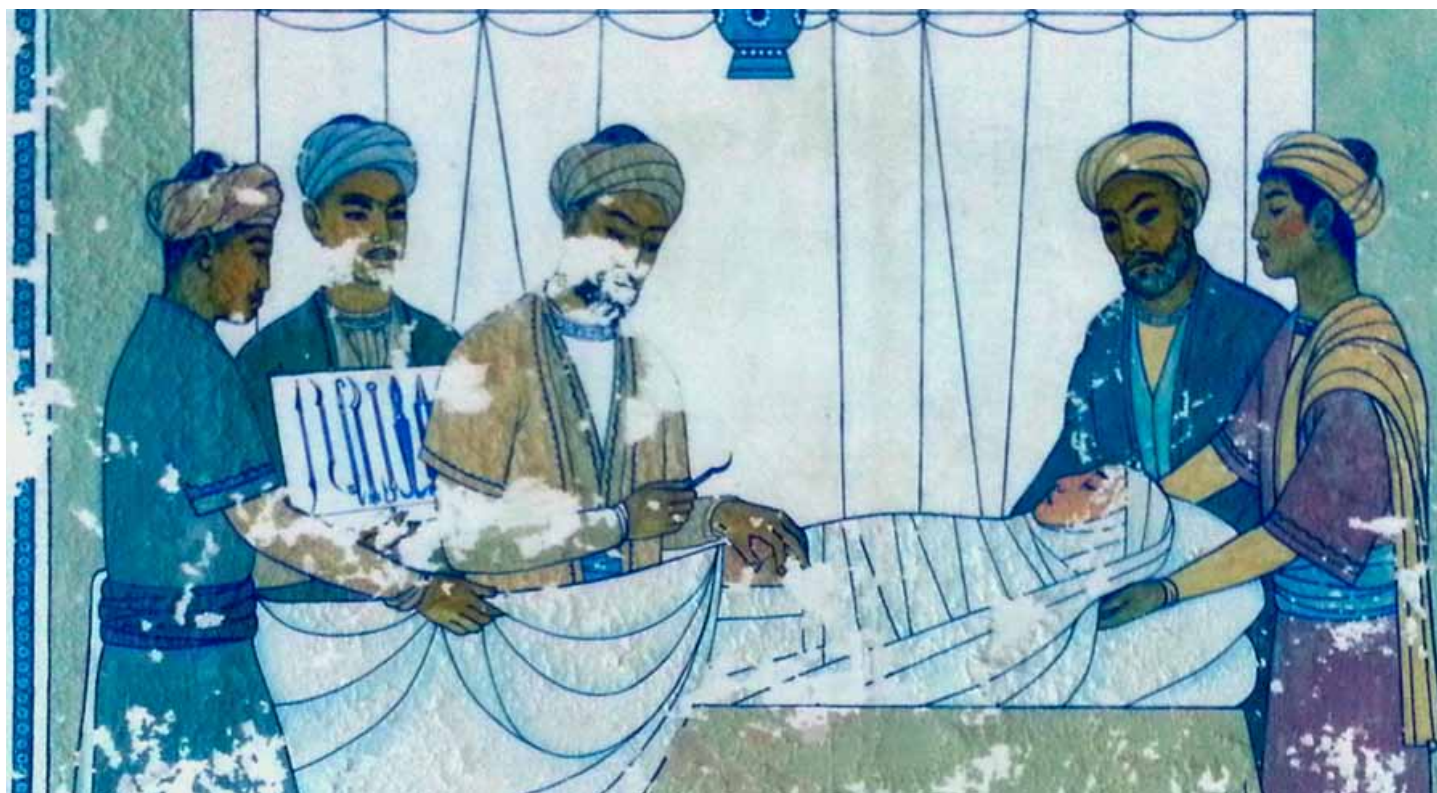
Возможной причиной изображения этого необычного «персонажа» в картине, хранящейся в Бухаре и на акварельном рисунке из частной коллекции в Москве является то обстоятельство, что в 1980 году Ч.Ахмаров работал над росписью во Дворце газовиков Бухаре. В одном из фрагментов росписи с изображением тайной операции на теле умершей женщины, она изображена лежащей на возвышении в плотно завернутом белом саване, нижнюю часть которого раскрывает Авиценна, приготовившийся к разрезанию участка тела.

Вероятно, этот сюжет был впоследствии был столь необычно трансформирован художником в контекст современных по тематике картин. Какой смысл вкладывал Ч.Ахмаров, используя такую необычную сюжетную вставку останется навсегда неразгаданной тайной...

После завершения работы над росписью в Доме культуры газовиков в качестве ассистента Ч.Ахмарова и приезда в Ташкент, А. Икрамджанов предложил Ахмарову написать его портрет. Чингиз-ака согласился и весной 1982 года началась работа в его мастерской. Это была ранняя весна, на столике стояла ваза с веточкой цветущего урюка, что соответствовало поэтической натуре Ахмарова, а вот с фоном возникла проблема. Сначала был цельный красный фон, но эта гамма не отвечала особенностям



Ч.Ахмаров. Две фигуры с коляской. 1994 г.



Ч.Ахмаров. Авиценна. Фрагмент росписи в Бухаре. 1980 г.



Ч.Ахмаров. Под старой чинарой. 1981г





Чингиз Ахмаров и Акмаль Икрамджанов в мастерской Чингиза Ахмарова. 1989 г.

характера Чингиза Ахмарова. И тогда Акмаль установил на стене увиденную в мастерской картину с изображением средневекового поэта и пролетающего над ним ангела. Этот прием был важным инструментом в создании необычной, экспрессивной пластики картины.

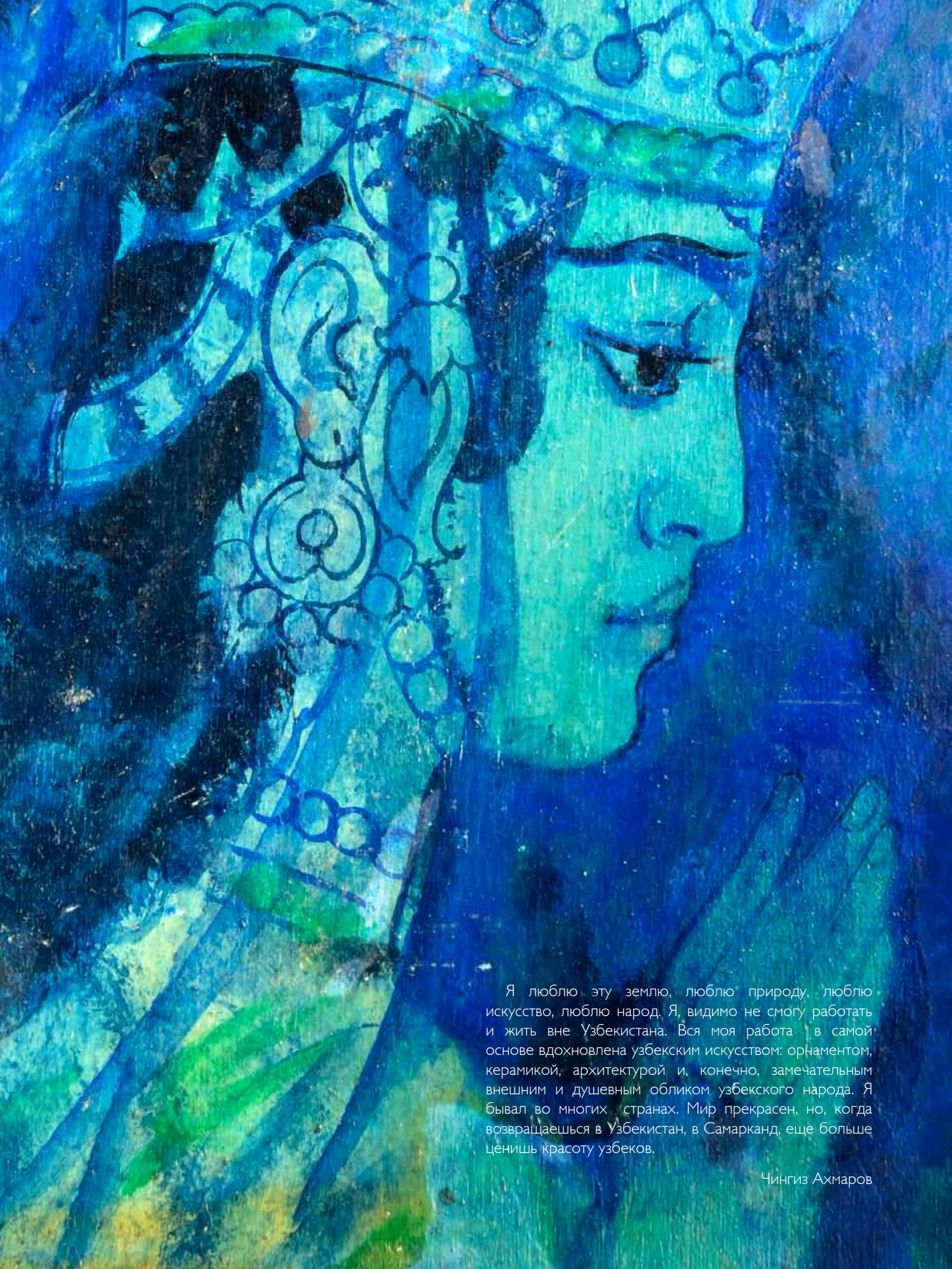
В этом портрете Икрамджанов предстает в нескольких качествах: а) как прекрасный колорист – великолепны сочетания холодных синеватых и красно-пылающих цветов; б) как виртуозный мастер композиционного решения – слегка сдвинутая на заднем плане влево картина придает картине динамику и особое напряжение; в) тонкого психолога – очень точно передана противоречивая природа Чингиза Ахмарова – мягкая интеллигентность и твердость принимаемых решений, поэтичность натуры и аналитический рационализм, sentimentalность и упорство характера. Важная особенность трактовки Чингиза Ахмарова в этой работе заключается в том, что Акмаль отходит от психологических клише многих живописцев, пытавшихся представить маэстро как некую идеальную, полированную личность, что, безусловно, лишало жизненной плоти это сложный и драматический по характеру образ человека и художника.

Заканчивая беседу в мастерской А.Икрамджанова в июне 2017 года, я обратил внимание на цветную фотографию, на которой был изображен Ч.Ахмаров в узбекской тюбетейке и летней рубашке - яхтаке. Я попросил переснять фотографию, выполненную некогда фотографом Р.Шагаевым и подаренную им Акмалю. Икрамджанов с удовольствием согласился и стал комментировать снимок: «У нас с ним разные стили и я не очень любил орнамент, который был в его эскизах. «Как только Вам попадается орнамент вы не хотите работать» – мягко упрекал меня Чингиз-ака и посоветовал обратить внимание на народное искусство: «Узбекни кутарган амалий санъат – унга билим билан караш керак» (Узбеков прославило народное искусство и на него надо смотреть знающими глазами). Он очень любил узбекскую культуру и считал себя и свое творчество ее неотъемлемой частью. Для съемок этой фотографии Чингиз-ака надел традиционные яхтак (белая рубашка), махси (мягкие узбекские сапожки) и дуппи (тюбетейку), которые он специально купил в Старом городе» (Из беседы автора с А.Икрамджановым от 18 июня 2017г.).



А.Икрамджанов. Портрет Ч.Ахмарова. 1982 г.





## Млечный путь художника

### Вместо Заключения

Судьба миловала Чингиза Ахмарова – он не испытал страшных репрессий, был признан и зрителем, и обществом и государством. Однако время оставило отпечаток и на его судьбе – в ней радостные дни омрачались жизненными драмами и творческими терзаниями...

К концу 1980 -х годов здоровье стало подводить Ч.Ахмарова, возникли проблемы со слухом. К этому прибавилось и отсутствие заказов на выполнение монументальных работ, которые раньше приносили ему творческое удовлетворение и помогали безбедно существовать. Да он старел, но мог предложить неординарные пластические идеи, которые, как бывало раньше, могли осуществить ассистенты. Однако, теперь заказы на монументальные работы получали и выполняли более молодые, полные творческих исканий художники, многие из которых были его учениками. В искусстве Узбекистана происходил важные и кардинальные перемены, связанные с перестроечными процессами на всем советском пространстве. В станковом искусстве возникли совершенно иные, противостоящие эстетике соцреализма тенденции, но отличавшиеся и от концептуальных подходов Ч.Ахмарова. Социально-критическая волна в живописи второй половины 1980-х годов оппонировала его романтической, малопротестной эстетике романтического Востока. Его станковые картины также не были столь востребованы как раньше. Одна эпоха сменялась другой, он трагически осознал - его эпохой была Уходящая...

Физические недомогания и психологическое давление обстоятельств сказывались на умонастроении мастера – его улыбка все больше приобретала характер мягкой, но безысходной печали. Но даже в эти непростые годы Ч.Ахмаров остался верен своим романтическим идеалам Незыблемой Красоты. В уточненных образах восточных красавиц и благородных мадонн с детьми мы ощущаем, что время и недомогание было бессильно перед мощью и скрытой духовной силой уникального таланта Мастера.

Последней монументальной работой Ч.Ахмарова была роспись на темы танца в здании Хореографического училища в 1985 году (ныне – Высшая национальная школа танца и хореографии).

Вот уже более двух десятилетий с нами нет Ч.Ахмарова. Но его творения живы и привлекают к себе с каждым днем все больше и больше поклонников и почитателей. Этот феномен особенно удивителен на фоне происходящих в современной культуре под-

мены понятий и критериев оценок творчества, попыток вывести искусство за рамки художественного явления. Сегодня проявления творческого самовыражения в актуальном искусстве Запада все больше приобретает черты так называемого социального акционизма, а художественный инструментарий и классическое искусство теряет свои исконные черты и, казалось бы, не столь востребованы обществом. Смена ритма жизни уводит в мир иных прагматических ценностей, меняя ментальные ориентиры современника. Медиа-акции, анонсируемые как прорыв в искусстве, шумно освещаются в Интернете или в СМИ. Дегуманизация искусства достигает своего апогея в эпатажных перформансах, шокирующих физиологическими фантазиями акционистов. Главным критерием становится эффект медиа-взрыва. Прежние представления об искусстве как выражении гармонии и красоты игнорируются как нечто консервативное, а их сторонников относят к категории маргиналов, не чувствующих пульс нового времени и нового искусства.

Возникает ощущение, что искусство классических форм теряется в тихих залах музеев и галерей и наступает конец Эпохи высокого искусства. Казалось, сбываются пророческие слова поэта *...эволюция не приспособление вида к среде, а зависть ихтиозавра к амебе...* (И.Бродский). Однако это впечатление обманчиво – истинные художественные ценности обладают неувядаемой силой. В этом мы убеждаемся, когда мы стоим перед шедеврами древней архитектуры Египта, Китая и Индии, восхитительной скульптурой Древней Греции и Рима, классикой искусства мастеров европейского Ренессанса, вибрирующей пластикой живописи импрессионистов и парадоксальной экспрессией авангардистов начала XX столетия... В этом же ряду шедевров находится виртуозная пластика античных памятников Узбекистана – Халчаяна и Дальверзинтепа, а также изумительные по красоте фрески Афрасиаба и Варахши 6-8 вв., творения мастеров миниатюрной живописи Востока и картины Чингиза Ахмарова... Их нетленный свет создает атмосферу немеркнувшей Красоты. Художественные идеи и пластические открытия Чингиза Ахмарова получили новую жизнь в искусстве начала 1990-х годов, дав толчок Ренессансу национального искусства.

Необычная философия и эстетика работ мастера обозначили собой феномен искусства Узбекистана XX века, метафорически соотносимый с понятием «Серебряный век»...

У времени, как и у судьбы не может быть плохого периода, даже в смутные времена художник способен выразить и создать бессмертные шедевры. Произведения Ч.Ахмарова представляют собой уникальное явление национального изобразительного искусства. В них раскрываются философские и нравственные переживания нации, ее история и духовные достижения, неповторимость творческого сознания и душевное богатство узбекского народа, частью которого Чингиз Ахмаров считал и себя.

Я люблю эту землю, люблю природу, люблю искусство, люблю народ. Я, видимо не смогу работать и жить вне Узбекистана. Вся моя работа в самой основе вдохновлена узбекским искусством: орнаментом, керамикой, архитектурой и, конечно, замечательным внешним и душевным обликом узбекского народа. Я бывал во многих странах. Мир прекрасен, но, когда возвращаешься в Узбекистан, в Самарканд, еще больше ценишь красоту узбеков.

Чингиз Ахмаров





Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением восточной красавицы.1979 г.



Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением восточной красавицы.1979 г.





Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением восточной красавицы.1979 г.



Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением восточной красавицы.1979 г.





Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением восточной красавицы.1979 г.

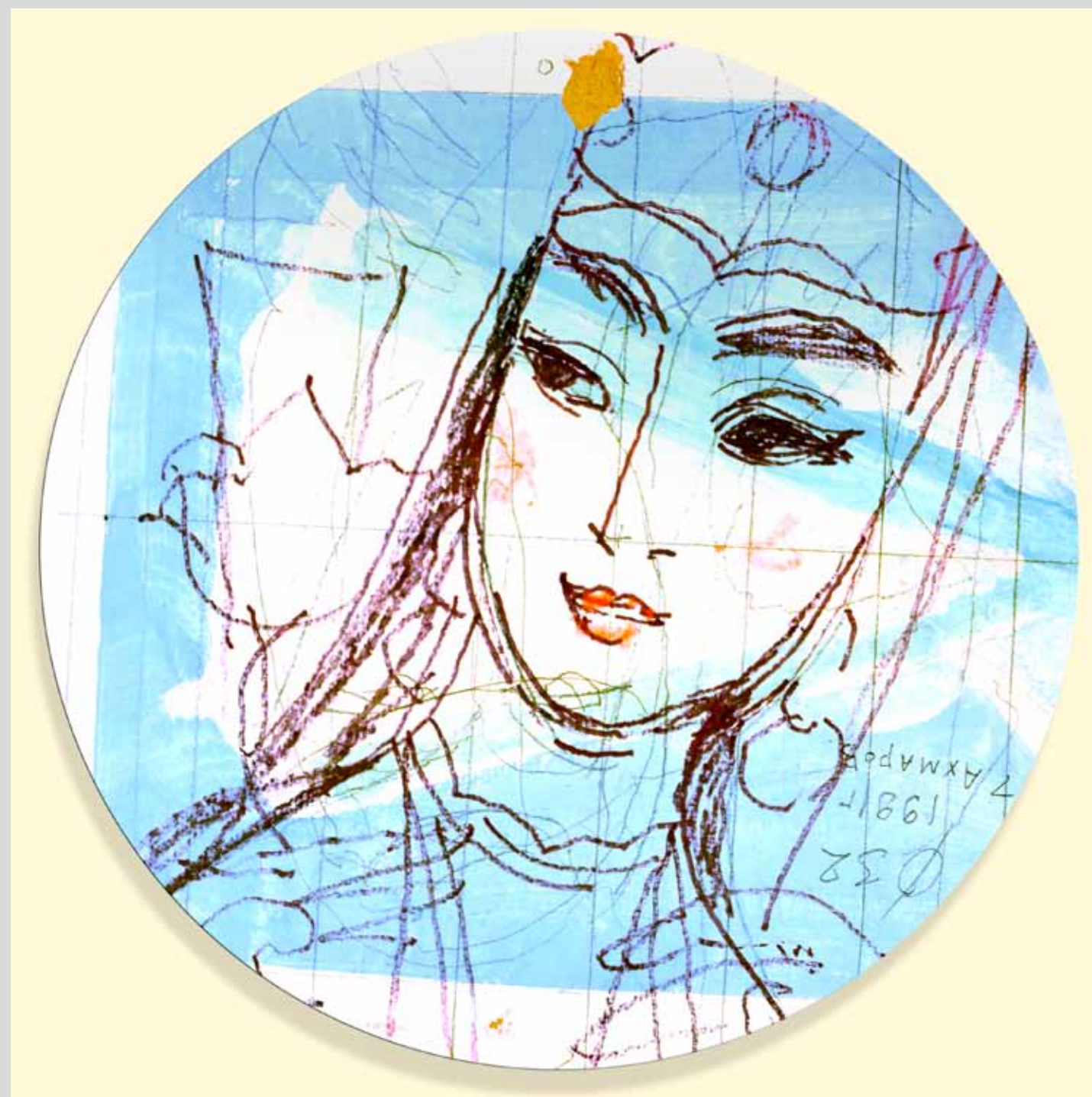


Ч.Ахмаров и А.Нугманов. Фарфоровое блюдо с изображением восточной красавицы.1979 г.



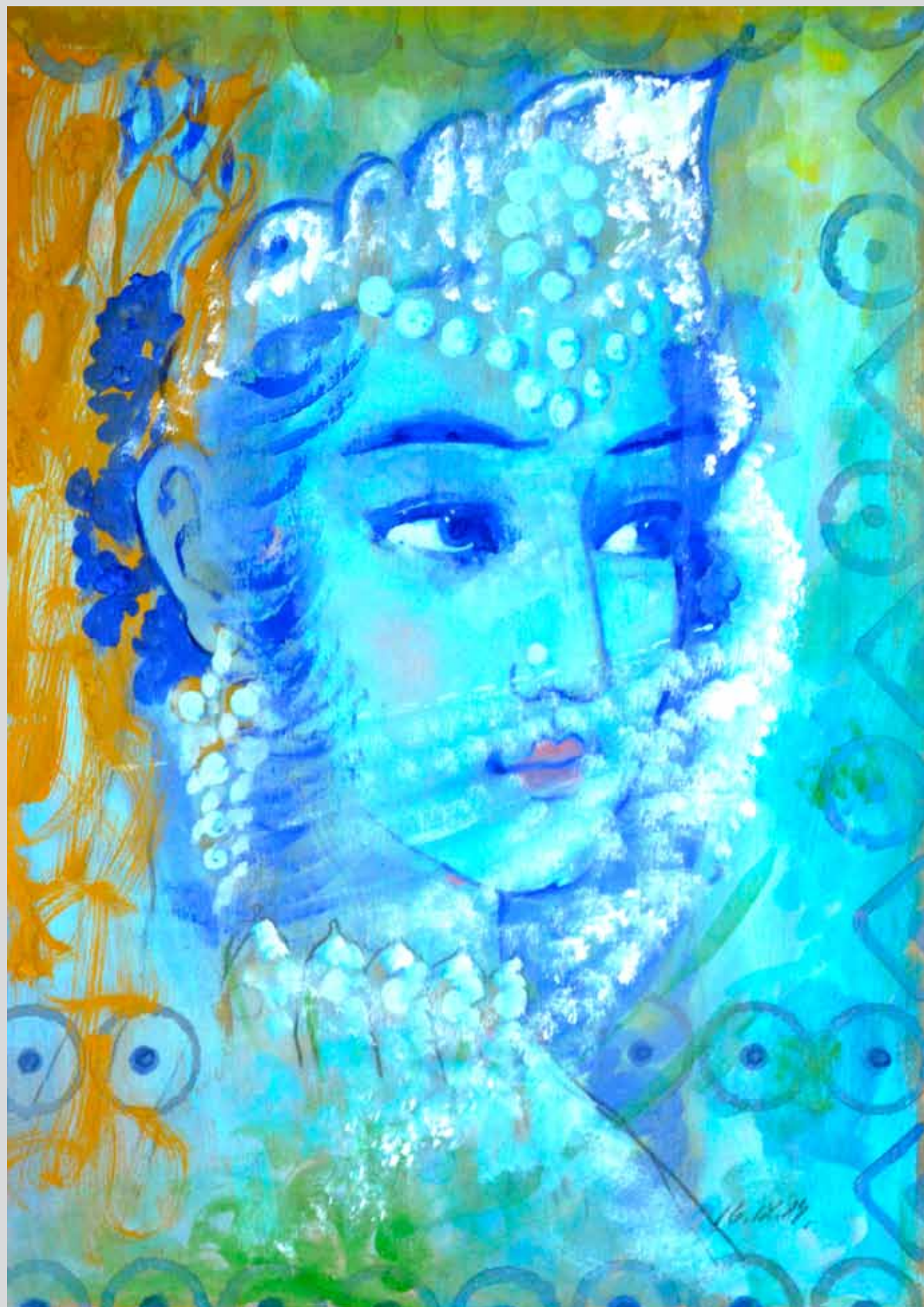


Ч.Ахмаров. Эскиз к блюду Семь красавиц 1994 г.

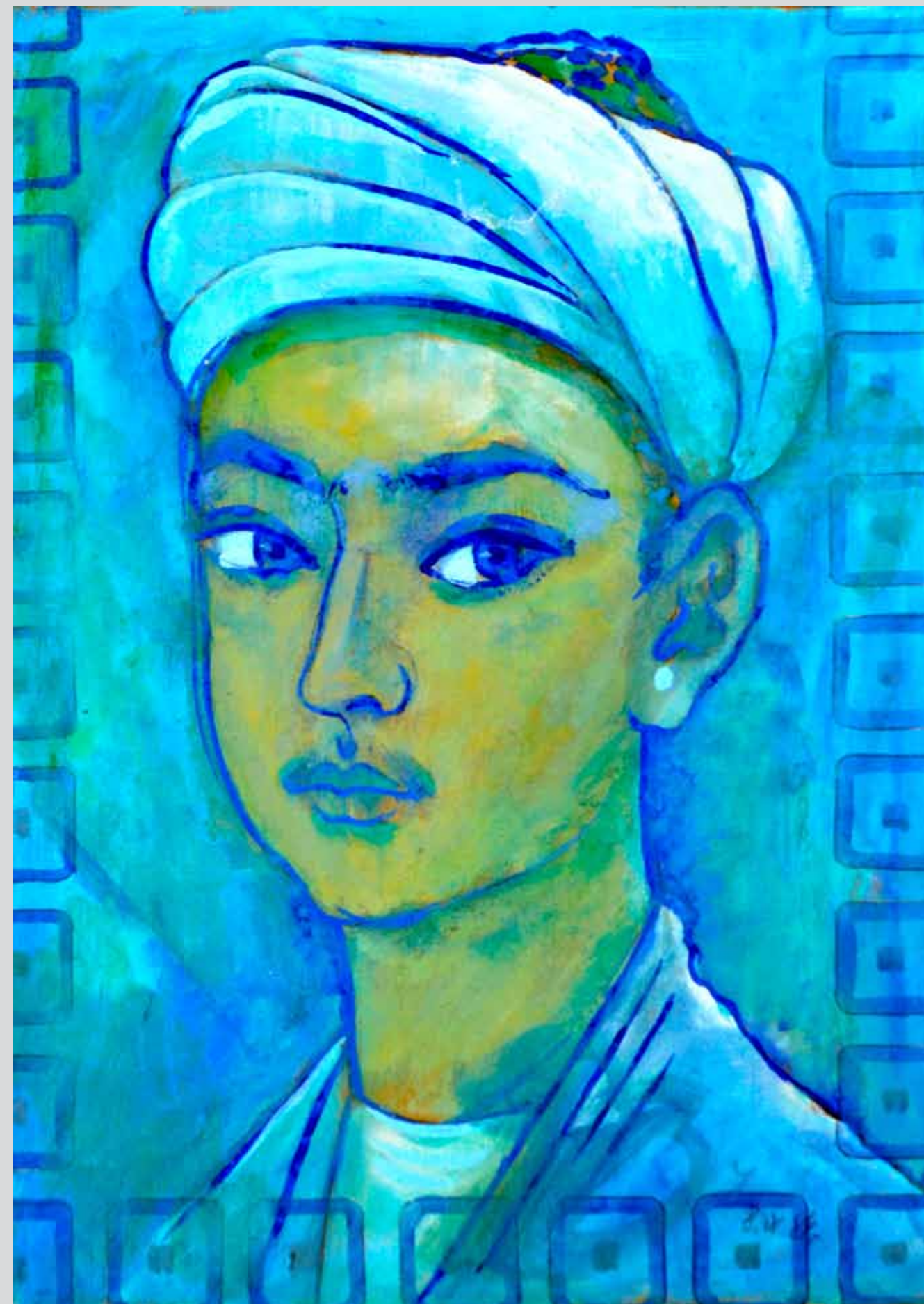


Ч. Ахмаров Девушка 1991 г.





Ч.Ахмаров.Девушка. 1984 г.



Ч.Ахмаров. Юноша. 1984 г.



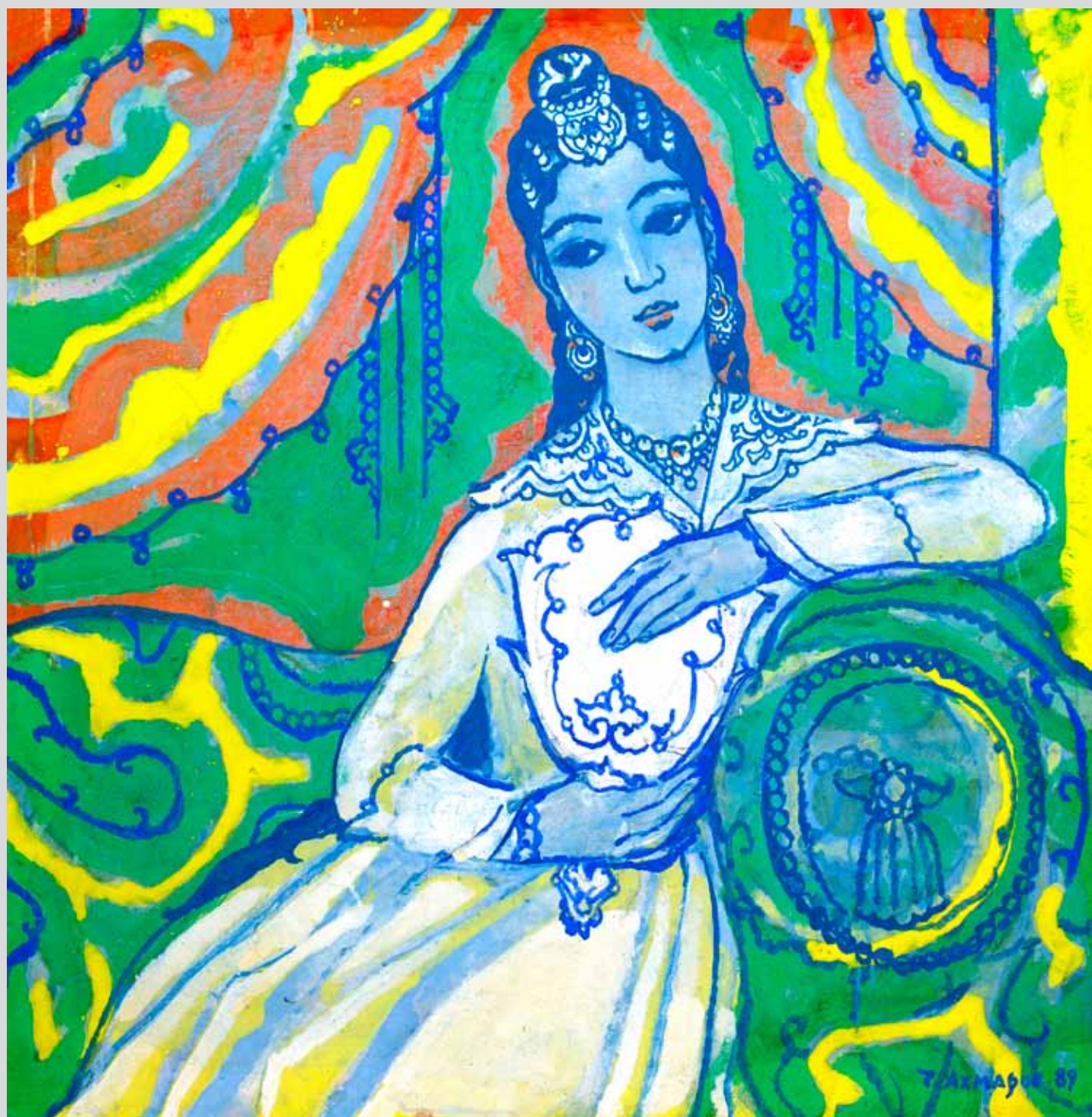


Ч.Ахмаров. Мать с ребенком. 1991 г.



Ч.Ахмаров. Играющая на дутаре. 1989 г.





Ч.Ахмаров. Гостья. 1984 г.

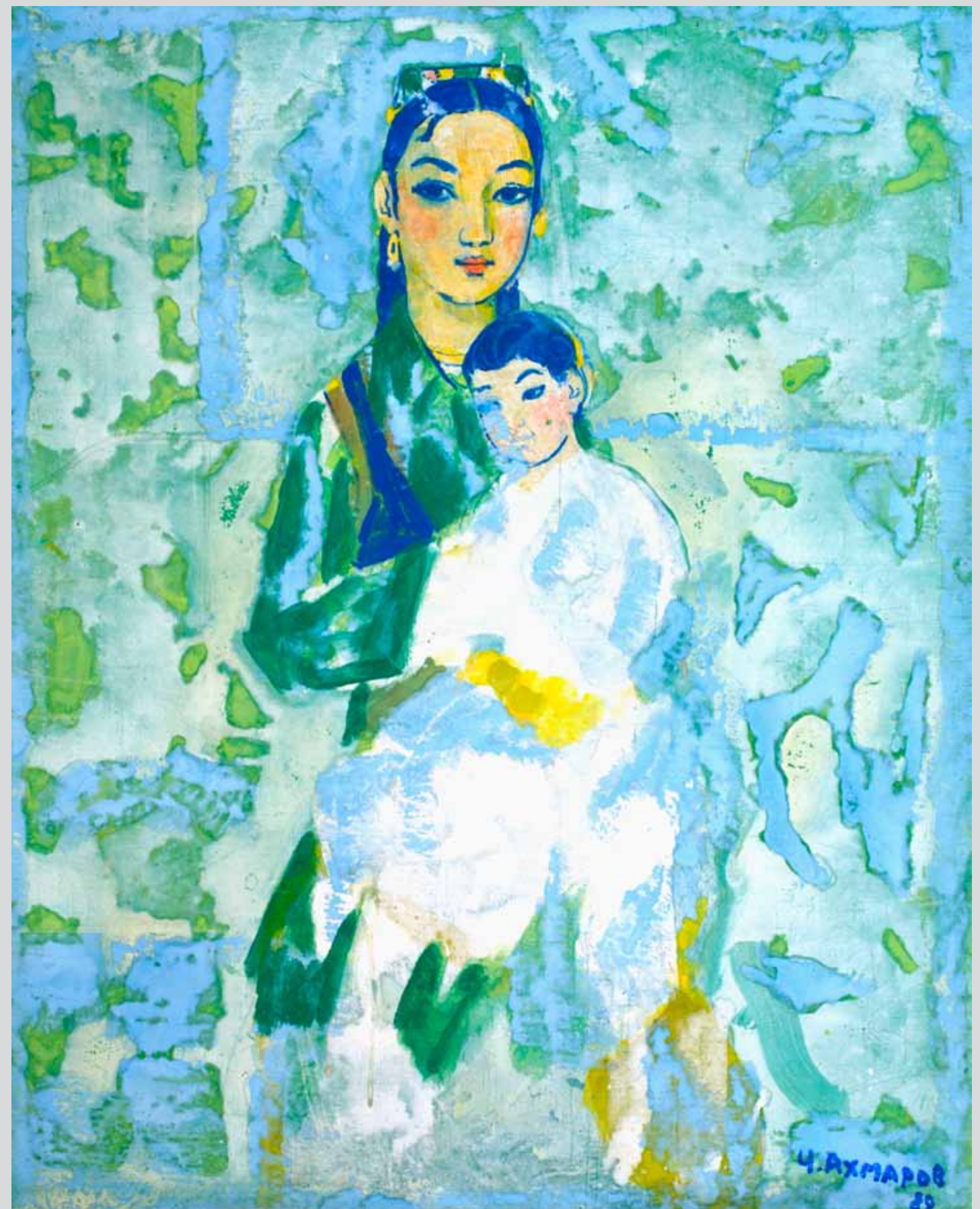


Ч.Ахмаров. Юноша в чалме. 1980-90гг.



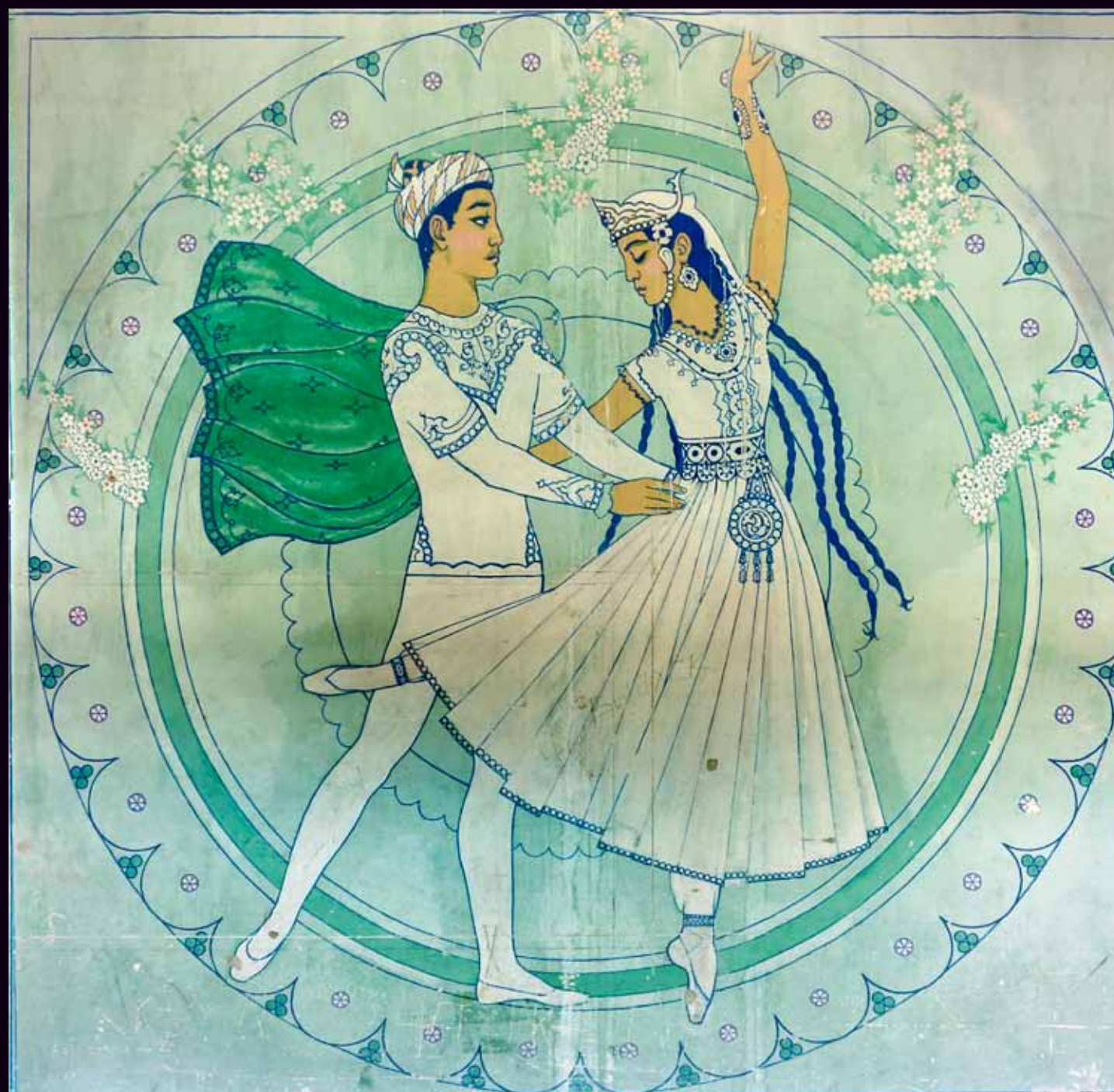


Ч.Ахмаров. Эскиз лягана. 1991г.

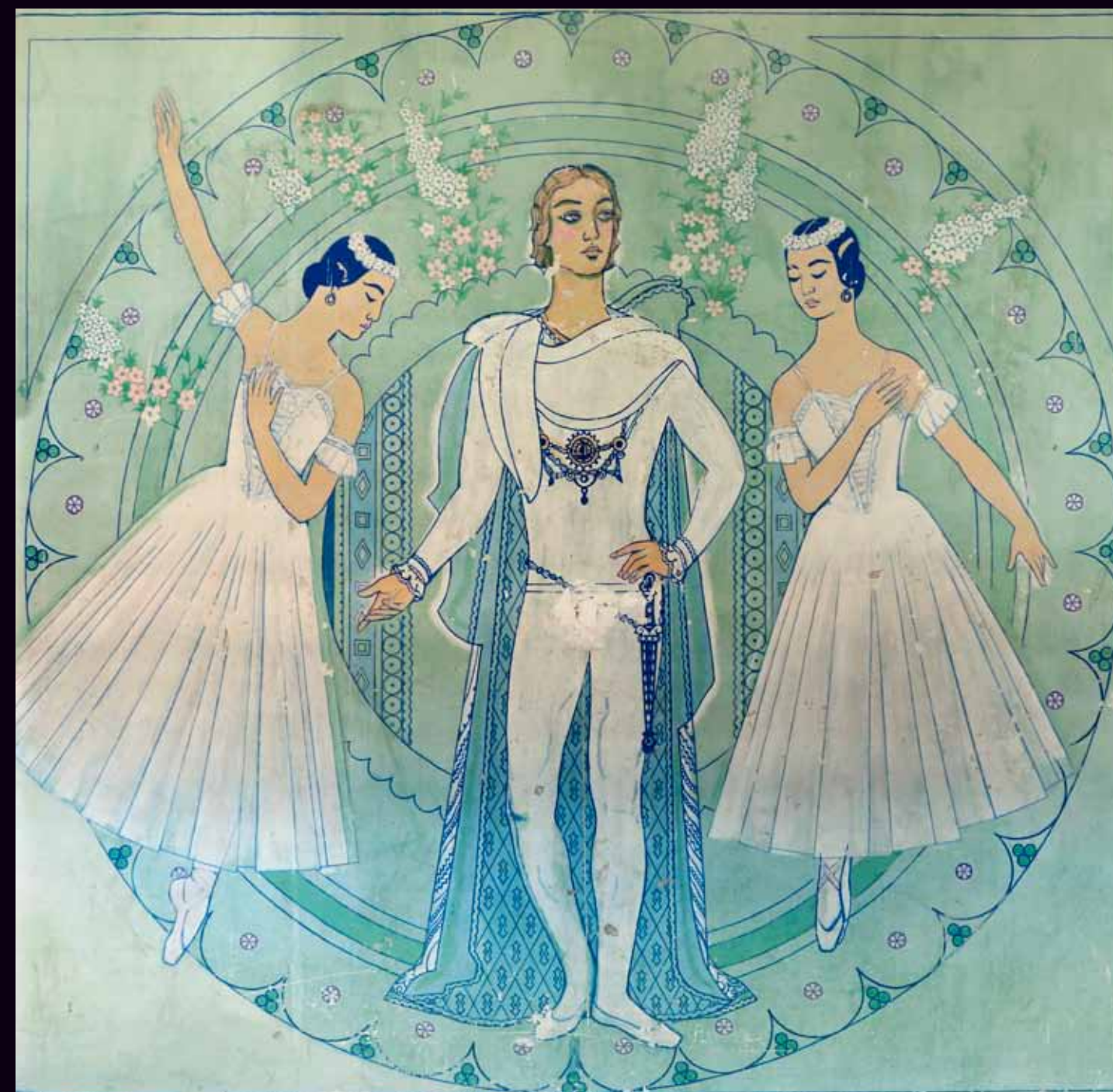


Ч.Ахмаров. Молодая мать. 1989 г.





Ч.Ахмаров. Настенная роспись на тему танца в Высшей школе национального танца и хореографии в Ташкенте. Фрагмент. 1985 г.



Ч.Ахмаров. Настенная роспись на тему танца в Высшей школе национального танца и хореографии в Ташкенте. Фрагмент. 1985 г.



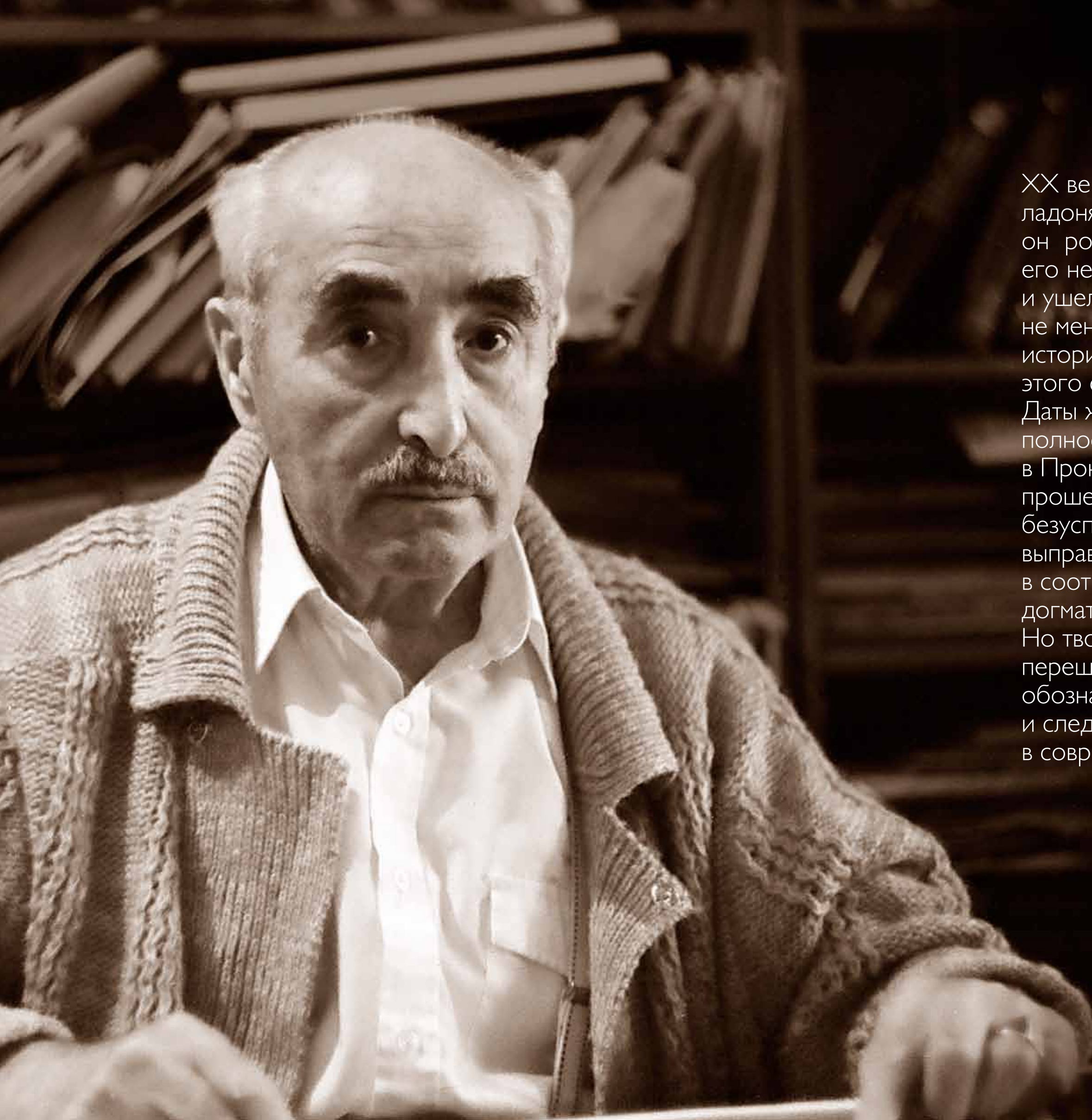


Ч.Ахмаров. Настенная роспись на тему танца в Высшей школе национального танца и хореографии в Ташкенте. Фрагмент. 1985 г.



Ч.Ахмаров. Настенная роспись на тему танца в Высшей школе национального танца и хореографии в Ташкенте. Фрагмент. 1985 г.





XX век не весь был зачерпнут ладонями Чингиза Ахмарова — он родился через 12 лет после его неистового начала и ушел из жизни под занавес не менее бурного исторического финала этого столетия. Даты жизни Чингиза Ахмарова полностью разместились в Прокрустовом ложе прошедшего столетия, безуспешно пытавшегося выправить устремления художника в соответствии с собственными догматами и масштабами задач. Но творчество Маэстро перешло границы ушедшего века, обозначив важные контуры и следы его неординарного присутствия в современном искусстве Узбекистана.



## Библиография

Ахмаров Ч. 1979 -Чингиз Ахмаров. Серия «Мастера искусств Узбекистана». Изд. Литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1979.

Ахмаров Ч. 2007 - Ч.Ахмаров. Путь в искусство. Воспоминания. Ташкент. 2007.

Ахмаров Ч. 2010 - Чингиз Ахмаров. Сводный каталог произведений. Вступительные статьи Г.Галеева и Н.Ахмедовой. Москва. 2010.

Ахмаров Ч. 1951 - Ч.Ахмаров. Народные стенные росписи в современной архитектуре Узбекистана . Т.1951.

Ахмаров Ч. 1950 - Ч.Ахмаров. Молодые художники Советского Узбекистана. Очерки. Ташкент. 1950. Архив Института искусствознания ИЖА- 95 Инв.300. №44

Ахмаров Ч. ЦГА - Ч.Ахмаров. Очерки о молодых художниках Узбекистана. ЦГА Фонд 2277. оп. 1, ед.хр. 32 Дело Ш.Хасановой).

Байрамова А. 2014 - А. Байрамова. Поэмы Низами Гянджеви в контексте взаимоотражения искусств. Баку. 2014

Богословская И. 1999 - И. Богословская. Что скрывало медресе// Sa'nat, №2, 1999.

Вагнер К.Г. 1988 - Г. К. Вагнер. Владимир Андреевич Фаворский — теоретик искусства//Владимир Андреевич Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. М. Советский художник. 1988.

Государственная 1973 - Персидские и таджикские рукописи "новой серии" в Государственной публичной библиотека имени М.Е. Салтыкова -Щедрина. Алфавитный каталог. Составитель Г.И.Костыгова. Ленинград, 1973.

Зинин Ю.Ю.2005 — Ю.Ю.Зинин. Арабская чалма вчера и сегодня"//газета «Татарский мир» №5 , 2005.

Зуммер В. - В.Зуммер «Изобразительное искусство Узбекистана за ХХХ лет Советской власти» Архив Института искусствознания АН РУз, ИЖ 3-93. Инв. №190.

Искусство. 1976 - Искусство Советского Узбекистана. 1917-1972гг. Коллектив авторов. Издательство "Советский художник". М., 1976.
История Масуда. 1969 -- История Масуда Бейхаки (1030-1041). М., 1969.).

Ковалевская З. 2012 - З.Ковалевская. Эскизы орнаментов тюбетек. Самарканд. Сер. 1930-х гг. http://mytashkent.uz/2012/03/12/zinaida-kovalevskaya-kak-samarkand-stal-vtoroy-rodinoy/

Конрад Н.И. 1973 — Н.И. Конрад. Средневосточное Возрождение и Алишер Навои//Н.И.Конрад. Запад и Восток. Статьи. М.,1973.

Крымский А.Е. 1961 - А.Е Крымский. Вступительная статья к книге «Персидские лирики». М., 1961.

Личное дело Ч. Ахмарова - Личное дело Ч. Ахмарова. ЦГА Узбекистана. 2320 оп. 1, ед. хр. 107. Автобиография Ч. Ахмарова, написанная от руки.

Личное дело Л.И. Ремпеля - Личное дело Л.И.Ремпеля. ЦГА 2793, оп.1. ед. хр22.

Майтдинова Г.М 1983 - Женские костюмы Тохаристана и Тогда в период раннего средневековья (по произведениям изобрази-

тельного искусства) // Бактрия — Тохаристан на древнем и средневековом Востоке. М., 1983.

Майтдинова Г.М. 1989 - Раннесредневековый костюм музыкантов и танцоров Средней Азии // Известия отделения общественных наук Академии наук РТ. Душанбе. 1989.
Мир-Хайдаров Р. 2009 - Р. Мир-Хайдаров. Сын двух народов.// Восточный свет. №3.2009.

Мюнц М.В. 1952 - М.В. Мюнц. Живопись Узбекистана 1932-1945гг. Ташкент. 1952. Рукопись. Архив Института искусствознания АН РУз, ИЖ М-98, инв. №352.

Навои А., том III, 1968 - А.Навои. Сочинения в десяти томах. Перевод В.Державина.Том III. Ташкент. Издательство "Фан". 1968.

Навои А., том IV, 1968 - Алишер Навои. Сочинения в десяти томах. Том IV. Перевод Льва Пеньковского. Ташкент. Издательство "Фан". 1968.

Навои - А., том V, 1968 - Алишер Навои. Сочинения в десяти томах. Лейли и Меджнун. Том V. Перевод Семена Липкина. Ташкент. Издательство "Фан". 1968.

Навои А., том VI. 1968 - Алишер Навои. Семь планет. VI. Сочинения в 10 томах. Перевод С.Липкина. Ташкент. Издательство "Фан". 1968.

Низами. 1946 - Низами. Пять поэм Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. ОГИЗ, М., 1946).

Пикман Л. 1985 - Л.Пикман. Гремели пушки - музы не молчали// Правда Востока от 27 марта 1985г.

Полякова Е.А. Рахимова З.И. 1987 - Е.А.Полякова З.И.Рахимова. Миниатюра и литература Востока. Эволюция образа человека. Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма. Ташкент. 1987.

Пугаченкова Г.А. Ремпель Л.И. 1965 - Г.А.Пугаченкова. Л.И.Ремпель. История искусств Узбекистана. М. Издательство "Искусство". 1965.
Пугаченкова Г.А. Галеркина О. 1979 - Г.А.Пугаченкова, О.Галеркина. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах. М., "Изобразительное искусство". 1979.

Пугаченкова Г.А 1956 - Г.А. Пугаченкова. К истории костюма Средней Азии и Ирана XV - первой половины XVI вв. // Труды Среднеазиатского государственного университета. - Вып. 81. Исторические науки. — Кн. 12. Археология Средней Азии. М. 1956.

Рахимова З. 2008 - З. Рахимова. "Семантика чалмы (к истории мужских головных уборов Хорасана и Мавераннахра)" // Sa'nat № 8.2008.

Ремпель Л.И. 1992 - Л.И. Ремпель. Мои современники. Ташкент. 1992.

Ремпель Л.И. 1982 — Л. И. Ремпель. Далекое и близкое. Бухарские записи. Ташкент. 1982.

Ремпель Л.И. 1956 - Л.И.Ремпель. Из доклада "О национальном своеобразии изобразительного искусства Узбекистана" на 5 съезде советских художников Узбекистана 4-7 мая 1956г. ЦГА УзССР фонд 2320, оп. 1, ед.хр. 482.

Саидова Д. 2005 - Д.Саидова. Жемчужина узбекского искусства - художник Шамсрой Хасанова// Saп'at . №1. 2005.

Семенов А.А. 1960. - А.А.Семенов. Взаимоотношения Алишера Навои и Хусейна Мирзы.// Исследования по истории культуры народов Востока. Издательство Академии наук СССР. М.-Л., 1960.

Стенографический. 1941 - Стенографический отчет совещания Управления по делам искусств при СНК УзССР и Научно-исследовательского института искусствознания УзССР от 12 января 1941 г. Доклад академика А.В.Щусева "Проблемы национальной архитектуры в строительстве Академического театра в Ташкенте". Архив Института искусствознания АН РУз. ИА с 79, Инв. 109, №А3.
Стенографический. 1951 - Стенограмма III съезда художников Узбекистана. 21 мая 1951г. ЦГА фонд. р. 2320, опись №1, ед. хр. 358.
Стенографический. 1956 — Стенографический отчет V съезда советских художников Узбекистана 4-7 мая 1956г. ЦГА УзССР фонд 2320, оп. 1, ед. хр. 482.

Таджиходжаев М. М. 2016 - М. М. Таджиходжаев Из истории переводов произведений Алишера Навои на европейские языки. http: //mytashkent.uz/2016/02/11/iz-istorii- perevodov- proizvedenij-alishera-navoi-na-evropejskie-yazyki).

Такташ Р. 1978 — Р. Такташ. Согдийская свадьба. //Творчество. №7. 1978.

Тревер К.В. Луконин В.Г. 1987 - К.В. Тревер. В.Г.Луконин. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. Художественная культура Ирана III-VIIIвв. М.,Искусство. 1987.

Умаров А.Р. 1968 - А.Умаров. Портретная живопись Узбекистана. Издательство "Фан". Ташкент. 1968.

Умаров А.Р. 1992 - А.Р. Умаров. Традиции и современность // Газета "Правда Востока" от 12 ноября 1992г.

Умаров А.Р. 2012 - А.Р. Умаров. Монументально-декоративное искусство Узбекистана 30-х годов. Часть 3 http: //mytashkent. Uz/2012/06/27/monumentalno-dekorativnoe-iskusstvo-uzbekistana-30-x-godov-

Хакимов А. 2000 - А.Хакимов. Бехзад — западно-восточный контекст (парадоксы исторических ассоциаций)// Saп'at . №4.2000.
Хакимов А. 2006 - Долина откровений. Творчество Д.Умарбекова. Ташкент. 2006.

Хакимов З. 2012 - Тот зодчий, что такой дворец возвел//Moziydan Sado. №4.2012.

ЦГА — ЦГА Узбекистана, личное дело 2320, ед.хр. 1, №107ж.
Dorn B. 1852 - Catalogue des manuskrits et xylographs orientaux de la Bibliotheque Imperial Publique de St.Petersburg, 1852.

Pugachenkova G. A, Khakimov A. 1988 - G.A.Pugachenkova, A.Khakimov. The Art of Central Asia. Leningrad. Avrora.1988 .

Timur. 1989 - Timur and the Princely vision. Persian art and culture in the fifteen century, Thomas W.Lentz and Glenn D.Lowry. Los Angeles. 1989.

Vambery H. 1867 - Vambery H. The Manuscript of the Chaghatai Language. Leipzig, 1867.

## Принятые сокращения

АН РУз — Академия Наук Республики Узбекистан

АРИЗО - Ассоциация работников изобразительного искусства

ВГИК - Всесоюзный институт кинематографии

ВХУТЕМАС - Всесоюзные художественно-технические мастерские

ВХУТЕИН - Всесоюзный художественно-техническом институт

ГАБТ — Государственный Академический Большой театр им. А.Навои

ГМИ Узбекистана- Государственный музей искусств Узбекистана

ДХВ АХ - Дирекция художественных выставок Академии художеств Узбекистана

Институт В. Сурикова - Московский художественный институт им. В.Сурикова

АХРР- Ассоциация художников революционной России

ЛЕФ - Левый фронт искусства

МГАХИ - Московский государственный академический художественный институт

МХАТ — Московский художественный академический театр

НИИ искусствознания — Научно-исследовательский Институт искусствознания

СХ Узбекистана — Союз Художников Узбекистана

СХ СССР- Союз художников СССР

СНК - Совет народных комиссаров

ТТХИ — Ташкентский театрально-художественный институт им. А.Н.Островского

ТАШГУ- Ташкентский государственный университет

ИНПИИ - Институт пролетарского изобразительного искусства

ЦГА фото-кино и аудиодокументов - Центральный государственный архив фото-кино и аудиодокументов Узбекистана

ЦГА- Центральный государственный архив Узбекистана



85.103г(5У)  
Х 16

ББК 85.103г(5У)  
УДК 75.071 (575.1 +470.41)(092) Ахмаров

Хакимов, А.  
Нетленный свет [Текст] / А. Хакимов. - Ташкент :  
Издательство журнала "San'at", 2018.-400 с.

*Руководитель Проекта - Лола Исламовна Каримова-Тилляева*  
*Автор монографии - Акбар Абдуллаевич Хакимов*

*Дизайнер - Андрей Абдулов*  
*Фотограф - Наби Утарбеков при участии А.Хакимова*

**Автор выражает искреннюю благодарность:**

Государственному Музею искусств Узбекистана,  
Музею прикладного искусства Узбекистана,  
Музею литературы им.А.Навои,  
Институту искусствознания,  
Институту востоковедения,  
Ташкентскому метрополитену,  
Государственному музею-заповеднику Самарканда,  
Музею изобразительного искусства Бухары  
и владельцам произведений Ч.Ахмарова за безвозмездное предоставление для фотосъемок произведений мастера.  
Центральному Государственному архиву Республики Узбекистан,  
Центральному Государственному архиву фото-кино и аудио документов Узбекистана за предоставленные документы и фотографии.  
Президенту Фонда Марджани господину Р.Сулейманову за благотворительный акт передачи автору фотоиллюстраций произведений Ч.Ахмарова, хранящихся в собрании Фонда.  
Фотографам Р.Шагаеву и Р.Шарипову, художникам С.Рахманову, Ш.К. Абдуллаевой, Д.Умарбекову, Б.Джалалову, А.Икрамджанову, С.Рахметову, Б.Асаеву, Н.Холматову, А.Шаймурадову, Б.Хаджиметову, М.Сабирову, Т.Сагдуллаеву, искусствоведу Ш.Б. Абдуллаевой, а также А.Файзиёву – племяннику известного режиссера Латифа Файзиёва и др. за предоставленные фотографии из личных архивов и содействие в фотосъемках хранящихся у них произведений Ч.Ахмарова.  
К.Рахимову, З.Хакимову и С.Шаниязовой за помощь в переводе на русский язык написанных арабским шрифтом подписей Ч.Ахмарова и стихов Алишера Навои.  
Всем художникам, искусствоведам, друзьям, ученикам и знакомым Ч.Ахмарова, кто делился своими воспоминаниями о великом мастере.

ISBN 978-9943-5064-8-0



© Республиканский общественный благотворительный фонд Ислама Каримова, 2018.  
© Издательство журнала "San'at", 2018 Ташкент, 100047, Истикбол, 4.  
Лицензия AI № 262, 31.12.2014.