

**Институт искусствознания
Академии наук Республики Узбекистана**

Акбар Хакимов

Новая узбекская живопись

Ташкент 2015

Акбар Хакимов. Новая узбекская живопись

Окружающие художника жизнь, события, люди, природа – все это находится в фокусе его внимания. Он понимает, что от него ждут творческих открытий и ярких произведений, раскрывающих поэтику человеческих чувств и особенности мироощущения нации. Именно эти проблемы сегодня волнуют живописцев Узбекистана, создающих новую художественную летопись нашего народа. Изучению феномена национальной живописи периода независимости и посвящена настоящая монография. В книге рассматривается характер смены тематики и стиля в творчестве ведущих живописцев Узбекистана на рубеже XX-XXI веков в контексте важных исторических и социально-политических трансформаций в жизни республики.

Монография подготовлена в рамках государственного гранта в области фундаментальных исследований «Историческая преемственность в искусстве Центральной Азии: художественные школы, стили и технологии (с древности до современности)» и рекомендована к печати Ученым Советом Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистана.

Дизайн и верстка – Курбанов Сухроб Абдуллаевич

В монографии использованы фотографии из личного архива автора, а также из фонда Центрального выставочного зала Академии художеств Узбекистана.

Содержание

Искусство Узбекистана в контексте времени

(вместо введения)

I глава. Альтернативы соцреализму: живопись антиутопий и

поиск идентичности

II глава. Архетипы восточной эстетики и западная парадигма:

тематика и стиль.....

Раздел 1. Лирико-романтическая тема: гедонизм и ирония....

Влюбленные

Обнаженные тела

Музыканты и танцоры.....

Семья – родители – дети.....

Раздел 2. Архетипы Востока: историческое сознание и искусство

*Антропоморфные образы: суфии, маскарабозы,
водоносы, всадники*

Дух истории - города и память предков

Предметный мир традиционной культуры.....

Растительные мотивы

Зооморфный мир: птицы, рыбы, животные.....

III глава. Теория и практика как индикатор творческих идей.....

Раздел 1. Выставочная практика и кураторские проекты

Тетрагон – четыре измерения реальности.....

Похищение кокона

Лунолика.....

Туркестанский римейк.....

Корова Аристотеля

Раздел 2. Идиоматика новой живописи: теоретический ракурс....

Проблема утопии в искусстве Узбекистана XIX – XXI вв.....

Гедонизм в современном искусстве.....

Постмодернизм и национальная идентичность:

региональный контекст

Заключение

Библиография

Искусство Узбекистана в контексте времени (вместо введения)

Кардинальные социально-политические и экономические трансформации, начавшиеся в 1991 году, открыли новую страницу в истории художественной культуры Узбекистана. В качестве основного ценностного ориентира новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей. Две эти составляющие придали своеобразие творческим поискам в искусстве Узбекистана. Развитие культурных и художественных процессов начала 1990-х годов во многом определял целый ряд социально-политических и экономических факторов, которые сопровождали первые шаги молодого независимого государства. Вхождение Узбекистана в международные организации и установление дипломатических отношений со многими странами мира открыли “железный занавес” в области культуры и искусства. Это позволило творческой интеллигенции страны глубже ознакомиться с тенденциями мирового художественного процесса. Членство в ООН, ЮНЕСКО и другие международные организации инициировало ряд значительных проектов в области образования, культуры и искусства, которые успешно реализовывались в Узбекистане и дали толчок возрождению и развитию духовной культуры нации.

Развитие базовых отраслей экономики позволило государству взять на себя ответственность за судьбу духовной культуры и всесторонне поддержать культуру и искусство. Показателем уровня социальной, в том числе и культурной, политики является то, что на развитие этих отраслей государство выделяет большие средства. Как было подчеркнуто Президентом Республики Узбекистан Исламом Каримовым, «... в ..

2015 году около 60 процентов Государственного бюджета страны будет направлено на развитие социальной сферы. Иначе говоря, в центре нашего внимания будет находиться дальнейшее развитие здравоохранения, образования и воспитания, науки, культуры и искусства, спорта, говоря коротко – опережающее развитие получит человеческий фактор» (И.Каримов. 2014).

Во второй половине 1990-х гг. были осуществлены институциональные реформы в различных сферах художественной культуры, нацеленные на укрепление материально-технической базы, совершенствование организационной и творческой структуры искусства. В области изобразительного искусства согласно Указу Президента Республики Узбекистан Ислама Каримова от 13 января 1997г. такой структурой стала Академия художеств Узбекистана. Главная задача, вставшая перед новой организацией, была очевидной – дать импульс развитию изобразительного и прикладного искусства в новой исторической обстановке, создать условия для выхода национального искусства в международное культурное пространство. Повышение социального статуса художника, его роли в становлении нового общества и духовной культуры в немалой степени было обусловлено и экономическими факторами. Независимое государство в тяжелый для страны период перехода к рыночным отношениям объявило, что берет на себя ответственность за судьбу художественной культуры.

В начале 2000-х годов художники Узбекистана первыми на постсоветском пространстве выступили с инициативой проведения Международной биеннале современного искусства. Состоявшиеся в 2000-е годы ташкентские международные биеннале

современного искусства и международные фотобиеннале продемонстрировали высокий творческий потенциал художников и своеобразие национального искусства Узбекистана. В это же десятилетие были осуществлены другие крупные республиканские и международные выставочные проекты в сфере изобразительного искусства и художественной фотографии. Это стало возможным благодаря государственной поддержке, выразившейся в выделении финансовых средств на проведение этих мероприятий, капитального ремонта имеющихся и постройку новых, отвечающих мировым стандартам выставочных залов.

В 2000-е годы произошла смена творческих поколений. Ушли из жизни мэтры национальной школы, во многом определившие лицо национальной живописи XX века. Происходит закономерная смена поколений в искусстве. Тем не менее, большая часть членов творческого объединения по-прежнему работает в традициях пусть обновленной, но все-таки прежней реалистической манеры. После определенного забвения и потери интереса в зрительской среде и экспертном сообществе к концу 2000-х годов реалистическая живопись обрела «второе дыхание». Но это не возврат к методам соцреализма 1940-50 годов. Мастерски написанные пейзажи и психологические портреты вновь привлекают к себе внимание зрителей и нередко создаются на заказ. В этом преуспела группа «Трио», картины которой стоят на грани профессионально выполненного китча. К сожалению, у большей части отечественной аудитории спрос на такую эстетику живописи высок, в то время как иностранные покупатели предпочитают работы живописцев «новой волны». Иначе обстоит дело с картинами, героизирующими национальную историю и выдающихся деятелей прошлого. Учитывая отсутствие системы государственных заказов, едва ли их появление можно расценивать как результат «государственного регулирования искус-

ства», как пытаются представить некоторые критики из числа наших бывших соотечественников (Чухович Б., С.Горшенина. 2011). Среди приверженцев академической живописи можно выделить и своеобразные градации: есть группа последовательных живописцев-реалистов - Х.Мирзаахмедов, Й.Турсунназаров, М.Нуриддинов, Д. Мурсалимов, А.Аликулов, М.Мирсоатов, В.Енин и другие, которые сохраняют основополагающие принципы академической живописи, не «разбавляя» ее экспериментальными новациями. Но есть и художники, пытающиеся модернизировать реалистическую концепцию – таковы полотна В.Бурмакина, А.Мирзаева, С.Рахметова, А.Икрамджанова, З.Шариповой, Б.Махкамова и других. При этом многие художники в своем творчестве сочетают различные подходы и стилевые вариации. Так, А.Икрамджанов, С.Рахметов нередко в ряде своих картин добиваются тончайших художественных открытий, используя стилистику так называемой метафорической живописи. В то же время для художника А.Нура, признанного мастера лирико-романтического направления, характерны «интервенции» в область философских размышлений. Стилевая многовекторность отличает творчество Б.Джалалова, Ж.Умарбекова, А.Нура, А.Мирзаева, Г.Кадырова, А.Исаева, Ж.Усманова, использующих различные пластические приемы, но сохраняющих концептуальную целостность живописной философии. Такая стилевая «миграция» и экспериментирование с формами при доминировании одного концептуального выбора - характерная черта современной живописи Узбекистана.

Современное изобразительное искусство Узбекистана претерпело смену определенных стилевых приоритетов – от акцентированного внимания к традициям восточной миниатюры, которую ряд художников пытался возвести в ранг чуть ли не единственного истинного национального стиля, до попыток осуще-

ствления пусть робких, но авангардных проектов. Внутри этих крайних точек находится зона более умеренных творческих поисков, исходящих из традиций реализма, а также модернистских решений, связанных с формированием новой философии искусства. Этот полифонический набор художественной стилистики стал возможным благодаря открывшейся в годы независимости возможности свободного выражения пластических и философских идей.

Соцреализм как форма идеологии перестал доминировать в нашем искусстве, но реалистическая школа не потеряла своего значения. Поэтому ни о каком новом официальном искусстве как «возврате к искусству соцреализма» говорить не приходится. Даже после создания Академии художеств Узбекистана и финансирования ее деятельности из бюджета республики, никакого государственного регулирования или идеологического прессинга творческое сообщество художников не испытывало.

При наличии более чем тысячного отряда членов Творческого Объединения художников Узбекистана Академии художеств Узбекистана, сегодня мейнстрим в искусстве определяет достаточно небольшая группа живописцев. Несмотря на индивидуальные различия, в произведениях этих художников проявляются общие черты – отказ от академических клише, стремление к символике и философичности художественного языка, нестандартная интерпретация нового репертуара тем и мотивов.

* * *

Настоящая книга не претендует на исследование всех направлений современной станковой живописи Узбекистана. Нам важнее было сосредоточиться на феномене новой национальной живописи, которая сформировалась к концу XX века и за прошедшее время проделала сложный путь метамор-

фоз (Хакимов А. 2015). Это стало одной из значительных трансформаций в современной художественной практике, которая так и не стала объектом специального исследования. Используемое нами понятие «новая узбекская живопись» не является оценочной характеристикой, а определяет лишь отличное от предшествующего этапа понимание социальных и пластических задач живописи.

Это явление не статичное – оно имеет свою хронологию, меняющийся, но небольшой состав художников, подвижную лексику и стиль. По существу, «новая живопись» датируется началом 1990-х годов, а в последующие годы возникают ее модификации, в которых восточная мистика, а затем аналитика и философия личности становятся определяющими мировоззренческими и творческими установками. Обретение независимости стало стимулирующим фактором обновления национальной живописи. Однако рассмотрение этого процесса вне контекста предшествующего этапа было бы неправомерным, поскольку первая волна масштабного обновления узбекской живописи проявилась в середине 1980-х годов. Таким образом, процесс метаморфоз, который привел к формированию новой модели национальной живописи, включает в себя и своего рода предваряющий этап – это 1986-1990 гг., когда возникает осознание необходимости перемен и формируются стилевые альтернативы соцреализму. Количество произведений, которые можно отнести к обновленческой модели национальной живописи выглядит незначительным по сравнению с потоком картин, экспонируемых на выставках. Но именно художники новой волны привлекают постоянное внимание на выставках, большая часть публикаций посвящена их творчеству.

Каковы причины смены философии живописи? Каковы ее особенности и динамика? Каков тематический состав нового языка узбекской живописи? Этот перечень вопросов был рассмотрен в ряде статей и публика-

ций, но не получил своего развернутого изучения. Весьма интересный и насыщенный период станковой живописи 1990-х годов практически остался вне поля зрения монографических исследований. Исключение составляет книга Н.Ахмедовой (Ахмедова Н. 2004.), но в ней живопись Узбекистана представлена лишь как часть материала по центральноазиатскому региону. Вышедшие же за последние два-три десятилетия многочисленные альбомы, каталоги, буклеты к выставкам носят в основном ознакомительно-информационный характер и не затрагивают актуальных теоретических проблем. Важным событием в развитии искусствоведения и художественной критики Узбекистана стал выпуск в 1998 году первого номера журнала «Sanat». За прошедшие 17 лет было издано около 60 номеров журнала. В них были опубликованы статьи, затрагивающие интересующую нас проблематику, но лишь считанные из них содержат аналитический подход и весомые обобщения. Одним из достижений искусствоведения явилось издание книги «Искусство Узбекистана», посвященной исследованию художественного процесса в Узбекистане в 1991-2001 гг. (*Искусство Узбекистана. 2001*). Это первая фундаментальная работа по обобщению и анализу развития национального искусства в новых исторических условиях, но к сожалению, в разделе изобразительного искусства появление новых тенденций не акцентируется.

К середине 1990-х годов сформировалось поколение отечественных искусствоведов, внесших вклад не только в теоретическое исследование проблематики современного изобразительного искусства Узбекистана, но и непосредственно участвовавших в организации выставочной деятельности и кураторских проектов. В публикациях этой плеяды искусствоведов есть немало интересных аналитических соображений и выводов. В 2000-е годы пришло новое поколение моло-

дых искусствоведов, активно участвующих в организации выставок и успешно выступающих в качестве кураторов творческих проектов. К сожалению, их искусствоведческие работы ограничиваются описательной характеристикой художественной практики. При всем различии уровня профессионализма упомянутых искусствоведов и содержащемся в их трудах ряде критических замечаний, в целом, они придерживаются позитивных оценок процесса развития современной узбекской живописи (Ахмедова Н. 2005, Ахмедова Н. 2006, Ахмедова Н. 2012, Ахмедова Н. 2012б, Акилова К. 2007, Акилова К. 2012, Акилова К. 2012а, Зайнитдинова Д. 2005, Норматов Н. 2004, Норматов Н. 2005, Эшанова Г. 2008, Худайбергенова Н. 2008, Курбанов С. 2009, Бабаев С. 2011 и др.).

Преимущественно негативно-оценочную интерпретацию изобразительного искусства Узбекистана последних двух десятилетий мы встречаем в различного рода публикациях художника В.Ахунова, а также Б.Чуховича и С.Горшениной (Ахунов В. 2001, Ахунов В. 2007, Чухович Б. 1998, Чухович Б. 2010, Чухович Б., С.Горшенина. 2008).

С начала 1980-х годов автор настоящей книги начал исследовать процессы развития национальной живописи, рассматривая их в широком социокультурном контексте. Это нашло отражение в монографиях, публикациях в специальных журналах в республике и за рубежом, научных сборниках, докладах и выступлениях, статьях к альбомам и каталогам и т.д. (см. список работ в библиографии). В настоящей книге сделана попытка проследить, как процесс обновления тематики и стиля протекал в творчестве наиболее ярких представителей этой новой волны узбекской живописи. Важным подспорьем в работе явились материалы и записи бесед с художниками, чьи картины стали предметом исследования.

Глава 1. Альтернативы соцреализму: живопись антиутопий и поиск идентичности

*Упадок старого, вызванный ростом
нового и молодого, — это признак
здоровья.*

Х. Ортега-и-Гассет

С 1930-х по 1980-е годы развитие национальной живописи протекало в рамках искусства соцреализма с определенной системой правил, критериев, рекомендаций и запретов. Это было концептуальное искусство особого классового содержания, которое имело свою устойчивую стилевую, жанровую и ценностную природу (Б.Гройс). Стагнация этой системы к 1970-м годам стала очевидной, но ощущение творческого тупика осознавалось не всеми. Многие художники работали в прежней манере, а государство продолжало осуществлять политику заказов на социально значимые темы.

Несмотря на то, что в 1970-е годы в творчестве ряда узбекских художников (Ж.Умарбеков, Б.Джалалов, А.Мирзаев, Ш.Абдурашитов, Р.Шадыев и др.) стали проявляться новые черты, тем не менее, они не представляли собой альтернативы искусству соцреализма. Лишь в середине 1980-х годов в творчестве ведущих узбекских живописцев происходят принципиальные трансформации. Смена индивидуального стиля, метаморфозы в творчестве одного художника нередко происходят по субъективным причинам — например, усталость от найденной когда-то манеры письма или новые обстоятельства личной жизни. Импульсом к смене стиля могут быть встречи с неизвестным, но поразившим художника направлени-

ем искусства или творческие поездки. Однако тектонические изменения в искусстве, которые затрагивают не одного художника, а целое поколение или значительную группу мастеров, возможны лишь при определенных исторических трансформациях и революционных потрясениях. Перестройка на советской территории, а потом преддверие или предчувствие свободы и, наконец, обретение независимости были важными побудительными причинами значительных смысловых изменений и стиливых метаморфоз в живописи Узбекистана.

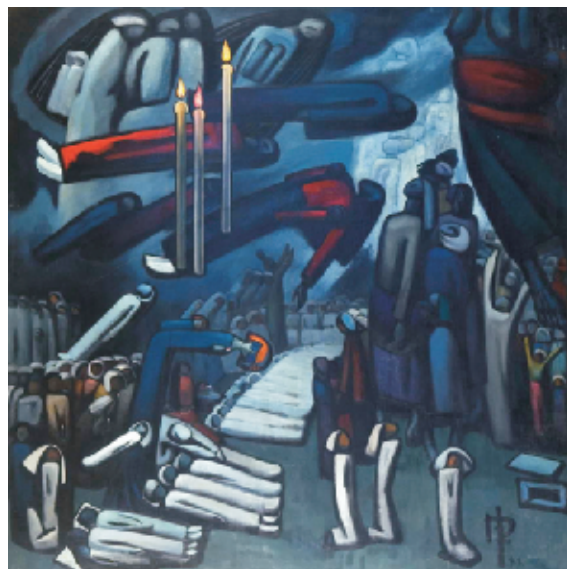
В конце 1980-х годов, как результат политики перестройки, в советском искусстве появилась новая тенденция социальной критики. Эпицентром этого явления был московский андерграунд, к которому примкнули и многие в прошлом художники соцреалисты, поскольку «пугающий диктат монолитной советской идеологии» был для них невыносим (И.Кабаков, Б.Гройс. 2010., с. 31). Эта тенденция ревизии политики и истории коммунистического правления получила соответствующий отклик и в живописи Узбекистана. Узбекская живопись, оставаясь в русле социальной проблематики, кардинально изменила их оценочный вектор — с позитивного на резко негативный. Хотя, судя по кратковременности существования этого явления, это была больше стилевая рефлексия, а не глубокая мировоззренческая солидарность. Отражать господствующие идеи метрополии — характерная черта всех региональных школ советского искусства, пораженных вирусом централизации.

Во второй половине 1980-х годов привер-

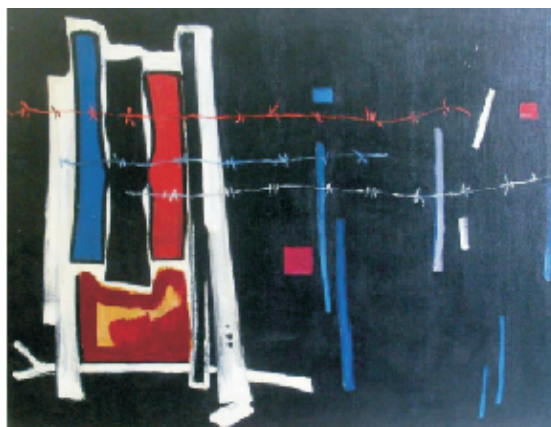


В. Ахунов. Диалектика хиромантии. 1988

женцами новых веяний перестроечного искусства стала группа художников, насчитывавшая чуть больше 20 человек. Их возраст колебался в основном в диапазоне от 30 до 45 лет. Эта группа художников стала создавать картины, подвергающие скрытой или открытой критике события времен установления советской власти в Узбекистане (В.Ахунов), сталинские репрессии 1930-х годов (Т.Мирджалилов, А.Икрамджанов, Н.Шин), драму узбекского народа в условиях жесткой централизации коммунистической власти (А.Нур), появились работы, призывающие к



Н.Шин. Ночь 37-г. 1988



Н.Шин. Лагерь нашей юности. 1988

восстановлению традиционных ценностей, в том числе и свободы вероисповедания (картины на темы исламской религии – А.Нур, М.Исанов и др.).

Композиция В.Ахунова «Диалектика хиромантии» (1988г.) напоминает традиционные узбекские сюжеты с каймовыми узорами. Однако вместо декоративного орнамента полосы заполнены ритмически повторяющимся рисунком ладоней с набором знаковой символики, выражающей драматические повороты, парадоксы и цикличность человеческой истории. В этой необычной семиотической пластике ощущался вызов миметической философии соцреализма и просматривались тенденции концептуального искусства.

Спектр стилевых и тематических трансформаций в творчестве Н.С.Шина на рубеже 1980-1990-х годов представляет собой весьма симптоматичную картину. Он на себе испытал трагедию сталинского времени - его семья в 1930-е годы была депортирована с Дальнего Востока в Казахстан, а затем - в Узбекистан. На эту тему им был создан монументальный цикл работ «Реквием», состоящих из огромных полотен с трагически-экспрессивными и сильно стилизованными образами. Персонажи полотен Н.Шина напоминают театральные марионетки, находящиеся во власти



Н.Шин. Великая Сталинская забота. 1988

страшного и жестокого кукловода. Палитра картины Н.Шина «Ночь 37г.» (1988г.) выдержана в мрачных сине-черно-голубых тонах, выражающих атмосферу, царившую в годы сталинских репрессий.

Этот же колорит художник использовал в аллегорической по композиции «Лагерь нашей юности» (1988г.) с абстрактными символами – колючей проволокой и вертикальными разноцветными столбиками, символически передающими образы безмолвных жертв.

Откровенно плакатный стиль отличает работу Шина Н. «Великая Сталинская забота» (1988г.) – посередине коричневого квадрата словно росток-мутант появляется белая вертикальная полоска колючей проволоки.



Н.Шин. Осень. 1989



Н.Шин. Зима. 1989

Наряду полотнами драматического содержания к концу 1980-х годов Н.Шин создает картины с яркой палитрой и декоративной стилистикой, отражающих его отношение к мирной безмятежной жизни. В картине «Танец горных птиц» куклообразные фигуры с распростертыми руками по стилистике близки к персонажам картин Н.Шина на темы репрессий. Однако яркий изумрудно-голубой фон, на котором они изображены, принципиально меняет интонацию

В личной беседе с

автором этих строк, Николай Сергеевич по своему объяснил эти перемены: «... сейчас уже никому не интересно смотреть мои большие мрачные картины – время изменилось».

Во второй половине 1980-х годов отдельные группы художников организовывали выставки, отличавшиеся концептуальными идеями и отражавшими новое понимание ими творческих и мировоззренческих задач (А.Хакимов. 1989., с.7-9). В самом названии одной из таких концептуальных выставок – «Реабилитация возможностей», состоявшейся в начале 1988 года в выставочном зале «Ильхом», ощущался вызов и неудовлетворенность состоянием официального искусства. Наиболее отчетливо новые тенденции в отражении современной проблематики проявились в живописных работах М. Варданяна, К. Титова, А. Крикиса, Г. Капцана.

Все они обладали ярко выраженной индивидуальной манерой, но ощущения стилевой пестроты или недостатка професси-

онального опыта на выставке не возникало.

Наиболее динамичные и яркие живописные работы представил на этой выставке Максим Варданян. Причем гротесковые интонации в его композициях «Портрет клоуна», «Портрет принца», «Натюрморт с чулками» и «Скрипач» не разрушали, а напротив, усиливали образное звучание.

Выразителен образ скрипача – его сходство с одиозным персонажем Варламом из нашумевшего в те годы фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние» было достаточно симптоматичным. Характерны и второстепенные персонажи, символизирующие бездуховность, слепое подчинение и раболепство. Художник с максимальной экспрессией использует гротеск, гиперболизацию, сознательный контраст цветовых, пластических и смысловых деталей и пропорций. Все органично взаимодействует в структуре художественного образа, символически выражавшего демоническую сущность тоталитарного строя. Идея отчужденности



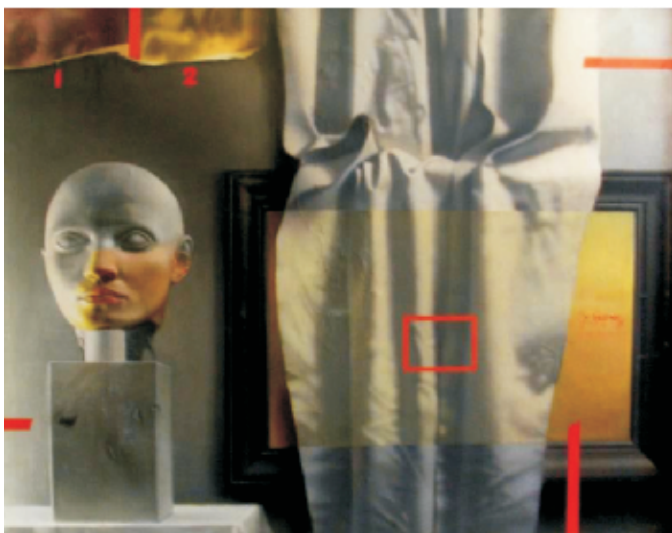
А.Крикис. Злая собака. 1988



М.Варданян. Портрет клоуна. 1988

человека, его одиночества и социальной незащищенности прочитывалась в картинах К.Титова, заселенных большей частью обнаженными женщинами или муляжами, парадоксальными комбинациями разнообразных предметов.

Правда, в общую «авангардистскую» концепцию укладывались не все работы, представленные в экспозиции. Например,



К. Титов. Композиция с геометрическим вторжением. 1986

особняком смотрелись живописные произведения С.Алибекова, навеянные традиционной среднеазиатской поэтикой. Языком иносказаний и поэтических метафор художник пытался выявить и подчеркнуть ценность народного мироощущения и эстетических представлений.

В небольшой картине А.Крикиса «Арба», выполненной в духе народного примитива, также была очевидна фольклорная декоративность, позволяющая уйти от стереотипов экзотической описательности и выявить поэтику трогательного и забавного сюжета. Здесь художник преследовал в основном формальные задачи, и эти экспериментальные поиски особенностей восточ-

ной поэтики с полной силой проявляли себя уже в живописи первых лет независимости. Тем не менее, в данной экспозиции преобладала ориентация на отражение общих, не связанных непосредственно с жизнью республики проблем.

Примечательна еще одна выставка, состоявшаяся там же, несколькими месяцами позже. Она была приурочена к традиционному среднеазиатскому празднику весны - Наврузу, что для того времени было достаточно смелым решением. Вход на выставку был оформлен в виде глухой стены, словно инкрустированной старой резной дверью, чудом сохраненной во время разрушения одного из домов.

Были приглашены и народные музыканты, исполнявшие во время открытия традиционные узбекские классические мелодии.

Живописцы А.Турдыев, Ш.Джамилова, О.Искандаров, Ф.Шакиров, Д.Юлдашев, Г.Кадыров стремились



С. Алибеков. Разговор у красных скал. 1986

показать многослойность и красоту традиционной культуры, и в то же время сложность проблем, касающихся различных сторон соотношения современной духовной жизни и наследия прошлого.

Активно разрабатывалась в произведениях, экспонировавшихся на этой выставке, новая для искусства республики тема экологии. И в этой группе был явный лидер – А.Турдыев, работы которого отличались не только культурой пластического мышления, но и зрелым социально-философским содержанием. В серии его картин последовательно проводилась мысль о единстве мироздания, об органической связи человека и природы и трагических последствиях ее разрыва. С

пронзительной силой эта тема раскрывается в торжественно-печальной картине «Арал», посвященной высыхающему среднеазиатскому морю. В работе «Блуждающие облака» интонации смягчены, автор, как бы одухотворяет силы природы – землю, облака, подчеркивая идею взаимосвязи жизни человека и вселенной, бесконечной смены рождения и смерти. Социальное настроение создает ощущение ирреальности пейзажа, где все наполнено ожиданием зарождения новой жизни. Тема круговорота жизни, навеянная древними преданиями, лежала в основе многих произведений Ш.Джамилевой («Уходящие», «Колыбельная»), но в живописно-пластическом отношении они во многом



А. Турдыев. Триптих «Исповедь». Правая часть «Я». 1987



Ш.Джамилова. Лунная ночь. 1987

уступали работам А.Турдыева.

Социальное настроение создает ощущение ирреальности пейзажа, где все наполнено ожиданием зарождения новой жизни. Тема круговорота жизни, навеянная древними преданиями, лежала в основе многих произведений Ш.Джамиловой («Уходящие», «Колыбельная», «Ночные шорохи», «Лунная ночь» и др.), но в живописно-пластическом отношении они во многом уступали работам



Ш.Джамилова. Ночные шорохи. 1988

А.Турдыева.

Нестандартная концепция двух этих экспозиций, их осознанная альтернативная творческая программа были весьма показательными для этого периода перемен. С одной стороны, это была эстетика гротескового, аллегорического и деструктивного искусства, а с другой, впервые пластическим и смысловым лейтмотивом живописи становится национальное наследие и традиционная культура. В 1988 году по инициативе художников, наиболее отчетливо проявивших в своих работах социальное настроение перестроечных процессов, было создано Первое творческое объединение – «Объединение 23».

В него вошли ташкентские художники Б.Джалалов, Дж.Умарбеков, А.Мирзаев, А.Нур, В.Ахунов, А.Турдыев, А.Шарджанов, К.Юсупов, Э.Мансуров, М.Тохтаев, Н.Шин, Р.Шадыев, Б.Бабаев, Г.Кадыров, Б.Махкамов, ферганцы - У.Болтабаев, Ш.Ташбаев, С.Алибеков, самаркандцы - А. Крикис, А.Исаев, бухарцы – М.Абдуллаев и З.Саиджа-



А. Турдиев. Блуждающие облака. 1987



Б. Саломов Вечерняя Бухара. 1988



У. Болтабаев. Несущий хлопок. 1989



М.Абдуллаев. Бухара.х.м. 1991

нов.

Чуть позже, членами Объединения стали М.Исанов, Ф.Ахмадалиев и некоторые другие художники. Однако ядро объединения сохранялось вплоть до его распада. В декларации принятой Объединением ставились задачи преодоления схематизма, поверхностного пафосного отражения действительности и т.д.

Важным принципом, который нашел отражение в тексте декларации, был пункт о пристальном внимании к творческой интерпретации традиции искусства Узбекистана 1920-30хх годов (Сизни кутар хали купмаъни.1989., с.4-6).

Объединение 23-х художников просуществовало до 1992 года. На протяжении этих лет было проведено около 10 выставок, в основном в Ташкенте, а также в Самарканде. Созданные в тот период картины позволяют проследить путь формирования пластических тенденций, в последующем положивших начало новому этапу национальной живописи



М.Тохтаев. Затянувшееся путешествие- 1. 1988

периода независимости.

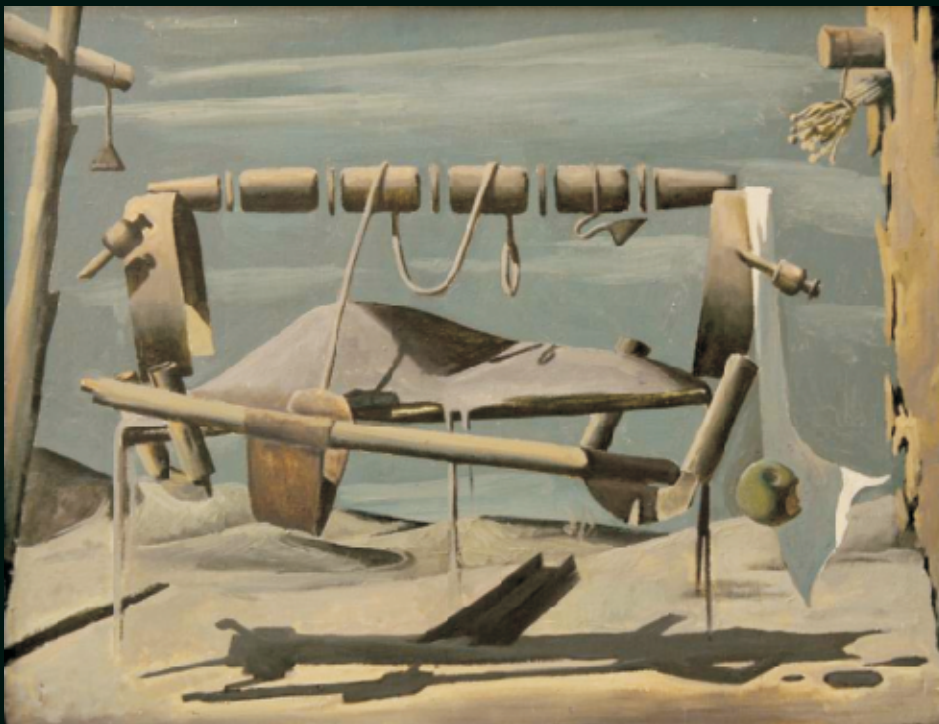
По-своему пережил этот период один из ведущих живописцев Узбекистана Ж.Умарбеков. Его картина «Зильзиля» («Землетрясение») по пластике и трагической интонации очень близка к «Гернике» Пикассо. Эту же ломкую пластику форм, внутренний скрытый драматизм мы наблюдаем в серии работ, написанных им в 1988 году – «Полуденный сон», «Качели над арыком», «Диптих», «Женщины над арыком», «Мелодии старого города». Ощущение разваливающегося, рассыпающегося мироздания, настроение духовного апокалипсиса передается в работах, названия которых своей безмятежностью контрастируют с их смысловой интонацией. Цветовая палитра аккомпанирует этому драматическому состоянию – она не выходит за пределы холодно-болотистых, серо-зеленых, черных и буро-коричневых тонов. И лишь одно исключение – как светлая песня, предвещающая наступление долгожданного утра, звонкая по колориту красно-желто-



М.Тохтаев. Триптих «Зов Уходящего моря». Часть третья. 1988



М.Тохтаев. Триптих «Зов Уходящего моря». Часть первая. 1988



Н.Абдусаломхужаев. Сароб. 1992



П.Кичко. Меланхолия. 1991

голубая картина «Голубые музыканты». Характерно, что сам художник одной из побудительных причин появления в его творчестве нового метафорического стиля называет традиционную узбекскую музыку.

Перипетии социальной реальности периода перестройки своеобразно отразились в станковых картинах Б.Джалалова. Картина «Экологическая трагедия» (1987 г.) экспрессивна, но в то же время изыскана, конструктивно выверена и рациональна. Его все больше притягивает возможность абстрагированного от реальности, независимого творческого самовыражения. Наступает универсальный пересмотр ценностей. Самоутверждение художника началось с хрестоматийного для истории искусств опровержения классических канонов и представлений. Внутренний инстинкт оберегает живописца от откровенных социально-критических конструкций в построении новой художественной реальности и направляет его энергию отрицания в русло преимуществ эстетических трансформаций. Благоприятную почву и широкое поле для преобразующих экспериментов художника являли собой фабулы древних мифов и их пластические идентификации.

В серии картин «Ожидание» (1986 г.), «Венера перед зеркалом» (1989 г.), «Скорбящий ангел» (1988 г.), «Золотой дождь» (1989 г.), «Мутант» (1989 г.) мифологические образы предстают сознательно деформированными и гротескными. Парадоксальные оценки и уничижительные характеристики вытекают из логики нового мироощущения художника. Венера - богиня красоты, воплощенная в уродливом облике, наделяется им чертами порочной



Джалалов Б. Мадонна 21 века. 1989



Б.Джалалов.Памяти Пазолини.1990



Б.Джалалов. Закат Арала. 1990

психики и сатанинским началом. Безобразная, бесформенная масса, отдаленно напоминающая фигуру женщины, выступает как персонификация низменных человеческих инстинктов. Философия брезгливого неприятия заложена в картине «Мутант». В других работах этой серии реализуются те же культурфилософские идеи развенчания прежних иллюзий, но выражены они в более эстетизированных формах.

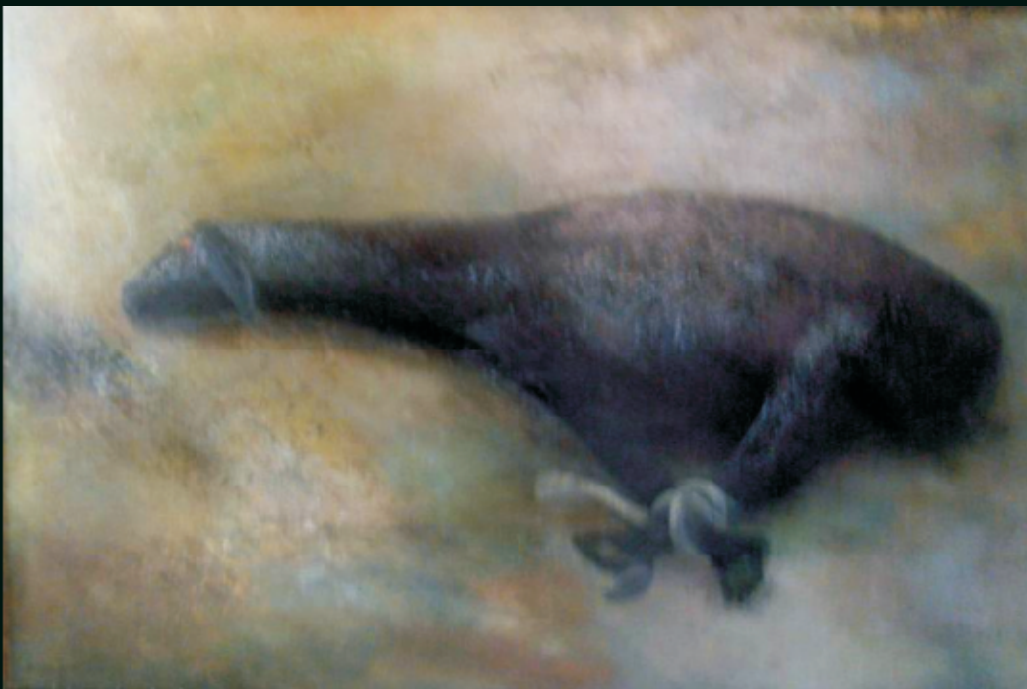
Количественно намного превосходят эту серию живописные работы Б.Джалалова, выполненные в иной стилистике. Их рубленая, угловато-геометризованная пластика восходит к стилю его ранних росписей в Талимарджане и Ташкенте (Доме кино). В 1990 году была создана серия таких, по существу абстрактных живописных компози-

ций полуорнаментального характера - «Женщина на берегу океана», «Лучезарная», «Пророк», «Мираж», «Плюс-Минус», «Всевидящее око. Самаркандия», «Хива», «Памяти Пазолини». Линейная сетка фона в них вызывает ассоциации с широко распространенным в орнаментике Центральной Азии гирихом. Однако в отличие от строгих и геометрически выверенных форм гириха линии в картинах Б.Джалалова сознательно располагаются хаотично - то придавая динамичность и тектоническую неустойчивость композиционному каркасу, то армируя и укрепляя его структуру.

Основная живописно-пластическая концепция Акмаля Нура формируется и зреет на протяжении 1990-х годов. Однако предшествующий период также ознаменовался



А.Нур. Могилы.1988



А. Нуридинов. Жертва.1988



Г.Кадыров. Ночной Полет. 1992



Кадыров Г. «Одиночество» 1988-89



Г.Кадыров. Хранитель. 1988

рядом запоминающихся живописных композиций. Начальный этап творчества художника приходится на 1988-89 годы. В это время он создает серию картин, в которых ощущается профессионализм и способность постановки серьезных пластических задач. Стилистика этой живописи была связана как с состоянием эмоционально-психологического надлома художника, так и воздействием социального климата тех памятных перестроечных лет. Мрачный, болотисто-серый колорит картин "Кладбище", "Тешикташ", "Хранители души" вызывает ощущение безысходности.

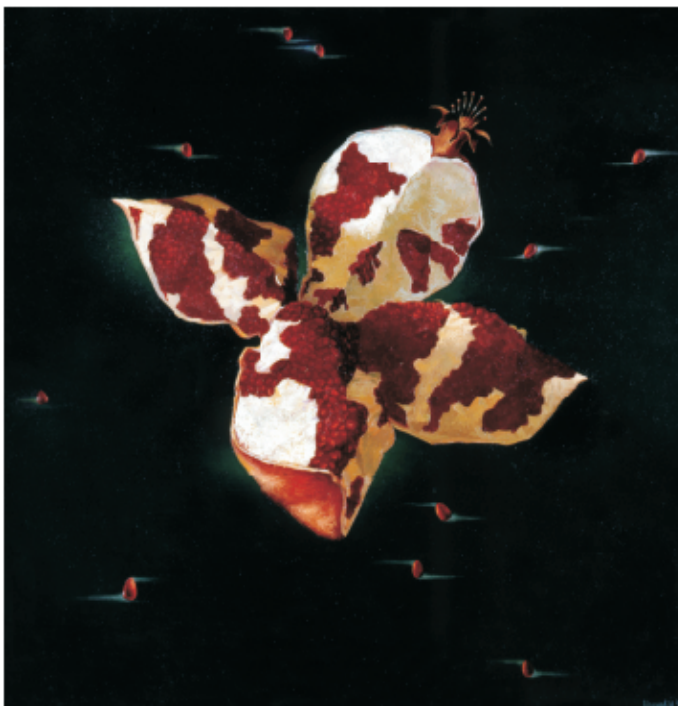
Уничжающая социальная критика и внутренняя душевная подавленность выразительно звучат в картине "Жертва" с изображением связанного для заклания барана.

Этап творческих поисков, исполненных социальной антиутопии и внутреннего психологического надлома, завершает выполненная в 1990 году картина "Несущий бык". Но в ее стилистике явно ощутимы новые подходы - трагизм и апокалипсические мотивы уже не подавляют стремления художника к разработке живописно-пластических задач.

На рубеже столетий заметные метаморфозы испытало творчество Г.Кадырова. Его картины 1986-1990 годов отразили общественные катаклизмы периода перестройки, что нашло отражение в мрачном колорите - контрастах красного и черного, а также формирующихся из их слияния охристо-коричневых оттенков палитры. Работы отличает размашистая, монументальная манера живописи. Сюжет картины «Ангел» (1986г.) построен на



М.Исанов. Соло для перепёлки. 1988



М.Исанов. Раскол. 1990



М.Исанов.Последнее зерно.1991

сновидении его тети, увидевшей во сне, как ангел смерти Азраил забирает ее маму - бабушку художника. В процессе долгих раздумий был создан мистический образ, в котором личные ассоциации и пессимистическая атмосфера времени сплелись в некий мистический и устрашающий образ безжалостной судьбы.

В процессе долгих раздумий был создан мистический образ, в котором личные ассоциации и пессимистическая атмосфера времени спелись в некий мистический и устрашающий образ безжалостной судьбы.

В 1988 году Г.Кадыров создает серию картин на тему старых городов и памятников, пытаясь выразить палитру более широких ассоциаций и ощущений. Социально-драматическая интонация очевидна в композиции «Обгоревший Город», невольно ассоциирующийся с библейской историей разрушения греховных городов.

В эти же годы были созданы такие работы как «Трагедия», «Шохтут», «В пути»,

«Друзья», и др. Эпичность стиля и выразительная пластика отличает работу «Шохтут».

Это крупное среднеазиатское дерево с сочными синими - черными плодами в народных представлениях ассоциируется с мощью и величием, символизирует жизненные силы природы и человека. На пустынном коричнево-темном фоне высится оголенное, с могучим стволом ветвистое дерево, в образе которого просматривается мифологический мотив «древа жизни» - прародителя жизни

на земле. Несмотря на достаточно трагические и тревожные интонации, в переплетениях упругих ветвей чувствуется затаенная сила.

Нередко в картинах этой поры Г.Кадыров использует синий цвет в сочетании черным, придавая полотнам драматическое звучание. Показательна в этом плане серия стилистически схожих станковых картин «Утро» и «Черный журавль». В них из пространства мрака проступают фигуры птиц, ангелов, создавая ощущение надвигающегося апокалипсиса.

В последующие годы Г.Кадыров нередко возвращается к этим драматическим темно-синим цветовым сочетаниям. Такой же спектр колористических приемов демонстрирует работа «Ночной перелет» с крупными темно-коричневыми туловами птиц, словно парящими на фоне синего неба.

Как видно из характеристики ранних работ Г.Кадырова, это был особый период мировоззренческих, психологических и творческих исканий. Лишь позже в 1990-е гг. наступает

новый период творчества, отличающийся декоративными приемами и лирическими персонажами. Однако и в середине 2000-х годов в творчестве художника можно увидеть своеобразные вариации ранних, напряженных по настроению и темных пор колориту полотен.. Такова, например, картина «Перелет» (2006г.).

Последовательно развивает эстетическую концепцию новой волны узбекской живописи М.Исанов. В его работах трудно обнаружить резкую смену живописной пластики, как это было у большей части живописцев-реформаторов, которые поменяли мрачные,

драматические интонации конца 1980-х годов на яркую декоративную манеру. И, хотя негативная оценка процессов и явлений в ранних картинах художника присутствует, по стилистике они мало отличаются от его же более поздних работ.

Социально-политическая трансформация конца 1980-х годов также отразилась в нескольких ранних работах М.Исанова. В 1988 году он создает картину «Соло для перепелки», а в 1989 году – «Пустыня». В них атрибуты традиционной культуры (бешик, бедана) вовлечены в смысловую драматурию, нацеленную на возрождение историчес-



М.Исанов. Хаос.1993



М.Исанов. Вечер. 1987

кой памяти и углубленный поиск национальной идентичности. Более акцентировано, социально-нравственная проблематика выражена в картине художника «Шакал» (1989г.). В работе использована иносказательная фабула – шакал, привлеченный запахом крови, в предвкушении пищи изогнулся возле разделанной туши мощного быка. Но эта драматическая линия живописных поисков не стала для М.Исанова определяющей, так и оставшись в зоне творческого эксперимента.

Первая работа, в которой можно видеть истоки нового стиля живописи М.Исанова была создана в 1990 году и называлась «Раскол». Художник пытается через знакомые мотивы восточной поэтики внести в работу определенный социальный контекст. Расколотый гранат на черном фоне - символ распада огромной, но структурно рыхлой империи.

Начиная с этой работы, вариации мотива граната встречаются на всех последующих этапах его творчества.

В 1990 году после поездки в Ленинград в творчестве М.Исанова происходит еще одна

важная трансформация, завершившая процесс формирования новой живописно-пластической модели. Толчком к этому стало посещение выставки известного российского авангардиста Олега Целкова. В его красочных и ярких картинах с гипертрофированно крупными персонажами, напоминающими фантастических мутантов, была выражена идея страха и насилия, охватившего мир тоталитаризма. М.Исанова наряду с концептуальной особенностью картин О.Целкова, привлекла своеобразная, выразительная живописная пластика с особым светящимся изнутри свето-цветовым эффектом (Ахмедова Н. 2004., с. 146). С этого времени начинается новый этап, который и определил всю будущую живописную эстетику М.Исанова: «Выбрав в начале 1990-х годов стиль, я его особенно не менял. Особых радикальных метаморфоз не было, я старался быть самим собой» (из беседы автора с художником). Этот принцип внутреннего свечения можно наблюдать в картинах М.Исанова, созданных в 1990-м году и посвященных теме возрождения религиозных свобод. Этот интерес возник у художника в связи с тем, что в страну возвращались духовные ценности ислама. В картинах «Азан» и «Молитва» идея одухотворения личности выражена через фигуры молящихся мусульман, которые словно светятся изнутри. Эта новая колористическая новация нашла отражение и в его работе «Хаос» (1993 г). Светящаяся фактура в картине, контраст теплых, желтых и синих черных цветов усиливает ощущение трагичности. У персонажей нет глаз – они не видят происходящего и творимого ими же зла.

В данном случае принцип свечения играет некую негативную мистическую роль, придавая образам устрашающие характеристики. Начиная с 1990-х годов М.Исанов стал создавать более спокойные созерцательные

работы в основном лирического содержания.

Не остался в стороне от бурных дискуссий середины 1980-х годов, обнаживших копившиеся десятилетиями социальные проблемы и А.Икрамджанов. Одна из первых тем социально-психологического цикла была тема Арала. «Боль моя Арал» (1988г.) – пронзительно эмоциональная картина, в которой искренние, драматические интонации позволяют избежать декларативности и излишнего обличительного пафоса.

Конец 1980-х годов прошел под знаком создания картин социально-драматического содержания. В картине «Пламя» (1989г.), посвященной теме саможжения женщин, живописная техника становится яркой метафорой, красный, зеленый колорит по обе стороны от обернутой в белое женщины имеет свою символику. Зеленое – жизнь, красное – переход к другой жизни. Узкие, черные полосы линий в картине выражают идею безысходности судьбы. В то же время колорит в картине составляет экспрессивное, образное пространство, защищающее ее от плакатного прочтения. Та же обобщенная стилистика и та же символическая цветовая палитра красного, зеленого, белого использована художником в картине «Пролог» (1989г.), посвященной афганской войне.

* * *

В искусстве конца 1980-х годов ощущался наступающий крах эстетики соцреализма, вызванный все более глубоко проникающей в сознание людей мыслью об утопичности идей, на которых строилась вся государственность и жизнь советского народа. В живописи нигилизм и негативистская волна шли из московского художественного подполья. Но здесь была иная ситуация. Появившиеся здесь работы с острым критическим ракурсом были

своеобразной модой на новую социальную живопись. И не случайно, что узбекские живописцы, восприняли и отразили в своих работах эту тенденцию столь же легко и быстро, как и расстались с ней в начале 1990-х годов. С другой стороны, вызревавшая в работах этой группы художников-реформаторов тенденция к новому прочтению наследия и культуры Востока и узбекской традиционной эстетики, получила в первые годы Независимости весьма плодотворное развитие. Середина 1980-начала 1990-х годов обозначили собой важный творческий и мировоззренческий Рубикон, через который прошли ведущие живописцы Узбекистана. Отход от социальной критики, довольно отчетливо проявившейся в искусстве 1980-х гг. и обращение в самом начале 1990-х к иной метафорической живописи были важной особенностью этого переходного времени..

II глава. Архетипы восточной эстетики и западная парадигма: тематика и стиль

*Он охотнее слушал истории о верблюде, который
летал, чем о верблюде, который бредет по земле,
более интересовался вымышленным образом,
чем точно установленным фактом.
Ал-Мукаддаси*

Новой живописи в 1990-е годы присуща своя особая стилевая манера и тематические новшества. Когда еще можно было увидеть неожиданных и парадоксальных по цвету синих коней (Т.Каримов), желтых павлинов (Г.Кадыров) или темно-коричневого верблюда в красных яблоках с расцветающими между горбами кустарником (Ф.Ахмадалиев), горделиво замершего под странной, на половину черной, наполовину белой луной. Разнообразие сюжетов не осложняет и не противоречит декоративной направленности стиля произведений. Уход художников в сферу метафор можно рассматривать как реакцию на идеологический пресс искусства соцреализма. Внимание художников стали

привлекать темы и сюжеты, которых сторонилась эстетика предшествующих периодов. За изменением состава идей и образов следует соответственно и трансформация пластических, стилевых и живописных приемов. Выбор тем и сюжетов был не случайным. Десятилетия аскетизма и запретов на проявление интереса к чувственной стороне жизни осталось позади. Критика советского строя в период независимости стала также не столь актуальной. Обращение к богатой восточной поэтике и гедонистической эстетике стали закономерной реакцией на открывшиеся возможности поиска национальной идентичности..

Раздел 1. Лирико-романтическая тема: гедонизм и ирония.

*Весна мне - преисподний ад,
когда ты не со мной:
Цвет красных роз огнем объят,
цвет белых - ледяной.
А.Навои*

Изнеженная, чувственная восточная красота воспевается в новой живописи в образах обнимающихся возлюбленных, обнаженных женщин, изнеженных музыкантов и танцоров в картинах Б.Джалалова, Дж.Умарбекова, А.Нура, Г.Кадырова, Л.Ибрагимова, М.Исанова, А. Насретдинова, Х.Зиеханова, Д.Рахманбековой, Т.Каримова и др. Несколько иной, иронически-гротесковый

подход ощущается в картинах Т.Ахмедова и позднего М.Карабаева. Необычна для восточной философской и художественной традиции интерпретация этой темы в духе чувственного, «грубого гедонизма» и примитивисткой стилистикой форм в серии влюбленных Р.Акрамова. Исключительно редко к лирико-романтической теме любви обращаются такие живописцы как Файзулла и

Фаррух Ахамадалиевы, Б.Исмаилов. Как ни странно, эта тема в ее общепринятом композиционном формате не обнаружена в творчестве Ж.Усманова.

Влюбленные

Ставшая популярной в репертуаре новой узбекской живописи 1990-х годов тема возлюбленных явилась показателем принципиальных сдвигов в художественном сознании ведущих мастеров кисти Узбекистана. При сохранении интонационных особенностей, каждый из живописцев ищет свои стилевые приемы выражения этой лирической темы. Образы возлюбленных нередко заимствуются из библейских, мифологических или литературных источников – Адам и Ева, похищение Европы, Лейла и Мажнун, Тахир и Зухра, и др.

Западно-восточный симбиоз традиций наиболее ярко проявился в творчестве Б.Джалалова. В небольшой картине художника «Поэт и муза» (1996г.) художник органично сочетает европейский конструктивизм (фигура девушки-музы) и изящную пластику восточной эстетики (фигура возлежащего поэта). Здесь довольно точно и выразительно передано ощущение жеманства, поэтического вдохновения и чувственной красоты, свойственной поэзии Востока:

*Чудесно быть вдвоем, вина с красавицей
истив,*

*Мне та подруга не нужна, чей облик не
красив.*

(Алишер Навои)

Такой западно-восточный микс возможно связан с местом, для которого была предназначена эта работа - интерьер фойе европейского по стилю отеля Интерконтиненталь в центре Ташкента.

Знаки и символы традиционной культуры Востока – плоды минадля «бодомгуль» и цветок тюльпана «лолагюль», разбросанные по всей поверхности полотна, легли в основу декоративной композиции картины «Сад любви» (1999г.). Плавная восточная стилисти-



Б.Джалалов. Поэт и муза. 1996.



Б.Джалалов. Сад любви. 1999



Б.Джалалов. Сад любви-2. 2010

ка использована мастером в более поздней многофигурной картине «Сад любви-2» (2010г.). В стилистике работы, особенно в образах обнимающихся возлюбленных, очевидны реминисценции с поэзией Востока:

Весна мне - преисподний ад, когда



Б.Джалалов. Сауд. Искатель тишины. 1998



Ж.Умарбеков. Сон. 1998

ты не со мной:

*Цвет красных роз огнем объят, цвет
белых - ледяной.*

*С тобою врозь весна - что ад, и станет
адам рай:*

*Ведь без тебя и райский сад не расцветет
весной.*

(Алишер Навои)

Судя по отдельным деталям здесь наряду с чувственными, земными страстями, прослеживается и линия суфийской божественной любви.

Стремление показать поэтику Востока в неразрывной связи с эстетическим мировидением Запада прослеживается чуть-ли не во всех работах Б.Джалалова. В этой картине попытка придать теме универсальный контекст просматривается в изображении сцены беседы дервиша с черепом – аллюзия классического эпизода разговора шекспировского Гамлета с черепом шута Йорика.

После 1992 года эта тема все чаще становится предметом пластических аранжировок Ж.Умарбекова: «Тема влюбленных, так или иначе присутствует в творчестве каждого художника. Что такое влюбленные – это одно тело, нет скорее одна душа в слиянии. Влюбленные и все. И стоял вопрос как это подать пластически. Не без помощи Пикассо. Я его очень люблю. Не все периоды – а именно африканский период. Цветовое решение – бирюзовый цвет, ультрамарин, охра – цвета любви, цвета архитектурной керамики» (из бесед автора с художником). Теме любви посвящена серия очень близких по пластике картин Ж.Умарбекова - «Трое» (1995г.), «Влюбленные» (1996г.), «Золотые персики» (1997г.), «Сон» (1998г.), «Влюбленные» (2001г.), «Свидание» (2003г.) и других.

Композиции на тему влюбленных имеют вариации. В основном это пара возлюбленных, но порой появляется еще один персонаж – безнадежно влюбленная соперница: «... сложные отношения между возлюбленными почему-то в живописи не исследовались и я решил попробовать коснуться этой темы» (Хакимов А. 2006а., с.112). В картине «Трое» использован колорит холодных, сине-изумрудных с вкраплением черного и желтого цветов, придающих образам наряду с драматичностью еще и особую таинственную поэтичность.

Состояние возвышенных чувств передано

в одинаковых по названию картинах «Сон», но выполненных в разные годы (1992г. и 1998г.). В них парящие влюбленные близки персонажам Шагала:

*Мы вместе с тобою летели по небу,
Как будто слетели с картины Шагала.
Смешались в сознание былое и небыль,
И полночь за нами шагала.*

В картине «Тахир и Зухра в юности» (2005г.) художник словно возвращается к некогда использованной в своих ранних картинах («Хусайн Байкара и Навои в юности» и «Песня») живописной пластике - золотисто-охристой фактуре иконописных образов.

В картине нет экспрессии и движения - акцент сделан не на выражении чувств, а на поэтизации трагической истории влюбленных. Обобщенная пластика, застывшее выражение взгляда Тахира, создают некую ирреальную атмосферу. В картинах Ж.Умарбекова «Райские птички» (1998г.), «Шехерезада» (1998г.) «Шехерезада. Встреча» (2002г.) тема любви воплощается в более экспрессивной пластике. Это сказочные образы, олицетворяющие вечную райскую обитель, символом которой являются белые порхающие птицы.

В 1990-е годы к теме возвышенной любви обращается А.Икрамджанов. Тающая стилистика мазка стала пластическим лейтмотивом в одной из его лирических картин «Влюбленные. Лейла и Меджнун» (1991г.). Цветовая гамма символически передает возвышенные чувства и настроения возлюбленных. Эта стилистика была использована художником еще в ряде работ, таких как «Мелодия Чанг» (1990г.), «Мелодия Навруза» (1993г.). В них изысканная живописная техника органична замыслу художника - передать тонкие, порой музыкальные интонации.

С 1990-х годов тема любви становится ведущей в творчестве Акмаля Нура. В это время происходит смена его стиля. Эстетика мрачных картин конца 1980-х годов уступает



Ж. Умарбеков. Тахир и Зухра в юности. 2005

место лирической по тональности живописи. Лирика, как классиков Востока, так и современных узбекских писателей аккомпанирует живописной пластике его работ. В их интонационном спектре сосуществуют настроение блаженства и традиционные «стенания» о неразделенной любви и разлуке. Художник использует различные символические и аллегорические образы восточной поэзии и народного фольклора – это плоды граната и яблока, луна или полумесяц, река, рыба, лодка и др. Симптоматичны названия работ - "Яблоко любви", "Сад любви", "Река любви" (1995г.), "Остров любви" (1998г.), в которых тема счастливого соединения, нередко сочетается с тонкой драмой чувств разлученных возлюбленных.

Нередко один из этих мотивов – чаще это яблоко или гранат - выступает общей пластической и смысловой доминантой этих картин. Сакральный смысл этих мотивов со временем уходит на второй план, изображение плодов превращается в искусно варьируемый пластический прием.



Ж.Умарбеков. Шехерезада. Встреча. 2002



А.Нур. Поцелуй. 1996



А.Нур. Остров уединенных душ. 2010

В начале 1990-х годов трансформация стиля наблюдается в творчестве Г.Кадырова. С этого времени в его работах происходит высветление колорита, все большее место занимает мажорный спектр цветовых решений. Черные павлины с его ранних картин становятся золотисто-желтыми и сине-голубыми. Соответственно меняется и тематика картин. Появляются новые персонажи - изнеженные восточные красавицы и возлюбленные пары, которые стали неким узнаваемым атрибутом новой узбекской живописи. (Норматов Н. 2004).

С середины 1990-х годов в его работах начинает акцентировано звучать тема любви. Непосредственным толчком к разработке лирико-драматической тематики стал просмотр фильма «Поющие в терновнике»: «... просмотр фильма повлиял на меня. Я по-другому посмотрел на свою жизнь. У меня и раньше были эскизы на тему любви, но только теперь понял, что пришло время уделить этой теме особое внимание» (из беседы с автором с художником).

В картинах на эту тему обобщенность форм и приподнятая декоративность цветового решения сочетается с узнаваемыми приемами, например, своеобразной трактовкой рук и лиц персонажей. В картине «Ожидание» (1994г.) застывшие лица и одежда девушки и

юноши обобщены. Они смотрят прямо на зрителя, а на светло-коричневом фоне рассыпаны плоды, напоминающие гранат. Руки возлюбленных трактованы в виде двух обобщенных фигур, напоминающих крылья белых птиц. В последующих картинах на тему возлюбленных этот «семантический прием» Г.Кадыров начнет разрабатывать более углубленно. Теперь не только ладони, но и рука вплоть до локтя превращается в знак-символ. При этом во всех последующих картинах эта схема остается неизменной - у девушек руки перекрещены, а руки юношей представляют собой две не сомкнутые овальные фигуры. Этот прием художник повторяет в серии картин, созданных им с середины 1990-х до конца 2000-х годов - «Ночная встреча» (1995г.), «Красные цветы» (1997г.), «Белый ангел» (1998г.), «Лейли и Меджнун» (1999г.), «Сопричастность» (2001, 2007гг.). В целях придания сюжету восточной узнаваемости художник использует стилизованные изображения цветов, плодов граната, павлинов, ланей и др. Неизменно в картинах на тему влюбленных присутствует луна или полумесяц. Так, белый полумесяц над возлюбленными появляется необязательно сверху на синем небосклоне - он может неожиданно оказаться где-нибудь сбоку на коричневом фоне. Если же фон светло-серый, то полумесяц превращается в черную дугу, рожками вверх. Все эта стилизация придает картинам легкую ироничность. По изяществу и певучести линий, утонченности цветовых соотношений, в его картинах можно обнаружить некие реминисценции стиля Боттичелли. Г.Кадыров воспринял важные особенности стиля великого мастера - легкость, воздушность, изящество линий, утонченность и виртуозность пластических форм, особую прозрачность цветовых пятен и т.д.

При всей декоративности стиля и экзотичности восточной атрибутики, образы влюбленных в картинах Г.Кадырова далеки от



Г.Кадыров Ожидание.1994



Г.Кадыров Ночная Встреча.1995



Г.Кадыров Лейли и Меджнун.1999



Г.Кадыров. Сопричастность. 2007



Г.Кадыров Полет мечты. 1992-2001



Г.Кадыров. Триптих. Легенда о Влюблённых. Август. 1997



Г.Кадыров. Рамазан. 2004-2014

сладострастных удовольствий. В их настроениях преобладает печаль, неуверенность, драматическое ожидание разлуки. В 1992 году художник приступил к работе над картиной «Полет мечты» с изображением парящих влюбленных. Образам не хватало изящества, в колорите не доставало яркости и декоративного обобщения, к которым стал в этот период стремиться Г.Кадыров. Художник почувствовал этот диссонанс. Поэтому на некоторое время работа над ней была отложена, и он возвратился к этой картине в 2001 году при подготовке к персональной выставке.

«Парящие влюбленные» в новой интерпретации появляются в 1997 году в одной из частей триптиха «Легенда о влюбленных», названной художником «Влюбленные над городом». Г.Кадыров использует несколько иронично-наивный стиль в трактовке образов влюбленных. В отличие от возвышенных, взлетающих или воспаряющих вверх влюбленных, персонажи на картине Г.Кадырова, неловко прижавшись друг к другу, в горизонтальной позе летят над руинами старых городов.

Г.Кадыров использует эту композиционную схему в двух картинах под общим названием «Рамазан», написанных соответственно в 2004 г. и 2014 г. Они близки по духу, компози-

ционному и колористическому решению картине «Влюбленные над городом», но отличаются деталями в одежде, а главное – идеей картины. Если по пластическим и метафорическим особенностям парящие Г.Кадырова и близки к летающим влюбленным Марка Шагала, то трактовка образов в картинах «Рамазан», показывает совершенно иной пласт мышления. Здесь слово «Рамазан» означает принцип соблюдения чистоты помыслов в отношениях между полами в священные дни мусульманского поста. Это в корне меняет трактовку образов, придавая всему замыслу не лирический, а дидактический характер.

В серии картин М.Исанова, посвященных теме возлюбленных можно выделить картины с использованием традиционных восточных метафор-архетипов, среди которых - мотивы граната и ангелоподобной женщины - пери. Это картины «Ангельский поцелуй» (1998г.) и «Ошик анор» - «Влюбленный гранат» (1999г.). Композиционно они близки, но в интонационном строе картин имеются существенные различия. В «Ангельском поцелуе» рослый юноша-ангел, держащий в руках гранат, символизирует сладострастие, а девушка с полумесяцем в руке – олицетворение невинности и восточного целомудрия.

Благодаря этим нюансам в колористическом решении и использовании знаковых-символов, поцелуй в трактовке автора воспринимается как эмоциональное действие, способное расколоть хрупкую гармонию томного и светлого ожидания. В картине «Влюбленный гранат» атмосфера и состояние героев иное – здесь господствует нега и взаимное притяжение глубоких чувств. Это ощущение передается и в мажорной цветовой гамме, и в атрибутике, окружающей персонажи.

Гранат как символ любви изображен в картине «Гранат любви» (2000г.) в виде профильного изображения лиц влюбленных внутри гранатового плода.



М.Исанов. Ангельский поцелуй. 1998



М.Исанов. Ошик Анор . 1999



М.Исанов. Цветок солнца. 2007

К концу 2000х годов в творчестве художника появилась серия картин с изображением обнаженных возлюбленных в духе гогеновских типажей - «Поцелуй вкуса черешни», «Под крылом ангела» и «Цветок солнца». Сходство с работами Гогена (в частности, с картиной «Ревность») ощущается в картине М. Исанова «Цветок солнца». Несмотря на романтическое название картины, в ее фабуле заложена некая драматическая история.

Однако основное внимание художника направлено на формально-живописные задачи – поиск выразительности свойственного его живописи свечения красочной гаммы. Ощущение упоения нежностью в картине «Поцелуй вкуса черешни» и сладкая нега уставших тел в работе «Под крылом ангела» синхронны утонченной пластике и золотистой гамме цветов.

Тема возлюбленных в творчестве живописца А.Насретдинова интерпретируется в контексте западно-восточного симбиоза. Его первые творческие работы несут на себе следы увлечения сюрреализмом. С начала 1990-х вплоть до конца 2000-х гг. А.Насретдинов создает картины, основанные на симбиозе традиций восточной миниатюрной живописи и западных стилей – кубизма,



М.Исанов. Поцелуй вкуса черешни. 2007

элементов конструктивизма и минимализма. В образном звучании, национальное мироощущение художника доминирует. Оно выражается в лиричности, известной чувственности, очевидной доле жеманства в трактовке женских образов, идущих от эстетики миниатюры и восточной этики. Такая характеристика образа восточной красавицы с использованием приемов средневековой миниатюрной живописи Востока и стилистики ломких, конструктивистских приемов кубизма ощутима в серии картин «Любовь» (1993г.) и ее более поздней версии «Чета влюбленных» (2008г.).

Но если в упомянутых картинах эстетика миниатюры прослеживается достаточно отчетливо, то в двух других полотнах на тему любви - «Ночь» и «Сон» (обе – 1993г.) - восточная стилистика передана больше в иконографии, аксессуарах и драматургии сюжета. Что касается пластических и живописных приемов, то здесь больше просматриваются принципы европейской эстетики с использованием минимального цветового спектра. В картине «Ночь» изображен юноша, ведущий на поводке красивого белого коня, на котором восседает изящная девушка, вызывающая ассоциации с образами классической поэзии Востока.

Она ушла, покинув пир, и села на коня,



А.Насретдинов. Сон. 1993

хмельна,
А я ей чашу протянул, с мольбой держась
за стремяна.
Нет, мне ее не удержать, но я бы в
жертву жизнь принес
За то, чтоб кем-нибудь на пир она была
возвращена.

А.Навои

В работе «Сон» использована схожая композиция, но здесь засыпающий юноша сидит на коне, а рядом, повернувшись к нему спиной восседает девушка-ангел с распростертыми крыльями. Трактовка образов в этой композиции отличается легкой иронией. Восточные мотивы ощущаются в иконографии мифологического образа Европы в виде обнаженной девушки, возлежащей на похитившем ее быке Зевсе в работе «Европа» (1997 г.). В ином экспрессивном, пурпурно красном колорите выполнены две работы А.Насретдинова «Танец любви» и «Красные возлюбленные» (обе - 1997г.), эстетика которых вызывает однозначные ассоциации с кубистическим шедевром А.Волкова «Гранатовая чайхана», что сознательно подчеркивается автором. В работе «Танец любви» кубистическая ломкость линий не лишает





Л.Ибрагимов. Тахир и Зухра. 2006



Файзулла Ахмадалиев. Влюбленные. 2000

образы земной чувственности, а пурпурный цвет лишь усиливает эмоциональный накал атмосферы страстных объятий возлюбленных. В картине же «Красные возлюбленные», также как и волковской «Гранатовой чайхане», несмотря на различие тематики, преобладает мистическая суфийская отстраненность образов. Эта же духовно-мистическая идея лежит в основе противоположной по гамме, холодной, сине-черной с желто-зелеными вкраплениями цветов, картине «Контакт»

(2001г.).

При довольно ощутимых колористических и композиционных отличиях, для всех этих картин характерна общая черта – атмосфера тонкого восточного гедонизма, наполненного ароматом изысканной лирики и скрытой чувственности. В этом кроется интуитивная эстетика национального мироощущения художника: «Национальное от рождения у меня в крови, чтобы я ни делал – это национальное. Но то, что мы исследуем Запад и пытаемся связать его с искусством Востока в гармоническое единство, это обогащает наше искусство. Я – узбек и от этого никуда не уйдешь» (из бесед автора с художником). Кстати, эта позиция характерна для большинства художников этого направления, в работах которых дает себя знать западноевропейская эстетика.

Тема возлюбленных в ее традиционно-восточной, лирико-романтической трактовке встречается в творчестве еще целого ряда живописцев. В картинах Л.Ибрагимова образы влюбленных воплощаются в многофигурных композициях («Кокон», «Тахир и Зухра» – обе 2006г). При этом картины имеют весьма большие размеры, напоминая не столько станковые работы, сколько настенные фрески. Сами персонажи и переживания героев для художника не столь важны, главное передать красоту и утонченность поэтики Востока, красочность нарядов и притягательность неповторимых узоров.

Примерно такие же задачи, хотя в иной пластической и колористической манере, ставят в работах на тему влюбленных Файзулла Ахмадалиев («Влюбленные». 2000г.) и его сын Фаррух («Мое солнце». 2008г.).

В обоих случаях изображены лишь профили лиц возлюбленных, словно проникающие друг в друга в тайном поцелуе. Такая немногословная и драматургически скупая трактовка вызвана скорее стремлением решить живописно-пластические задачи, нежели передать образы страстных или

тоскующих влюбленных.

Несмотря на различия в индивидуальном стиле, упомянутые выше художники привержены национально-романтической трактовке темы влюбленных. В их произведениях все серьезно, нет иронизации или саркастических усмешек, изысканного ерничанья или легкой безобидной провокации, свойственных произведениям узбекских живописцев постмодернистской ориентации.

Обнаженные тела

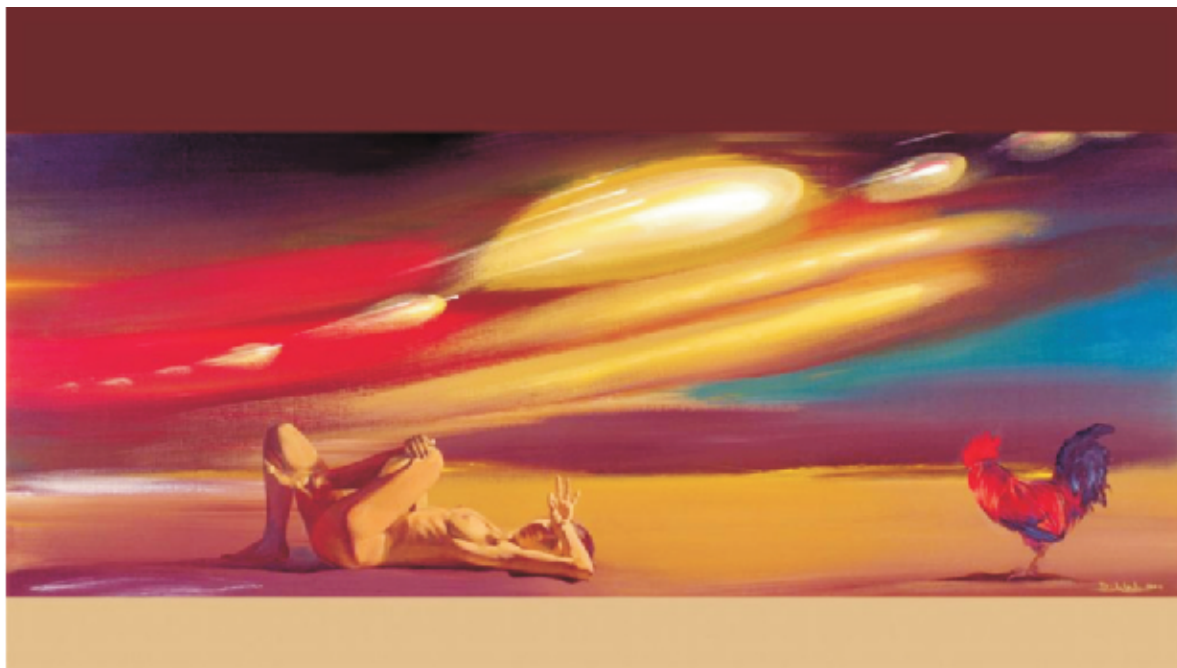
*Видеть тебя нагою - постигнуть жажду
ливня, который плачет о хрупкой плоти,
и ощутить, как море дрожит и молит,
чтобы звезда скатилась в его морщины.*

Гарсиа Лорка

Обнаженная натура была излюбленным жанром мирового искусства - от античной пластики до искусства Ренессанса, барокко и рококо, от живописи романтизма, академизма до импрессионизма и модернистских течений XX века. В искусстве соцреализма жанр «ню» был распространен больше в качестве постановочных занятий в системе художественного

образования с целью формирования у студентов навыков правильной передачи анатомии и пропорций тела. Что касается выставочной деятельности профессиональных художников, то этот жанр идеологически не поощрялся и редкие работы на эту тему не выходили за пределы мастерских. С этой точки зрения повышенное внимание узбекских живописцев к этому жанру в период независимости было новым явлением в их творческой практике.

Б.Джалалов одним из первых в узбекской живописи обратился к теме обнаженного человеческого тела. В его образах нет постмодернистской иронии или подчеркнутой деформации пропорций тела. Вдохновившись образцами классического искусства европейского Ренессанса еще в 1980-е годы, он и в последующих репликах на эту тему придерживается хрестоматийных канонов. Подчеркивание эстетической стороны в трактовке обнаженного тела и восхищение пластикой тела нашли отражение в картинах, написанных на протяжении 1993-2006 гг. – «Отражение», «Мать Леонардо», «Огненное посвяще-



Б.Джалалов. Огненное посвящение. 1996



Б.Джалалов. Многоликий Джайхун. 1994



Б.Джалалов. Мать Леонардо. 1994

ние», «Многоликий Джайхун», «Маэстро Паганини», «Саид. Искатель тишины», «Единорог» и др.

Нередко нагота фигур в его произведениях сильно стилизуется. Это картины, выполненные в геометрически-знаковой стилистике – «На праздник», все части триптиха «Новая мифология 21 века», «Цикл жизни», «Похищение Европы», «Вакханалия» и др. В них эротические или гедонистические интонации не имеют самоценного значения. Таков образ обнаженной девушки в мистической по атмосфере и самому названию картине «Огненное посвящение» (1999г.). В безлюдном пространстве пустынного пейзажа изображена обнаженная девушки. Одна ее нога согнута в колене, другую она правой рукой прижимает к животу, а левая рука заслоняет лицо от жалящих лучей солнца. Справа от нее изображен в статичной позе красно-синий петух. В гамме интенсивных желтых и фиолетовых цветов передана панорама небесного свода, распростертого над раскаленной пустыней.

Драматургия полотна столь насыщена, что обнаженность натуры здесь не воспринимается как анатомическое состояние – образ девушки выступает в качестве пластической метафоры. Это – символ звенящей в воздухе огненной жары, ниспосланной небесами как некий рок и наказание.

Своеобразное воплощение жанра «ню» художник демонстрирует в картине «Многоликий Джайхун» в образе скульптурных изображений обнаженных женских божеств. В картине скульптурные образы столь стилизованы и столь историчны, что о чувственном аспекте жанра говорить не приходится.

В картине «Мать Леонардо» изображена обнаженная женщина в состоянии беременности. Образ женщины – матери великого художника предстает в картине не как реальный исторический персонаж, а как аллегория. Мать Леонардо стоит в воде на фоне ниспадающего потока воды – рядом плещется рыба,



Л.Ибрагимов. Восточная принцесса. 2001

как символ мудрого безмолвия. Мифологический контекст читается в венчающей женщину странной короне в виде чередующихся веточек с листочками, завершающимися маленькими фигурками крылатых богинь.

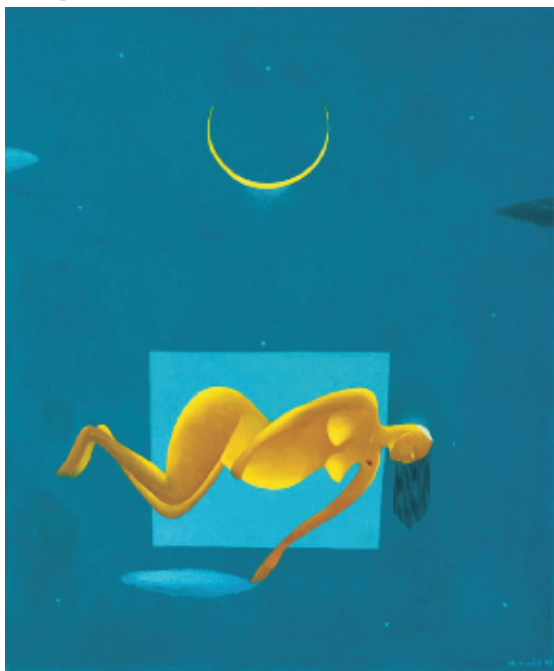
Иначе воспринимается чувственная, гедонистическая по звучанию картина «Вакхания», где, несмотря на стилизацию обнаженных фигур, ощущение торжества оргии и порывов страсти составляет основу образного решения. Несмотря, на достаточно частое обращение к традициям европейского искусства, в картинах Б.Джалалова всегда просвечивается связь с национальным наследием и эстетикой Востока: «Я азиат по ментальности, и даже, когда делаю выставку в Европе с модернистскими, на мой взгляд, работами, они видят во мне, прежде всего, представителя Востока, называя меня “узбекским модернистом”. Так отзывались о моих работах в Бельгии» (из бесед автора с художником).

Серия возлежащих обнаженных красавиц в схожих позах и близких интонационных

звучаниях предстает в серии картин Л.Ибрагимова – «Восточная Принцесса» (2001-2005гг.), «Отдыхающая дама» (2005г.), «Сон» (2007г.). В пластическом решении этих работ преобладает линейное начало, поскольку сам Л.Ибрагимов к станковой живописи обратился после долгих лет творческой работы в качестве графика. Это оставило след в стиле его живописных композиций, основанных на интерпретации традиций настенных росписей Восточного Туркестана (Минг-ой, Хотан и др.) с их тяготением к выразительности линий и изяществу рисунка. Обнаженные женщины в работах Л. Ибрагимова полны томной неги, граничащей с состоянием внутренней медитации. Они лишены внешнего проявления страсти. В выражении их лиц сквозит свойственный буддийской философии принцип иератизма и индифферентного состояния. Они прекрасны, но холодны. Эти полнотелые красавицы с монголоидными лицами и полузакрытыми глазами, грациозными позами и изысканными формами тела,



Л.Ибрагимов. Отдыхающая дама. 2005



М.Исанов. Рождение в ночи. 1993



М.Исанов. Гранатовая пери. 1995

призваны вызывать у зрителя чувство вожделенной, но несбыточной мечты.

По существу, это неземные создания, что подчеркнуто своеобразной трактовкой - бестелесностью образов, переданных с помощью тонкого слоя прозрачных тонов. В картине «Восточная принцесса» (2001г.) божественное происхождение подчеркнуто парящими вокруг спящей принцессы небесными ангелами.

Образы красавиц в картинах Л.Ибрагимова представляют лирико-романтическую и мифологизированную линию узбекской живописи. В картине «Кентавр» (2008г.), больше напоминающей огромную графическую композицию, в трактовке обнаженных фигур просматриваются черты европейского модернизма.

Символично-аллегорические изображения обнаженных женских фигур достаточно часто встречаются в творчестве М.Исанова. Это сидящие или возлежащие красавицы, предстающие в образах восточных пери - сказочно-мифологических существ необычайной красоты в картинах «Гранатовая пери» (1995г.), «Лунная пери» (2000г.), «Ласточка» (2006г.), «Рубиновые звезды» (2006г.), «Утро пери» (2008г.). Женские фигуры обычно окружает атрибутика, подчеркивающая метафорический контекст образа обнаженных красавиц. В трактовке их тел М.Исанов использует свой излюбленный живописный прием внутреннего свечения. В одной из первых картин художника «Рождение в ночи» (1993г.), тело лежащей на боку обнаженной красавицы благодаря покрывающим его светлым бликам словно парит в ночной синеве. Ощущение фантастического, ирреального события подчеркивается изяшной желтой дугой полумесяца.

В этой же иконографической манере передан образ обнаженной девушки в картине «Гранатовая пери» (1995г.). Она выполнена в теплых, красно-желтых цветовых сочетаниях и в этом смысле контрастирует с предшеству-

ющей работой. В «Гранатовой пери» метафоричность образа подчеркивается передачей фона в виде крупных излюбленных художником плодов граната.

В ряде картин М.Исанова сказочные пери обнажены лишь до пояса, нижняя часть деликатно прикрывается красивой тканью. Красота женского тела здесь играет интригующую, но не главную роль. В картине «Лунная пери» (2000г.) обнаженная по пояс изящная пери поддерживает двумя руками развевающиеся вверх крылья фантастического красного платка.

По обе стороны от сидящей в позе лотоса фигуры красавицы - символы любви и плодородия – красные гранаты. Драматургия картины построена на контрасте красных и синих оттенков, выражающих дуалистическую оппозицию добра и зла, любви и ненависти, жизни и смерти. Схожие идеи лежат в основе двух других картин М.Исанова - «Рубиновые звезды» (2006г.) и «Утро пери» (2008г.).

В них, как и в картине «Лунная пери», иносказательная философия выходит на первый план, несколько приглушая чувственные аспекты восприятия образов. Более акцентированно гедонистические интонации проявились в картине «Ласточка» (2006г.).

Смуглое тело привлекает грациозными изгибами, лицо выражает истому, глаза прикрыты. Художник концентрирует внимание на чувственной характеристике образа:

*Бедра твои - как корни в борьбе упругой,
губы твои - как зори без горизонтов.
Скрытые в теплых розах твоей постели,
мертвые рты кричат, дожидаясь часа*
Гарсиа Лорка

Это уже не божественное существо, а земная, с трепетными формами красавица, хотя ее образ имеет и аллегорические особенности. Лежащая на лоне природы обнаженная девушка находится в окружении щебечущих на ветвях птиц, на заднем плане проплывают белые облака, что создает атмосферу поэтичности и лирического настроения. Эта же



М.Исанов. Лунная пери. 2000



М.Исанов. Утро пери . 2008



М.Исанов. Ласточка. 2006



А. Насретдинов. Жаркий день. 1998



А. Насретдинов. Жаркий день. 2005

интонация характерна и для более поздней картины М.Исанова «Спелая груша». Здесь на фоне сочных плодов груши возлежит обнаженная девушка с приподнятой правой рукой, на которой мирно устроилась певчая птица.

Несмотря на грациозную пластику и чувственные формы, образы обнаженных женщин в картинах М.Исанова всегда остаются частью драматургического замысла.

Эстетика с минимальными лирическими интонациями и преобладанием жесткого драматургического решения предстает в серии обнаженных женских образов, созданных художниками А.Насретдиновым, Р.Акрамовым, М.Карабаевым, Т.Ахмедовым, М.Джаббаровым, З.Шариповой. В работах этих художников восточная или национальная идентичность не акцентируется, а чувственная сторона изображения тела чаще уступает формальным, живописным или образно-метафорическим задачам.

В иконографии обнаженных женщин, созданных А.Насретдиновым, просматриваются некие обобщенные восточные черты. В этой серии на первый план выходит игра форм и цвета. Тяга к кубистическим экспериментам проявилась в картине «Жаркий день» (1998г.).

В наборе отдельных геометрических фигур - треугольниках, полуовалах, круглых дисках - трудно угадать контуры женского тела. Чувственное начало здесь практически не читается - это самоценная игра пластических форм. В картине «Поцелуй луны» (1999г.) изображена стилизованная фигура пышнотелой и жеманной восточной женщины.

Ее тело несмотря на разделенность линиями рисунка, выглядит достаточно чувственным и эротичным. Половина лица передана в виде стилизованного лица женщины, а вторая напоминает символическое изображение солнечного или лунного диска. Здесь просматривается попытка художника соединить живописную игру, знаковую символику и чувственную красоту женского

тела. Пикантный образ раздевающейся девушки изображен в картине А.Насретдинова «Жаркий день» (2005г.) - по существу эта та же самая модель, но теперь она изображена сидящей фронтально и передана менее схематично.

Она снимает синее платье, под которым виднеется купальник, с трудом скрывающий ее пышные формы. Атмосферу зноя передает теплый, светло-кофейный фон и черный диск луны, изображенный в верхнем углу справа. Жизненная энергия и телесная красота придают образу гедонистическое звучание. В 2010 году А.Насретдинов пишет анатомически схожую пышнотелую брюнетку в эротично спущенных черных чулках. Также как в картине «Поцелуй луны», ее фигура рассечена наполовину, а части тела представлены в виде отдельных геометрических фигур. В этой картине гедонистическое начало выражено более открыто и кубистические эксперименты не способны скрыть ощущение торжества чувственно-притягательной телесной красоты.

В картине «Вечерний сон», написанной в 2012 году стилизация в передаче женского тела усиливается.

Перед зрителем предстает возлегающая фигура смуглой красавицы, черты лица и формы тела которой просматриваются уже с трудом. Геометрия расчлененных частей тела поглощает анатомические черты и эмоциональное восприятие картины переключается на пластическое и цветовое решение. В серии обнаженных женских фигур в еще большей степени, чем в картинах на тему влюбленных, проявилось увлечение А.Насретдинова пластическими идеями кубизма и русского конструктивизма (В. Татлин, А. Родченко, Э. Лисицкий, Л. Попова и др.).

Жанр «ню» в картинах Р.Акрамова встречается как в композициях на тему влюбленных, так и в виде самостоятельных изображений обнаженных женских фигур. При этом стилистика работ Р.Акрамова



А.Насретдинов. Страсть. 2010



А.Насретдинов. Вечерний сон. 2012



Р.Акрамов. Красное вино. 1997



Р.Акрамов. Обнаженная. 2003

остается такой же одиозной и узнаваемой – это вновь профильные изображения одноглазых людей с грубоватыми формами тел, стилизованными и обобщенными чертами лица. Образам обнаженных женщин присуща грубоватая наивность форм, а неуклюжесть и простоватость в трактовке их тел и лиц призвана показать их исконную, физическую связь с природой. Не случайно в картинах Р.Акрамова образы обнаженных женщин написаны на лоне природы – на зеленой лужайке, в объятиях синевы моря или темной

лунной ночи. Вероятно, с этим обстоятельством подспудно связана тяга художника к излюбленной им цветовой гамме. Это – черный или изумрудный, иногда в их экспрессивном смешении, фиолетовый, умбра, а также коричневый цвет с редкими вкраплениями красного или розового оттенков. Соотношение этой палитры красок создает ощущение мистической и сакральной атмосферы, в которой чувственное, эротическое начало приобретает таинственное звучание. В картине «Красное вино» (1997г.) на первом плане изображена мужеподобная красавица с бокалом красного вина в правой руке. Ее тело покрыто тонкой тканью, сквозь которую недвусмысленно проглядывают части пышного тела. Над ее бедром дано профильное изображение лица мужчины держащего в руке бокал вина. Вся сцена изображена на лоне природы. С помощью вариаций синего цвета создается ощущение мистического пейзажа, в котором бытовая сцена приобретает характер поэтической аллегории.

В картине «Грусть» (1997г.) изображена обнаженная женщина, сидящая в тесной лодке. Ее корма вылеплена в виде истукана, равнодушно смотрящего на печальную героиню. В ее левой руке опущенные в воду цветы с красными бутонами как символ утраченной любви. На заднем плане сквозь туман просвечивается диск луны – спутника тоскующих влюбленных.

В этой картине художник выражает не порывы любовных страстей, а дает более углубленную психологическую характеристику образов. Состоянием нежности, томной идилии и одновременно скрытой тоски проникнуты схожие по пластике картины «Две сестры» и «Подснежники» (обе - 2004г.) с изображением обнаженных девушек. В картинах «Слепая птичка» (2008г.) и «Спящая» (2009г.) ощущается настроение одиночества и неразделенной любви. В картине «Не спится» (2010г.) трактовка обнаженной фигуры девушки с нелепыми, сплетающимися

ся, словно у тряпичной куклы ногами, носит ироничный характер. Это проявляется и в подчеркнуто яркой, напоминающей детский рисунок гамме картины.

К этой же драматической по интонации категории обнаженных женских образов можно отнести три варианта одного сюжета, написанные в 2000-е годы – «Девушка волна» (2000, 2008, 2013 гг.). Первый и последний вариант картины написаны в схожей манере – спящая в лодке одинокая обнаженная девушка лежит на животе, на голове красная роза, ее белое тело словно сливается с синими волнами, образуя некое единение человека и стихии. В атмосфере картин царит настроенное покоя и умиротворенности. В картине же на эту же тему, написанной в 2008 году, сохранена лишь поза лежащей девушки – во всем остальном перед нами предстает совершенно иная тональность и экспрессия. На заднем плане изображена фигура некоего фантастического существа – крылатого коня, тулово которого плавно переходит в торс одноглазого человека, вождеденно смотрящего на спящую девушку. В этой картине преобладают мрачные, порой зловещие интонации, свидетельствующие о разнообразии драматургической палитры художника.

В картинах, выполненных Р.Акрамовым в жанре «ню», встречаются и утонченные, наполненные лирическим настроением образы. Эта стилистика несколько выпадает из привычной для художника ассиметричной манеры письма: «У меня ощущение, что если тело вырисовывать достоверно или поэтизировать, то получается слащаво. В ассиметричных фигурах трепет тела сохраняется. Сколько бы не видел обнаженных тел, я все-таки хочу передать их в своей экспрессивной интерпретации» (из бесед автора с художником). В работе «Сон» (2000г.) ирреальная атмосфера передается в образе спящей девушки с запрокинутой на голову рукой.

Из под цветастого платья, плотно облегающего фигуру девушки, выступают овалы



Р.Акрамов. Спящая. 2009



Р.Акрамов. Не спится. 2010

бедер и полукруглые груди. На заднем плане изображено два стилизованных дерева с круглыми кронами, словно скрывающими светящийся диск белой луны. В колорите картины вновь преобладают сине-черные и изумрудные цвета. В отличие от его эротичных, физиологически грубоватых героинь в других картинах, этот образ отличается известной долей поэтичности и даже изысканностью. Эта же характеристика может быть отнесена и к другому персонажу. Речь идет о спящей девушке в картине «Планета любви» (2000г.).

Иконографически она еще больше отличается от его традиционно одиозных, грубоватых женщин подчеркнутой пластикой и утонченной фигурой. Покрытый редкой рябью изумрудный фон и деликатно прикрывающая бедра спящей девушки легкая ткань усиливают ощущение одухотворенности и лирической утонченности образа. Эти две



М.Карабаев. Круги заблудшей ласточки. 2000

работы расширяют спектр интонаций и ощущений, которые вызывают картины Р.Акрамова.

В качестве постмодернистского, со свойственным ему ироническим подтекстом, отклика на тему восточного гедонизма можно рассматривать и обнаженные женские образы в ряде работ М.Карабаева «Сон мотылька», «Поток черных волос», «Круги заблудшей ласточки», «Уснувшая бабочка», «Волнения в женских покаях» (все- 2000г.).

Это не чувственные полнотелые красавицы или утонченно-эротичные дивы, а коротконогие, по детски угловатые с нелепыми руками и ногами образы далеко не гедонистического ряда. В этой своеобразной десакрализации ценностей традиционного жанра «ню» просматривается ироническое отношение к устоявшимся представлениям и эстетическим канонам, позволяющее менять артикуляцию художника в произвольном пластическом регистре.

Интересна в этом отношении философия и драматургия картины «Сон мотылька». Н.Ахмедова, анализируя эту работу, пишет: «...в «Сне мотылька» на изысканном ложе в позе «невинной Венеры», иконография которой восходит к европейской классике,



М.Карабаев. Сон мотылька. 2000

представлена обнаженная. Но ее лицо прикрыто легкой тканью, не видно также лица суфия под огромной белой чалмой. Он то ли ее охраняет, то ли погрузился в сладкий сон или прячет свое отчаяние от терзающей его страсти. А странный пейзаж, мотылек и белоснежный головной убор, «салля», безусловно, заключают в себе важнейшие метафоры и символы для раскрытия смысла этих картин» (Ахмедова Н. 2014). Каков смысл этих «метафор и символов» и самой картины, к сожалению, автор статьи не проясняет. Между тем, в этой работе выявляются важные мировоззренческие и пластические особенности творческой манеры художника. Издешь важны все детали.

Прежде всего, о термине «суфий» по отношению к сидящей фигуре в чалме. Знающему философию и ритуальную жизнь этих мусульманских мистиков-аскетов, трудно представить в образе сидящего в чалме человека суфием. Одним из важных постулатов тариката суфизма - пути постижения истины и слияния с богом - является маком (одна из ступеней или стадий на этом пути-А.Х.), именуемый «зухд» - отречение от мирской жизни и ограничение желаний. Поэтому представить себе сидящего суфия

перед обнаженным телом женщин, охраняющим его и более того прячущим «свое отчаяние от терзающей его страсти» – значит обвинить его в страшном святотатстве. На наш взгляд, эта сцена больше подходит к атмосфере гаремной жизни, когда сон мотылька – одалиски-наложницы – охраняет евнуха, а не дервиш. Важна деталь – скрытые лица и женщины и слуги. Закрытые лица в этой работе выражают идею деперсонификации личности как характерной черты философии постмодернизма. Оголенное тело девушки с закрытым лицом в этом случае воспринимается и как символ наслаждения и улады власть имущих, и как обезличивание персонажей, имевших в атмосфере дворцовых нравов лишь физиологически-товарное значение. При этом человеческая значимость фигуры охраняющего евнуха также невелика. Таким образом, в картине по сути два безымянных мотылька, униженных и бесправных, не люди, а типажи, знаки обесценивания человеческого достоинства.

Эстетика обнаженных женских образов в картинах Т.Ахмедова построена на приоритете живописно-пластических задач. Его картины в жанре «ню» по скрупулезной проработке фактуры и цветового решения напоминают скорее очень продуманную и изысканную дизайнерскую разработку. Это не случайно, поскольку многие картины с изображением природы и женских образов создавались художником во время пребывания в Англии с 1998 по 2005гг. и были рассчитаны для домов, которые строились по заказу владельца. Творческие идеи и предложения самого Т.Ахмедова принимались практически без обсуждения: «Компании, с которой я работал, нравилось все, что я предлагал. Им нравилась цветовая гамма, а не философия или перегрузка смыслами» (из беседы с автором с художником). Впрочем, эти требования совпадали и с собственным отношением художника к задачам живописи: «Психологизма в моих картинах нет. Мне интересны



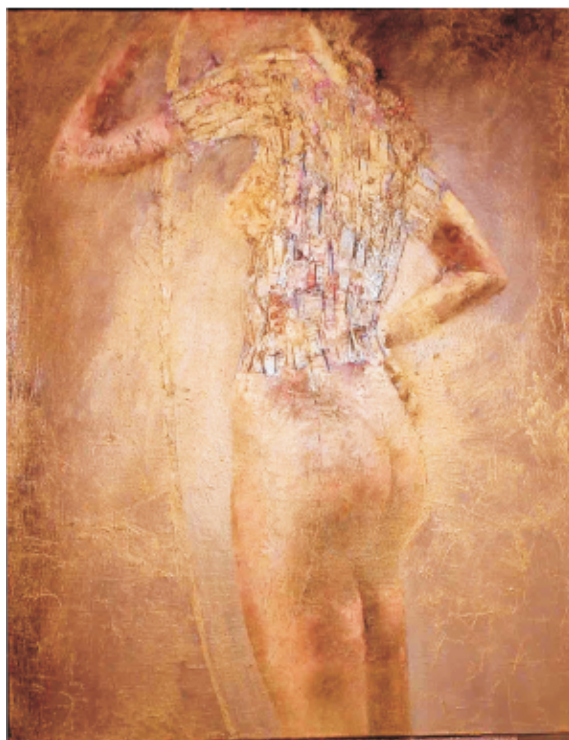
М.Карабаев. Волнения в женских покоях. 2000

краски на холсте. Фабула же не интересна. Иногда делаю эскизы, толчок должен быть извне – но толчок визуальный – это необычное соотношение красок, цветов, узоров» (из беседы автора с художником).

Особое внимание Т.Ахмедов уделяет интерпретации фона, который играет важную роль в живописном решении картины. В колорите его работ преобладают различные вариации красного цвета, который является излюбленным в палитре художника. Нередко художник использует различные градации синего цвета. Это наблюдение хорошо иллюстрирует его картина «Диалог» с двумя фигурами обнаженных женщин (2004г.), написанная для одного из домов в Англии. Две экзотически одетые молодые женщины с головными уборами в виде разноцветных перьев, в жеманных позах изображены на фоне разноцветных квадратов и прямоу-



Т.Ахмедов. Спящая азиатка. 2006



Т.Ахмедов. Дождь. 2003

гольников. Такая фрагментирующая живописная трактовка превращает фактуру холста и сами изображения в мозаичное и декоративное панно. Обнаженность фигур здесь выступает лишь как легкая интригующая деталь, не имеющая самостоятельного смыслового или эмоционального значения.

Более выразительно анатомическая и пластическая роль обнаженного женского тела подчеркнута в картине «Дождь» (2003г.). Эстетика этого полотна более сдержанна и аристократична. Обнажена нижняя часть тела купающейся девушки, стоящей спиной к зрителю, сверху на ней короткая кофта с сетчатым рисунком серо-голубоватых и розоватых тонов. Несмотря на чувственный характер обнаженной части тела, образ девушки привлекает особой таинственностью. Это тонко подчеркнуто мистическим золотистым цветом, играющим символическую и сакральную роль.

Тот же золотистый, благородный цвет использует художник в картине с обнаженной женской фигурой «Спящая азиатка» (2006г.), продолжающей серию картин, созданных в своеобразной интерьерной эстетике. В этой работе эффект свечения золотистого цвета приобретает подчеркнуто выразительное звучание - оно появляется за спиной спящей девушки. Ее смуглое тело насквозь просвечивается этим мистическим сиянием, что придает образу помимо физической красоты, еще и особую одухотворенность.

Умение сочетать в картинах творческое начало, и возможность их адаптации в интерьерной среде проявилось в картине Т.Ахмедова «Женщина» (2008г). В центре во всю высоту полотна изображена сидящая фигура обнаженной женщины европейского типа с сомкнутыми ногами и повернутым в профиль лицом. Фигура словно утопает в мириаде красных, желтых, синих мелких фрагментарных мазков, составляющих яркий и выразительный фон картины. Пластика живописи вызывает в памяти как филоновскую градацию мелких мазков, так и мозаично-орнаментальную фактуру работ Г.Климта. Однако ни у того, ни у другого мы не найдем такого обилия красного цвета, становящегося главным фактором образного решения картины. Сама фигура обнаженной женщины является лишь частью этой тщательно

разработанной живописной фактуры.

В картине «То, что мы сегодня любим» (2003г.) художник создает своего рода иронический парафраз или аллюзию на классическую сцену восточной миниатюры на тему поэмы «Хосров и Ширин», где главный герой видит купающуюся Ширин.

Причем в классических вариантах, Ширин столь сильно стилизована, что увидеть ее наготу не представляется возможным. Точно также трактована и обнаженная героиня в картине Т.Ахмедова. Несмотря на иронический контекст, получилась весьма привлекательная и красочная реплика классической изобразительной традиции Востока. Но, тем не менее – это исключение, некий эпизодический опыт: «Миниатюру Востока никак не воспринимаю как узбекскую модель искусства, хотя как пластика она интересна. Я попробовал ее интерпретировать, но у меня ничего не получилось» (из беседы автора с художником).

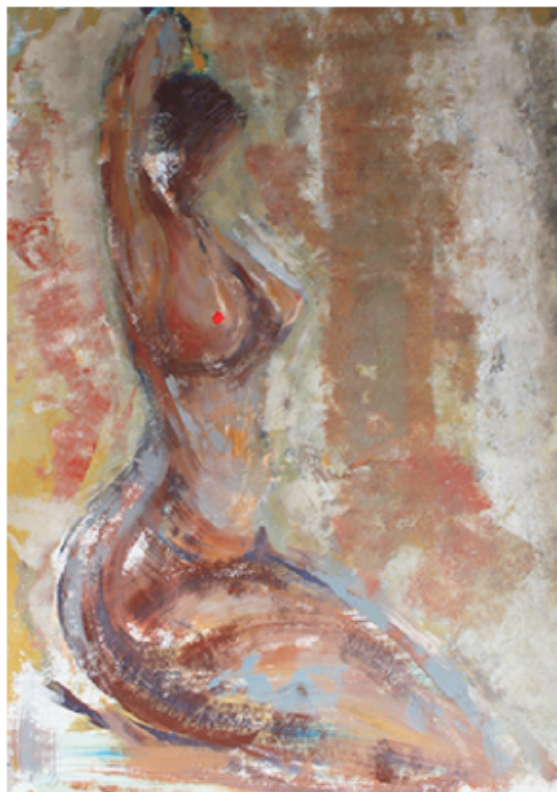
Т.Ахмедов создает работы с ориентацией на европейскую иконографическую традицию и постмодернистскую философию со свойственным ей нигилизмом и иронической снисходительностью к устоявшимся ценностям искусства.

До 2008 года С.Джаббаров был известен как автор творческих проектов в форме видео-арта и инсталляций, отличавшихся постмодернистскими чертами. Первые живописные работы в творчестве С.Джаббарова появились еще в 2008 году, однако наиболее определенно и ярко его стремление к созданию самоценных станковых картин проявилось в 2011 году во время участия в проекте «Эстетика гедонизма: тело, еда, дух». На ней он представил большие картины, которые вызвали заметный интерес у критиков и зрителей.

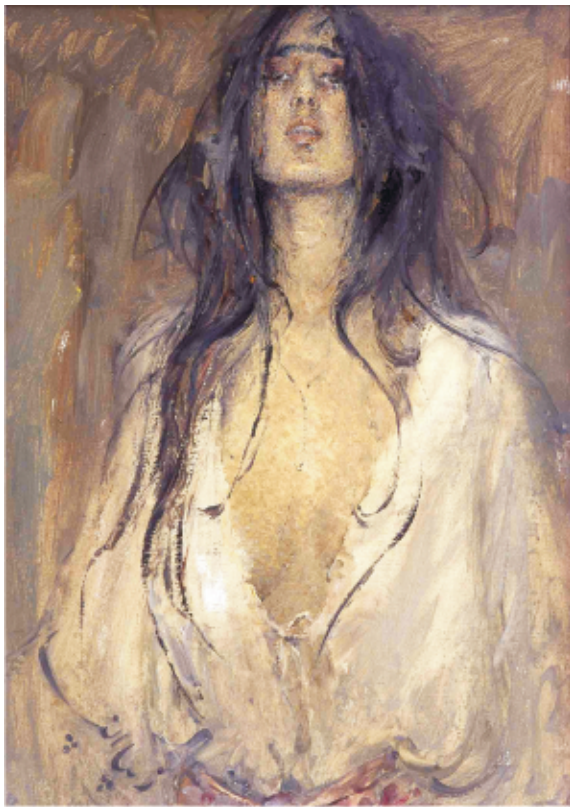
Эстетика живописных работ художника отличается от проблематики созданных им видео-проектов и инсталляций. Главным персонажем его станковых работ являются



С.Джаббаров. NYO. 2010.



С.Джаббаров. Telo. 2011



З.Шарипова. Автопортрет.1999

одиноким фигурам женщин в различных смысловых и композиционных вариациях. Динамика и состояние этих женских персонажей играют роль пластических иносказаний, отражающих определенное нравственно-психологическое состояние самого художни-

ка. Части тела обычно гиперболизированы, анатомические пропорции нарушены – нередко это женские фигуры с непропорционально длинными, словно ходули ногами. При этом лица персонажей не прорисовываются, конкретные черты и физиономические особенности затушевываются, отчего фактура картин носит эскизный характер. Это характерно и для нескольких обнаженных женских фигур, созданных 2010-2011гг.

В небольшой картине «Telo.Ангел» (2010г.) в свойственной художнику смазанной манере изображена в профиль сидящая фигура обнаженной женщины. Ни черты лица, ни особенности тела не просматриваются. Ее тело написано в такой же гамме, но с более интенсивными тонами – это темно-коричневые краски с просветами красноватого оттенка. Образ привлекает не столько анатомическими чертами, сколько мистической интонацией.

В двух картинах «NYO» (2010г.) и «Telo» (2011г.), несмотря на такую же манеру смазанных живописных контуров, особенности обнаженного тела, его чувственные характеристики проявляются достаточно определенно. Выражение эмоций не интересует художника, образная и психологическая характеристика выражается через позы, динамику тела и пропорции фигур.



З.Шарипова. Обнаженная.2000

Лица женщин не прорисованы, в пропорции тел чувствуется излюбленный художником прием сознательного нарушения пропорций, но здесь эта деформация лишь подчеркивает эротичность женского тела. В картине «Тело» пышнотелая красавица сидит на коленях, ее условно выписанная рука приподнята и словно тает в пространстве холста. В этой работе художник акцентирует внимание зрителя на подчеркнuto увеличенных бедрах и больших грудях, что придает образу чувственную, физическую красоту.

В картине чувственное начало не является самоценным, хотя просматривается достаточно недвусмысленно. При этом лица персонажей как предмет образной трактовки для С.Джаббарова отходят на второй план: «Для меня важнее тело, у меня нет лиц в картинах, потому что у меня нет конкретного прототипа» (из беседы автора с художником). Художник пытается передать неповторимость сиюминутного течения времени через пластику движения и особенностей анатомического строения тела.

Своеобразное толкование чувственного женского начала, прослеживается в работах З. Шариповой. В картине «Автопортрет» (1999г.) нет обнаженной натуры, но легкая белая ткань едва скрывает тело художницы. Напряженное эмоциональное состояние героини, граничащее с экстатическим всплеском, вызывает ассоциации с суфийскими радениями «зикр».

Более открытая по ощущению работа «Обнаженная», в которой также изображена лежащая в обнаженном виде сама художница, являет собой некий сплав чувственного и мистического начала. З.Шарипова одна из первых узбекских художниц, которая обратилась к жанру «ню» и интерпретировала ее в таком необычном контексте.

В современной узбекской живописи изображения обнаженных женщин можно обнаружить как в творчестве художников романтической направленности, так и в



Д.Рахманбекова. Ходьба птиц. 1990

картинах художников постмодернистской ориентации. Они интерпретируются в различных вариациях в зависимости от стилевых пристрастий художников. При этом отношение к этому жанру является индикатором не только творческих, но, возможно, и мировоззренческих принципов. Так, у признанных живописцев-лириков А.Нура, Ж.Умарбекова, Г.Кадырова, Д.Рахманбековой, также как и у художников культурно-философского склада Ж.Усманова, Ф.Ахмадалиева, Д.Разикова, Б.Исмаилова жанр «ню» практически не встречается.

В трактовке обнаженных фигур проявились концептуальные различия и особенности стиля художников, представляющих различные сегменты новой узбекской живописи. Для художников национально-романтического направления Б.Джалалова, Л.Ибрагимова, М.Исанова в передаче обнаженных натур характерна приверженность утонченной восточной эстетике. Живописцы А.Насретдинов, Р.Акрамов, М.Карабаев,



Д.Рахманбекова. Игрок на гиджакке. 1998

Т.Ахмедов. С.Джаббаров, З.Шарипова жанр «ню» используют для выражения своих концептуальных идей. В их произведениях чувственное и эротическое начало в интерпретации обнаженных фигур проявляется, но оно не является самоценным принципом эстетики.

Музыканты и танцоры

Одним из ярких проявлений гедонистической эстетики Востока является тема музыки и танца. Мусульманские теологи, в частности, Аль-Газали выступали с осуждением этих жанров искусства как развращающих истинного мусульманина. Однако в дворцовой культуре Востока эти призывы не возымели своего действия – в стенах дворцов и домах сановитых чиновников музыка и танцы были важной составляющей культуры наслаждения (А.Хакимов. 2010б). Более того, танец с сопровождающим его музыкальным исполнением составлял основу религиозного суфийского ритуала «зикр». Несмотря на критику этой традиции радикальными толкователями исламского этикета, музыкально-танцевальное сопровождение было широко распространено в практике дервишей среднеазиатского ордена Накшбанди. В скрытой полемике религиозного и светского начал, протекавшей на протяжении



Д.Рахманбекова. Ходьба птиц. 1993

всего длительного периода господства ислама на территории Среднеазиатского междуречья, тема наслаждения музыкой и танцами сохраняла свое значение в досуге состоятельных и средних слоев населения региона вплоть до начала 20 века. Особой популярностью в среде зажиточных слоев населения пользовались танцы и музыкальные номера в исполнении эротичных юношей - бача. Именно эта тема получила свое отражение в серии картин Александра Николаева (Усто Мумин), созданной на протяжении 1920-х годов. Однако, к началу 1930-х годов с наступлением господства методов соцреализма эстетика восточного гедонизма прекращает свое существование. Лишь к началу 1990-х годов образы восточных музыкантов и танцоров, символизирующие эстетику чувственного и духовного наслаждения вновь появляются в произведениях художников.

Особенно акцентированно и количественно широко тема музыкантов и танцоров звучит в небольших по размеру, лиричных по настроению и интонационно близких эстетике Усто Мумина работах Даймы Рахманбековой. Несмотря на высокую оценку картин Д.Рахманбековой экспертами, ее творчество практически остаётся неизученным. Судьба этих художников весьма интересна и насыщена. Оба они учились в Ташкенте в театральном художественном Институте. К концу 1980-х годов они переехали в Париж. После долгих лет жизни и творческой деятельности они возвратились в Ташкент и сейчас плодотворно работают, активно участвуя на различных выставках в столице Узбекистана. Несмотря на столь тесное переплетение их жизненных и творческих судеб, их картины отличает несхожесть стиля и различие тематических пристрастий.

В серии ее работ на тему музыкантов и танцоров ощущается великолепное владение рисунком и тонкое понимание цветовой колористической фактуры. По определенным семейным обстоятельствам в течение после-



Д.Рахманбекова. Прислуга в розовом чапане. 2000

дующих лет Д.Рахманбекова не занималась творчеством. Вновь к творческой работе она приступает уже к концу 1980-х годов. Первые работы были живописные, поскольку выполнять их в литографии было технически тяжело. Но тематика работ сохраняла интерес художницы к эстетике Востока как к некоему огромному ареалу, сохраняющему сакральную тайну прекрасного. Ее работы этого цикла были посвящены сценам из жизни в японско-китайском стиле.

После переезда в Париж в 1989 году и под влиянием частых посещений Лувра, Д.Рахманбекова начинает упорный поиск своего



Д.Рахманбекова. Музыканты. 2001

стиля - идет активная работа с цветом – попытка самовыражения через колорит, цвет. Благодаря знакомому галеристу были организованы выставки ее картин в голландском городке Ваалас (недалеко от города Ахен). Работы были небольшого размера – 30х40 см или 50х60 см – сцены из жизни в легком японском стиле их гравюр. Одна из таких работ «Ходьба птиц» (1990г.) характеризует живопись Д.Рахманбековой, в общей стилистике которой преобладает линейное начало и связь с эстетикой дальневосточного искусства.

Долгое пребывание в Париже, безусловно, оказало влияние на особенности ее пластической манеры. С одной стороны, закономерно воздействие на ее творчество европейской живописи – в иконографии ее ранних картин очевидны следы искусства Проторенессанса, ощущаются также реминисценции работ Матисса. Однако, как ни странно, но, находясь в Европе, у художницы возникает все возрастающий интерес в поэтике Востока. Она изучает и отражает в своих ранних работах традиции средневековой живописи Японии, Китая Индии. Чуть позже особое значение в эстетике ее картин начинает приобретать искусство живописи кадзар 18-19вв., основанного на взаимодействии традиций иранской миниатюры и европейско-



Д.Рахманбекова. Танцующие. 2013

го стилей. Проблема симбиоза или гармонического сочетания традиций западного и восточного искусства становится для художницы весьма актуальной. Поэтому в картинах этого периода наблюдается своеобразное сочетание западной и восточной классических традиций. Хотя лица персонажей носят общевосточные черты, но в их пластической трактовке ощущаются традиции искусства раннего Возрождения. Этот стиль художницы хорошо передает картина с тем же названием «Ходьба птиц», но выполненная чуть позже – в 1993 году.

К середине 1990-х годов в ее работах стала активнее проявляться цветовая разработка, появляются более нежные тона - голубой, розовый - и расплывчатые контуры. Типажи приобретают все больше среднеазиатские физиономические особенности, но свойственная ранним работам Д.Рахманбековой тонкая лиричность и одновременно таинственность образов сохраняется. В них восточная нега и особый гедонистический флер являются ведущими интонациями. Эта эстетика особенно явно проявилась в серии картин с образами восточных музыкантов и танцоров. При этом различаются композиции с изображением юношей играющих на струнных инструментах и исполняющих мелодии на традиционном бубне – дойре с

сопровождающими этот ритм танцевальными движениями.

В картине «Мальчик с рубабом» (1997г.) на однотонном голубом фоне передано погрудное изображение играющего на национальном инструменте юного музыканта с типичными среднеазиатскими чертами лица. На нем красный халат из легкой ткани с открытым треугольным воротом, из под которого выглядывает белая нательная рубашка. Голова мальчика слегка повернута вправо, руки не напряжены, они словно ласкают гриф и струны инструмента. Лицо словно заgrimировано – подчеркнуты изгибы бровей, щеки подрумянены, отчего в образе превалирует некая женоподобность. Это ощущение усиливается грустным взглядом мальчика и темным цветком, похожим на розу, прикрепленным к узорному ободку шапочки. Все эти детали говорят о том, что мелодия, которую исполняет мальчик наполнена минорным настроением в традиционном классическом жанре «нола» (букв. «жалоба» или «ностальгия»).

В картине «Игрок на гиджаке» (1998г.) на фоне розовато-оранжевой стены изображен юный музыкант в светло-оранжевой рубашке с накинутой на нее черной безрукавкой. В композиции и иконографии ощущаются традиции миниатюрной живописи Востока. Вверху, сбоку выглядывает типичный для персонажей Д.Рахманбековой оранжевый цветок – здесь он слегка отличается по тональности от цвета стены. Исходя из деталей живописной трактовки, играющий на гиджаке мальчик выражает минорную мелодию. Более оптимистичными и динамичными выглядят образы музыкантов в двух картинах на темы музицирующих мальчиков. Это играющий на рубабе мальчик в картине «Музыкант в розовом чапане» (2000г.) и многофигурная композиция с изображением группы играющих на гиджаке, рубабе и дойре восточных юношей в работе «Музыканты» (2001г.).



Л.Ибрагимов. Танец. 2003



Л.Ибрагимов. Танец Рак Муком. 2005

В двух этих картинах, несмотря на композиционное различие, есть общее настроение. Преобладание розового и голубого цветов в колорите картин символически выражает утонченную лирику и, свойственное филосо-



Б.Джалалов. Танец с масками. 1996

фии Востока, жизнеутверждающее начало. В этой же цветовой интонации выполнена работа «Прислуга в розовом чапане» (2000г.), где мальчик держит над головой поднос, который больше напоминает поднятый вверх ударный инструмент - дойру. Таким образом, с помощью неприметных деталей Д.Рахманбекова создает разнообразную палитру эмоциональных состояний своих персонажей. Использование ограниченного состава персонажей и особая колористическая палитра придает картинам Д.Рахманбековой узнаваемость стиля восточной поэтики иллюзий и грез. Для самой художницы тема музыки помогает в поисках самоидентификации: «Слушая восточную музыку – я понимаю, что я оттуда. Это имеет не только эстетическую ценность – мне стало комфортней, это пришло из работ» (из бесед автора с художницей).

В целом стиль ее картин развивался эволюционным путем. На смену линейной эстетике изящного и тонкого рисунка приходит все более смелая разработка собственно живописно-колористических приемов. Эта эволюция стиля, в известной степени связанная с ее симпатиями к творчеству Усто Мумина и Александра Волкова, осознается и



Б.Джалалов. Вакханалия. 1990

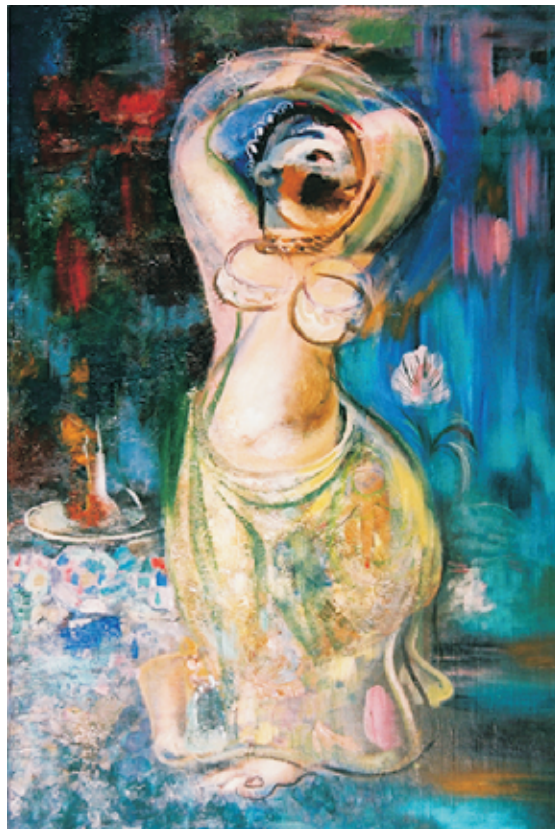
самой Д.Рахманбековой: «Хотя Усто Мумин был первым толчком еще в юности, он во мне был как путеводитель – всегда сидел во мне как первая любовь. А. Волков мне нравился, но к нему я относилась спокойней, хотя пластика моих последних работ стала все больше приближаться к манере Волкова» (из бесед автора с художницей). Это высказывание весьма красноречиво демонстрирует пластика ее картин на тему танцующих мальчиков, созданных в течение 2012-2013 гг. В них ощущаются изменения, как в живописной манере, так и в формате полотен: «Раньше были маленькие работы – нравились минималистские вещи, малые голландцы. Всегда любила малые форматы. Большие форматы – это уже другая живопись – мазки, цвет. Некоторые холсты большого формата передавались мне от Максима» (из бесед автора с художницей).

В одинаковых по размерам картонах «Танец» и «Танцующий юноша» (2012г.) можно наблюдать своего рода результаты перехода Д.Рахманбековой от линейной эстетики к живописным по фактуре картинам. Фигуры танцующих изображены по пояс с характерным для восточных танцев приемом поднятых в эмоциональном порыве рук. В

этих полотнах, используется пастозный мазок, усиливающий экспрессию образов и создающий ощущение материальности фигур танцующих мальчиков. В картине «Танец» более яркая и сочная красно-желтая палитра цветов создает ощущение приподнятого настроения и ритмичного движения танцора. В работе же «Танцующий юноша» мрачноватая сиренево-синяя гамма придает образу юноши некую ритуальную таинственность и скрытую чувственность. В этих полотнах образное и эмоциональное звучание создается с помощью живописности стиля, а не изящности и плавности графических линий, как это было в ее более ранних произведениях.

В непривычной для Д.Рахманбековой, большой по размерам картине «Трое в танце» (2013г.) выразительность живописного мазка усилена новым для художницы пластическим решением – ритмичным изображением трех танцующих фигур с одинаково загнутыми за голову руками. Все лица юношей с расплывчатыми контурами тел имеют одинаковые индифферентные выражения – здесь ритмика движения играет доминирующую роль. Напротив, в картине «Танцующие» (2013г.) зрителя, прежде всего, притягивает пристальный взгляд танцующего. Выразительность образного звучания здесь достигается с помощью акцентирования контрастных цветовых решений и психологической экспрессии лица, а не ритмики танцевальных поз.

По иконографическим и стилевым особенностям образы музыкантов в картинах Д.Рахманбековой стоят в одном ряду с персонажами ее картин, где отсутствует музыкальная тема – это по преимуществу лежащие, спящие, пьющие чай или обнимающиеся в нежном порыве юноши. Но в работах с изображением музицирующих юношей наблюдается усиление лирической интонации и экспрессии пластических решений. В творчестве других живописцев новой волны



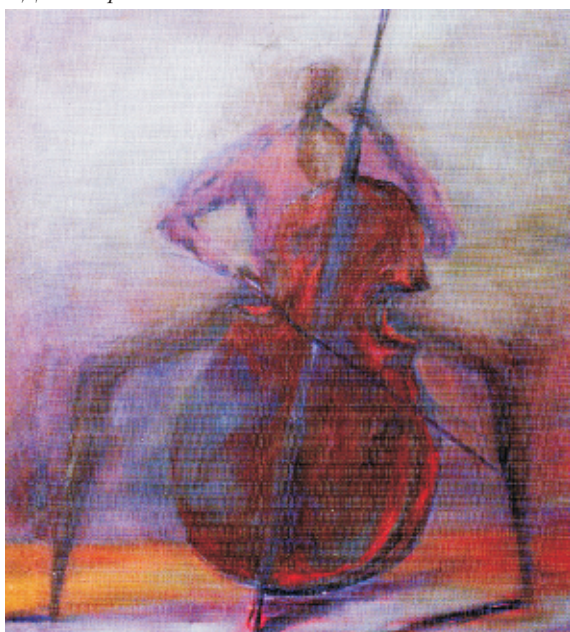
Р.Акрамов. Танец. 2003



М.Абдуллаев. Сегох. 1991



С.Джаббаров. Виолончелистка. 2012



С.Джаббаров. Виолончелист. 2014

тема музыкантов - танцоров также получила широкое распространение, но не столь целенаправленно и акцентированно как картинах Д.Рахманбековой.

В творчестве Л.Ибрагимова большее внимание уделяется танцующим женщинам. Музыкальные инструменты при этом играют роль сопровождающего, аккомпанирующего атрибута. В небольшой по размерам работе «Женщина, играющая на дойре» (2006г.) на сиренево-синем фоне, напоминающем шелковые ткани, изображена небольшая фигурка девушки, держащей в правой руке бубен. Фигурка девушки словно теряется в огромном пространстве окружающего фона, ее нерешительная поза свидетельствует о стремлении художника передать обаяние скромности и одновременно скрытую грацию юной восточной музыкантши.

Более динамична и сложна по композиционному решению картина Л.Ибрагимова «Танец под луной» (2007г.). Три девушки, самозабвенно исполняющие танец, занимают все пространство картины. Несколько отрешенные лица девушек переданы схематически, тонкими линиями рисунка. Они изображены в разных танцевальных позах, что оживляет образное звучание картины и создает ощущение ритуального действия.

В картине «Танец Рак Муком» (2005г.) главные персонажи изображаются крупно и выходят на первый план, а второстепенные даны мельче и размещены в малозначимых местах композиции. В этой работе художник пытается передать атмосферу досуга, характерного для аристократических кругов и дворцовой знати Востока, наслаждающихся одухотворенными мистическими интонациями зрелищного и музыкального искусств.

В работах Л.Ибрагимова на тему музыки и танца получает развитие гедонистическая философия, основанная на интерпретации мифо-поэтического пласта древней культуры Восточного Туркестана. Эта историко-культурная канва становится важным эстетическим компонентом образного строя его картин.

Музыкальная и танцевальная тематика не столь часто встречается в творчестве А.Нура.

Одна из немногих метафорических по характеру картин, связанная с музыкальной темой - это полотно «Мелодия» (2011г.). В нижней части картины дано погрудное изображение девушки с закрытыми глазами и прикрывающими нижнюю половину лица руками. Ее волосы распущены, перед ней горящая свеча. Темный прямоугольник, в котором она изображена, создает ощущение ее замурованности в некий каменный склеп и навеивает ассоциации с драматической фабулой – неразделенной любовью или трагической разлукой. Поэтика минорного настроения, характерная для большинства картин А.Нура здесь получает новую пластическую интерпретацию, а тема мелодии или песни выступает здесь лишь средством передачи настроения лирического персонажа.

В творчестве Б.Джалалова тема музыкантов и танцоров отражена в ряде станковых картин и настенных росписей. Большей частью это танцующие фигуры, движениям которых обычно сопутствует музыкальное сопровождение. Нередко в своих композициях художник использует фабулы и образы, которые восходят к древнегреческим мифологическим представлениям. В сине-желто-зеленой по колориту картине «Вакханалия» (1990г.) художник обращается к ломкой, напоминающей кубистические приемы манере передачи изображений. В ровном ритме движущихся обнаженных женских и мужских фигур аллегорически выражается состояние эмоционального накала и чувственного возбуждения. Тема танца становится средством выражения подспудных инстинктов человека. Эта же мысль звучит в двух других картинах Б.Джалалова «Танец с масками» (1996г.) и «На праздник» (1996г.). Художнику удалось передать неистовость динамики движущихся тел, охваченных единым порывом и страстью.

Несколько иная трактовка темы танца в картине Р.Акрамова «Танец» (2003г.), передающей изображение полуобнаженной танцую-

щей женщины. Руки танцовщицы приподняты над головой, лицо повернуто набок, а один глаз кокетливо смотрит на зрителя, сочный сине-бирюзовый фон с вкраплениями красных и розовых пятен усиливает ощущение сладострастия и чувственности.

Картины Д.Рахманбековой, Л.Ибрагимова, Б.Джалалова, А.Нура, Р.Акрамова с изображением музыкантов и танцоров различны по пластике и отражают персональное видение этой темы авторами. В то же время для них характерна и общая черта – стремление подчеркнуть чувственное начало или определенное эмоциональное состояние персонажей. При этом музыка или танцы носят чувственный характер.

Иная интерпретация этой проблематики характерна для художников М.Абдуллаева, Фарруха Ахмадалиева, Т.Ахмедова, С.Джаббарова.

В картине бухарского живописца М.Абдуллаева «Сегох» (1991г.) сквозь мрачную коричневую и зелено-охристую гамму цветов словно просвечивается лицо музыканта. В рубленой пластике картины узнаваемы традиции кубистической живописи. Фон картины представлен в виде расплывчатых силуэтов, в которых просматриваются лица множества слушателей. Музыкант исполняет традиционную мелодию «Сегох», в которой проявляется сложная музыкальная фактура классического восточного жанра макама. Тающая, растворяющаяся в темноте классическая мелодия символизирует уходящий мир высокой одухотворенной культуры.

В работах Т.Ахмедова музицирующие или танцующие персонажи (в основном это женщины), как впрочем, и в других картинах художника, представляют европейский культурный ареал. В картине «Дива» (2004г.), написанной сочными красными и синими красками с редкими вкраплениями светло-желтых тонов, изображены две женщины. В центре размещена фигура полулежащей «дивы» в красной блузке и такого же цвета

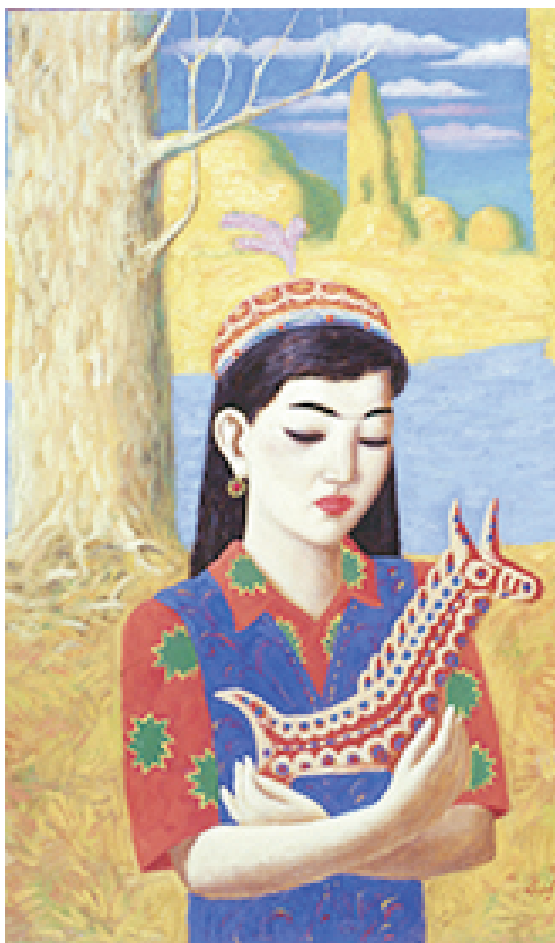
лосинах. Ее надменное лицо обрамлено пышной сине-красной копной волос. В трактовке персонажа ощущается саркастическая ирония – художник создает образ самодовольной, вальяжной, но не блещущей интеллектом знатной дамы. Слева в углу сидит молодая музыкантша, исполняющая мелодию на струнном инструменте. Ее лицо с прикрытыми глазами выражает упоение мелодией и сладостное умиротворение, этот образ выступает своеобразным нравственным антиподом даме в красном. Таким образом, в картине «Дива» музыкальная тема служит неким смысловым камертоном, позволяющим раскрыть психологические характеристики образов.

Западный контекст в трактовке темы музыки очевиден в картинах С.Джаббарова «Вилончелистка» (2012г.) и «Вилончелист» (2013г.). Это ощущается в характере инструмента, типажах персонажей, их одежде и в стилистике живописи. В этих работах проявился интерес художника к пластике скрипичных инструментов. В процессе написания картин С.Джаббарову пришлось более внимательно ознакомиться с творчеством классиков европейской музыки: «Меня привлекали цвет и форма музыкальных скрипичных инструментов. Перед написанием картин этой серии я купил диски произведениями Шопена, чтобы была музыкальная поддержка и начал работать» (из бесед автора с художником). Безусловно, в атмосфере картин ощущается стремление художника передать интонационное звучание инструмента и напряженное творческое состояние музыкантов. Вместе с тем, живописный стиль и философия картин С.Джаббарова, позволяет рассматривать значение этих образов как выражение внутреннего состояния самого художника.

Обзор доступных нам произведений художников новой узбекской живописи показал, что картин на тему музыки и танцев нет в работах М. Карабаева, Ж.Усманава,



Б.Джалалов. Сестры. 1998



Г.Кадыров. Девочка с игрушкой. 1998

Файзуллы Ахмадалиева. З.Шариповой, Ж.Умарбекова, Г.Кадырова и многих других живописцев этого направления. Картина Фарруха Ахмадалиева «Путь к макому» будет рассмотрена ниже - в разделе, посвященном проекту «Тетрагон – четыре измерения реальности», в котором он принял участие с этой картиной.

Семья – родители – дети

Темы, связанные с семьей или близкими людьми – друзья, подруги - в широком их значении не были приоритетными в искусстве соцреализма. Если и были картины, посвященные этой проблематике, то на первый план выступала социальная тональность – семья рассматривалась в контексте схематического представления о ней как ячейке общества с соответствующими нормативами нравственного поведения. Поэтому появление в начале 1970-х годов ряда картин узбекских художников, проникнутых камерными и лирическими интонациями было воспринято как новое явление. Особенно это резко ощущалось на фоне получившей популярность в советской живописи 1960-70-х гг. тенденции «сурового стиля». Однако, эта своего рода оттепель в национальной живописи не получила своего продолжения в искусстве Узбекистана в 1980-е годы, когда на волне перестройки стала актуальной социальная проблематика критического содержания. Возвращение, или скорее новое понимание этой проблематики мы видим в творчестве художников новой узбекской живописи в 1990-е гг.

Художники новой волны стали разрабатывать в рамках темы семьи образы сестер и братьев, и более широкую тему – тему детей, которая позволяет более глубоко осознать поэтику чувств близких друг другу людей. Эта органическая близость родных людей тонко передана в картине Б.Джалалова «Сестры» (1998г.).



М.Исанов. Дети старого города. 2005



М.Исанов. Родом из детства. 2014

Здесь две сестры – девочки разных лет, трактованы несколько схематично – на сине-голубом фоне изображены их фигуры и лица переданы стилизованно. На столе перед ними вазы с цветами и фрукты, опосредованно передающие семейный уют и общность ландшафтного мира. В иной пластической манере выполнена картина художника «Благодарность новому дню».

Казалось бы, художник передает незатейливый сельский сюжет – пожилая женщина пасет овец, а на заднем плане изображены, вероятно, ее внуки, расположившиеся на глиняном пригорке. Ощущение гармонического единства природы и близких друг другу людей становится главным интонационным



М.Исанов. Козерог. 2001.



Д.Рахманбекова. Два брата. 1996

стержнем произведения.

В творчестве Г.Кадырова тема семьи и детей появилась также в 1990-е годы и стала трактоваться в яркой декоративной стилистике, свойственной его картинам с лирическими сюжетами. Такова его известная картина «Семья» - родители в синих одеяниях, с коронами на головах, на фоне цветущих кустов держат в руках ребенка с такой же короной. Эти подчеркнутые атрибуты позво-

ляют художнику подчеркнуть тонкую лиричность и возвышенность чувств молодой семьи. Особенность детского характера и любовь к своим корням художник передает в образе девочки с раскрашенной традиционной глиняной игрушкой в руках, в картине «Девочка с игрушкой» (1998г.).

В работах М.Исанова тема детства и семьи решается в характерных для него цветопластических и аллегорических формах. В передаче образов детей художник, как правило, обращается к традиционным атрибутам – он передает национальную характерность образов через элементы одежды и типажи. В картине «Дети старого города» (2005г.) группа подростков передана в национальных тюбетейках – их фигуры и лица выписаны в различных ракурсах, но одинаково изящны и красивы. Особенности индивидуальных характеров переданы с помощью спектра различных мимических выражений – от удивлённых или восторженных лиц до равнодушно отстраненных.

В картине «Родом из детства» (2014г.) через образы юных подростков и мотив граната сделана попытка передать идею нарождающихся нежных чувств и первой любви.

Композиционно и сюжетно необычно решена тема появления на свет младенца в картине «Козерог» (2001г) - мчащийся на фоне звездного неба красный козерог несет на своем тулове младенца.

Фантастическая композиция призвана донести до зрителя сакральный и в то же время планетарный по значимости смысл феномена рождения человека.

Тема детства и ценности семейных уз занимает приоритетное место в творчестве Д.Рахманбековой. Достаточно отметить, что в разделе музыканты и танцоры, где анализировались картины Д.Рахманбековой, большая часть персонажей были детьми. Особенностью картин художницы, посвященных изображению детей, является то, что это в основном мальчики и отроки, которых



Д.Рахманбекова. Чайпитие. 1998

объединяют нежные чувства привязанности и любви. Это хорошо просматривается и в образном звучании картин «Два брата», «Нежность», «Сообщество поэтов», «Два друга», «Мальчик в белом», «Чайпитие», «Встреча». Есть соблазн сравнить их смысловой контекст с семантикой картин Усто Мумина, выражавших мир эротических ощущений мальчиков. Несмотря на известную жеманность и женственную красоту образов мальчиков, в атмосфере картин Д.Рахманбековой поэтическая интонация и высокая одухотворенность, являются главными пластическими, смысловыми формулами ее живописной эстетики. Лирическая наполненность и притягательность нежного возраста выступают в ее картинах как символ новой пробуждающейся жизни. В цветовой палитре преобладают розовые и небесно-голубые тона, призванные олицетворять атмосферу особой душевной искренности детей. При этом восточная определенность в картинах подчеркивается с помощью, как внешней атрибутики, так и пластических приемов – изящных и плавных линий и форм, сочетание которых создает причудливую, своего рода орнаментальную игру объемов и

плоскостей. В пластике ее картин наблюдается своеобразное сочетание классической восточной миниатюры. Это ощущается, например, в позе возлежащего мальчика в картине «Ожидание», восходящей к каноническим композициям каджарской миниатюры с изображением отдыхающих юношей и девушек. Суть же живописной пластики Д.Рахманбековой основана на ее собственных пластических принципах и приемах, что особенно отчетливо проявляется в ее последних картинах, где плотные и экспрессивные живописные мазки, акцентирование фактуры полотна придают ее образам еще большую стилизовую неповторимость.

К теме семьи изредка обращается Ж. Усманов, но рассматривает ее в иносказательном ключе. В картине «Ожидание» (2000г.) передана картинка с изображением сельской семьи – мать с маленьким ребенком на руках и детьми вокруг стоит на фоне ритмически повторяющихся конусовидных холмов. В колорите картины преобладают белые и тонкие, прозрачные голубые, зеленоватые и светло-коричневые оттенки полей и гор. Это не просто бытовая сценка, а символическое воплощение философской идеи ожидания как



Файзулла Ахмадалиев. Две мадонны. 2008



Р.Акрамов. Семья. 2009



Р.Акрамов. Путники. 2001

состояния человеческой души, сопровождающего его на протяжении всей жизни.

В творчестве Х.Зиеханова тема семьи отражена в ряде картин с изображением сцены материнства. В картинах «Семья на прогулке» (2005г.), несмотря на традиционную атрибутику и ландшафт, достаточно отчетливо проявляется современное звучание.

В историко-ретроспективном аспекте трактуется тема семьи в работах Файзуллы Ахмадалиева «Семья» (1996г.) и «Две мадонны» (2008г.). В них погруженность в прошлое передаётся с помощью своеобразной коричнево-серой цветовой гаммы и приглушенных тональных переходов, бытовых атрибутов и архитектурных деталей. Казалось бы, тема семьи в картинах Ф.Ахмадалиева трактуется в контексте поэтики традиционного бытового уклада, однако при более внимательном чтении выявляются более сложные смысловые пласты. В картине «Семья» (1996г.) - мать или бабушка маленького ребенка, чем-то напоминающего ангелочка словно вырастают из сероватой фактуры старого глиняного забора. Слева от них выписана фигура мифической волчицы – прародительницы тюркских народов. Таким образом, бытовая сценка обретает некий широкий историко-культурный контекст.

Камерны по звучанию работы Фарруха Ахмадалиева, хотя также заключают в себе некую скрытую сакральную тайну. Одна из таких картин на тему детства так и называется «Тайна» (2008г.). Внимание небольшой группы подростков привлечено к изображенной на переднем плане маленькой девочке, которая нашептывает в сложенные лодочкой ладони некий секрет.

Подростки по-разному воспринимают ее слова – кто-то со вниманием, кто-то равнодушно. Картина написана серо-голубыми цветами с расплывающимися контурами очертаний фигур и лиц. Относительно экспрессивно по цвету лишь платье малень-

кой девочки, которое контрастирует с инертным цветом лиц подростков. Несмотря на цветовую приглушенность, картина передает атмосферу узнаваемой сценки из жизни детей. В картине «Подруги» (2008г.) три девочки с расплывчатыми, плохо различимыми лицами и обобщенными фигурами изображены на фоне глинобитных домов.

Не исключено, что интерес художника привлекли не дети, хотя эта тема вынесена в название, а сами, словно умирающий живой организм старые постройки, и образы девочек символизируют наступление обновленной полосы истории.

В трактовке темы семьи Р.Акрамов придерживается той же экспрессивной стилистики, основанной на сознательной деформации анатомических пропорций и подчеркнутой чувственности, которая характерна для его картин на другие темы. Эту пластику гротескного осмысления темы семьи демонстрируют его картины «Путники» (2001г.) и «Семья» (2009г.). В этих работах святая тема семьи, материнства и родительской любви, подвергается своеобразной десакрализации – чувственные, но устрашающие персонажи символизируют обратную сторону семейной идиллии.

Но в творчестве Р.Акрамова есть и другие градации в прочтении темы семьи. Так в картине «Пробуждение» (2006г.) со странной троицей персонажей - младенца и двух обнаженных женщин, лежащих в обрамлении из розовых цветов - несмотря на определённые искажения анатомических особенностей, все же пластика фигур отличается определённым изяществом и утонченностью.

Эта же эстетика романтического осмысления темы материнства характерна для картины «Вечность» (2010г.), созданной по мотивам классических ренессансных произведений на тему «Мадонна с ребенком».

Философия отчуждения и разрыва временных и культурных связей предстает в картинах М.Карабаева. По необычности



Файзулла Ахмадалиев. Тайна. 2008

интеллектуальных и психологических интонаций уникальны его картины с участием детских персонажей, созданные в 2010-2014гг., когда происходит заметная трансформация стиля художника. Это отразилось в увеличении формата картин, в смене живописно-пластических и колористических приемов, что придало его работам этого цикла определённую цельность и композиционную завершенность. При этом М.Карабаев сохраняет мастерское владение пластикой иконографических нюансов: положение рук, черты и мимика лица, еле приметные детали в одежде и атрибутике персонажей, в конечном итоге и в этой серии картин создают экспрессию образов и смыслов. В целом лица его персонажей маловыразительны, в них нет ярко выраженных эмоций, они в своем большинстве иератичны. Это связано с тем, что М.Карабаев большее внимание уделяет драматургической фабуле, раскрытие которой осуществляет с помощью атрибутивных и иконографических деталей.

В картине «Пел певчий дрозд» с помощью таких нюансов показана отчужденность поколений - взгляды направлены в разные стороны, как и носки изогнутых туфель без задников. Стилистика и иконография образов вызывает ассоциации с трактовкой персонажей в североиндийской, могольской школы



М.Карабаев. Первые коньки. 2014



М.Карабаев. Две сестры. 2010

миниатюры. С особым смыслом подчеркнута характерность средневековых восточных одеяний, призванных показать, что проблема отцов и детей и разнонаправленность взглядов даже очень близких людей существовала во все времена.

Поиск нестандартных живописных и иконографических эффектов делает картину «Первые коньки» М.Карабаева неожиданно фантаσμαгорической и трансцендентной по звучанию. Это ощущение создается с помощью золотисто-коричневого фона и необычной позы мальчика. Художник словно подсказывает персонажу «мистическое

будущее не столь привлекательно». В то же время парадоксальные нюансы – коньки и средневековый восточный наряд мальчика – создают иронически-выразительный портрет западно-восточной культурной дисгармонии и взаимной отчужденности.

Это же ощущение существования двух параллельных абстрагированных персональных миров вызывают персонажи картины «Две сестры» (2010г.). На переднем плане изображены головы сестер с прилизанными волосами и тонкими чертами лица, вызывающие ассоциации с библейскими персонажами произведений европейского ренессанса. Лишь маленькая деталь – тонкий завиток волос на лице девочки справа напоминает известные каджаки – традиционный завиток волос на виске молодой жены как символ недавнего замужества. Ощущение отчужденности двух близких людей, которое возникает при первом рассмотрении картины, является не единственно возможной интерпретацией драматургии произведения. Лица очень схожи, отчего возникает ощущение, что это одно и то же лицо в различных ипостасях или ситуациях. В этом смысле можно согласиться с наблюдением Н.Ахмедовой относительно приема М.Карабаева, по ее мнению заимствованного у Х.Борхеса, помещать своих героев в «...некий континуум, повторяя их судьбы в бесчисленных комбинациях» (Ахмедова Н. 2012).

Двойники, фабулы на тему «отражение» с зеркальными композициями как постмодернистская семантика клонирования форм отчуждения нередко встречается в картинах М.Карабаева. Сюжет с изображением двойников имеет архетипический характер и отражает древние представления, получившие свое толкование в постмодернистской философии: «Из всех протезов, которые веками отличают историю тела, двойник, без сомнения, самый древний. Строго говоря, двойник не есть протез в собственном смысле слова: это воображаемая фигура, которая, будучи

душой, тенью, отображением в зеркале, преследует, словно нечто себе подобное, подвластный ей субъект, так что он, оставаясь самим собой, навсегда теряет свою суть, преследует в образе ощутимой и всегда предотвращаемой смерти. Впрочем, эту смерть не всегда можно предотвратить: когда двойник обретает материальную оболочку и становится видимым, он несет неминуемую гибель» (Жан Бодрийяр. 2000., с. 167).

В картине «Шохджахон» создан весьма глубокий и интересный психологический портрет мальчика с противоположными по семантической направленности атрибутами. Под белой чалмой, олицетворяющей приверженность строгому этикету, кокетливо выглядывает красная черешня с зеленым листочком — привычка, характеризующая озорное детство. Здесь ощущается попытка художника увидеть в образе сына фантомного двойника. Поэтому персонажи М.Карабаева, даже самые близкие, в известном смысле типизированы: «Я бы не сказал, что лица важны, они ведь однообразные...» (из беседы автора с художником). Это принцип «однообразия лиц» помимо онтологического объяснения, содержит и более глубокий философский контекст. В картинах М.Карабаева фабула «зеркального мира» приобретает значение философского самоотчуждения «...воображаемое могущество и богатство двойника, которое заставляет подчиненного субъекта ощущать одновременно и отчуждение от самого себя и близость к самому себе, основывается на его нематериальности, на том, что двойник был и остается фантазмом» (Жан Бодрийяр. 2000., с. 168).

Крайне редко к теме семьи, материнства и детства обращается Т.Ахмедов. В списке его картин нами обнаружена лишь одна работа «Зима в горах» (2007г.), на которой в стилизованной манере изображены дети, напоминающие по характеру одежды и этническим особенностям персонажей славянских народных сказок. Картина написана в сво-

йственной художнику иронической манере, ощущение холодной зимы создаёт преобладание в колорите сине-голубых тонов.

Картина «Мать и дитя» С.Джаббарова выполнена в свойственной его другим полотнам стилистике и, также как у Т.Ахмедова, представляет некое исключение из репертуара тем его работ. На переднем плане картины изображена сидящая спиной к зрителю огромная и непропорциональная фигура женщины в белом коротком платье. Между ее некрасиво расставленными, оголенными ногами открывается пространство заднего плана, на котором виднеется стилизованная и обобщенная фигурка ребенка играющего с собакой и красным мячом. Эта работа и по стилистике и по внутреннему интонационному смыслу оппонирует эстетике привычных картин на эту тематику и представляет некую пессимистическую оценку семейной иерархии. Идея семейного насилия здесь передается аллегорически, с помощью сознательной деформации человеческих пропорций.

Эстетика картины на тему семьи, материнства и детей, их смысловая интонация и стилевые черты, созданные представителем новой узбекской живописи, отличается от наполненных дидактическим и оптимистическим настроением реалистических картин искусства соцреализма.

Раздел 2. Архетипы Востока: историческое сознание и искусство

В новой узбекской живописи историческая память, фабулы и стилистика традиционной эстетики начинают выполнять важные функции в формировании национальной идентичности искусства. В 1990-е годы в живописи появляется новый репертуар тем и мотивов. Особое место в тематике картин стали занимать персонажи старой городской культуры (масхарабозы, водоносы, ремесленники), а также арте-факты и мотивы традиционной культуры Востока (павлины, верблюды и кони, сказочные существа - пери, ангелы, человеко-птицы). Новой, метафорической интерпретации подвергаются памятники классической средневековой архитектуры Узбекистана. В связи с возрождением исламских ценностей ряд живописцев пытался отразить в своих работах ритуальную практику ислама и суфийские мотивы. Все эти темы и сюжеты представляются как один их важных компонентов исторической памяти художников, нацеленной на осознание собственной национальной идентичности.

В 1990 году М.Исанов создает картины с изображением сцен мусульманских ритуалов «Азан» и «Поклонение», в которых пытается выразить призывы к свободному волеизъявлению религиозных чувств..

B BBBBB 1990-x BBBB BB BBBBBBBB B B
BBBBBBB BBBB BBBB BBBB BBBB BBBB BBBB B.
BBBB также BB BBBBBBBBBBBB BBBB -
“BBBB”, “B BBBB”, “BBBB B B” B BB. B
BBB BB BB BB BBBBBBBBBB BBBBBBBBBB BB
B BBBBBB BBBBBB BBBBBBBB B B
BBBBBBB BBBBBB BBBBBBBB. ABBBBBBBB
BBBBBBBB BB BBBBBBBB- BBBBBBBBBBBB
BBBBBB, художник лишь BBBBBBB BBBBBB-
BBBBBBBBBB B B BBBBBB BB- BBBBBBBB
BBBBBB - BB BBBBBBBB BBBB B Б

BBBBBBBBBBBBBBBBB_M, BBBBBa BBBBBB B
B BBBBBBBBBB BBB BBB B BBB BB
BBBBBBBBBBBBBB BBB BBB

Образ правоверного в этих картинах является символом покорности и подчинения высшим силам, а сама исламская тема рассматривается как призыв к возрождению духовно-нравственных ценностей.

Иначе трактована эта тема в работе Т.Ахмедова «Монолог», созданной в рамках проекта «Туркестанский римейк» (2009г.). Художник представил современную интерпретацию фотографии 19 века с изображением молящегося правоверного.

В картине художник усиливает экспрессию религиозного ритуала с помощью мрачного колорита и своеобразного тиражирования одинокой фигуры, отчего в работе предстает длинный ряд склонившихся в молитве верующих. Этот BBBBBBBB В BBBB BBBB фигур, BBBB BBBBBB В В BBBB BBBBBBBBBBBB BBBBVBBBBBBBBBB BBBB BBBB BBBBBBBBBB, в данном случае вызывает ощущение тревожной неопределенности В BBBBBBBBBB BBBBBBBB, В BBBBBBBBB BBBBBBBB ВВ BBBBBBBBBBBB BBBB BBBBBBBBBB BBBB ВВ BBBBBBBB В BBBBBBBBBB BBBB BBBBBBBBBB BBBB В BBBBBBBBBB BBBBBBBB – монотонная повторяемость склонившихся фигур вызывает ощущение эсхатологической безысходности и деперсонификации личности.

В масштабах центральноазиатского региона подобные решения мусульманской проблематики достаточно редки. Можно сослаться на одноименную видео-работу А.Николаева, созданную несколькими годами раньше, с изображением одинокой фигуры молящегося мусульманина. Здесь

визуальный принцип передачи ритма фигур заменяет многократное звучание одной и той же молитвенной фразы. В практике современного актуального искусства сходные по интонации и композиционному решению подходы встречаются не так редко. Близка по интонации к картине Т.Ахмедова инсталляция "Призрак" известного французского художника алжирского происхождения Кадера Атия, представленная на выставке "Без паранджи: новое искусство Ближнего Востока" (Н. Чибирева. 2010). 250 коленопреклоненных в молитве почти идентичных и сделанных из фольги фигур сидят несколькими рядами как в мечети. Внутри они пусты, что, по мнению автора композиции, имеет свою семантику. Ссылаясь на философскую идею пустоты, как в восточном, так и в западном понимании он цитирует древнекитайского философа Лао Цзы: "Человек создает вещи, но пустота придает им смысл".

В сходном интонационно-смысловом ключе решена фотокомпозиция художника Шади Гадирян «Без названия» из серии "Как каждый день", представленная на той же выставке и передающая изображение женщины с накинута на голову паранджой. Ее лицо прикрыто огромной рукой в ярко-желтой перчатке. Это относительно новый жанр политического памфлета является попыткой художников Востока выразить болевые полюса и неоднозначность восприятия исламской проблематики.

В конце 1990-начале 2000-х годов в живописи Узбекистана мусульманская тема стала интерпретироваться преимущественно в контексте образа дервиша – носителя мистической философии.

Одной из ранних картин с образом дервиша является работа М.Исанова «Странник» (1992г.). Здесь суфийская идея о всепроникающей божественной сути решена с помощью цветового эффекта. На ней в профиль изобра-



Шади Гадирян. Без названия из серии "Как каждый день", фотография, си-принт. 2000-2001



Кадер Атия. Призрак. 2007



Т.Ахмедов. Намаз. 2009



М.Исанов. Азан.1990

жена фигурка дервиша, идущего сквозь красно-желтое марево, призванное олицетворять божественную субстанцию. Его голова обращена вверх, отчего острый клин бородки смотрится горизонтально, в левая рука опирается на посох, а вправой он держит небольшую белую птицу как образ души, стремящейся к слиянию с божественной сущью. В этой работе ритуальная сторона мусульманской религии уступает место нравственно-духовной проблематике.

Суфийскую тематику в ее среднеазиатском варианте мы встречаем в монументальных работах Б.Джалалова. В росписях “И никто не сказал мне - зачем я рожден” в интерьере здания Национального банка Узбекистана (1993г.), “Навруз”, “Афрасиаб”, “Богиня ночи” в интерьере гостиницы “Интерконтиненталь” (1996г.) художник пытается передать трансцендентный дух средневековой теософии.

Наиболее последовательно и в различных вариациях – от картин до инсталляций - образ дервища стал разрабатываться в творчестве Файзуллы Ахмадалиева. В работах начала 2000-х годов мировоззренческие аспекты суфийской философии в картинах художника выражаются в относительно монохромной

серовато-желтой гамме. Эта палитра характерна для одежды и атрибутики дервишей. Картина Ф. Ахмадалиева «Яссави» (2005г.), представляет собой вариант более ранней версии композиции «Святая вода» (2001г.). Здесь каждая деталь имеет свою смысловую нагрузку – в работе «Яссави» важным смысловым и композиционным дополнением стала фигура бестелесного дервиша, которого нет в картине «Святая вода». Теперь на переднем плане картины изображены фигуры двух дервишей. С целью выразить суфийские идеи художник усиливает палитру картины включением пестрых красочных элементов. Стоящий слева странник, несмотря на стилизацию, передан реалистично. Фигура справа выглядит мистически ирреальной. Не исключено, что бестелесная фигура отшельника воплощает образ мюршида (шейха), в постоянном поиске которого мюриды (послушники) бродили по городам Востока. Не исключается еще одна версия, пропитанная притчей о известном шейхе суфиев Атари. Будучи богатым парфюмером, он бросил все свое имущество и стал дервишем, ради слов нищего суфия, указав на его товары, сказавшего: «... если я уйду из мира, мне будет сделать это легко - как же ты уйдешь с такой ношей». В этих картинах проявилась органичность живописных приемов Ф. Ахмадалиева поэтическим интонациям и философии суфийских идей.

В статье Г. Эшановой дана характеристика живописно-пластических приемов Ф.Ахмадалиева «как поиска совершенства и отречения от соблазнов во имя гармонии духа». (Эшанова Г. 2008, см. также: Ахмедова Н 2012а., с. 23-24). При этом приводится высказывание самого художника о его работе над образами дервишей: “При создании картины я старался понять, что нужно для того, чтобы открыть для себя духовный мир этого извечного странника. Задолго до начала

работы над ней я изучил достаточно много литературы о суфизме и дервишах. Дух произведения я постарался открыть не через сюжет, а через символику пластики и цвета” (Эшанова Г. 2008). Землисто-охристые цвет фона и одеяний дервишей в серии его картин автор статьи связывает с суфийской идеей земного происхождения человека и возвращения в нее после окончания жизни, а цветные вставки в стилистике узбекского курака, которые оживляют палитру картин, - с богатством души суфиев. Это достаточно верная оценка, тем более что она, скорее всего, основана на признаниях самого живописца. Вместе с тем, в картине «Дервишы в саду» (2009г.) изображена сцена ритуальных похорон одного из дервишей, завернутого в цветное пестрое одеяло. Богатство цвета в данном случае может означать духовную благодать в потустороннем мире как награду за жертвенность бытия в земной жизни суфиев.

Еще более интенсивно этот же прием инкрустации цветными, лоскутными вставками в стиле курака, использует Ф.Ахмадалиев в картине «Фрагменты старой Бухары».



Файзулла Ахмадалиев. Яссави. 2005



Ж.Усманов Из серии «Языком птиц». 2004

Фигуры стоящих в ряд мужчин расположены на фоне зубчатого фрагмента цветной пестрой стены. Она словно аппликация вставлена в окружающий ее стилизованный ландшафт старого города. Здесь суфийский контекст выражается в символической демонстрации бренности материального мира. Изображения суфиев представляют собой некий застывший, ирреальный отзвук ушедших эпох, след, отпечатанный на причудливой



Б.Джалалов. Памяти Накибанди. 1996



Ж.Усманов. Сүмерки. 2000

стене времени. Этот важный мемориальный контекст собственных впечатлений о Бухаре, художник выразил так: « В одном медресе на кирпиче в стене я как-то увидел след ребенка. Образ маленькой ножки, отпечатанной несколько веков назад, лег в основу многих моих работ. Каждый раз во время посещения древней Бухары первым делом иду именно туда.... Главное — не визуально реалистично изобразить натуру — историю, здания, живущих здесь людей, а передать дух города» (Ахмадалиев Ф. 2013).

В начале 2000-х годов на выставках стали появляться новые виды творческих презентаций в виде инсталляций, видео-арта, перформанса. Нередко их авторами были живописцы, начавшиеся процесс обновления в искусстве середины 1990-х годов. Здесь особо следует выделить два имени - Файзулла Ахмадалиев и Жамол Усманов. Ж. Усманов интенсивно, а Ф.Ахмадалиев лишь временами, стали создавать инсталляции на тему дервишей. Во второй половине 2000-х годов Ж.Усманов представил серию уникальных видео-работ, посвященных суфийской проблематике (Зайнитдинова Д. 2005; ВВВВВВВВ. 2008.).

ДВВ ВВВВВВВВВВВВ ВВВВВ ВВВВВВ ВВВВВВ
Ж..Усманова, важное значение ВВВВВ
ВВВВВВВВВВ ВВВВВВВВВВ В ВВВВВВВВВВВВВВВВ

[illegible]

В поэме Навои птицы задумали выбрать себе царя — сказочного феникса Семурга, и направились на его поиски. Дорога была далекой и длинной, все они изнемогли, и чтобы подбодрить стаю, заставить ее двигаться, их вожак угод рассказывал им притчи. ВВВ ВВВВ ВВВВВВ ВВВВВВ ВВВВВВВВВВВВ ВВВВ ВВВВВВ ВВВВВВВВВВВ ВВВВВВВВ ВВВВВВВВ ВВВВВВ ВВВВ В В ВВВ ВВВВВ «Мантик ат-тайр» («Беседа птиц»). Произведения Аттари были нормативными произведениями суфийской литературы, из которых черпали вдохновение целые поколения мистиков и поэтов. Отличие версии Алишера Навои заключается в большем акцентировании социально-нравственной направленности, что выражено в утопической идее поиска справедливого правителя.

Нужен птицам правитель, разумный в делах
Справедливый и добрый властительный шах,
Чтобы не был достойный зловредным обижен,

Добродетельный не был бы подлым обижен

Однако, в произведениях Ж.Усманова эта социальная дидактика не получает особого развития. В поэме А.Навои, художника привлекла идея пути постижения божественной истины – тарикат. Язык иносказания средневековой поэмы стал своего рода источником для поиска метафор и пластических формул в творчестве Ж.Усманова: «Меня заинтересовало понятие тарикат. История птиц, иносказательно передающая идею поиска истины в суфийском учении о Пути к истине и богу, помогла мне найти мировоззренческий фундамент своей живописи» (из бесед художника с автором).

На самом деле, птицы в поисках своего правителя - это путники- дервиши, а образ птицы Симург из произведения Навои олицетворяет божественную субстанцию, которую ищут суфии. Эта божественная сущность как явление пантеистического всепроникающего свойства отразилось в следующих строках поэмы Навои:

Суть едина и образ один у него
Больше тысячи свойств и личин у него
С начала 1990-х годов различные изобра-

жения птиц, являющихся интерпретацией образов поэмы «Язык птиц» становится излюбленными темами картин Ж.Усманова. В них можно разглядеть конкретные типы, но чаще всего это обобщенный образ сидящих на ветках или летящих пернатых. Художник отходит от прямого иллюстрирования и концентрирует внимание больше на определенных коллизиях, с которыми сталкиваются пернатые персонажи. Так, в картине 2004 года из этой серии на светло-желтом фоне неба в двух круглых дисках изображены стаи птиц, словно летящие к центру диска. Их оперения пестры и напоминаю описанные в поэме фазанов:

Фазан пестроперый, изяществом славный,
Кипарис - твой слуга в своей доле нерав-
ной!

Весь цветник - это дар твоего совершен-
ства,

Розы меркнут от чар твоего совершенства.
Спой нам песню о том, как парил в подне-
бесье.

Вместо упомянутых в поэме роз на картине изображен расцветающий ирис, но такую точность в трактовке поэмы как мы уже



Ж.Усманов. Змеи птицы. 2001



Ж.Усманов. *Шейх Санийён*. 1997



Ж.Усманов. *Симург. Шамот*. 1999

подчеркнули, Ж.Усманов и не преследует. В этом сюжете показана одна из главных идей тариката — неустанного и жертвенного стремления к высшей божественной сути, переданной в картине в виде солнечных дисков. При этом каждое живое существо по

достижении этой цели само становится частичкой этого света.

Другую, более драматическую интонационную характеристику с участием образов пернатых мы видим в картине «Сумерки» (2000г.), где на пепельно-черном фоне высвечиваются деревья, на которых сидят птицы. Эта напряженная, драматическая атмосфера напоминает начальный эпизод поэмы, когда слетевшие со всех сторон света птицы не могут упорядоченно расположиться на ветвях деревьев. В итоге наступает атмосфера смятения и мрачной неопределенности, что вынуждает их отправиться в путешествие на поиск справедливости.

*Как-то птицы лесов и садов послетелись
Из пустынь и с морей и прудов послетелись.*

*Вместе все собрались на просторной
лужайке,*

*Пестрым сборищем сели, разбившись на
стайки,*

*Но порядка и чина не ведали птицы,
Как рассестись им чинно — не ведали
птицы.*

*Попугаев теснили сороочки оравы,
Соловьям угрожали вороньи забавы.
Небывалая тут суматоха пошла,
И сумятица переполоха пошла!*

*Иногда разыгрались и зоба и страсти,
Стало ясно, что надо подумать о власти.*

Другая картина художника «Змеи птицы» (2001г.) в метафорической форме актуализирует идеи и мысли, заложенные в этом же эпизоде. Отсутствие порядка и справедливости, хаос и беззаконие приводит к злобе и ожесточению. Когда правит ненависть, то даже ангелы превращаются в демонов, а птицы — в змей. Эту идею трагической трансформации человеческих страстей художник передает без внешней экспрессии. Прием контраста умиротворенной пластики и трагической реальности в целом характерен для творческой манеры Ж.Усманов. Худож-

ник исходит из того, что скрытая, порой безмятежная форма подачи трагичности события вызывает более эмоциональную реакцию, чем экспрессивное решение драматической фабулы.

Ж.Усманов не считает мастером, владеющим всей гаммой красок. В серии, посвященных поэме Навои, он добился филигранного владения приемам цветовой нюансировки довольно ограниченного диапазона цветов. В основном Ж.Усманов использует в палитре этих картин это светлые голубые, зеленые, желтые цвета - яркие интенсивные цвета остаются вне поля зрения живописца.

Отдавая дань культурному наследию Востока, Ж.Усманов предстает как художник, мыслящий современными пластическими и смысловыми категориями. Характерно в этом смысле высказывание самого художника в отношении интерпретации традиций миниатюрной живописи Востока: «Миниатюра – пройденный этап истории искусств. Это можно поддерживать, но она умерла, а искусственно продлевать ей жизнь – в этом есть коммерческая необходимость, но современность выразить средствами миниатюры невозможно» (из беседы автора с художником).

В картинах Ж.Усманов образы наследия являются лишь импульсом к разработке его собственных творческих идей. Это наблюдение хорошо иллюстрирует еще одна картина Ж.Усманов на притчи из поэмы Навои «Язык птиц», которая имеет глубокий философский смысл. Праведник Сан'ан полюбил христианку, которая потребовала, чтобы он отрекся от ислама, ел свинину и пил вино. Страстно влюбленный шейх выполняет ее условия, жертвуя своей репутацией и добрым именем.

Этот персонаж напоминает библейского Иову, ради любви к Богу терпящего всевозможные беды и напасти. Таков и шейха Сан'ан, ради любви прошедший суровые



Ж.Усманов. Путь к себе. 1999



Ж.Усманов. Эманация души. 1999

испытания на Пути постижения Истины:

Бескорыстным в любви, каландаром быть
надо,
Саламандрой, охваченной жаром, быть
надо.

атрибутике, это сельские жители, сознание которых еще не травмировано изъятием большого города и сохранило естественную связь с природной средой. Первые работы из этой серии представляли собой девушек, словно лежащих в объятиях природы. В картине 2004 года девушка в белом платье спит на зеленой лужайке в виде удлинненной капсулы, которая помещена на вершины заснеженных гор.

Картина 2009 года также с изображением спящей девочкой решена несколько иначе. Совсем еще юная девушка в ярком цветастом летнем платье в безмятежной позе лежит на гряде холмов, покрытых редкими пятнами зелени.

Вокруг нее расположены шарообразные фигуры, напоминающие облака. В картине юность спящей девочки ассоциируется с девственностью природы и чистотой внутреннего мира человека. В схожей композиционной и смысловой манере выполнена картина из той же серии «Сновидения», но уже с изображением спящего в такой же позе мальчика.

Сюрреалистические приемы превращают обыденную сельскую сценку в интригующую живописную метафору, олицетворяющую скрытые мечты юноши о совсем будущем. Это качество характерно и для других картин из его серии «Сновидения», где с помощью архетипических образов возникает мир современных ассоциаций.

Это стремление к выходу на современную проблематику наиболее ярко проявилось в содержании его последней персональной выставки, состоявшейся в 2014 году в Галерее изобразительного искусства. Комбинируя живописные, скульптурные и инсталляционные приемы, Ж. Усманов создает своего рода пространственный спектакль с притчевым содержанием, где ангелы Саодат (Счастье) и Адолат (Справедливость) пытаются найти



С Джаббаров. Дервиш. 2013



Б.Исмаилов. Радение каландаров. 2001

себя в современных параметрах жизни. Здесь актуальным становится противопоставление «село-город». При этом часть оппозиции представленная понятием город являет собой – Зло. Эта антиурбанистическая концепция художника логично вытекает из философско-



Б.Исмаилов. Гранатовый сок. 2002



Б.Исмаилов. Беданобоз. 2005

го и нравственного содержания предшествующих картин художника, где традиционные устои жизни рассматриваются как проявление позитивного ресурса жизни современного общества.

Файзулла Ахмадалиев и Жамол Усманов, несмотря на использование новых актуальных форм самовыражения, по-прежнему

оставались в ареале восточной ментальности и суфийской знаковой атрибутики. В этом смысле эти живописцы озаменовали латентный переход от философии гедонистического Востока (живопись 1990-х гг.) к его же сакрально-мистическим учениям и нравственным истинам (начало 2000-х гг.).

Иную форму исторического сознания и интерпретации архетипических образов демонстрируют художники З.Шарипова, Б.Исмаилов, М.Карабаев, Т.Ахмедов, С.Джаббаров. Они рассматривают историческое и культурное наследие в контексте актуальных проблем современной глобализации. В их работах восточная атрибутика и региональная специфичность уходят на второй план, уступая место постмодернистскому взгляду с его игнорированием локальной философии.

Характерно в этом плане, решение образа в картине С.Джаббарова «Дервиш» (2013г.). Атрибутика суфийского дервиша не интересует С.Джаббарова - фигура сидящего отшельника лишь угадывается в интенсивно наслаивающихся друг на друга удлиненных мазках. В колорите нижней части тела дервиша преобладают красные, бордовые, черные тона. Верхняя же часть тела постепенно светлеет, приобретая тающие светло-лиловые, сиреневые и розовые оттенки. Используя этот живописно-пластический прием, С.Джаббаров пытается зафиксировать процесс превращения материи в новую духовную ипостась: «Я попытался изобразить сидящего дервиша в состоянии такого растворения, превращения материальной оболочки в духовную субстанцию. Ради любви к богу они отказывались от мирских насаждений. Здесь более пастозная техника, отвечающая идее и концепции моего толкования образа» (из беседы автора с художником). Художник пытается передать мысль о приоритете незримой духовной субстанции над

тактильными, материальными формами реальности. Таким образом, в картине поставлена задача универсального философского значения – визуализировать сложный процесс распада живой материи: «Человек состоит из частиц атома и потом исчезает. Очень интересно отразить этот таинственный процесс в живописи» (из беседы автора с художником).

Тема суфийских отшельников находит отражение и в ряде картин Б.Исмаилова. Это в основном многофигурные композиции, в которых на первый план выходит внешне ритуальная сторона практики отшельников, связанная с такими обрядами как «зикр» – песнопения и танцы в учении накшбандийского ордена суфиев. Существовали различные типы среднеазиатских суфийских радений – от «тихого» до «громкого» зикра. Последний сопровождался танцами и песнопениями, в кульминационной стадии зикра участники радения доводили себя до экстатического состояния. В картине Б.Исмаилов «Радение каландаров» (2001г.) эмоциональный накал этого ритуала выражен в контрастном сочетании ярких красных, синих, желтых и зеленых цветов. Композиция состоит из хаотических выстроенных изображений лиц и масок, атрибутов отшельников, беспорядочно разбросанных плодов гранта, тюбетеек, сосудов, посоха. Эта нарочитая сумбурность призвана выразить идею рождения гармонии и истины из первозданного хаоса. В центре картины сквозь набор архетипов Востока просматриваются фигуры трех идущих мужчин: играющего на духовом инструменте – сурнае - музыканта, а за ним - двух каландаров. У одного из них длинные приподнятые усы, а другой в красном колпаке и с черной бородой. У обоих отшельников одинаковые отрешенные выражения лиц. Здесь нет попытки глубинного проникновения в состояние и трансцендентный мир



Б.Исмаилов. Мечтатель. 2009



Б.Исмаилов Птицеловы. 2009

каландаров.

удожника больше интересуют живописно-пластические ресурсы ритуальных практик дервишей, которые в его работе получают характер театрализованных мизансцен. Не случайно, эти картины близки серии картин с образами масхарабозов – народных скоморохов и уличных актеров, задачи которых противоположны установкам каландаров.

Еще более интенсивно и колористически



М.Абдуллаев Арлекин. 1996

эмоционально тема карнавального и в то же время мистического шествия нашла отражение в картине Б.Исмаилова «Гранатовый сок» (2002г.). Здесь главный акцент сделан на изображении плода граната в центре картины, от которого словно волнами расходятся пурпурные блики цветов. Вокруг та же самая фантасмагорическая картина смещения масок, людей, животных, птиц, атрибутов. В картине ощутимо стремление художника отойти от предметной атрибутики и найти тонкие интонации настроений персонажей: «Во время учебы и сразу после Института было сильно увлечение декором, костюмами, атрибутикой и уделял особое внимание разработке формы. Это длилось примерно с 1993 по 2000 год, а потом с 2000 по 2010 год - еще один этап, когда это увлечение атрибутивной стороной стало занимать второстепенной значение. Остается главное - отказ от прежнего, акцент на смыслах и человеке» (из бесед автора с художником).

В представленном на этих картинах многопредметном и насыщенном человеческими ликами мире каждый из персонажей



М.Абдуллаев. Всадник. 1991

одинок, что хорошо читается при взгляде на их лица. Тема одиночества при внешнем наполненном человеческом и предметном окружении является лейтмотивом картин Б.Исмаилова, созданных в 2000-е годы. Именно этот концептуальный подход позволяет объединять в одном композиционном пространстве холста столь несхожие по назначению персонажи. Близость философии картин Б.Исмаилова к современным постмодернистским тенденциям ощущается в его стремлении выявить феномен социальной разобщенности с помощью хаотического смещения персонажей, не имеющих сплачивающей их конструкции (Д. Голынкин-Вольфсон. 2010).

Более экспрессивно драматургия личности выражена в серии картин Б.Исмаилова с изображением одиночных фигур. Несмотря на различие рода их занятий, физиономически это примерно один и тот же типаж, напоминающий излюбленные художником лица из произведений искусства раннего европейского Ренессанса. Сквозной идеей этих картин является одиночество и драма личности, но личности не конкретной, а обобщенно-

типизированной: «Не хочется писать исторические образы, но современники пока не получаются, хотя временного понятия в образах нет. Это типажи общие, но есть и прототипы - не старые знакомые, а мимолетные лица, выхваченные из толпы. Я не пытаюсь делать различия в лицах, у меня они почти все одинаковы – меня психологизм персонажей не интересует» (из бесед автора с художником). Образы в картинах Б.Исмаилова не отличаются ярко выраженной мимикой, в большинстве случаев они иератичные. Художника волнует не мимолетное состояние или эмоции, а тема внутренней драмы типического героя. При этом в каждом случае для выражения внутреннего состояния персонажей, художник выбирает особый набор живописно-пластических средств и приемов. В картине «Беданобоз» (2005г.) – остроносый юноша с таким же удлинненным и острым подбородком изображен на фоне курака – лоскутного одеяла. Вся картина словно просвечивается пурпурным цветом, который перебивается вставками черных и лиловых тонов. На зеленой тюбетейке юноши изображен плод граната, который словно источает красный цвет по всему полотну. За ухом изображен кокетливый красный цветок, на плече - певчая птица, к которой повернуто лицо юноши. Но его взгляд устремлен на зрителя. Образ любителя птиц не выражает игрового азарта, напротив, оно сосредоточенно и задумчиво, ощущение внутреннего напряжения и драматического одиночества усиливается экспрессивной гаммой цветов.

Тот же пурпурно-черный колорит определяет смысловые акценты в композиционно более усложненной картине Б.Исмаилова «Водонос» (2008г.). На красном фоне изображен водонос, несущий два уравнивающих другу друга тюка. Справа от него вырастает сложная конструкция из разнообразных деталей, которую аллегорически можно



Т.Ахмедов. Чары. 2005

воспринять как некое мироздание. Образ водоноса приобретает сакрально-метафорический характер. Из разряда бытовых персонажей он перемещается в категорию так называемых культурных мифических героев, несущих на себе бремя человеческие судеб, но сами остающиеся одинокими. Б.Исмаилов не считает себя «цветовиком», однако две эти работы с филигранной разработкой красного цвета, свидетельствуют о неординарных колористических способностях художника.

В иной цветовой и композиционной стилистике решен образ ряженого актера в картине Б.Исмаилова «Мечтатель» (2009г.). Фигура грустного клоуна с высоким колпаком изображена в проеме, напоминающем окно.

Причем пространство за ним изображено белым цветом и лишь вдали, высоко в небе летит цветной воздушный шар, как улетающая и несбыточная мечта героя. Ощущение безысходности и драматического напряжения вызывает пластика картины «Птицеловы» (2009г.), выполненной в теплых охристо-красных тонах. Двое мужчин с застывшими, словно маски лицами, сидят на фоне желтой стены. Вокруг них растекаются бесформенные цветные пятна, отчего вся композиция



Т.Ахмедов. Красный конь. 2005

напоминает фрагменты осыпавшейся древней фрески. Мужчины ловят птицу, но сами словно попали в силки безжалостной и жестокой судьбы, обрекшей их на неблагодарную долю воров чужой свободы.

В середине 1990-х годов две картины с одним и тем же названием «Арлекин» (1996г.) создал бухарский художник М.Абдуллаев. Одна из них решена в темно-коричневых тонах. На ней изображены стилизованные фигуры людей и лошади.

Мрачноватый колорит создает ощущение подавленности и драматизма. Более открыта по цветовой гамме другая картина с изображением арлекина, смотрящего на зрителя, но лишь одним глазом – вторая половина лица словно стерта.

Изредка в фактуру полотна вводятся вкрапления зеленых, красных и желтых цветов, но общая гамма все же вызывает минорный настрой. Общая смысловая оценка персонажей носит несколько нигилистический характер и возвращает нас к проблематике отчужденности личности.

Необычный образ маскрабоза предстает в картине А.Икрамджанова «Наездник на красном коне» (1990г.). В ее колорите госпо-



Т.Ахмедов. Зимняя страна чудеса. 2010

дствует ярко-красный цвет как символическое выражение праздника, веселья, радости и жизнелюбия. Обобщенно выписано лицо мальчика с внимательно смотрящими на зрителя большими глазами. Здесь мистическая интонация, типичная для интерпретации образа маскрабоза, уступает место яркой, декоративной характеристике.

Одной из распространенных архетипических тем, к которым обращаются живописцы новой волны, является образ всадника. Учитывая, что конь был наиболее распространенным видом средства передвижения на Востоке вплоть до начала XX века, репертуар тем, связанных с образом всадника, включает в себя широкий круг вариаций этого сюжета. Это - всадники божественного происхождения, мифологические и культурные герои, земные правители, полководцы, воины, возлюбленные, эпические и лирические персонажи.

За период независимости художниками академического направления было создано большое количество горделиво восседающих на коне национальных героев - правителей, полководцев, эпических персонажей и т.д. В

новой узбекской живописи всадники деперсонифицированы, а в их трактовке нет **героизации** и пафоса. Одна из первых картин с названием «Всадник» была написана в 1991 году М.Абдуллаевым.

На полотне изображен всадник, восседающий на странном существе с короткими ногами и пышной гриве, отдаленно напоминающем коня. Всадник едет задом наперед, на втором плане виднеются смутные очертания фигуры девушки, смотрящей в другую сторону. Здесь все нелепо и смешно, как и в жизни, окружающей художника. Это некий театр абсурда, эстетику которого пытается передать художник. Очевидно, что картина сохраняет в себе традиции иронизирующей эстетики, характерной для живописи второй половины 1980-х годов.

Наибольшее количество картин с темой

всадника или всадницы принадлежит Т.Ахмедову. В отличие от картины М.Абдуллаева колорит работ Т.Ахмедова отличает яркая цветовая палитра с оптимистическими и порой карнавально-веселыми интонациями. Конь в картинах Т.Ахмедова за редким исключением имеет ярко-красную окраску. Лица персонажей и их одежда дается в сильно стилизованной манере, но даже там, где просматриваются черты героев в иконографии и атрибутике подчеркнутая восточная этничность отсутствует. В картинах с парным изображением всадника и всадницы преобладает не лирическая атмосфера мчащихся возлюбленных, а ироническая смешливость. Это **ощущение** перадет картина «Мчащиеся»(2005г.), где изображает всадника и всадницу на муляжных, кукольных лошадках,



Б.Исмаилов Царская охота. 2013



Фахмадалиев. Охотник из Иссык-куля . 2003

отчего восприятие образов приобретает еще больший иронический оттенок.

В этой картине одной из главных задач художника является решение живописно-пластических и колористических задач. Вся картина написана в виде различных градаций красного цвета. Лица персонажей сильно обобщены, их выражения не важны для автора. Т.Ахмедов избегает психологических характеристик персонажей, отдавая предпочтение драматургической фабуле и эстетике насыщенного экспрессивного колорита. Эта же эстетика иронического повествования, но с преобладанием иной, сине-холодной палитры характерна для другой картины Т.Ахмедова «За звездами» (2009г.) с изображением двух всадников на одной лошади. Фигурка коня и наездников окрашены в яркосиние цвета, ассоциирующиеся с небесным пространством. Здесь возвышенно-поэтическое название контрастирует с отрешенными выражениями лиц персонажей.

Одиночные фигуры всадницы или всадника также нередко встречаются в картинах Т.Ахмедова. Одна из них с «Чары» (2005г.), представляет собой достаточно реалистическое изображение мчащегося красного коня с

вытянутой вперед мордой.

Основной корпус коня, на котором расположена таинственная всадница или всадник, скрыт зарослями кустарника. О наличие на коне фигуры всадника можно лишь догадываться. Золотистый абстрагированный фон картины придает ей некую сакральную таинственность.

В картине «Всадник» изображен пригнувшийся к шее красного коня наездник, одетый в синий костюм с длинным клоунским колпаком на голове. Экспрессию картине придает абстрактный желто-коричневый фон, на котором дана стилизованная фигурка коня.

Более утонченная разработка живописной колористической палитры в представлена в картине «Красный конь» (2005г.). На фантастическом животном, отдаленно напоминающем коня, сидит всадник в наполеоновской треуголке. Его ладонь и стопа ноги несоразмерно маленькие и тонкие. На спине всадника устроилась птица, по очертаниям напоминающая сову, а над мордой коня изображена улитка. Трактовка деталей, сама интонация произведения представляют некую мизансцену с ироническим, смешливым подтекстом. Здесь важен не столько сюжет, сколько разработка колористических задач.

Еще более фантастичны образы в картине Т.Ахмедова «Зимняя сказка» (2006г.), на которой всадница – это крылатый ангел или добрая фея в образе молодой девушки, восседает на огромной курице. Колорит картины выдержан в теплых розовато-коричневых тонах, а в трактовке образов ощущается связь со стилистикой и образной канвой анимационных фильмов для детей.

В одной из последних картин «Всадница» (2014г.) ироническая интонация ощущается при первом взгляде на героиню, которая лишь имитирует восседание на незримом скакуне. Вокруг нее изображены падающие с неба или скорее застывшие в своем падении плоды

граната. Неустойчивое положение девушки создает ощущение, что она зависла в воздухе. Ее лицо и руки настолько обобщенны, что практически не просматриваются, стопы ног как обычно несоразмерно малы. И вновь, как в предшествующих работах на тему всадника, здесь формальные задачи являются приоритетными.

В 2013-2014 гг. ряд полотен с изображением всадников создает Б.Исмаилов. Здесь иное, более сбалансированное, чем в картинах Т.Ахмедова, соотношение живописно-пластических и смысловых задач. Но есть и общие черты. В их полотнах отсутствует индивидуальная или национальная характерность образов, хотя этническая узнаваемость в атрибутике и в лицах нередко проявляется. В отличие от Т.Ахмедова в полотнах Б.Исмаилова отсутствует ирония и насмешливый тон. Его картины наполнены философским, а порой и дидактическим смыслом, в них ощущается характерная для восточной художественной традиции эстетика притчи. Для Б.Исмаилова важна семантическая конструкция будущей картины, в ней, как правило, повествовательность и драматургическая завершенность замысла выходят на первый план: «...если нет просветленной идеи, а ставится холст в надежде на то, что вдруг что-то получится, то, как правило, ничего не выходит. У меня этот толчок – скорее от впечатлений от событий – это особенно ощущается в последних работах. Это впечатление толкает на ясные мысли» (из бесед автора с художником).

В картине «Царская охота» (2013г.) группа всадников, изображенная в правой части полотна, олицетворяет некую сметающую все живое на своем пути движущуюся массу. Кони и всадники тракуются как боевая безрассудная стихия. Слева изображенная небольшая фигурка чудом спасшейся птички. Иносказательный, притчевый характер

композиции очевиден. Здесь ощущается стремление художника придать современное звучание историческому сюжету, выразив идею противостояния агрессии толпы и беспомощности личности.

Одной из особенностей последнего периода творчества Б.Исмаилова становится появление героя с определенными индивидуальными характеристиками, хотя типажность образов в целом еще сохраняется: «В этот период я остаюсь, как и раньше театральным художником, повествовательность есть, но теперь главным стал герой (из бесед автора с художником). Таким героем в картине «Юность воина» (2014г.) становится маленький, голый мальчик, сидящий на крупе несоразмерно огромной лошади, напоминающей некую военную машину.

По мнению художника это «будущий воин, управляющий будущей смертью», что выражено в ярко-красном цвете фона, символизирующем кровь. Эта работа – иносказательное и в то же время философское эссе об истоках насилия и агрессии. В картинах этого периода происходит некий переход от философско-романтической живописи к более жесткой критике феномена Зла в различных его проявлениях. Притчевая, повествовательная форма становится наиболее выразительным пластическим и семантическим способом передачи идей. Это можно наблюдать на примере картины «Жертва» (2014г.), решенной в излюбленных художником красновато-коричневых тонах. В центре композиции падающий на передний ноги конь и летящий вниз с его крупы всадник с луком и стрелой, заготовленными для стрельбы в убегающего зайца. Охотник сам становится жертвой обстоятельств. Смысл сюжета картины отражает нравственные истины о неотвратимости наказания и божьей кары за несправедливые поступки.

В упомянутой выше серии картин на тему



Б.Исмаилов. Ичан-кала. 2004



Б.Исмаилов Порталы (диптих). 2007

всадников у Б.Исмаилова и конь и всадник далеки от героизации, это не культурные герои, скорее – наоборот. Большей частью это иносказательная форма выражения негативной сакральной силы и символ надвигающегося нравственного зла.

Иначе, с точки зрения героизации образа всадника трактуется персонаж в картине

Ф.Ахмадалиева «Охотник из Иссык-куля» (2003г.). В облике всадника и коня ощущается легкая ирония и сказочная наивность. Это одна из редких работ художника на тему всадника. Тем не менее, она сохраняет привычные для художника приемы живописно-пластической трактовки архетипических персонажей в виде раскраски отдельных частей композиции и фигур в стиле традиционного лоскутного одеяла «курак».

Всадник обладает незаурядными достоинствами – удалью, навыками искусной езды и владеет искусством традиционной для кочевников охоты с ловчей птицей. Сказочность атмосфере картины придает стилизованное и раскрашенное цветными узорами удлиненное тулово коня, перевернутая чаша голубого озера и проплывающие под ним куполки юрт. Стилизации подвергнута и фигура всадника, держащего в руках белую с красным хохолком ловчую птицу. В картине ощущается попытка художника если не героизировать образ, то создать некий сказочно-эпический персонаж.

Дух истории - города и память предков

Ощущение собственной принадлежности к нации, ее культурному наследию выражается в работах ряда художников новой волны в виде изображения древних монет или образов ремесленников (Г.Кадыров), сакральных мест или абстрагированных образов предков (А.Исаев). В них живописцы пытаются передать идею сакральной связи времен – прошлого и настоящего. При этом прошлое воспринимается как источник магической силы и мудрости.

Одним из распространенных сюжетов новой узбекской живописи стала обновленная трактовка широко известных исторических памятников (медресе, мечетей, мавзолеев), а также фрагментов сохранившихся образов традиционной архитектуры городов Бухары,



Г.Кадыров Утро в Гургандже. 2007

Самарканда, Хивы и т.д. в творчестве таких живописцев как Г.Кадыров, Файзулла и Фаррух Ахмадалиевы, Б.Исмаилов, Т.Ахмедов. В трактовке этой темы в творчестве мастеров новой узбекской живописи также прослеживается своя динамика. Так картины на темы культурного наследия, в том числе изображения старых городов и памятников древней архитектуры, созданные в конце 1980-х годов, выполнены в пессимистичных интонациях. После 1990-х годов в изображении памятников архитектуры преобладает некая идеализированная интерпретация. Это наблюдение подтверждается при сравнении картин Г.Кадырова конца 1980-х годов с серией его же картин на тему старых городов, созданных в конце 1990-х - середине 2000-х годов. В работах раннего периода преобладала мрачная палитра, а в картинах последующего времени вместо коричнево-черных оттенков появляются яркие сине-голубые и светло-бежевые цвета. Пластическая манера художника становится декоративно-обобщенной, а интонации – оптимистическими.

В произведениях Файзуллы Ахмадалиева практически нет объемных изображений памятников зодчества – они представляются в виде аппликативных панно, наложенных на



Г.Кадыров. Гургандж. 1999

фактуру стены. В картине художника «Хива» (2005г.) композиция представляет собой раскрашенные в яркие цвета силуэты известных памятников Хивы.

Здесь возникает красочная панорама, символически выражающая идею богатства и уникальности культурного наследия нации.



Файзулла Ахмадалиев. Хива. 2005



С.Алибеков. Сыр-дарья.1985

Несколько иной ракурс использует Ф.Ахмадалиев в картине «Фрагменты Востока» (2005г.). В проемах старой глиняной стены изображены различные образы и сюжеты, напоминающие фрагменты мозаичного панно – мужчины, женщины, мальчик, дервиш, ваза с цветами, собака и полумесяц, влюбленные под луной, минарета и купола мечети.

Это исторический коллаж, в котором лики прошлого оживают благодаря памяти художника, пытающегося выразить идею «ожившей стены». Примерно в такой же манере решены Ф.Ахмадалиевым картины «Старая Бухара» (2005г.), «Орнаменты Востока» (2013г.).

К сожалению, благородная в своем исходном значении идея при неоднократном повторе пластического воплощения превратилась в некую схему–клише. Под влиянием пластического приема «стена – проем – память» выполнена и картина Фарруха

Ахмадалиева «Утро Бухары» (2007г.), пытающегося найти свою живописную стилистику.

В картине «Хива. Вечер» (2006г.) Фаррух Ахмадалиев использует свойственную ему колористическую манеру – древний город погружен в марево таинственного синего цвета, а в центре силуэты сооружений слегка высветляются, словно пробуждаясь от многовекового сна.

В 2013 году Фаррух Ахмадалиев создает картину «Старый город», где использована совершенно иная пластическая и колористическая манера – старые полуразрушенные глиняные дома словно плавают в летнем серовато-желтом пекле.

В картине возникает смешанное чувство ностальгии по уходящему прошлому и ожидания прихода нового дня.

Несколько полотен на тему городов и традиционной архитектуры в свойственной ему теплой светло-коричневой и желтоватой гамме создал Б.Исмаилов. В картине «Ичан-кала» (2004г.) верхняя часть представлена в виде светло-желтой стены с каплевидными проемами, внутри которых начертаны узоры.

Справа от нее возвышается конструкция, отдаленно напоминающая минарет. В нижней части картины на фоне стилизованных архитектурных деталей и узоров, изображены три фигуры восседающих. Художник передает некую умозрительную мизансцену в традиционном интерьере, символизирующую идею «неподвижности ушедшего времени». Эта же застывшая статика прошлого является основной интонацией в диптихе «Порталы» (2007г.). В одной из картин диптиха на фоне глинобитной стены изображена тонкими

графическими линиями традиционная повозка – арба. А за ней в глубоком проеме виднеются конструкции здания со стрельчатыми среднеазиатскими арками.

На другом полотне изображен уходящий вглубь старого глинобитного помещения вход-проем, обнесенный деревянными балками. Проем завершается светлым прямоугольником, создающим ощущение воздушной перспективы. Слева на стене в проемах изображены фигурки голубей, между ними красным цветом изображено стилизованное дерево, под которым выведены арабским шрифтом стихи на фарси или узбекском языках.



С.Алибеков. Разговор у красных скал. 1986

Архитектура старых городов или исторические интерьеры не являются для Б.Исмаилова объектом культурной самоидентификации. В выборе памятников архитектуры или интерьера как урбанистического ландшафта художник преследует больше живописно-пластические задачи.

Не имеющее отношения к восточной архитектурной типологии здание, напоминающее европейские жилые постройки, представлено в картине Т.Амхедова с несколько иронически звучащим названием «Хорошо, когда у тебя есть дом» (2000г.).

Эта ироничность, смешанная с легкой грустной нотой, отражена и в композиции картины, где среди пустынных серовато-коричневых холмов одиноко высится серо-голубой высокий дом с красной крышей.

Предметный мир традиционной культуры

Отличительной чертой новой узбекской живописи является подчеркнутое использова-

ние в качестве этно-культурных символов таких предметов традиционного быта и одежды как бешик, арба, сундук, тюбетейки, кувшины, чигирь. Чаще всего эти атрибуты и символы являются частью композиций или выступают в качестве второстепенных аксессуаров традиционного интерьера или одежды. Появление этой тематики также стало проявлением интереса художников к собственной традиционной культуре и историческому наследию. Первые живописные полотна, в которых акцентировалась эта традиционная атрибутика, были созданы еще в середине 1980-х годов С.Алибековым, который в настоящее время живет и работает в Москве, но оставил существенный след в узбекской живописи последних десятилетий.

В творчестве С.Алибекова особое место занимала центральноазиатская поэтика – древние мифы, фольклор, традиции и обычаи узбекского народа, в среде которого он вырос и впитал в себя его культурные токи. В доме



М.Исанов. Ночные бабочки. 1991

художника была собрана великолепная коллекция произведений узбекского народного искусства - вышивка, тюбетейки, керамика, бешики, различные поделки из расписного дерева - цвет, пластику, формы и символику орнамента которых С.Алибеков долго и вдумчиво изучал. В ряде его картин 1980-х - начала 1990-х годов - «Истоки и устья» (1982г.), «Сыр-дарья» (1985г.), «Разговор у красных скал», «Автопортрет с тюбетейками» (1987г.), «Красная линия» (1992г.) - традиционная поэтика играет роль важного источника живописных метафор.

Следует отметить, что в середине 1980-х годов, несмотря на объявленную перестройку, в республике еще существовал негласный запрет со стороны партийных органов и художественных советов на изображение атрибутов традиционного быта. Эти предметы воспринимались как элементы феодального прошлого, и стоило немало усилий, чтобы произведения, содержащие их изображения увидели свет. С.Алибеков, работавший в то время над созданием мультфильма по роману Рэя Брэдбери «Будет ласковый дождь», стал



М.Исанов. Золотые лепешки. 1991

одновременно заниматься станковой живописью, но его полотна долгое время хранились в мастерской. Лишь через некоторое время их мог увидеть зритель на выставках. На одном из ранних полотен С.Алибекова «Сыр-дарья» (1985г.) изображена парящая над землей молодая семья - родители и маленький сын.

Фигуры персонажей несколько наклонены, что создает динамику в картине, усиливающуюся ломкими складками длинной желтой ткани. Одним из важных смысловых и пластических компонентов картины является огромный традиционный узор «бодомгуль» - цветок миндаля, изображенный в виде фрагмента тюбетейки справа в углу картины. Вся эта традиционная атрибутика символически выражает идею ценностного значения исторической памяти. В то же время, в интонации картины ощущаются и мотивы философии предрешенности судьбы и бренности материального мира, знакомые по поэтическому жанру обличения «зухдият», распространенному в средневековой литературе мусульманского Востока:

Хвала Аллаху, повелевающему по своей воле,

*Он никому не подвластен, а его творения сами
не знают, чего хотят.
Для чего он сотворил всё? Только для гибели,
всё проходит, остаются только воспоминания*

и

имена...

Абу-л-Атахия

В написанной через год картине «Разговор у красных скал» (1986г.) изображен еще более широкий набор традиционных символов-атрибутов. Сама композиция представлена в виде огромного бешика – традиционной детской колыбели, внутри которой сидит старик в тюбетейке, обнявший малолетнего ребенка также с тюбетейкой на голове.

Справа от фигуры старика огромный сосуд – хум – для хранения воды, из которого течет струя прозрачной воды. Вверху картины распростерла крылья зеленая птица, а слева смотрит на зрителя тупорылая собака. Вдали, на фоне виднеющейся синевы неба провисают – туморы – традиционные амулеты, охранительного значения и фрагменты узоров узбекских вышивок. Смысл картины заключается в том, что жизнь людей прошлого от рождения до самой смерти была окружена этими сакральными символами и современному поколению важно понять, что это не архаика, а неповторимый мир человеческого бытия. В период с конца 1980-х по начало 1990-х гг. С.Алибеков в своих полотнах не раз обращался к традиционной атрибутике – бешикам, тюбетейкам, глиняным блюдам – ляганам, кувшинам, клеткам перепелов, арбе.

Историчность аксессуаров, мифологические и аллегорические образы и мотивы создают в его картинах особый, ирреальный фантастический мир. Вся эта система тематико-смысловых и пластических архетипов пронизывает образную структуру произведений художника, составляя неотъемлемую и важную часть их эстетики. С.Алибеков деликатно сохраняет цельность и гармоничность традиционного мира своих картин,



М.Исанов. Бабушкин сундук. 1998

избегая деструктивного вмешательства открытой дидактики. Художник строит свой замысловатый спектакль, в котором мгновение и разворот фабулы совмещены и застыли в едином времени и пространстве. Поэтому полотно С.Алибекова можно рассматривать одновременно и как театральную мизансцену, и как интригующее повествование и, наконец, как самоценную завершенную художественную идею.

В картинах С.Алибекова, созданных в 1993-97 годах, при сохранении живописно-пластических приемов возникают иные образы, сюжеты и персонажи. Теперь тематика его картин основана больше на ассоциативном восприятии всего мирового культурного наследия, нежели на творческом цитировании образцов узбекского народного искусства и ритуально-фольклорных мотивов. В его живописных полотнах по существу представлена концептуальная инсталляция с использо-



Ж.Умарбеков. Водонос. 2004



Ж.Умарбеков. Продавец ножей. 1998

ванием широкого спектра атрибутики и костюмов. Причем костюмы персонажей эклектичны - в них не сохраняется историческая точность, пестрота их подбора призвана

усилить гипертрофию в трактовке ряда образов. Картины этого, более позднего цикла визуально редко включают какие-либо атрибуты центральноазиатского происхождения. С.Алибеков выводит тематический репертуар своих композиций на универсальный уровень, где соседствуют образы, мотивы и атрибуты буддийского, исламского и христианского миров. В этих картинах традиционная узбекская атрибутика – кувшины, бешики и др. появляются лишь фрагментарно, больше как бутафория, чем сохраняющие важный символический или семантический смысл знаки. Это, например, дом на старой арбе в картинах «Уходящий садовник» (1993г.) и «Утренняя повозка» (1996г.), дом на арбе с расположенным между его колесами бешиком в работе «Статика динамики. Ностальгия» (1997г.), клетки для перепелок в картине «Аромат экзотического напитка», кувшин в работе «Холод – жар источника» (1996г.) и др. (А.Хакимов. 2000. Илл. на стр.25,27,29,34,53). Анализ его полотен с изображением атрибутов традиционной культуры говорит о том, что основу художественного мировоззрения С.Алибекова составляет философия умеренного пессимизма, которая сочетается с призывом к сохранению ценностей уходящего мира.

В конце 1980-х годов традиционная атрибутика начинает появляться в творчестве и других узбекских живописцев. В 1989 году, на закате перестройки, М.Исанов написал картину «Пустыня» с тоскливо монотонной, болотного цвета палитрой и изображением на переднем плане скосившегося и погруженного наполовину в песок бешика.

Эта работа носила характер публицистичности, что сказалось на общей образной выразительности полотна. Но уже через несколько лет художник, обращаясь к теме традиционных атрибутов, меняет интонацию и трактовку этих предметов. Совершенно иную, карнавальную и фантасмагорическую

по характеру композицию «Ночные бабочки» с использованием традиционного архетипа – колеса арбы – М.Исанов создает буквально через два года – в 1991 году. Это колесо притягивают нитями и раскручивают три летящие по черному небосводу фигуры молодых девушек в традиционных нарядах.

Справа в углу зависла луна странной конфигурации, между фигурами пролетает фрагмент плода граната. По всей вероятности здесь художник пытался выразить мысль о том, что земная судьба вершится на небесах. В том же году 1991 году М.Исанов написал две картины, связанные с мотивом традиционных узбекских лепешек «Золотые лепешки» и «Тандыр». В работе «Золотые лепешки» на фоне неба изображены золотистого цвета лепешки, а между ними – белый диск луны, внизу слева – горловина тандыра с красным пламенем.

Идея рождения хлеба в недрах горящего тандыра колористически выразительно передана в картине «Тандыр». Обе работы нацелены на поэтизацию духовных ценностей традиционной узбекской культуры.

Эта же особенность метафорической интерпретации предметов традиционной культуры характерна для картин М.Исанова с изображением сундука, игравшего важную роль в быту и мировоззрении местного населения. В нем хранились вещи и предметы, доставшиеся от родителей, как сакральная память прошлого. В сундук годами складывалось приданое дочерей. Сундук хранил и необходимые принадлежности для отправлявшегося в последний путь человека. В картине «Бабушкин сундук» (1998г.) из раскрытого сундука вырастает торс обнаженной юной девушки, скрестившей на груди руки. У нее нет волос – лишь с боков свисают символические косички, а на голове водружен плод гранат – символ плодородия.

Картина выражает поэтическую идею



Х.Зиеханов. Девочка с кувшином. 2007

преемственности поколений и традиций. Юная девушка – обобщенный образ узбекской невесты, веками исполнявшей свой высокий долг хранительницы очага и продолжательницы рода. Сходные идеи сакрально-символического характера, решенные в яркой колористической манере и оптимистической, радужной интонации характеризуют еще две картины М.Исанова «Приданое» (1998г.) и «Сундук желаний» (2000г.) с изображением традиционных сундуков.

В то же время художник добавляет в композицию и другие архетипы традиционной культуры – мотив граната и полумесяца. Возникает живописная метафора, ассоциирующаяся со строчками стихов Анны Ахматовой о луне как о ломте чарджуйской дыни:

Когда лежит луна ломтем чарджуйской
дыни
На краешке окна, и духота кругом,
Когда закрыта дверь, и заколдован дом

Историческая семантика мотива луны связана с древними представлениями. Так, в доисламском, зороастрийском Иране луна ассоциировалась с холодом, как негативным феноменом религиозных представлений. Не случайно в зороастризме ад это не огненная геенна, а страшный холод и вечная мерзлота. Иначе луна воспринималась доисламскими арабскими бедуинами, торговые караваны которых в знойные жаркие дни бередили пустыни и лишь ночная прохлада давала отдохновение и возможность принятия пищи. В их представлениях луна связывалась с отдыхом и позитивными эмоциями, именно это послужило основой для мусульманского поста Рамазан, разрешающем принятие пищи лишь после захода солнца. В поэтических представлениях бедуинов кочевников и возникла поэтическая формула луноликой, которая затем стала универсальной метафорой всей восточной поэзии. Поэтична и в тоже время наполнена ироническими интонациями композиция «Сундук желаний» (2000г.). Над крышкой узорчатого сундука выглядывают любопытные лица стриженных наголо детей.

У одного из них на голове краснеет излюбленный художником плод граната, а сверху, головой вниз, свисает еще одно лицо мальчугана. Композиция решена в виде некоего сценического действия, в котором сундук имеет значение бытового и сакрального предмета.

В начале 1990-х годов арте-факты традиционной культуры стала излюбленным мотивом картин Ж.Умарбекова. Его волнует не столько историко-этнографическая атрибутика, сколько мир поэтических ассоциаций, связанный с предметами и персонажами недавнего прошлого. Точильщики, музыкан-



М.Исанов. Гранатовый сок. 1991

ты, продавцы, базары, улицы, водяные мельницы – все эти атрибуты старого города входят в ткань его картин как яркие живописные фантазии: «...Впервые в 1992 году в моих картинах ...кувшины, потом кумганы, а колеса и арбы улетающие появились позже – в 1995 году. Почему «улетающие» не знаю, может уходящие, а я написал улетающие... (А.Хакимов. 2006а., с. 110).

В 1992 году на выставке группы «Караван», организованной в Ташкенте, Ж.Умарбеков представил серию новых по стилю картин фольклорно-городской серии. В них он использовал репертуар тем традиционной культуры и быта – амулет - тумор, кувшин - кумган, ножи, арбу и др. В отличие от С.Алибеков и М.Исанова предметы традиционной культуры чаще всего не имеют в работах Ж.Умарбекова семантического значения. В большей части его композиций предметы традиционного быта использовались в качестве формообразующих элементов, создавая определенный пластический или цветовой ритм полотен художника. Особенно часто в качестве такого ритмообразующего мотива Ж.Умарбеков использовал колесо арбы. В триптихе «Летающие арбы. Хива. Бухара. Самарканд» (1994г) три серо-

голубые по колориту картины, выполненные в кубистическом стиле, представляют собой хаотические конструкции в виде нагромождающихся друг на друга стилизованных колес арбы.

Арба с колесами и горизонтальными жердями повозки стала ритмически повторяющейся моделью в его картине в виде круглого панно «Бухара. Дынный базар» (1997г.). Здесь использована яркая сочная гамма желтых, красных, синих, зеленых цветов, передающих атмосферу знойного летнего дня на бухарском базаре. Круги деревянных колес арбы органично вписаны в формат картины, и их ритм создает особую динамику и приподнятое настроение.

В триптихе «Пробуждение» (2001г.) Ж.Умарбеков использовал целый набор атрибутов традиционной культуры и быта. Наряду с арбой сюда включены музыкальные инструменты, исполнители народных песен, керамические блюда, национальные костюмы и др. В центральной части триптиха наряду с силуэтами арбы включены традиционные музыкальные духовые инструменты – карнай и сурнай.

В правой части триптиха изображен традиционный ферганский мужской танец с блюдами на спине, а в левой – народные певцы исполняют традиционную песню «катта ашуля» с характерным прикладыванием к ушам небольшой тарелки.

Триптих символически выражает идею возрождения традиционных ценностей узбекского народа. Насыщение атрибутикой, символизирующей эти ценности, не вызывает ощущения пластического многословия. Нередко возникает ощущение, что персонажи летят. Причем вместе с ними парят в полете собаки, птицы, ножи, кумганы, самовары, арбы, колеса и др. Память становится каркасом, на который нанизываются сюжеты и персонажи, пришедшие из далекого детства.

Этот бытовой символизм в картинах Ж.Умарбекова, воспевающий красоту народных идеалов, стал отличительным приемом его живописи. В работах «Уличный точильщик», «Проходящие», «Гадалка» (1992г.), «Анор» (1993г.), «Чайхана» (1994г.), «За водой» (1997г., 1999г.), «Танец с ляганами» (2001г.) стирается различие между обыденной жизнью и красочной атмосферой народной сказки.

Фантазмагорическое смешение предметов, карнавальное настроение и ирония, как прием фольклорной поэтики отличает картину Ж.Умарбекова «Продавец ножей» (1998г.).

Традиционную предметную атрибутику



М.Исанов. Пирамида. 1993



М.Исанов. Затмение. 2010



М.Исанов. Расцвет. 1999

Ж.Умарбеков использует в своих двух вариациях композиции с изображением мальчика и молодой женщины, идущей с кувшином на плече - «За водой» (1997г.) и «Мать и дитя» (1999г.). В картине «Мать и дитя» на желтом

фоне, словно на сузানে вышиты изображения девушки с ребенком, силуэты которых едва угадываются в завихрении цветов и линий. На голове красавицы примостилась сказочная птица с длинным оперением.

Живописная пластика картины органична поэтике сказок с их фантастическими мотивами и особой фольклорной иррациональностью. Изображение кувшина, окрашенного в такие же яркие желто-синие цвета как одежда и тело матери ребенка является частью общей колористической палитры. Предметы традиционного быта и культуры как самостоятельные объекты представлены в нескольких натюрмортах Ж.Умарбекова, отличающихся друг от друга пластическим и смысловым решением.

В одном случае - это достаточно реалистичное изображение с преобладанием графического рисунка картина «Старая посуда» (2004г.). В другом - «Ножи» (2001г.) - яркий, декоративный по цветовому решению натюрморт.

Атрибуты узбекского быта составляют основу тематического репертуара картин Х.Зиеханова. В его работах можно встретить традиционную посуду, вышивку, предметы быта и хозяйственного обихода - арбу, чигирь или чарх паляк. В картине «Девушка с кувшином» (2007г.) изображена девушка с накинутым на голову платком, из-под которого выглядывают ряды черных косичек. В руках она держит кувшин для воды, трактованный в кубистической манере. В отличие от кувшина в картине С. Алибекова «Сырдарья», в работе Х.Зиеханова кувшин не играет особой символической или семантической роли.

Но уже в картине «Чигирь» традиционное водоподъемное колесо (2005г.) приобретает символическое значение источника плодородия.

Изображение крутящегося чигиря дано

крупным планом – из прикрепленных к его ободу ведер льется голубыми струями вода, дарящая жизнь и благоденствие. На втором плане изображены силуэты, словно оживающих под воздействием живительной влаги домов и хозяйств. Важным смысловым компонентом картины «На арбе» (2009г.) является профильное изображение узбекской повозки, запряженной в ослика, рядом с которым идет бородатый хозяин семьи. На арбе сидят две, а между ними изображен силуэт медного кувшина. Сценка из сельской жизни приобретает пластическую и образную выразительность благодаря силуэту арбы и ее колес, организующих композиционное пространство полотна.

Изображения традиционных предметов быта и одежды в картинах Б.Исмаилова носит характер некоего сценографического эксперимента. Это особенно ярко проявилось в картине «Тюбетейки» (2008г) с изображением пирамиды из надетых друг на друга национальных тюбетеек.

Для художника в этой работе важна не столь этнокультурная особенность декора головных уборов, сколько задача разработки колористических и пластических нюансов.

Растительные мотивы

*«У меня на картине изображена собака,
на голове которой – гранат...
Это толчок от фольклора, от сказок.»
Ж.Умарбеков.*

В ряду растительных тем и мотивов, идентифицирующих новую узбекскую живопись, наиболее распространенным является мотив граната в различных пластических и смысловых вариациях. Чаще всего это изображение плодов граната, но изредка встречаются и мотивы цветка граната – аноргуль. Мотив граната был широко распространен в искусстве земледельческих народов Средней Азии доисламского времени



М.Исанов. Бухарский свистун. 2005



М.Исанов. Кушанский гранат. 2005



М.Исанов. Дувак. 2005

и символизировал идею плодородия. В стилизованной форме изображения плодов и цветов граната встречаются в различных видах традиционного прикладного искусства Узбекистана конца 19- начала 21 вв..

В станковой живописи Узбекистана с мотивом граната ассоциируется картина А.Волкова «Гранатовая чайхана» (1924г.). В живописи 1930-1970-х годов трактовка мотива граната как символа традиционной культуры не получила своего воплощения. И лишь в конце 1980-х годов мы видим первое обращение к теме граната, который рассматривается как символ традиционной культуры. Более того, мотив граната стал использоваться для выражения неких иносказательных социальных оценок действительности (М.Исанов).

Наибольшее количество картин с различными трактовками и живописно-пластическими решениями мотива граната создано М.Исановым. Только для настоящего раздела нами было отобрано около 30 его полотен. В картинах «Гранатовый сок», «Плод», «Последнее зерно» (все – 1991г.) мотив граната приобретает социальную окраску. Все три работы были написаны под впечатлением событий перестройки и отражали процессы социальной критики, охватившей живопись Узбекистана конца 1980-х годов. В работе «Гранатовый сок» на все



М.Исанов. Млечный путь. 2000.

полотно изображен выжатый, сморщенный плод граната, олицетворяющий состояние страдающих под гнетом людей.

Примерно тот же критический социальный контекст лежит в основе картины «Последнее зерно» с изображением раскрытого плода граната, из которого падает последнее зерно, напоминающее каплю крови. Недостижимость мечты и человеческих желаний, тщетность общественных устремлений являются основной идеей картины «Плод».

В картине «Пирамида» (1993г.) над сплюснутыми и выжатыми плодами возвышается упругий плод граната, что символизирует жесткую социальную иерархию.

Несмотря на стремление М.Исанова найти яркие метафорические формы и экспрессивные колористические решения социально-нравственной проблематики, тем не менее, ему не удалось избежать публицистичности и навязчивой дидактики. В 2010 году М.Исанов вновь использует мотив граната для выражения актуальной социальной проблемы. В картине «Затмение» речь идет о рефлексии художника на трагические события на юге Киргизии в Оше, когда в результате межэтнического конфликта погибли десятки невинных людей. Художник не остался равнодушен к этой трагедии, поскольку сам много лет прожил в Киргизии и знал о той действительности не понаслышке.

На полотне изображены мужские ноги в

белых традиционных штанах, наступающие или топчущие плоды созревших гранатов. Несмотря на светлый, почти декоративный характер палитры, в замысле произведения заложена трагическая идея - потеря рассудка влечет за собой действия, растаптывающие все ценное и святое. В большей части картин М. Исанова художник использует этот мотив в качестве средства выражения живописно-пластических замыслов и философских идей. Характерна в этом отношении картина «От А до Я» (1998г.), представляющая собой квадратный холст, разделенный внутри еще на 9 одинаковых квадратики по три в каждом ряду.

В первом квадратике наверху слева изображен цветущий гранат, а дальше в квадратиках —от зрелого плода до его увядшего состояния. В этом решении прочитывается универсальная идея эволюции — от рождения до смерти. Для художника было важно сосредоточиться на живописно-колористических задачах в трактовке плода граната. Эти же подходы ощущаются в его картинах «Распятие», «Расцвет», «Рождение» (все — 1999г.), где отдельное изображение граната дано на всю плоскость.

Поэтико-метафорический характер имеет картина «Гранат любви» (2000г.) в виде изображения обращенных друг к другу влюбленных внутри плода граната.

К сожалению, попытка художника передать тонкие лирические ощущения обернулась излишней сентиментальностью. Едва ли можно назвать удачным и композиционное решение картины, напоминающее рекламные логотипы и, впоследствии, ставшее своего рода клише в работах других живописцев этого направления. Более удачная композиционная и колористическая трактовка мотива граната представлена в картинах, где несколько плодов граната изображаются на подносе, символизируя сакральную чистоту и изобилие. В картине «Анора» (1996г.) такой поднос



М.Исанов. Царский плод. 1996

с плодами гранатов изображен на голове юной девушки.

В картине «Хранитель» (1997г.) гряда из плодов граната расположена на плетеном подносе, который словно провис в воздухе.

Из-под него вниз спускается светло-голубая ткань халата с орнаментом в виде круглых розеток. Внизу, в горделивой позе, изображена фигура гепарда. Судя по атрибутике, здесь гранат и халат символизируют богатое культурное наследие, которое призван охранять таинственный и грациозный зверь. Картина привлекает цветовым решением, но смысловой контекст отличает схема-



М.Исанов. Скромница 3. 2011



А.Нур. Путь. 1997

тичность и открыто назидательная интонация. Интересное живописно-пластическое решение представлено в картине «Невеста из долины» (1999г.).

На фоне темного звездного неба изображена девушка с белым платком на голове и рыжей кошкой в руках, сидящая на сундуке с одеялами. Ее обобщенное лицо дано в профиль на фоне белого треугольника платка. На

голове девушки висится плетеный поднос с плодами граната. В этой композиции плоды граната играют роль благопожелания - символа будущей счастливой жизни. В то же время этот мотив здесь дается в контексте с другими атрибутами традиционной культуры, каждый из которых также имеет свой исторический код. Сундук - как символ преемственности традиций, кошка - как образ домашнего уюта, верблюд означает предстоящие свадебные церемонии и т.д. Весь этот набор семантических формул представлен на полотне органично, что позволило передать утонченный и лиричный узбекской невесты. Еще один вариант интерпретации плода граната в картинах М.Исанова связан с его космологическим значением. В них плод граната изображается в зависшем состоянии на фоне голубого или темно-синего неба. Этот вариант трактовки представлен в картинах «Гранатовый рай», «Бухарский свистун», «Кушанский гранат» (все – 2005г). Картина «Гранатовый рай» представляет спящего на боку юношу, на которого с небес, словно божественная благодать, падают плоды граната.



А. Нур. Таинственная река. 2005

Более приземленная и слегка ироничная по звучанию картина «Бухарский свистун» изображает юношу в традиционной тибетейке, насвистывающим в глиняную игрушку.

Появление летящих с высоты голубого неба красных плодов граната символизирует сакральное значение народных игрушек. Одновременно исторический и космологический контекст интерпретации плода граната ощущается в картине «Кушанский гранат». На ней известная античная скульптура кушанского принца стоит на столе рядом с чашей, наполненной красными зернами гранта, а справа изображен свисающий с неба на тонкой нитке гранатовый плод. Из-за неудачного, во многом эклектичного решения авторская идея не получила своего адекватного художественного воплощения.

В ряде картин М.Исанова плоды гранта изображаются внутри птичьей клетки, символизирующей семантическую связь с небесными сферами. Наиболее ярко и метафорично эта тема отразилась в картине «Млечный путь» (2000г.) в виде изображения идущего по темному, усыпанному звездами небесному своду мужчины

На его плечах коромысло, концы которого завершаются не ведрами, а птичьими клетками, заполненными красными плодами граната. Схожа по цветовому и пластическому решению картина «Гранатовые мистерии» (2000г.).

На звездном небосводе изображена птичья клетка с гранатами внутри. В отличие от предшествующей картины, здесь нет фигуры идущего небесного путника, а плоды гранаты, словно птицы разлетаются из клетки. Мотиву гранта придается новое семантическое значение как символу божественной благодати. В 2005 году М.Исанов создает картину «Восточные мистерии», в которой связь со звездным небом отсутствует — клетки для птиц наполнены зернами граната и, лишь в одной клетке изображены плоды созревшего



А. Нур. Созревшие гранаты. 2006

граната.

Если исходить из слов «мистерии», то в этих картинах должна была быть фантазмагория или хаотическое движение. Однако лишь в картине «Гранатовые мистерии» наблюдается нечто похожее на движение, а полотно «Восточные мистерии» отличается статичностью. В ней плод и зерна граната воспринимаются скорее как символ некоего духовного богатства. Мотив зерен граната в птичьей клетке, мы встречаем и в работе М.Исанова «Дувал» (2005г.).

В картине на фоне темно-коричневой глиняной стены изображены две клетки, а между ними спиной к зрителю стоит юная девушка с бритой головой, на которой размещен плод гранта. Красные зерна горькой рассыпаны в левой клетке, а правая прикрыта цветной тканью. Юная девушка стоит перед выбором своей судьбы. В картине утонченная поэтика образа и некая мистика очень органично сочетаются с колористической игрой синих, красных, коричневых тонов и оттенков. Парадоксальные цветовые сочетания



А.Икрамджанов. Когда расцвел гранат. 2005



Б.Исмаилов. Девушка с гранатом. 2003

удачно аккомпанируют интригующей и драматической фабуле. Прием изображения фигуры человека со спины с плодом граната на голове использован и в картине «Мир в моей голове» (2009г.). Но здесь уже не одна фигура девочки, а пятеро стоящих спиной мальчиков.

У стоящего в центре, на голове изображен плод граната, у остальных - лепешки, яйцо, блюдо с грушами, а у одного, крайнего справа на голове расположилась клетка с птицей.

Картина получилась несколько плакатной, излишне перегруженной знаковыми символами. Мотив граната нашел отражение в картинах «Царский плод» (1996г.) и «...И царственный карлик – гранатовый куст» (2013г.). В картине «Царский плод» плод граната держит в своей руке царственная особа в удлинненной в виде конуса короне.

Изображение дано на черном фоне, что подчеркивает необычность и декоративную выразительность цветов ее одежды, рук, лица и красного плода гранта. В название картины «И царственный карлик – гранатовый куст» вынесены строки из стихотворения А.Ахматовой, написанные в годы ее пребывания в Ташкенте в 1944 году:

И в памяти, словно в узорной укладке:
Седая улыбка всезнающих уст,
Могильной чалмы благородные складки
И царственный карлик - гранатовый куст

Сюжет картины прямого отношения к строкам Ахматовой не имеет. На ней изображена молодая женщина, несущая на плечах нечто вроде коромысла, с которого свисают плетенные из ивовых прутьев корзинки, заполненные плодами граната. Девушка одета в платье с узором в виде плодов гранта, ее голова украшена пышным венком, состоящим из нагромождения цветущих плодов гранта, за ней виднеются гранатовые кусты с сиренево-бордовыми плодами. Образ девушки имеет божественное происхождение - она несет гранаты как символ божественной благодати.

В творчестве М.Исанова есть еще немало работ с изображением плодов граната, которые играют роль определителя культурной принадлежности персонажей и в то же время являются критерием их нравственных оценок. Такова серия картин художника «Скромница 2» (1999г.) и «Скромница 3» (2011г.), в которых он пытается передать чистоту и поэтику красоты сельских девочек.

Плод граната становится символом их

мечты. Они смотрят на него с затаенным любопытством и свойственной им скромностью и восточной стыдливостью. Вариация этой идеи представлена в картине «Родом из детства» (2014г.), на переднем плане которой изображены четыре плода граната, через которые просматриваются лица девочек с косичками.

Таким образом, в творчестве М.Исанова мотив граната представлен в самых различных смысловых и пластических вариациях – от изобразительных формул социального значения до визуальных символов нравственного и поэтического звучания.

Изображения граната достаточно часто встречаются и в картинах А.Нура. В его полотнах плод граната или его цветы представлены в качестве важного, но все же дополняющего изобразительного мотива в сюжетных картинах лирического содержания. Для А.Нура мотив граната имеет главным образом значение символа семьи и плодородия. При этом в его картинах плод граната всегда совмещается с другими атрибутами традиционной культуры также имеющими сакрально-символическое значение. Описывая одну из своих картин, А.Нур перечисляет некоторые из этих атрибутов и поясняет их смысл: «... недавно я закончил одну работу. На ней изображены супруги в ожидании ребенка. Изображены они как единое целое, а внутри их чрева растет гранат, потому что гранат - это символ семьи и плодородия. Справа светит солнце - лепешка. Лепешка, хлеб – это символ солнца и божьей благодати» (Акмаль Нур. 2012) . В картине «Путь» (2006г.) изображены сидящие спиной друг к другу влюбленные на фоне незаполненного серо-голубого пространства.

Их спины сливаются в одну линию, которая одновременно является спускающейся вниз девичьей косой, что призвано, вероятно, символизировать неразделимость судеб. Примерно в таком же композиционно-



Б.Исмаилов. Девушка и плоды. 2010.

колористическом плане решена картина «Остров уединенных душ» (2010г.) с изображением в центре склонившихся друг к другу влюбленных.

В картинах А.Нура «Таинственная река», «Подруги», «Созревшие гранаты» мотив граната представлен в виде пышного куста с обилием плодов. В картине «Таинственная река» передана сюжетная композиция, где гранатовый куст словно разделяет влюбленных, вырастая из каменистой почвы.

В то же время его можно рассматривать как древо жизни, объединяющее и символизирующее их счастливое будущее. На картине видны лишь головы молодых влюбленных, а



М.Карабаяев. Гранатовые сны. 1998

их тела заслоняет легкая белая ткань, на которую нанесен пейзаж с изображением летающих птиц, реки, гор, деревьев. Художник пытался донести лирическую историю, но из-за большого количества деталей и визуальных элементов картина получилась на наш взгляд пластически многословной.

Во всех трех работах А.Нура мотив граната ассоциируется с представлениями о счастье и будущей семейной жизни. Несколько иное визуальное воплощение и символическое звучание мотив граната имеет в картине А.Нура «Одиноким путем» (2009г.). Плод граната висит на поясе юноши-арлекина, стоящего в балетной позе на носке одной ноги, вторая нога согнута в колене.

Его руки скрещены на груди, в одной из них он держит небольшой зонтик, а в другой - хлеб. Фигура арлекина дана на фоне вертикально развернутого рулона бумаги, символизирующего творческий характер деятельности героя.

Изображение плода граната в ряду различных атрибутов традиционной культуры – ножей, арбы, кумганов и др. встречается и в работах Ж.Умарбекова. Так, в упоминавшейся выше картине художника «Продавец ножей» изображены два не красных, а белых граната в смешении с другими атрибутами.

Здесь не подчеркивается семантическое значение граната - он лишь определяет принадлежность персонажа к традиционной культуре. Самостоятельное изображение плода граната в работах Ж.Умарбекова не встречается.

В картине А.Икрамджанова «Когда расцвел гранат» (2005г.), мотив граната передан в виде изображения веточек.

Справа под ветками граната изображен юноша и прислонившаяся к его спине девушка. Картина навеяна лирическим настроением, в стилистике и интонации полотна ощущаются традиции Усто Мумина и художников Возрождения. В работе, мотив гранта является

символом зарождения любви и тонких поэтических взаимоотношений.

Мотив граната встречается в ряде живописных работ Б.Исмаилова. Ассоциации, связанные с красным рубиновым цветом плодов гранта, использованы художником в картинах «Гранатовый сок» (2002г.), «Гранатовое застолье» (2004г.) и «Беданобоз» (2005г.). В этих работах плод гранта словно источает интенсивный пурпурно-красный цвет, который определяет колористический строй произведений и наполняет их особым тревожным и напряженным состоянием.

Картина «Беданобоз» по интонации и цветовым переходам красно-черного тонов, создающими атмосферу мистического настроения, близка к поэтике картины «Гранатовая чайхана» А.Волкова.

В картине «Девушка с гранатом» (2003г.) выглядывающая из проема в стене женщина держит в непропорционально маленьких ладонях плод красного граната, что придает иронический оттенок образу. В целом, в трактовке образа преобладает минорное настроение. У женщины общевосточный тип лица, а специфический завиток гаджак на висках свидетельствует о ее недавнем замужестве.

Наряду с гранатом о связи с Востоком говорят такие атрибуты как характер проема, напоминающий михрабы мусульманских мечетей, и форма ножа, неприметно торчащего в правом нижнем углу ниши. В то же время, красное платье женщины и странный фартук на ее шее не характерны для узбекской традиционной культуры. Такое парадоксальное смешение артефактов – это свободная игра творческой фантазии художника, не скованной рамками одного культурного ареала. Такое же ощущение необычной игры воображения вызывает изображение плода гранта в сюрреалистической по стилю картине Б.Исмаилова «Шахи-зинда» (2009г.).

На освещенной сверху поверхности,

справа от похожих на небольшие макеты погребальных сооружений комплекса Шахизинда изображен красно-бордовый плод граната. Здесь плод граната является одним из цветовых и пластических компонентов композиции, с помощью которого создается атмосфера сакрально-мистического ландшафта. Тема памяти является ведущей и семантика предметов (птица - душа человека, тюрбетейка - дух предков, сооружения - культовые места поклонения и т.д.) и плода граната как символа жизни выстраивается в унисон этому лейтмотиву картины. В картине «Девушка и плоды» (2010г.) плоды граната являются единственным восточным атрибутом.

Все остальное - патефон, полосатый мяч, длинный стол, на котором сидит странная девушка с обнаженным торсом и большой дом среди зеленой рощи на ее голове - представляет иную, скорее европейскую культурную среду. Включение граната, как символа Востока в композицию, вероятно, призвано символизировать общность неких духовных ценностей и эмоциональных состояний независимо от генезиса культурного ландшафта. Таким образом, в работах Б.Исмаилова мотив граната чаще всего предстает в виде единичного плода в сюжетных композициях, но его живописно-пластическая и содержательная трактовка имеет вариации. Мотив граната предстает в его работах и как средство усиления цветовой экспрессии, и как символ принадлежности к Востоку. Традиционная трактовка граната как символа плодородия и семейной жизни в произведениях Б.Исмаилова не акцентируется.

Мотив граната встречается и в картинах Л.Ибрагимова, Т.Каримова, Ф. Ахмадалиева, Т.Ахмедова, М.Карабаева, но не так часто, как в работах упомянутых выше художников.

Этому мотиву посвящена одна из ранних картин М.Карабаева «Гранатовые сны» (1998г.) с изображением двух сидящих фигур



М.Исанов.Павлин. 1989



Г.Кадыров. Тишина. 1992



М.Исанов. Звездный павлин. 1998



Г.Кадыров. 3 павлина. 2005

на заснеженной земле – босоного старика и полуобнаженной девушки, смотрящей на него.

Вокруг них снегопад, белые, словно ватные шарики снежинки, засыпают тела и одежду двух странных персонажей. Между ними на земле два плода граната. Большой гранат надрезан и из него высыпаются на заснеженную землю красные зерна. Слева от старика небольшой зеленый куст, на котором

висят плоды граната. Работа кинематографична – причем сюжет напоминает своего рода интеллектуальный жанр с таинственным и парадоксальным сюжетом. Тема «старик и молодая девушка» – сюжет достаточно распространенный в классической поэзии Востока и связан как земными, чувственными отношениями, так и с мистическими представлениями о суфийской любви. Связь мотива граната с чувственными, эротическими ассоциациями в картине достаточно очевидна. В то же время фантазмагорическое сочетание таких смысловых оппозиций как «старик-девушка», «снег – зеленый куст», «холод – полураздетые персонажи» придает мотиву граната сакральный контекст. В последующие периоды интерес в восточной атрибутике и архетипам традиционной узбекской культуры в творчестве М.Карабаева уступает место более вестернизированным сюжетам и образам, а мотив граната остается эпизодом его ранней творческой практики.

В контексте европейской иконографии предстает мотив граната в композиции Т.Ахмедова «Хранители гранатов» (2004г.) в виде трех библейских ангелов, стоящих в лодке, наполненной темно красными плодами гранатов.

Изображения ангелов в розоватых платьях с белыми крыльями даны на синем фоне с рядами необычных конусовидных силуэтов гранатовых деревьев, листья которых заменены плодами граната. Ангелы, стоя в лодке, проезжают мимо гранатовых деревцев и собирают плоды в лодку. Цветовая палитра картины слегка приглушенная, что придает ее атмосферу мистического действия, подчеркивающего божественное происхождение гранатовых плодов. В 2010 году Т.Ахмедов создает еще одну версию этой картины с тремя женскими фигурами, стоящими в лодке с плодами граната.

Но теперь это уже три женщины европейского типа в ярко красных платьях и без

крыльев. В трактовке плода граната в обоих случаях для художника более важной была не семантическая сторона, а его колористические возможности градаций красного.

Сакральное значение граната подчеркивается в картине Файзуллы Ахмадалиева «Легенда» (1999г.), изображающей летящую черную птицу с плодом граната в клюве.

На фоне ярко желтого неба виднеется лежащая фигурка божества рассыпающего на землю красные зерна граната. Художник пытается передать поэтику местных культово-поэтических представлений, связанных с мотивом граната.

Помимо граната узбекские живописцы обращаются и к таким мотивам как яблоки, груша, вишня. Эти мотивы представляются не как единичные изображения, а интерпретируются в качестве атрибутов той или иной композиционной сценки.

Причем художниками подчеркивается особенность (символическая, бытовая, ассоциативно-вкусовая и т.д.) того или иного плода. Так, в картине «Спелая груша» (2010г.) обнаженная фигура девушки лежит на рассыпанных плодах желтых, налитых соком груш, что вызывает ассоциации с чувственным и красивым телом зрелой женщины.

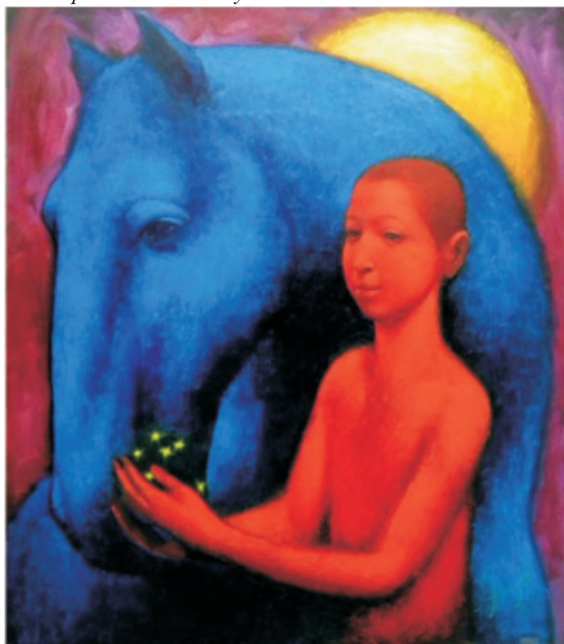
Этот же метафорический прием просматривается в картине художника «Вишенка» (2007г.) с изображением мечтательной юной девочки, над головой которой зависли ветви с плодами красных вишен.

В более сложной по семантике картине Б.Исмаилова «Девушка с яблоком» (2008г.) на всю высоту холста изображена женщина в красном платье.

Она высокая, худая с огромной копной черных волос на голове. Ее взгляд направлен вниз на летящий вниз плод яблока, символизирующий утерю связей с миром грез, мечтаний. Но яблоко еще в воздухе, оно не коснулось земли и в этом есть некая многозначительную незавершенность мизансцены.



Ж. Умарбеков. Бой петухов. 1966



Т. Каримов. Напоить небо. 2006

Зооморфный мир: птицы, рыбы, животные

«..Бодлеру нравилась черная Венера, именно потому,
что классическая Венера – белая...!»



Файзулла Ахмадалиев Лошадь. 2009

Ортега-и-Гасет X.

Изображение различных животных и птиц в необычной для предшествующего периода искусства стилистике и композиционном решении также стало одной из идентификационных особенностей новой узбекской живописи. В конце 1990-х годов молодой тогда художник Т.Каримов представил яркую декоративную композицию с изображением нескольких коней, имевших необычную окраску. Один из коней был окрашен в синий цвет. Это стало основанием для выделения необычной цветовой трактовки птиц и животных в отличительную черту новой живописи (Хакимов А. 1999). Все эти нестандартные решения следует рассматривать как поиск альтернативы изображениям птиц и животных в искусстве соцреализма. Новая живопись упорно искала в своих картинах преобразующее творческое начало, отказываясь от воспроизводящего действительность реалистического метода.

Появившиеся в конце 1980-х годов изображения отдельных животных, птиц, зверей чаще всего в иносказательной форме выражали некий социальный протест или критичес-

кий настрой художников по отношению исторической действительности. Вспомним, картину А.Нура «Жертвоприношение» с изображением связанного барана, в образе которого была отраженная идея драматической судьбы народа в условиях тотального засилья. В таком же смысловом контексте, схожей стилистике и зеленовато-желтой цветовой гамме создана картина М.Исанова «Луны затмение» (1989г.) с изображением волчицы, тоскливо смотрящей на затемненный диск луны.

В фабуле произведения возможно использовано широко известное предание о волчице как прародительнице тюрок, составляющих генетическую основу узбекского народа. В этом случае понятен замысел художника - передать мысль о темном трагическом периоде жизни народа.

Популярным мотивом новой узбекской живописи становится павлин – экзотическая птица, образ которой ассоциируется с гедонистической дворцовой жизнью. Однако в трактовке первых изображений павлинов, появившихся в картинах М.Исанова и Г.Кадырова в конце 1980-начале 1990-гг., преобладали мрачные тона и напряженная интонация. В картине М.Исанова «Павлин» (1989г.) птица с сине-изумрудным оперением смотрит на белый диск луны, словно вырезанный на коричневом фоне.

Здесь весьма важна деталь, которая не встречается в композициях с изображением павлина после 1991 года – это пустая клетка. Социальный контекст картины легко угадывается - образ павлина символизирует стремление к свободе. Этот несколько навязчивая публицистичность диссонирует с декоративной стилистикой и яркими цветами. Эта же тема стремления к свободе отражена в другой картине М.Исанова «Беркут» (1991г.) с участием птицы, но не павлина, а беркута.

Интерпретация павлина в картинах Г.Кадырова стала своего рода символом новой гедонистической живописи. Однако, картины на эту тему, написанные в первые годы независимости несли еще на себе следы мрачной, социально иносказательной эстетики живописи периода перестройки. Такова, темная по колориту картина «Тишина» (1992г.) с изображением сидящего на горе сине-голубого павлина, голова которого едва не касается серебристого полумесяца.

Атмосфера произведения пронизана настроением напряженной тишины, которая не совпадает с представлениями об этой птице как символе беззаботной жизни, полной красоты и экзотических наслаждений. В последующих трактовках образа павлина Г.Кадыров пытается сохранить колористический эффект сочетания яркого оперения павлина и темных, иссиня-черных цветов ночного неба.

При этом нередко оперения павлина носят не встречающийся в природе желтый цвет. В картине Г.Кадырова «Черный павлин» (1998г.), несмотря на название, павлин изображен в темно-синем оперении, перекликающимся по цветовой гамме с иссиня-черным небом.

Сильно стилизованный черный павлин изображен на картине М.Исанова «Звездный павлин» (1998г.). Туловище птицы олицетворяет ночное небо, усыпанное синими звездами, а на конце хвоста желтеет серп полумесяца.

Павлин символизирует небесную стихию, а лежащий под ним вытянутый красный плод граната олицетворяет, вероятно, животворные земные силы. Оба архетипа изображены на фоне ярко-голубого пространства. Несмотря на попытку придать этим мотивам сакральный характер, работа носит декоративный характер и больше привлекает выразительной игрой цветовых пятен. Именно эта тенденция «десакрализации» зооморфных образов и



М.Исанов. Инь и Янь. 2011

одновременно усиления их декоративного звучания становится преобладающей в трактовке птиц, особенно образа павлина в живописи 2000-х годов.

Эту мысль подтверждает картина Г.Кадырова «3 павлина» (2005г.), где три яркие, декоративные по стилю фигуры павлинов создают ощущение экзотического восточного узора. Еще больше эта декоративная эстетика и узорность подчеркнута в картине Г.Кадырова «Посвящение Чингизу Ахмарову» (2006г.).

В этой работе трактовка павлина восходит к иконографии весьма популярных в раннесредневековом искусстве. Тогда птиц с ожерельем в клюве. Однако не все изображения птиц в работах Г.Кадырова, созданных 2000-е годы, имеют декоративное звучание. Иносказательный характер носят образы летящих птиц на синем фоне тревожного ночного неба в картине Г.Кадырова «Ночной перелет» (2000г.).

Эти почти натуральные по стилю изображения огромные коричневые птицы, символизируют поиски лучшей жизни, стремление к переменам, что свойственно не только птицам - ведь и люди в трудные времена



М.Исанов. Корабли пустыни. 2009

стремились обрести покой и достойное пристанище.

Птицы стали одной из самых распространенных тем в творчестве Ж.Усманова в связи с его обращением к притчевой и поэтической традиции Востока. В его композициях не встречаются единичные изображения птиц, что связано с характером сюжета произведения, где речь идет о стае птиц. Эти работы отличает изящная линия рисунка, светлый, изумрудно-зеленый и желтоватый колорит. В картинах Ж.Усманова птица символизирует коллективный поиск истины в состоянии полета, но, исходя из фабулы произведения, художник нередко изображает сидящих, а не летящих птиц.

Большей частью это декоративно трактованные, с яркими оперениями птицы, но есть и персонажи смешанного характера – это птицы-змеи, выражающие идею трансформации позитивного начала в негативное.

В контексте суфийских произведений, к которым обращается художник, причиной этого превращения является нарушение заповедей, которые лежат в основе тариката –

пути дервиша. Нередко в картинах Ж.Усманова птицы играют вспомогательную смысловую роль и являются некими пластическими метафорами. Так в композиции и «Ожидания» (2000г.) они летают вокруг стоящей в центре картины женщины, символизируя незримую, но безжалостную эфемерность времени.

Лирико-поэтическая трактовка образа птиц характерна для серии небольших картин Д.Рахманбековой «Ходьба птиц» (1990 и 1993гг.). В картине 1990 года изображен восточный птичий базар с висящими клетками для птиц, под ними расположены фигуры трех женщин и двух детей с птицами в руках. Мальчик держит коричневого петуха с красным гребешком, а девочка – маленькую певчую птицу.

В трактовке персонажей переплелись образы византийских икон и характерные для Востока платья и одеяния. Красный фон, на котором изображены герои, вносит легкую напряженность и динамику в умиротворенную атмосферу картины. Симбиоз европейской и дальневосточной иконографии в трактовке женских персонажей проявляется в композиции на ту же тему, но написанную в 1993 году.

Картина изыскана и утонченна. Как и в древнекитайской поэзии, в ней нет многословия – она лаконична и в то же время полна смысловых аллегорий. На ярко желтом фоне изображены две женщины – слева покупательница, европейского типа, у нее на голове – белая шляпка, украшенная красным цветком. Справа – продавщица-китаянка с характерной высокой прической с двумя белыми голубями в руках, которые она предлагает женщине слева. За ее спиной клетка, в которой сидит еще пара птиц за спиной. Д.Рахманбекова передает камерные сцены, создающие ощущение остановившегося времени. Художница пытается за скупыми и неброскими цветовыми пятнами и неприметными

деталью передать божественную красоту мгновения в его бытовых проявлениях. Аллегорическим воплощением этой идеи являются образы птиц.

Эта же мысль заложена в картине А.Икрамджанова «Когда слышно пение птиц». (2005г) с изображением его детей – Акбар и Камилы.

Они изображены в профиль на фоне стены с недописанным панно, вверх которого представлен полосой осыпающегося золотистого цветочного узора, в поэтической форме символизирующего тающее на глазах время. На голове детей сидят любимые ими певчие птицы. В целом, атмосфера картины приподнятая по настроению, слегка ироничная, красочная цветовая гамма придает ей особую притягательность и выразительность. Для художника было важным показать не особенности душевного склада детей, а выразить некую универсальную идею необратимости времени и неповторимости персональной судьбы.

Птицы как атрибуты уходящей в небытие традиционной культуры представлены в картине Фарруха Ахмадалиева «Перепелки» (2006г.).

На переднем плане изображен фрагмент старого дома с решетчатой стеной и входным проемом, из которого выглядывает силуэт мальчика. Над ним изображены традиционные клетки для перепелок. Самих птиц не видно, но их образ незримо присутствует, символизируя поэтику и особенности старого традиционного быта.

Птицы в картинах Т.Ахмедова представляют некую абстрактную культурно-историческую среду, в которой все же элементы западной иконографии и мифологических сюжетов преобладают.

При этом семантика образов птиц, их смысловое значение в этих работах уходит на второй план, уступая место разработке задач



Б.Джалалов. Похищение Европы. 1997

живописно-пластического характера.

Таким образом, в упомянутых выше работах мы видим изображения птиц в различных трактовках от социального иносказания до поэтических метафор. Их общая черта – использование образа птицы как самостоятельного мотива, связанного с небесной, божественной стихией и символизирующих возвышенные черты.

Особое место в репертуаре новой узбекской живописи занимают изображения животных – коней, верблюдов, быков, ланей, а также таких диких зверей как гепард и барс. В качестве самостоятельного сюжета появляются и редкие, дикие животные наподобие слона в картине Т.Ахмедова «Слон» (2004г.).

Это яркая декоративная композиция с изображением стилизованного синего слона и восседающей сверху птиц на интенсивном желто-красном фоне, наполнена иронией и тонким юмором. Здесь слон – не мощное сильное животное, а красивая, экзотическая игрушка, предмет для колористических и дизайнерских экспериментов живописца.

Одним из самых популярных



М.Исанов. Дурдона. 1996

образов в новой живописи является конь, варианты трактовок которого также стали отличительной чертой нового этапа развития узбекской живописи. Нами выше были рассмотрены варианты трактовок этого образа в сочетании с наездниками, здесь же хотелось бы остановиться на рассмотрении других композиционных решений. Упомянутая в начале раздела картина Т.Каримова с синими и красными конями получила положительные отзывы экспертов и стала основой для создания серии картин со схожими цветовыми трактовками. Так, в картине «Напоить небо» (2006г.) вновь появляется необычный синий конь, но в сочетании с изображением мальчика, который поит его водой.

В названии картины заложена ассоциативная связь образа коня с небесной стихией, с ощущением полета и свободы, что характерно для трактовки этого мотива в древнейших религиозно-культовых народнопоэтических представлениях. Т.Каримов эту ассоциативную связь визуализирует в соответствующих цветовых оттенках. При этом наряду с синим цветом в картине «На оранжевом небе» мы

видим трех коней также необычной окраски – светло-зеленого, ярко-желтого и пурпурно-красного.

Иносказательно-аллегорический характер изображения коней здесь также очевиден, но в этом произведении наряду со смысловым контекстом, важна игра и разработка живописно-пластических аспектов. Картина благодаря интенсивным цветовым сочетаниям приобретает характер яркого декоративного панно интерьерного назначения.

Те же декоративные, живописно-пластические аспекты являются доминирующими в образах коней, которые представлены в картинах Файзулла Ахмадалиева «Охотник из Иссык-куля». (2003г) и «Лошадь» (2009г.). О первой картине мы писали выше, отмечая декоративный характер трактовки ее туловища. В картине «Лошадь» живописно-колористические задачи являются приоритетными.

На шахматном фоне из мелких клеток в профиль изображена фигура лошади, тулово которой словно соткано из разноцветных лоскутков. Здесь Ф. Ахмадалиев в еще более свободной манере использует излюбленный им прием лоскутной техники «курак». Художник использует архетипический мотив коня для разработки новых декоративных свойств живописной техники.

Связь с древневосточными представлениями о дуалистической картине мира выражена в картине Л.Ибрагимова «Белый и черный мустанги» (2006г.).

В 2001 году М.Исанов создал небольшую серию картин с изображением коней. Судя по названию картин, образы имеют иносказательное, аллегорическое значение - «Инь и Янь», «Лунный конь» и «Красный на золотом». Однако несмотря на некую стилизацию и декоративный характер трактовки, они не вызывают ощущение ирреальных – их трактовка достаточно реалистично передает

облик этих грациозных животных. И даже необычный по окраске туловища синий конь в картине М.Исанова «Лунный конь» отличается от синего коня в картине Т.Каримова жизнеподобной трактовкой.

Другим животным, игравшим важную роль в древних религиозно-культовых представлениях и хозяйственно-бытовой жизни народов Востока, был верблюд. Этот образ имел сакральное значение в зороастрийской религии и выступал в образе крылатого божества Веретрагны, могущественного представителя светлых сил, которые олицетворял верховный бог Ахура Мазда. В более позднее время в устно-поэтическом творчестве узбекского народа он трансформировался в сказочный персонаж. Характерны сохранившиеся в узбекском фольклоре представления о летающем белом верблюде, который неожиданно приходит на помощь в трудные минуты жизни. Образ верблюда нашел отражение и в памятниках древнего и средневекового изобразительного искусства. На территории Узбекистана изображения мифологического крылатого верблюда обнаружено в настенных росписях Варахши 7-8вв. и на позолоченном согдийском кувшине того же времени, хранящемся в Эрмитаже.

В живописи Узбекистана 1920-30-х годов образ верблюда стал знаковым в серии картин А.Волкова, в которых он стремился выразить поэтику караванного пути с помощью ритмически повторяющихся фигур кораблей пустынь. В живописи Узбекистана 1930-80-х годов образ верблюда теряет свои экзотические качества. Поэтому такой необычной оказалась декоративная трактовка верблюда в современной живописи. Таким предстает изображение верблюда в картине Ф.Ахмадалиева «Караван» (2005г.).

На полотне дано профильное изображение животного, между двух горбов которого прорастает диковинное дерево. Декоратив-



М.Исанов. Ангел и хищники. 2009

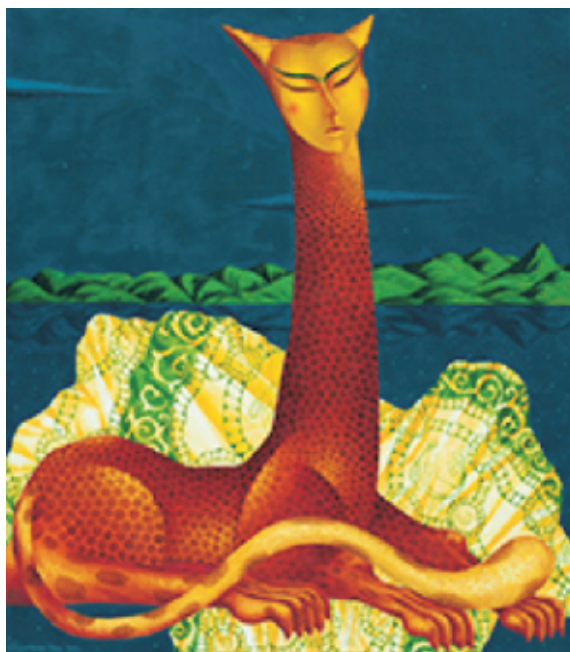
ный характер образа усиливают белые стилизованные силуэты на его коричневом тулове, в которых с трудом можно распознать человеческие фигуры. Белый листок бумаги с обгоревшими краями свидетельствует о существовании определенной исторической или литературной фабулы. Верблюд с прорастающими между двумя горбами деревцем и веточкой на голове изображен и на более поздней картине художника с тем же названием «Караван» (2010г.).

Он изображен на грязно-коричневом фоне с вкраплениями красных и голубоватых оттенков. Здесь трактовка образа верблюда также носит декоративный характер.

Попытка создать композицию из плотно пригнанных друг к другу верблюжьих голов была сделана М.Исановым в картине «Корабли пустыни» (2009г.).

Общая трактовка оказалась весьма реалистичной с подчеркиванием индивидуальных черт животных.

Из группы домашних животных, игравших



важную роль в древних культово-религиозных представлениях народов Средней Азии, является бык. Образ Гавомарда — человека-быка — в зороастрийских представлениях олицетворял переход древних обществ к более высокой стадии развития — эпохе бронзы. Впоследствии этот мифологический образ трансформируется в эпический персонаж из всемирно известной поэмы Шахнаме — кузнеца Каву, отличительным атрибутом которого был фартук из бычьей кожи. Бык как пахотное животное был исключительно важным в процессе становления земледельческой культуры. В народных представлениях с его образом связывалась идея возрождения и процветания жизни. В земледельческих регионах Узбекистана сохранились предания и ритуалы, в соответствии с которыми кровь жертвенного быка имела оплодотворяющую силу. Накануне праздника Навруз после жертвоприношения кровь быка сливали в весенний ручей с водой и поливали ранние посевы. В изобразительном искусстве Узбекистана этот мотив не имел такого распространения, как скажем

образ коня или верблюда. В живописи Узбекистана XX века его образ также не привлекал внимания художников как самостоятельный сюжет.

В живописи 1990-х годов ряд художников обращается к этому мотиву в контексте определенных мифологических сюжетов. Таким популярным сюжетом стал миф о похищении Европы. Своеобразную трактовку этого мотива дал Б.Джалалов в своей композиции «Похищение Европы» (1996г.).

На синем фоне изображена огромная фигура Европы в образе девушки возлежащей на маленьком коричневом быке, в которого превращается Зевс. Вся композиция трактована в ломких геометрически стилизованных силуэтах и линиях, которая также не соответствует античным представлениям о симметрии и гармонии форм что, в известной мере, девальвирует идею древнегреческого мифа о силе и мощи божественного быка. Но уже в другой футурологической по содержанию картине «Легенда о Наврузе» (2008г.) художник обращается к местной мифопоэтической традиции, связанной с весенним праздником Навруз. Образ быка обрывает крыльями, его тело полно сил и мощи, он везет за собой повозку, на которой взгромоздилась вся планета в виде стилизованного глобуса.

Бык обращен в сторону мрачного, наполненного серыми облаками неба, в его грозной позе читается решимость победить небесные стихии. Несмотря на монотонную палитру и дизайнерский характер решения, картина отличается возвышенной патетикой и провозглашает оптимистические интонации. Бык в этой картине предстает как некая созидательная сила.

Совершенно иную, глубинную, философскую трактовку этого образа представил в своей картине «Бык» С.Джаббаров (2012г.). На желто-коричневом фоне изображена в профиле темно-бордовая с черными оттенка-

ми фигура идущего быка.

Его туловище мускулисто, это не мирное пахотное животное, а скорее бойцовский зверь, изготовившийся к сражению с матадором. Он полон напряженного ожидания. Но эта не жанровая сцена боя с быком, а аллегорическое воплощение идеи предопределенности судьбы и безысходного одиночества. Это полумистическое ощущение усиливается благодаря обобщенной трактовке, неясным, тающим силуэтам линий и мрачному, но экспрессивному колориту.

Одним из необычных животных, появившимся в новой узбекской живописи является гепард – самое быстрое животное в мире, отличающееся от других диких животных тем, что он легко приручается человеком. В средние века он использовался во время охоты царей и состоятельных вельмож. Его образ не встречается в искусстве Узбекистана XX века, но в древнем и средневековом искусстве Востока он был весьма популярным мотивом. В 5-7 вв. этот образ изображался на монетах правителей Чача и был символом местных правителей. В мусульманском искусстве 9-15 вв. на изделиях из металла, керамики и миниатюрах его изображали в сценах охоты, сидящим на коне позади вельможного всадника, откуда по знаку хозяина он мгновенно пускался в погоню за убегающей жертвой – ланью или зайцем. В народных представлениях он ассоциировался с мужеством и храбростью, то есть теми чертами, которыми наделяли молодых юношей и мужчин, отличившихся в сражениях или на охоте.

Долгое время вплоть до конца 20 века такого типа архетипические образы животных как некие рудименты отсталого прошлого не являлись предметом интерпретации живописцев Узбекистана. Впервые в современной живописи образ гепарда появляется в творчестве М.Исанова. Одна из ранних картин художника «Дурдона» (1996г.) переда-



ет изображение бегущего гепарда, на котором восседает молодая женщина с длинным узким колпаком.

Они словно летят на фоне черного неба и белого диска луны. М.Исанов здесь использует излюбленный прием свечения красок изнутри – гепард и богиня окрашены в светло-зеленый цвет с желтоватым отливом. Все это придает образам фантастический характер. Образ животного и молодой наездницы предстают аллегорическим воплощением божественной красоты и грации. Два гепарда, которых держит на привязи очаровательная девушка со странным двурогим колпаком на голове, изображены в картине М.Исанова «Малика» (1999г.).

По атрибутам персонажей и названию работы можно предположить, что речь идет об охоте принцессы, но принцессы неземной, а мифологической. Изысканные гепарды, готовые к быстрому скачку, несмотря на относительно реалистичную трактовку и в этой интерпретации сохраняют значение фантастических персонажей. Образ гепарда как хранителя ценностей изображен в двух картинах художника со схожими названиями «Хранитель» (1997г.) и «Хранитель оазиса» (2009г.).

Гепард изображен лежащим на фоне



голубой ткани халата с закрученным хвостом как символ-оберег.

В картине «Хранитель оазиса» образ гепарда воспринимается как символ благополучия и спокойствия всего народа. Наряду с такой возвышенно-поэтической трактовкой образа, существует и другая интерпретация образа. Это нашло отражение в картине «Мир – клетка» (2009г.). Композиция в виде сидящего и смотрящего на зрителя гепарда с птицей на голове буквально повторяется внутри висящей клетки справа от гепарда.

Гепард сидит на узкой полосе синей ткани на пурпурно-красном фоне стены, что усиливает ощущение драматического напряжения. В этой работе привычный образ героя-охранителя вдруг превращается в жертву человеческой воли. В том же году художник создает весьма схожую по цветовому решению и фабуле картину «Ангел и хищники».

Гепард сидит спиной к зрителю, а у его ног расположился мальчик с крыльями за спиной, в правой руке держащий плод граната. Охотничий сокол теперь не на голове гепарда, а в клетке висящей напротив. Здесь выражена идея о мирном сосуществовании в одном пространстве персонажей противоположных по своей природе. По цветовому решению схожа с этими двумя картинами композиция «Царица» (2008г.). Здесь гепард предстает

верным спутником повелительницы в образе молодой девушки.

Образ гепарда в его связи с мифологией представлен в серии картин, где туловище возлежащего на фоне темного неба зверя венчает женская голова – это картины «Шерзода» (1990г.), «Восточная мистерия» (1998г.), «Метаморфоза» (1999г.).

Несмотря на отдельные различия в деталях и атрибутике, во всех трех картинах образ гепарда является поэтической метафорой, олицетворяющей неповторимую грацию и божественную красоту восточной женщины.

Рыба также является архетипическим персонажем традиционной культуры, обладающим в народных представлениях и преданиях широким набором сакральных качеств – от символа чистоты и непорочности до аллегии молчаливого терпения и трудолюбивого упорства. Рыбы обладают качествами святых и приносят людям благо и достаток, а их лицемерие приносит людям разрешение жизненных проблем. На территории Узбекистана расположено большое количество небольших запруд и естественных водоемов с прозрачной водой, в которых плавают форели, считающиеся святыми. Весьма часто мотив рыбы встречается в памятниках древнего и средневекового искусства Узбекистана. В искусстве XX годов

трактовка рыбы как образа, связанного народными преданиями и традиционными представлениями не была распространена.

Тему святости рыб и связи их с идеей плодородия земли пытался отразить в картине «Натюрморт» (2003г.) Ж.Усманов.

В центре изображена огромная сказочная рыба, сквозь прозрачную тушу которой проглядывают синие цветы на заднем плане. Внутри нее изображена фигура сидящей женщины, вокруг которой беспорядочно разбросанные птицы, лани, всадник, и т.д. Возможно, это и есть та сказочная рыба, легко проглатывающая села и города. Сказочную ирреальность сюжета придают странные идолообразные фигуры, расположенные перед тушей рыбы. Схожую трактовку образа рыбы, но в экологическом контексте, представил в одной из своих последних картин «Дно Арала» (2015г.) Фаррух Ахмадалиев.

Ясно читается фольклорное начало в декоративно по стилю полиптихе Г.Кадырова «Времена года» с изображением в четырех небольших квадратах разноцветных рыб.

Безусловно, здесь присутствует и аллегорическое значение образа - каждый квадратик в зависимости от цвета рыб символизирует то или иное время года. Тем не менее, эта семантика уступает место живописным и колористическим задачам, которые в данной трактовке оказались приоритетными.

* * *

В живописи Узбекистана 19-20вв. мы встречаем различные трактовки исторического наследия в зависимости от политической ситуации и авторской позиции художников. Их спектр был широк - от жесткой социальной критики традиционного уклада жизни в Туркестане (антиутопия) и экзотизации и идеализации традиционного наследия Востока (гедонистическая утопия) до утопии соцреализма (советский период) и поиска в

историческом прошлом национальной идентичности (период независимости).

Следует отметить, что обращение к темам и образам, связанным с историко-культурным прошлым, в известной мере отражало изменившуюся в период независимости творческую позицию художников. В новой узбекской живописи исторические образы и типы лишены пафосного и торжественного звучания и интерпретации. В их трактовке преобладает метафорическое, поэтико-образное решение, которое позволяет художникам выразить чувства исторической и культурной причастности в такой опосредованной художественной форме. К этой группе живописцев можно отнести М.Исанова, А.Нура, Б.Джалалова, Ж.Умарбекова, Л.Ибрагимов, Файзуллу и Фарруха Ахмадалиевых, Ж.Усманова, Х. Зиеханова, Г.Кадырова и др. Иная мировоззренческая и творческая позиция прослеживается в трактовке архетипических персонажей в работах таких художников как З.Шарипова, Б.Исмаилов, С.Джаббаров, Т.Ахмедов, М.Карабаев. В их полотнах спектр интонаций включает иносказательную эстетику - от скрытого сарказма и иронии до индифферентного выражения застывших, словно маски лиц. При этом индифферентность нередко воспринимается самими художниками как некая творческая автономность и независимость от социальной конъюнктуры.

III глава. Практика и теория современного искусства.

Тематический анализ картин показал, как изменилось философия искусства и мировоззрение художников после 1991 года, какие метаморфозы испытала эстетика живописи и индивидуальный стиль мастеров под воздействием кардинальных перемен в развитии общества.

В настоящем разделе процессы трансформации стиля и тематических предпочтений в новой узбекской живописи рассматриваются в контексте выставочной деятельности. При этом особое внимание уделено кураторским проектам, осуществленным автором этим строк. В них участвовали художники, картины которых было предметом рассмотрения в предшествующих разделах. Здесь их творчество исследуется с точки зрения понимания ими концептуальных задач проекта и презентации живописных работ в едином экспозиционном пространстве с формами актуального искусства. Причем некоторые художники в этих проектах наряду с живописными работами создавали инсталляции и видео-арт, демонстрируя видовую толерантность и способность выражать творческие идеи в различных техниках и формах.

Раздел 1. Выставочная практика и кураторские проекты

В связи с переходом к рыночной экономике, система государственных заказов во всех постсоветских странах ушла в прошлое. Творческая свобода позволила художникам выбирать собственную манеру и стиль изложения, но, с другой стороны, встала проблема реализации картин. В условиях отсутствия развитого артрынка, художник был вынужден сам искать заказчика и покупателя. Однако ознакомление с произведениями и продажа работ в своих мастерских были

доступны не всем. Основной площадкой презентации и реализации произведений изобразительного искусства в начале 1990-х годов в Узбекистане были художественный салон и выставочные залы Союза художников Узбекистана (далее – СХ Узбекистана), хотя были и попытки создания первых частных галерей. Характер выставочной политики до 1997 года определял СХ Узбекистана, а с 1997 года национальную выставочную политику стала проводить его правопреемница – Академия художеств Узбекистана, созданная как государственная структура. Это обстоятельство, учитывая экономические аспекты бюджетного финансирования выставочных расходов, сыграло важную роль в активизации художественного процесса. Данные о выставках, организованных по линии Академии художеств Узбекистана за три года с 1997 по 2001 гг., демонстрируют возросшую активность выставочной деятельности: «Если говорить сухим языком фактов, то можно привести следующие данные: с 1998 по 2001 г. только в Центральном выставочном зале – на главной площадке – было проведено 123 выставки. В их числе – 38 республиканских, 24 международных, 42 персональные и групповые. Характер выставок, проведенных за эти годы, был весьма разнообразен, их можно классифицировать как республиканские – из них наиболее представительные, масштабные – “Мустакиллик” и “Навруз”, “Хотира ва кадрлаш”, “Художник и природа”, фестиваль детского творчества, молодежные выставки, а так же новые по своему типу экспозиции, посвященные девизу года, – году женщины, году семьи, году матери и ребенка; зарубежные и проводимые совместно с посольствами и иностранными представительствами; персональные и групповые, по

видам искусства – “Скульптуры и графики”, народного и декоративно-прикладного искусства (Ахмедова Н. 2001).

Таким образом, наряду с общеисторическими причинами важным фактором смены тематики и стилевых приемов стал экономический аспект функционирования искусства. При этом в начале 1990-х годов спрос на произведения узбекской живописи, выполненных в новой стилистике, со стороны зарубежных экспертов стал заметно возрастать. Однако наши ведущие выставочные залы не обладали правом продажи произведений изобразительного искусства, что осложняло задачи реализации выставочных произведений. Учитывая это обстоятельство, на базе слияния подведомственных СХ Узбекистана некоммерческого центрального выставочного зала и Художественного салона, имевшего право реализации картин, был создан Центр международных связей «Хамар». Благодаря деятельности Центра «Хамар» в начале 1990-х годов многие художники были обеспечены достаточно высокими гонорарами, что было отмечено на общем собрании СХ Узбекистана в июне 1992 года. В то же время проявились и свои издержки этого успешного бизнес-проекта. Дело в том, что основными покупателями картин были представители зарубежных галерей, осуществлявшие транспортировку картин самолетами европейских авиакомпаний. И вот одним из неожиданных и прагматичных критериев работ наших художников стал формат картин, не превышающий 120 см., поскольку именно такой была высота дверных проемов самолета. Несмотря на парадоксальность этих рекомендаций, они сыграли злую шутку с нашими живописцами - в течение последующих месяцев на выставках все реже стали появляться картины, превышающие эти размеры. В связи с этим произошла и известная стандартизация тем и стиля, которые

учитывали вкусы зарубежных покупателей. Отчасти это обстоятельство стало причиной появления выставочного проекта «Тетрагон - четыре измерения реальности», о котором речь пойдет ниже.

Такие особенности новой узбекской живописи, как гедонистическая философия, экзотические мотивы и традиционная поэтика, свойственная Востоку колористическая гамма, также были во многом обусловлены сложившимися требованиями маркетингового спроса. Деятельность Центра «Хамар» была соответственно нацелена на отбор и экспонирование тех картин, которые отвечали бы этим требованиям. Выставочный зал стал трансформироваться в формат огромной галереи, имеющей собственную клиентуру и свой взгляд на содержание экспозиции. Это обстоятельство, в свою очередь, создавало некий камертон, на который ориентировались в своих работах многие живописцы. Однако, один выставочный зал при всех своих возможностях, не мог справиться с возрастающим количеством создаваемых произведений.

Многие художники стали сами сотрудничать с зарубежными галереями и коллекционерами европейских стран. Это принимало разные формы - от организации персональных и коллективных выставок за рубежом с последующей продажей вывезенных туда работ до поездки художников за рубеж и реализации работ, созданных уже там по договоренности с приглашающей стороной. Примечательно, что все зарубежные выставки и проекты, связанные с приглашением наших художников в европейские галереи, проходили с участием живописцев новой волны со свойственной ей эстетикой метафор и иносказаний. Произведения реалистического направления не были востребованы.

В начале 1990-х годов в Ташкент прибыли владельцы картинной галереи из бельгийского города Кортрейк, братья Рампаи и, ознако-



Фаррух Ахмадалиев. Ожидание. 2006

мившись с работами Б.Джалалова, предложили ему начать с ними сотрудничество. В последующие два-три года Б.Джалалов работал практически безвыездно в галерее братьев Рампаи. Б.Джалалов в период пребывания создал настенную роспись в центре искусства Кортрейка и смог организовать персональную выставку в столице Бельгии – Брюсселе. По мнению самого художника, это был один из самых плодотворных и успешных периодов его творчества. Помимо Б.Джалалова, с галерей братьев Рампаи стали сотрудничать такие художники как А. Мамаджанов, Г.Байматов, А.Насретдинов, Г.Ашимова, художник-миниатюрист Б.Юлдашев и др., которые работали в специально подготовленных для них мастерских по два-три месяца. Работа в Кортрейке помимо материальных аспектов, способствовала появлению в их творчестве новых пластических идей и приемов. В связи с возникшими у бельгийских галеристов проблемами в 1994 году этот проект был прекращен.

В 1995 году состоялась выставка «Мастера образа Узбекистана» в галерее «Коркстрит 27» в Лондоне, на которой были представлены картины Б.Джалалова, Т.Ахмедова и других

узбекских живописцев. Одним из первых и значительных проектов Академии художеств Узбекистана стала выставка узбекских художников в Кельне «Искусство Узбекистана. Вдохновение. Традиции и современность» в здании известной радиокomпании Германии «Дойче Велле». На выставке были представлены картины Б.Джалалова, Г.Кадырова, Ф.Ахмадалиева, А.Нура, Л.Ибрагимова, Ж.Усманова, Г.Байматова, Т.Каримова, а также работы художников-миниатюристов Б.Юлдашева, Н.Холматова, создававших и станковые произведения. Характерно, что краткая вступительная статья, была озаглавлена «Искусство нового Узбекистана», что подчеркивало устремления узбекских художников к обновлению живописной эстетики (Kunst aus Usbekistan. 1998). Наряду с коммерческим результатом, этот проект способствовал пропаганде новых тенденций изобразительного искусства Узбекистана.

Важным событием в развитии изобразительного искусства республики стало строительство Галереи изобразительного искусства Узбекистана. В целях создания своего фонда и коллекций произведений современного искусства в 1994 году, еще до начала строительства Галереи, было принято решение о закупке картин ведущих живописцев республики. Это, с одной стороны, явилось существенной материальной поддержкой художников, а с другой, способствовало сохранению уникальных произведений в фондах страны. В дальнейшем Галерея изобразительного искусства стала местом проведения выставок узбекских художников, а также площадкой для организации крупных международных проектов.

В конце 1990-х годов в Москве усилиями Международной Конфедерации Союзов художников (МКСХ) стали проводиться регулярные ежегодные выставки художников СНГ, на которых производились и закупки

экспонировавшихся произведений. Творческое объединение художников при Академии художеств Узбекистана представляло на этих выставках работы ведущих мастеров изобразительного искусства республики. Организаторы пытались отразить как можно шире палитру изобразительного искусства Узбекистана, но задача концептуального решения национального раздела не ставилась. Тем не менее, основной состав узбекской экспозиции московского вернисажа, как правило, составляли картины живописцев новой волны. Это нашло отражение в красочных каталогах, которые сопровождали каждую выставку «Вернисаж», впоследствии преобразованную в Международный художественный Салон «ЦДХ». К 10-летию образования МСКХ был выпущен каталог, во вступительной части которой была обобщена художественная ситуация в искусстве Узбекистана 1990-х годов и как особенность новой узбекской живописи отмечалась ее «приверженность восточной поэтике и иммунитет к радикальным творческим экспериментам» (А.Хакимов 2000.,с.9). Наряду с этим каталогом к весенней выставке МКСХ была выпущена и книга-альбом, посвященная большой выставке художников стран СНГ (Искусство наций. 2002). И хотя на выставке экспонировалось несколько картин академического характера, все же основная часть экспозиции состояла из работ живописцев новой волны – Б.Джалалова, Р.Акрамова, Г.Байматова, Т.Каримова, Б.Исмаилова, А.Исаева. Ж.Умарбекова, Г.Кадырова, С.Алибекова, Р.Шадыева, Н.Имамова. Ж.Усманова и др. Философия картин, отобранных на выставку, отличалась от прежней коллективной дидактики стремлением к поэтике созерцания и «формированием особого круга образов и метафорических приемов» (А.Хакимов.2002., с.211-215.). По существу, раздел искусства Узбекистана приобрел характер концептуального проекта,



З.Шарипова. Заря. Сошествие ангелов на землю. 2007

где лейтмотивом был поиск нового стиля изложения. На протяжении последующих лет в Москве регулярно проводились выставки художников стран СНГ в указанном выше формате. В 2012 году состоялась юбилейная выставка, посвященная уже 20-летию МКСХ, а в качестве каталога был издан еще более фундаментальный красочный альбом, в который вошли основные произведения, представленные в национальных разделах (Искусство наций –II. 1992-2012гг. Москва. 2012г.). Через 10 лет в национальном разделе Узбекистана оказались почти те же самые имена, и та же эстетика восточного гедонизма. Правда появилось несколько новых имен – это художники из творческой группы «5+1» Н.Шарифходжаева, Д.Разиков, Н.Расулов и С.Джаббаров. Первые трое представили свои инсталляционные проекты, а С.Джаббаров показал одну из своих живописных работ. Причем художники группы «5+1» на протяжении последних 8-9 лет осуществили ряд интересных выставочных проектов, кураторами которых были молодые искусствоведы – С.Назарова. Г.Умерова и др.

Наряду с нацеленными на коммерческий результат международными выставками и закупками картин различными коллекционерами, существовала и внутринациональная



Ф.Ахмадалиев. Путь к макому. 2007

экспозиционная стратегия. Характер выставок с участием ведущих живописцев к концу 1980-х годов под воздействием международного опыта стал меняться. Достаточно вспомнить ряд концептуальных проектов конца 1980-х – начала 1990-х годов, о которых говорилось выше, в 1 главе. Речь идет о таких выставках как «Реабилитация возможностей» и «Навруз» (А.Хакимов. 1988), о регулярных выставках «Объединения-23», выставке «Караван» и др. По структуре, они мало, чем отличались от традиционных тематических выставок, поскольку художники экспонировали работы, которые уже были написаны до того, как было дано название экспозиции. Особенностью этих выставочных проектов было то, что идея организации выставки рождалась в среде самих художников спонтанно, исходя из стиля и содержания уже созданных картин.

Однако в середине 1990-х годов стали появляться выставочные проекты, в которых художники ставили перед собой концептуальные задачи, исходя из которых создавались работы. Одной из площадок, где проходили необычные по замыслу и содержанию живописных работ выставки, было фойе театра «Ильхом». Несмотря, на гротескный, иронический или нигилистический характер



Т.Ахмедов. Ярмарка тщеславия. 2007

содержания многих проводившихся здесь выставок, назвать их андеграундом, то есть искусством неофициальным применительно к середине 1990-х едва ли можно (Б.Чухович. 2001., с.109-118). В 1995 году здесь состоялась выставка живописцев А.Николаева, Т.Ахмедова и графика М Джалаляна. На ней восточная или традиционная национальная поэтика, являвшаяся приоритетной для живописцев новой волны, совершенно не просматривалась. Так, Т.Ахмедов представил на ней индейско-библейскую концепцию из 10 работ, серо-зеленых по гамме. Как вспоминает художник «...они были католического, европейского характера» (из беседы автора с художником).

В том же году в театре «Ильхом» Т.Ахмедов вместе с А.Николаевым и Э.Кагаровым осуществили концептуальный ретро-проект «WONDERFUL-1970» как некое символическое прощание с ценностями 1970-х годов. Выставка была проведена в виде хэппининга - в центре зала был насыпан курган из песка, в который участники закопали диски с песнями битлов и свои картины, которых не было видно. В конце кургана был установлен огромный прожектор, выражавший некую надежду на будущее....

В 1996 году в Доме кино была организована еще одна концептуальная выставка «Типовой проект» с участием Т.Ахмедова, А.Николаева и М.Джалаляна. В ее основе лежала уничижительная критика всеобщей стандартизации, просочившейся и в искусство в форме унификации индивидуальных стилей. Едкая, саркастическая усмешка выразилась в представленных Т.Ахмедовым на выставку 10 пустых холстов с надписями на этикетках «пейзаж», «портрет», «натюр-морт». Эти выставки стали демонстрировать существование в общем потоке современной национальной живописи тенденций, не рассматривающих национальную идентичность и восточную поэтику как определяющий лейтмотив художественной философии. Их приверженность к постмодернистским интонациям и приемам выражения творческих идей стала очевидной, благодаря проведению ряда концептуальных по замыслу выставочных проектов.

Наряду с персональными и традиционными тематическими выставками, посвященными различным историческим датам и событиям, с 2000-х годов стали появляться неизвестные до того кураторские проекты, которые осуществляли критики и искусствоведы. Так, по инициативе Швейцарского бюро по сотрудничеству, Посольством Швейцарии в Узбекистане совместно с Академией художеств Узбекистана была проведена выставка «Сейсмограф». Срез культурного пласта искусства конца 1980-х и начала 1990-х годов был отображен в работах живописцев, представлявших «Объединение-23» или близких его идеям и принципам. Особенностью этого выставочного проекта было то, что его концепцию и необычное экспозиционное решение в виде затянутого черными тканями выставочного пространства определили специально назначенные кураторы – арт-критик из Швейцарии Ф.Фрай, узбекский



Б.Исмаилов. Курак (аппликация). 2007

искусствовед Л.Кодзаева и художник Б. Исмаилов. Удачно найденное название выражало замысел кураторов передать амплитуду творческих рефлексий узбекских художников периода перестройки и первых годов независимости.

С середины 1990-х годов заметную роль в развитии кураторского движения в Узбекистане стала играть искусствовед Н.Ахмедова, защитившая докторскую диссертацию по современной живописи Центральной Азии. Благодаря ее инициативе в 1996 году в Ташкенте состоялась выставка – биеннале «Арт-Азия». Основные усилия Н.Ахмедова направила на включение национального искусства в международный контекст. Она целенаправленно привлекала внимание наших художников к новым для них формам актуального искусства, которые в то время уже стали проникать в соседние Казахстан и Кыргызстан: «В Узбекистане это начиналось с проведения нами региональных выставок "Азия Арт". Уже на вторую выставку, в 1995 году, казахская делегация (галерея "Коксерек" и др.) привезла инсталляции, объекты и, по-моему, перформансы. Это звучало для нас очень ново, поскольку в Центральной Азии это было впервые» (Ахмедова Н. 2005).

Несмотря на критическую оценку итогов последнего биеннале Азия-Арт со

стороны ее организаторов, идея проведения в Ташкенте международных форумов современного искусства получила успешное продолжение. С 2001 года в Ташкенте стала регулярно проводиться Международная биеннале современного искусства. Куратором первых биеннале была Н.Ахмедова. Ее усилия, направленные на сближение национального искусства с мировыми тенденциями, в начале 2000-х годов дали свои первые плоды: «Итак, в 2001 году Узбекистан впервые показал свои инсталляции... В 2005 году я поставила перед собой задачу привезти на 3 ташкентскую Биеннале видеоарт, приобщить публику и к этому искусству. Так здесь в 2003 г. был показан казахский видеоарт Саида Атабекова и других. В 2005 году у нас уже весь Центральный Выставочный зал был отдан только видеоарту. Причем представлены были и центральноазиатские, и западные, и российские видеоартисты.» (Ахмедова Н. 2005).

В начале 2000-х годов инсталляции, видео-арт, перформансы стали весьма популярными на выставках в Ташкенте, многие живописцы стали заниматься новыми для них видами пластического выражения (Новая выставка. 2001; Навкирон Узбекистон. 2002; Ташкентская Биеннале 2004.; Мифы Запада. 2005).

Одним из крупных кураторских проектов Н.Ахмедовой, который ставил целью приобщение наших художников к актуальному искусству, была выставка «Конstellляция», полностью посвященная актуальному искусству. Проведение выставки в заброшенных цехах одного из заводов Ташкента произвело на зрителей и специалистов сильное впечатление. Необычные инсталляции, органично вписавшиеся в полуразрушенные помещения цехов, арт-факты в виде гипсовых крыс, облепивших стены, инсталляционные конструкции в виде ленты Мебиуса

из огромных обгоревших палок – весь этот постмодернистский, по сути, ландшафт поражал экспрессией неожиданных комбинаций материалов, форм, идей. Чуть позже Н.Ахмедова создает еще ряд кураторских проектов, которые всегда отличались нестандартными концептуальными установками и задачами - «Знаки времени», «..И я был /не был в Аркадии.. ET IN ARCADIA EGO / non EGO...» и др. Причем последний проект помимо показа в Ташкенте, был успешно представлен на 4-я Московской Биеннале современного искусства.

Одной из главных задач кураторской деятельности и содержания ее проектов по ее собственному утверждению, было продвижение идей и форм актуального искусства в национальную художественную практику. Этому процессу способствовала и общая атмосфера все возрастающего интереса наших художников к новым тенденциям мирового искусства, стремление адаптировать новые для них постмодернистские тенденции западной эстетики.

Уже к середине 2000 годов этот процесс смены двухмерного пространства живописного холста на трехмерные объемы инсталляций привел к изменению облика выставочных пространств. Увлечение художников актуальным искусством было столь заметным и интенсивным, что возникло ощущение надвигающегося кризиса национальной живописи и ее ухода на второй план. Это дало толчок к созданию мною серии кураторских проектов, нацеленных на реабилитацию эстетики двухмерного пространства станковой живописи и возможность совмещения в одном пространстве традиционного изобразительного и нового актуального искусства. С 2007 по 2012 гг. в залах Галереи изобразительного искусства было подготовлено и экспонировано 7 выставочных проектов, куратором которых

был автор этих строк. Это:

1. Тетрагон – четыре измерения реальности - 2007г.
2. Похищение кокона - 2007г.
3. Лунолика - 2008г.
4. Туркестанский римейк - 2009г.
5. Корова Аристотеля (Загадка Аристотеля) - 2010г.
6. Эстетика гедонизма: еда, тело, дух - 2011г.
7. Генеалогия: древо памяти - 2012г.

Несмотря, на различие концептуальных идей и задач, все эти проекты имели общую черту – в них демонстрировалась видовая толерантность: станковая живопись представлялась на всех этих выставках в одном ряду с работами, созданными в форматах актуального искусства – инсталляции, видеоарта или перформанса, что не вызывало ощущения эклектики или экспозиционной несовместимости. Ниже речь пойдет о материалах первых пяти проектов, которые представляют наибольший интерес для темы нашей книги. Что касается проектов «Эстетика гедонизма: еда, тело, дух» и «Генеалогия: древо памяти», то в них участвовали в основном те же самые художники и экспонировавшиеся ими работы в той или иной степени были предметом рассмотрения в различных главах книги.

Тетрагон – четыре измерения реальности

В середине 2006 года автором этих строк была подготовлена статья «Апология постмодернизма, или закат узбекской живописи...», которая не была опубликована, хотя отдельные ее положения отражены в других публикациях (Хакимов А. 2006б). Основные положения статьи сводились к следующему.

Начало 2000-х годов ознаменовалось определенным кризисом живописной модели искусства, самоисчерпание идей становится все более очевидным особенно на фоне оптимистических тенденций начала 1990-х годов, когда столь же очевидным казалось его обнадеживаю-



Д.Усманов. Кардиограмма Шелкового пути. Фрагмент экспозиции. 2007

щее концептуальное обновление. Исчезает новое осознание мира – живопись инерционна, даже у тех, кто вчера казался динамичным, сегодня исчезает “чутье времени”, пластические самоповторы принимают саркастический



Ю.Усеинов. Похищение кокона. 2007

контекст и уже не вписываются в прежнее пространство авторских идей. Вчерашняя “падчерица” визуального искусства – фотография все активнее претендует на первые роли. Растерянность в живописи усугубляется молчанием теории. Что же произошло за последние пять-шесть лет в живописи Узбекистана? На самом ли деле столь апокалипсическая картина адекватна реальной ситуации? Даже при известной гиперболизации подобная характеристика недалека от истины – дефицит новых идей в национальном искусстве становится весьма актуальным. Другое дело – причины процесса. Не факт, что вина исключительно в исчерпанном потенциале художественного, творческого или видового ресурса, хотя эта причина не исключается. Общие глобализационные процессы, информационно-коммуникационный взрыв, стирание границ искусства, постмодернистские потрясения, структурировавшие новые критерии оценок искусства, безусловно, влияют на восприятие современного процесса оценок живописного феномена, однако и сама живопись не сопротивляется собственному увяданию. Ощувив инструментальный предел живописной двухмерности, наиболее чувствительные живописцы стали заниматься формами актуального искусства, осваивая непривычное пространство трехмерности в поисках постмодернистской истины. Вот на этом-то пути и возникают проблемы. Анатомия современного искусства Узбекистана испытывает определенный кризис самоидентификации, повлекший за собой не столь зримые, но важные тектонические сдвиги в художественном сознании. Экспрессия значительных творческих идей уступает место косметологии актуальных форм, постмодернистскому эпигонству и многозначительной мистификации собственной интеллектуальной беспомощности.

Итак, был сделан неутешительный диагноз современного состояния национальной живо-

писи. И хотя большая часть высказанных в этой статье наблюдений и оценок по-прежнему разделяются мной, тем не менее, по моей инициативе статья так и не была опубликована. В тот момент, когда статья была готова к печати, в резиденции бывшего посла Германии Ханса Кидерлейна состоялась выставка работ молодых художников Узбекистана в рамках проекта “Восточный симбиоз”. Условием конкурса было совместное участие пяти творческих групп, каждая из которых состояла из писателя и художника. Художники должны были написать картину по теме рассказа, созданного писателем. В этом конкурсе принял участие молодой живописец Фаррух Ахмадалиев, написавший глубокую, наполненную тонким социально-философским смыслом работу “Ожидание”.

Она-то и заставила меня задуматься над категоричностью утверждения о кризисе национальной живописи и внести некоторые коррективы в представление о ее ресурсах.

В тот же момент возникли и другие вопросы теоретического и прикладного значения: какова роль критика в сложившейся ситуации, каковы взаимоотношения живописи с авангардными форматами искусства, что можно сделать для раскрытия творческого потенциала современных живописцев? В итоге появилась идея осуществления проекта, включающего наиболее интересные разработки и живописных и инсталляционных задач. Было решено подготовить два выставочных проекта: “Тетрагон и четыре измерения реальности”, состоящий из живописных работ и “Похищение кокона”, представленный по преимуществу инсталляциями (А.Хакимов. 2007).

По договоренности с руководством Галереи изобразительного искусства Узбекистана было решено представить два выставочных проекта в двух залах первого этажа галереи. В июне 2007 г. в Галерее изобразительного искусства Узбекистана состоялась презентация этого бинарно-



Т.Ахмедов. Тысяча и 2 ночи. 2008

го творческого проекта. Концепция выставки “Тетрагон – четыре измерения реальности”, представленной четырьмя живописцами Узбекистана – Зебо Шариповой, Фаррухом Ахмадалиевым, Тимуром Ахмедовым и Бабуrom Исмаиловым, должна был показать, что живопись как вид искусства не потеряла своей экспрессии и силы воздействия на зрителя.

Условием проекта было создание художниками по одной картине размером 2 x 3 метра. Четыре крупных произведения, освещенные софитами в затемненном зале, стали символическим выражением творческих концепций современных художников. В картинах выражено новое понимание живописи – это проявляется как в стиле, так и в технологических особенностях. Каждый из четырех художников обладает оригинальным пластическим и философским мышлением. Причем все участники впервые работали с полотном такого размера, что оказало заметное влияние на концепцию, живописное и смысловое решение. В итоге были созданы уникальные картины, передающие самобытные творческие идеи.

* * *

Необычна своим мистическим настроением картина Зебуниссо Шариповой “Заря. Сошествие ангелов на землю”.

Ощущение эзотерической погруженности создается с помощью сдержанной, но семантически насыщенной цветовой гаммы – светло-охристой с таинственным смешением розоватых, сиреневых оттенков и выразительными инкрустациями белого. Виртуозно выбранные пластические и интонационные акценты привели к созданию особой аллегорической атмосферы – мистической, парадоксально совмещающей в себе языческую, библейскую и кораническую образную символику и интонации. Автор подсознательно проповедуют мысль об универсальности этических представлений, отсутствии на небесах и в человеческих поступках деления на Восток и Запад. Несмотря на некую трансцендентность происходящего, персонажи психологически выразительны и иконографически близки изображениям земных женщин. Картина по внутреннему пафосу, жестикуляции персонажей, их позам вызывает ассоциации с произведениями художников Возрождения, но интонационно она удивительна.



Т.Ахмедов. Тысяча и 2 ночи. 2008. Фрагменты

тельно близка и современному мироощущению. В образах ангелов сочетаются черты сакральности и очень сложных, но человечески понятных эмоциональных и психологических выражений. В их лицах и мимике — разочарование, удивление, осторожный испуг и решимость возвратиться в свою обитель, где нет места земным порокам — наживе и наслаждениям плоти. Об этом говорят стихи, которые придерживает рукой сидящая в правом углу женщина, прототипом которой является сама художница.

*Мы спустились с небес обетованных
Возлюбленными ангелов мы были
И вновь туда мы возвратимся,
Где дух над телом торжествует.*

В образе сидящей женской фигуры в правом углу картины (прототипом тоже является художница) продолжается линия динамического, своего рода мистического реализма, осязаемого в созданных ею предшествовавших портретах. В то же время общий импульс картины создает волнующий кон-

текст новых тенденций, постулирует особую поэтику и живописную тональность, к которой ранее национальная живопись не обращалась.

История с размером полотна. Картина, выполненная в классических живописных традициях, сохраняет и традиционную цельность полотна. Каркас и натянутый на него холст были собраны в маленькой комнате-мастерской на 9-м этаже высотного дома. После ее создания картина не помещалась в дверные проемы, поэтому, чтобы вынести ее, пришлось отбивать пороги квартиры.

* * *

В центре картины Фарруха Ахмадалиева “Путь к макому”, словно покрытая патиной времени изображена группа музыкантов, исполняющих традиционную мелодию.

Художник не скрывает, что визуальной основой и прототипом для этой сцены явилась старая фотография, которую он приобрел в Бухаре на рынке. На этом сходство фото и живописи заканчивается. Особая завораживающая золотисто-охристая и серебристо-серая цветовая палитра созвучна медитативным звукам традиционной мелодии. Спиралевидная лента, удлинненным прямоугольником опоясывающая центральный сюжет, сама состоит из небольших сценок — частью заимствованных из старых фотографий, а частью созданных воображением мастера. Рассматривая эти мини-сцены, приходишь к мысли, что при их увеличении они могли бы стать самостоятельными картинами. Таков принцип внутренней смысловой пружины этого произведения, словно древняя рукопись, раскрывающая страницу за страницей



Т.Ахмедов. Письмо Эдварду Хопперу. 2008

историю, навеянную трогательной мелодией. Важная черта творческого кредо молодого живописца – философичность мышления и поиск утонченных граней живописного языка. Как признается сам автор, “меня прежде всего интересуют общечеловеческие ценности в живописи. Хочется направить силу света и цвета на углубление содержания своих работ, чтобы они способствовали передаче неразрывной связи мгновения и вечности. Также хочется разработать собственную философию цвета, через которую я мог бы реализовать свои замыслы в живописи. Для меня важно научиться смотреть на мир через свою призму и найти свою тропу в искусстве” (из бесед автора с художников).

История с размером полотна. Картина вначале была чуть меньшего размера, чем требовалось, – 2 метра на 2 метра 70 см. В этой связи куратор проекта предложил добавить две вертикальные полосы, для того чтобы было соблюдено условие проекта. Вначале художнику это показалось невыполнимым, но затем он все же добавил эти две орнаментированные части, которые придали определен-

ную завершенность замыслу и позволили сохранить соразмерность ее с другими тремя живописными полотнами.

* * *

Картина Тимура Ахмедова “Ярмарка тщеславия” – блестящая по замыслу, сложная по генезису и противоречивая по самому процессу создания. Тимур Ахмедов пришел в проект самым последним, заменив Камола Бабаева, который в связи с отъездом за рубеж не смог вовремя начать работу. Художник приступил к работе в начале мая 2007 г. Ему для завершения работы было оставлено полтора месяца. Тем не менее Тимур Ахмедов закончил ее раньше многих других. Дней через 10-15 после начала работы над картиной был готов ее вариант, впечатляющий по пластике и актуальности заложенного в ней социально-философского смысла. Картина была названа “Ярмарка тщеславия” по ассоциации с названием популярного английского журнала, освещающего жизнь звезд шоу-бизнеса.

Розово-золотистая, яркая, завораживающая живопись адекватно отражала новую социальную и псевдо-эстетическую тенденцию гламурного, извращенно-эпикурейского гедонизма, охватившего современное общество. Однако в процессе завершения картина приобрела иную смысловую и живописную конфигурацию. В последнем варианте сознательная измельченность и детализация, траурная бархатистость изумрудно-пурпурной и сине-желтой гаммы с блекнущими угасающими золотистыми разливами инициируют Идею Заката О.Шпенглера (Шпенглер О.1963). Но Заката не Европы, а восточной цивилизации, вкусившей в XX в. запретный плод циничной антиутопии западного мира. Лодка паромщика, переправляющая души в пустоту духовного небытия (на которой в первом варианте стояла женщина – Будда – с зеленой повязкой на глазах),



Т.Ахмедов. Крем и Карамель. 2008

растаяла в мире иде светящихся, мерцающих и отражающихся бликов, форм, плодов, звезд, фрагментов, но не исчезла... Постмодернистская философия получила в этой работе тонкую восточную окраску.

История с размером полотна.

Тимур сначала позвонил и попросил разрешить ему укоротить полотно по горизонтали на 30 см, поскольку холст, натянутый на подрамник, не помещался в его квартире на третьем этаже кирпичного дома на массиве Юнусабад. Потом, подумав, оставил все согласно условиям проекта, но нашел выход, разделив полотно на три равные части – по метру, плотно подогнав их одна к другой.

* * *

Картина Бабура Исмаилова “Курак” невольно заставляет вспомнить кризис европейского сознания на рубеже XIX – XX вв. Тогда Европа была ошелоmlена научным открытием ядерного распада атома. В сознании творческой интеллигенции мир исчезал, расщепляясь на невидимые частицы. Эта фобия трансформировалась в нигилистическую философию творчества, получившую свое отражение в кубистических исканиях Пикассо и филоновской модели структурирования живописной фактуры. Таким образом,

западная модель авангардного искусства была построена на представлении о расщепляющейся и исчезающей реальности. Иное понимание реальности мы встречаем в работах узбекских художников (А. Волков, В. Бурмакин, Д. Умарбеков, Х. Зиеханов, Ю. Усеинов и др.), использующих приемы структурного построения живописи для выражения формальных, в большей степени, декоративных задач.

Курак – традиционная аппликативная техника узбекских мастериц, составляющих из разноцветных лоскутков декор одеял, покрывал и других предметов быта. В искусстве сложения цельного узора из лоскутков заложены принципы восстановления расщепляющегося мира. Именно эта философская идея, противоположная западной парадигме, лежит в основе композиции Б.Исмаилова: “Мир подобен аппликации, каждый субъект, объект, окружающие нас предметы – тоже некие аппликации, – говорит Бабур. Моя работа – это претензия на реконструкцию ценностей мироздания. Но я не стремлюсь высказываться в глобальных, космических масштабах – меня интересует больше мир камерных, человеческих чувств и проблем” (из бесед автора с художником).

Красно-коричневая теплая гамма в картине соответствует позитивистским устремлениям автора. Однако сводить пафос картины лишь к общефилософским интерпретациям несправедливо. Каждая из частей живописной аппликации – очень тонкое психологическое наблюдение. Два портрета – женщины и мужчины составляют сердцевину ее смысла. Они внутренне диалогичны, вокруг этой главной сценической композиции разворачиваются своего рода мизансцены – старый патефон, глинобитные домики и стены, разнообразные фигуры и знаки. Они атрибутируют пространство и отношения главных персонажей, придавая всей компози-



Б.Исмаилов. Атараксия. 2008

ции форму разворачивающегося лирико-драматического представления.

История с размером полотна. Вначале было смонтировано полотно 2х3 метра и выкрашено коричневым цветом. Художник сомневался – писать сразу на нем или разместить на его плоскости отдельные картины-мизансцены. В итоге пришел ко второму варианту.

Похищение кокона

В другом зале Галереи была представлена выставка инсталляций Жамола Усманова и Юры Усеинова под общим названием “Похищение кокона”. Работы художников, выполненные в разных материалах, – гипсе, дереве, текстиле, – пронизывает тема Шелкового пути. В отличие от общепринятых пафосных

ее трактовок, в своих инсталляциях Ж. Усманов и Ю. Усеинов пытались показать более широкий регистр сюжетных и интонационных решений, выявляя драматические, порой трагические контексты этого историко-культурного феномена. Основная композиция инсталляции Ж.Усманова создавалась в подвале. На фоне разбросанных прутьев, старой мебели я впервые увидел еще незаконченную работу – она не была еще покрыта изобразительными элементами. Однако в атмосфере неприбранного подвального интерьера скульптура словно светилась изнутри, ее одухотворенность производила неизгладимое впечатление. Метафорична идея – красивая, но сдержанно-холодная европейская женщина в одежде из шелка с длинным шлейфом персонифицирует Великую шелковую магистраль. Ее гипсовый подол Ж. Усмановым был расписан цветными рисунками в виде плывущих купеческих кораблей с шелком. В черно-желтом рисунке с шахматными фигурками и монетами с изображениями правителей можно прочесть их трагические судьбы. Многие из них ушли в небытие из-за борьбы за предательски притягательный, переливающийся свет шелковых нитей и тканей.

Жамол Усманов очень тонко решает пространственные задачи – на фоне огромного красного полотна маленькая точка – белый кокон. Это создает яркую метафору – образ Китая, открывшего миру великую тайну шелка. Не менее метафорично и образно решена идея взлетов и падений, которые пришлось на судьбу этого трансконтинентального пути. Диаграмма геометрически выверенных кривых линий из раскрашенных коконов выражает Идею пути как некоего живого динамичного организма, испытавшего и расцвет, и трагедию. Не случайно работа названа “Кардиограмма Шелкового пути”. В этом проекте Ж.Усманов использовал и

живопись – скульптура женщины смотрит на одну из картин художника из серии «Отражение». Эта картина органична, вошла в пространство всего инсталляционного проекта, имея как самоценное значение, так и дополняя важным смыслом общую идею проекта.

Ю.Усеинов представил свои работы текстильной технике и в виде резных деревянных устрашающих фигур динозавров. Юра Усеинов – концептуально мыслящий художник, работающий с различными материалами. Но основная его стихия – это текстиль. В настоящем проекте им представлен новый, усовершенствованный опыт работы в технике чия – такова его блистательная композиция “Коконовый рассвет”. Это прямоугольное панно с обернутыми шелковой нитью вертикальными трубами создает яркий эффект переливающейся гаммы – от серебристого до изумрудно-голубого цветов. Художник прекрасно работает в стиле станкового

печворка – персонажи его панно поражают экспрессией и внутренней силой характера. Фабула основной части проекта, по напряженности совпадающая с западным мифом “Похищение Европы”, выражена в его композиции “Похищение кокона I”. Использование необычных, вырезанных из фанеры фигур динозавров, олицетворяющих силы зла, придает инсталляции Ю.Усеинова особую экзотичность и драматизм. Благодаря разнообразию техник, пластических конструкций и тематических решений художник создает некий перформанс из застывших мгновений мифологической реальности.

Общая атмосфера двух неординарных выставок показывает спектр новаторских поисков современных художников Узбекистана в разных сферах пластического искусства. Проект «Тетрагон – четыре измерения реальности» был нацелен на реабилитацию



Б.Исмаилов. Обнаженная. Инсталляция, видеоарт. 2008

живописи. Проект, по мнению самих участников, был своеобразным тестом на возможность средствами двухмерного живописного пространства выразить актуальные социально-философские идеи. В то же время проект стимулировал художников на новые искания и более углубленную работу над темой в масштабах большой картины. В итоге проект показал, что узбекская станковая живопись обладает богатым и неординарным ресурсом пластических возможностей. Материал выставки дал повод обратиться к актуальной проблеме современного национального искусства – его философской составляющей и концептуальной содержательности, а также отношения к тенденциям мировой художественной практики.

Лунолика

День завтрашний – Увы!

Сокрыт от наших глаз!

Спеши использовать летящий в бездну час.

Пей, лунолика! Как часто будет месяц

Всходить на небеса уже не видя нас...

Саади

В 2008 году в тех же залах первого этажа Галереи изобразительного искусства был продемонстрирован проект «Лунолика». Несмотря на некий иронический оттенок звучания этого слова в наш технократический век, тема является весьма актуальной в контексте важных социально-исторических перемен, которые произошли в жизни узбекского народа в конце 20 века. Уровень искусства во многом определяется его способностью выразить проблемы общечеловеческой значимости в формах, адекватных современным реалиям и эстетическим запросам. Одной из таких тем является образ женщины – лейтмотив всего мирового искусства, широко интерпретированный в литературе и искусстве Востока большей частью в гедонистических интонациях.

Несмотря на частое обращение к этому

образу, самостоятельной, концептуально нацеленной экспозиции современного искусства Узбекистана на эту тему в последние годы не было. Между тем, этот образ – не только тема искусства. Динамика современной жизни внесла новые нюансы в понимание бесконечно глубокой природы феномена женской природы. Эти изменения мы ощущаем и в наших современницах. Меняются и прежние стереотипы – женский образ и социально и психологически становится разнообразней и тоньше.

В искусстве время портретов тружениц полей и ударниц производства уходит на второй план, но нового, творческого и философского видения темы, к сожалению, нет. Тем самым, усложняется и задача искусства, которое по разным причинам в 1990-е годы ослабило внимание к этой проблеме. В этой связи новое осмысление этой проблематики представлялось весьма актуальным. Показать, как эта тема раскрывается в традиционных и авангардных формах современного искусства Узбекистана – живописи, инсталляциях, фото и т.д.- явилась побудительным мотивом проекта. Концентрация на одной теме представителей различных творческих направлений позволяло объективно оценить их реальный потенциал, определить спектр и тенденции развития национального искусства на современном этапе. В то же время одной из задач проекта было стимулирование и формирование у художников способности к постановке и нестандартному решению пластических проблем искусства, а также поощрение качеств индивидуального мышления.

Учитывая широту спектра тематики, автор проекта счел необходимым сконцентрировать внимание участников на ее следующих аспектах:

1. Женщина в современном мире – социальные портреты
2. Восточная женщина: от обоже-



З.Шарипова. *Время молитвы*. 2008

ствления до десакрализации

3. Философский контекст женского одиночества

4. Он и она: лирико-романтический ракурс темы

5. Интерпретация любви в восточной философии – от суфийского контекста до чувственного, земного восприятия.

По сути, выставка имела международный характер, поскольку в ней наряду с узбекскими художниками участвовали представители Голландии (Рональд Кляйер) и Великобритании (Майкл Барри Лэйн и его супруга Фавзия Лэйн).

Выбор участников проекта определялся куратором из собственного опыта и наблюдений над творчеством целой группы ведущих художников Узбекистана и зарубежных живописцев, работающих в различных видах и техниках современного искусства – от живописи и видео-арта до инсталляций и фотоискусства. В основном это наиболее творчески и оригинально мыслящая возрастная категория художников от 25 до 45 лет.

В одном зале были экспонированы работы участников выставки «Тетрагон», состоявшейся в 2007 году – это Тимур Ахмедов, Зебо

Шарипова и Бабур Исмаилов, а место участвовавшего тогда художника Фарруха Ахмадалиева заняла чета Барри и Фавзия Лэйн. Все они представили в основном живописные работы, хотя к своим полотнам два художника добавили еще и видео-инсталляцию (Б.Исмаилов) и фото-композицию (Т.Ахмедов). Другой зал, за исключением достаточно известных художников Рональда Кляйера (живопись и фото) и Юры Усеинова (видеоарт), был оформлен работами группы молодых художников – Анастасии Чапленко (живопись), Диёра Разыкова (живопись и инсталляция), Санжара Жаббарова (видеоарт), Нигоры Шарафходжаевой (инсталляция) и Шерзод Раджамова (инсталляция).

Т.Ахмедов представил три замечательных живописных полотна и одну социально-философскую фото-композицию с текстом из работы известного постмодернистского автора В.Пелевина. Картина «Тысяча и 2 ночи» - некий ремикс всемирно известной притчи выглядит как восточный вариант американского фильма «День сурка». Монотонная повторяемость событий, создающая ощущения застывшего времени, наводит на

мысль о нравственной стагнации и отсутствии живой, не-мифологизированной реальности.

Картину можно визуально поделить на три части. В первой мы видим силуэт юной дивы, ее правая рука прикасается к огненному шару. Шар как символ надежды и любви, а мерцание звезд - мечты. Это образ женщины мечтающей о любви. В центре тонкая, порой шутовская игра анатомическими частями тела, близкая поэтике сказки. Безголовая женская фигура, отдающая мужчине напротив цветок-фаллос - образ женщины дающей и плодоносящий. В третьей части странный и даже пугающий профиль, как некий образ старухи – символа старости. Здесь философская притчевая поэтика причудливо переплетается с саркастическими интонациями.

Контрастным сопоставлением этим персонажам является образ европейской женщины в полотнах Т.Ахмедова «Крем и Карамель» и «Письмо Эдварду Хопперу». Работа «Письмо Эдварду Хопперу» олицетворяет некое воображаемое письмо американскому художнику, который в своих работах любил изображать фигуры одиноких женщин. Ее голову художник символически заменил цветком – это внешне красивая, но потерявшая свою индивидуальность особа. Зеркало в руке, отражающее ее, воспринимается как символ драматической судьбы современной женщины. В трактовке образа за внешней иронией деликатно прикрыта драматическая горечь женского одиночества.

В работе «Крем и карамель» мысль просматривается сквозь гедонистическую атрибутику стоящей молодой женщины (красочный павлин, белый кот, нарядная орнаментированная одежда и др.).

На фоне оранжево-красного интерьера вырисовывается фигура женщины с отрешенным выражением лица. За ее спиной примостился павлин и белый кот. Это некий образ,



Барри и Фавзия Лэйи. Луналикие. 2008

вобравший в себя спектр сложных психологических состояний и ощущений одинокого человека, скрывающего внутреннюю драму за внешне безучастным выражением лица.

Живописная пластика Т.Ахмедова филигранна, изысканна, изумрудно-розовые и сине-зеленые тона, переливаясь, создают некую гламурную интонацию. Но это видение обманчиво и иллюзорно, поскольку саркастичность философского взгляда автора прослеживается достаточно очевидно во многих инструментальных приемах – хаотическом смешении форм и красок, сознательной композиционной ассиметрии, в конструировании полуфантастических персонажей. Все это создает общую гротесковость ситуации и некий апокалипсический настрой, отличающийся известной жесткостью оценок и нигилистическим взглядом. Отчетливо социальная философская обостренность восприятия реалий современной жизни проявилось в фото-композиции с изображением девушки на рынке, везущей коляску с

лепешками.

Женское одиночество как источник депрессии, растерянность в мире разрушающихся нравственных устоев, бытовые тяготы и драматизм обычной женской судьбы – такова столь редкая в нашем современном искусстве не декларативная палитра минорной философии художника, адекватно выраженная пронзительными пластическими средствами.

Б.Исмаилов создал свою картину «Атараксия» в виде вертикальной узкой полосы, но на выставку подготовил окончательный вариант работы, присоединив к ней по бокам два пустых полотна размерами 1,5 на 2 м каждый.

Образ надменной, довольно некрасивой, но удивительно притягательной и душевно сильной женщины, на самом деле вызывает ассоциации с эпикуровским учением «атараксия». Это – безмятежная жизнь без страданий, которая дается тем, кто способен отказаться от пагубных чувственных желаний. Жесткая конструкция и готическая угловатость в трактовке персонажа, вызывающая поза и хрупкий высокий пьедестал из тонких прутьев, на котором она стоит, создает странное ощущение ее неприступности и одновременно незащищенности и одиночества. Изменение формата картины придало ей пространственную выразительность и усилило драматическую тональность звучания образа.

Видео-инсталляция Б.Исмаилова в виде группы сидящих в парандже женских муляжей и смотрящих на экран с обнажающейся современной девушкой была интересна по



Р.Кляйер. Девушка, несущая ведра с водой. 2008

замыслу. И дело не только в показе обнаженной девушки – художник не делает из этого решения эпатажа: кадры, стилизованные под старую хронику мелькают, так, что эротическая часть почти и не просматривается. Более важной в композиции является идея сопоставления двух миров – двух разных парадигм восприятия гуманитарных ценностей: религиозной и светской.

Образ луноликой использовался поэтами суфиями как некий божественный символ чистоты и аллегорическое единение с богом, причем не случайно использовался

термин среднего рода Ёр, которым двусмысленно обозначалась объект суфийского единения. Поэтому в поэзии Саади, Руми, Аттари, Джами, Навои и других великих поэтов Востока образ луноликой содержит как эротические чувственные свойства, так и духовно-мистические черты. Образ женщины весьма часто является персонажем-символом, выражающим широкую палитру эмоционального и нравственно-психологического состояния – одиночества, тоски, безысходности, апатии, радости, ненависти и самодостаточности. Нередко живописцы используют этот образ и в своих мифологических картинах в качестве ангелоподобных существ, придавая им черты небесных созданий. Именно эту линию интерпретации образа луноликой представила на выставке Зебониссо Шарипова.

З.Шарипова представила триптих – три времени мусульманской молитвы, как тема покаяния, веры и одновременно сакральной

надежды на благосклонность Всевышнего и Судьбы. Серо-желтая гамма усиливает мистический характер образов, хотя по силе звучания, смысловой экспрессии и пластическим качествам эта композиция уступает ее предшествующей композиции “Ангелы, сошедшие на землю”, экспонировавшуюся на выставке “Тетрагон”. Общая минорная философия работы созвучна семантической тональности работ Т. Ахмедова и Б. Исмаилова.

В этом смысле неким диссонансом воспринимаются две декоративно-яркие картины супружеской четы Барри и Фавзия Лэйн, выполненные в народно-фольклорном стиле. На полотнах изображены наивно-обаятельные, в красочных традиционных платьях молодые девушки, полные мечтательных надежд. И это тоже реалии нашей жизни – на самом деле и таких женщин в наших селах и кишлаках не так уж и мало. Несмотря на трудности и проблемы, они сохраняют веру в светлое будущее и не теряют внутреннего оптимизма.

Такой же пафос и симпатия к сельским женщинам выражена в серии живописных работ и фотографиях голландского художника Р.Кляйера, представленных в другом зале и в другой пластической - сугубо реалистической - манере. Метаморфозы стиля этого художника весьма показательны - от почти нефигуративной живописи середины 1990-х годов он пришел к реалистической живописи, проделав путь, обратный траектории национальной живописи Узбекистана.

Видеоарт Ю.Усеинова, состоящий из двух частей «Женщина, идущая спиной вперед» и «Нож и веер», полисемантичен – в нем один персонаж, но различных жизненных ипостасях и ситуациях. Важным инструментом выразительности является музыкальный сопровождение очень точно подобранное автором. Уникальность женской личности и



Д. Разыков. Семь красавиц. 2088. Фрагмент

нестандартность ее социального мироощущения и поведения – главный лейтмотив видеоработы художника, отличающиеся подчеркнуто философским ракурсом.

Живописный триптих А.Чапленко «Женщины» в виде монументальных, увлеченных работой пышнотелых тружениц - некий стилизованный симбиоз образов Рембрандта и Гудиашвили – выглядел несколько одиозно,



Н. Шарафходжаевой. LUN@LIK.YA. 2008.

не оставив ощущения пластической и смысловой завершенности.

Достаточно успешно работающий как в живописи, так и в инсталляции и в видеоарте, один из самых креативных молодых художников Д. Разыков, представил необычную живописную композицию «Семь красавиц».

Светло-кремовое пространство холста с еле читаемого силуэтами красавиц словно прорублено вертикальными выемками, создающими особый скульптурный рельеф полотна. Сакрально-любовная лирика Востока нередко ассоциируется с мистикой суфийских медитаций, что пытался передать художник, используя своеобразный пластический инструментарий. Пожалуй, менее удачным и несколько непродуманной выглядит им же созданная инсталляция с использованием обернутого в мешковину сейфа.

В этом зале наиболее визуально эффектной выглядела скульптурная инсталляция Н. Шарафходжаевой «LUN@LIK.YA», составленной из огромного числа сиди-дисков. Работа являлось попыткой исследовать различные психологические состояния, возникающие при восприятии современного технократического мира. Фигура, созданная

из компакт-дисков, призвана выразить некоторые стереотипы современного мира. Скрытая ирония, заложенная в данной инсталляции, раскрывает идею автора о том, что несмотря не на какие технические новации информационного века женщина не теряет присущих ей от природы нравственных человеческих качеств и грации.

Если Нигора Шарафходжаева, представившая видение женской красоты в инсталляции «LUN@LIK.YA», развенчивает существующие догмы о технократизме современной женщины, то Ш. Раджамов в инсталляции «Лишь легкий звук твоих шагов» в виде вырезанных в форме женского следа фрагментов цветных фотографий из гламурных журналов иронизирует над другим стереотипом о женщине - как существе озабоченной исключительно вопросом своей внешней привлекательности.

Видеоарт С. Жаббарова «Без названия» - тонкая проникновенная работа, выявляющая в нем качества одновременно и философа и лирика.



А. Икромджонов. Мы из XIX века. Частицы веков. 2009



Фото. Маши каманча

* * *

Несмотря на то, что в двух залах по существу были представлены две самостоятельные экспозиции, однако общая тематика определила концептуальную и пластическую цельность всего выставочного проекта. Женские образы получают своеобразное толкование в картинах мастеров новой узбекской живописи. В их творчестве мы не встретим глубоких психологических или социальных портретов, образ женщины обрывается новыми гранями визуальной и интонационной характеристики. Художники продемонстрировали возможности владения различными техниками – живописью, инсталляциями, видео-артом, что не помешало ощущению органичности и концептуального единства экспозиционного пространства.

Туркестанский римейк

Проект «Туркестанский римейк» был представлен в рамках V Ташкентской Международной Биеннале современного искусства, прошедшего в Ташкенте в 2009 году. Идея проекта была связана с фотоматериалами широко известного фундаментального издания «Туркестанский альбом», в котором собраны фотографии с изображением людей – жителей городов и сел Туркестана – женщин, мужчин разных социальных слоев и профессий, пейзажи, виды улиц, площадей, базаров и т.д. К сожалению, этот богатейший пласт истории нашей нации не стал предметом аранжировки художников. Причем, в современном искусстве Узбекистана, когда историческая проблематика стала доминирующим инструментом поиска национальной идентичности, не все периоды национальной истории привлекали внимание художников. Так, например, история Туркестана XIX – начала XX века не рассматривалась как предмет художественной интерпретации. Эта



А.Икрамжанов Адрас. (Частицы веков). 2009

эпоха однозначно воспринималась как архаическая. Поэтому в 1980-е гг., когда в советском регионе проступают черты системного кризиса унитарной формы государства, то в искусстве Узбекистана как привилегированная эпоха интерпретируется или доисламский период ее расцвета или Темуридский ренессанс, но никак не туркестанская история. Между тем, именно этот период, благодаря техническим открытиям фотографии, предстает в наиболее полной визуальной полноте – сохранились фотографии людей того времени, городские интерьеры, архитектура, мастерски запечатленная мастерами фото кон. XIX – нач. XX века. Это не только самоценные уникальные документы, но и блестящий материал для художественной интерпретации.

Главная цель проекта – показать возможности обращения и нового прочтения современными художниками (различных эстети-



С. Рахметов. Это не мое время. 2009.

ческих и технологических предпочтений – живопись, видео-арт, перформанс, графика, фото) пластов недавней истории с точки зрения раскрытия в своих работах уникальности и неповторимости характеров, судеб, атмосферы того времени. Осуществление настоящего проекта в известной степени позволило восстановить прервавшуюся в сознании поколений «нить времен». В процессе подготовки каждому участнику проекта были переданы соответствующие фотографии из «Туркестанского альбома» с целью выбора из них источника для последующей пластической и смысловой интерпретации. Как выяснилось в процессе обсуждения этой темы самими художниками эта тема представляет для них исключительный интерес имеет важное значение в определении особенностей их этнокультурной и эстетической ментальности. Философские и



Фото. Соких хон

чисто пластические аспекты в решении выбранной фотографии позволят выявить различия в художественных подходах к решению исторического материала. Осуществление проекта дало толчок новому видению истории с точки зрения современных реалий и презентации творческих поисков в нестандартных пластических формах.

К работе над проектом были приглашены ведущие художники Узбекистана, работающие в различных стилевых манерах и техниках – живописи, инсталляции, графике, фотографии и т.д. Среди них и известные и молодые художники – А.Икрамджанов, С.Рахметов, Б.Исмаилов, А.Аликулов, Т.Ахмедов, З.Шарипова, Ф.Ахмадалиев, Г.Ибрагимов, Д.Разыков, Н.Шарифходжаева, С.Джаббаров, А.Салиджанов, В.Енин, Н.Расулов. Участвовать в работе проекта изъявила желание художница из Голландии Лота Люке., что



С. Рахметов. Душа тоскует по тебе. 2009

придало международный характер. Попробовал свои силы в этом проекте и автор этих строк, создав вместе со своими ассистентами З.Насировой и С.Бабаевым две коллажные фотокомпозиции на темы стихов И.Бродского, совместив в них образы современников и персонажей из «Туркестанского альбома».

Как видно из перечня имен, здесь можно было выделить две группы художников, отличающиеся друг от друга стиливыми и творческими предпочтениями. Наряду с художниками-приверженцами новых постмодернистских подходов и дистанцирующихся от академической живописи, которых в проекте было все же большинство, для участия в проекте были приглашены и художники, в творчестве которых реалистическая манера является ведущей. В общей драматургии выставки этот стиливый коллаж не создал ощущения эклектического смеше-



Фото. Мастер игры на гиджаке

ния стилей. Было важно сохранить ощущение той эпохи, но передать ее в максимально преобразующей эстетике и пластических решениях. Эта выставка стала своего рода индикатором, маркирующим различие в подходах к решению концептуальных задач.

Несмотря на использование принципов академической живописью, А.Икрамджанов и С.Рахметов создали картины, в которых преобразующее, творческое видение строилось не столько на стилистических особенностях, сколько на тонком подчеркивании смысловых и интонационных качеств и различий в психологии персонажей прошлого и современного дня.

А.Икрамджанов представил необычный диптих из двух картин – «Мы из 21 века» и «Адрас», имеющих схожее композиционное и стиливое решение. Художником было отображено 6 фотографий из «Туркестанского альбома



Ф. Ахмадалиев. Дождь молчания. 2009.

с изображением представителей различных социальных слоев населения, из которых он составил портретные группы своих живописных полотен. Лица персонажей и их позы художником передает реалистично, почти не меняя иконографию прототипов, делая основные смысловые акценты с помощью экспрессии цвета. В картине «Мы из 21 века» на переднем плане изображены три фигуры – в центре сидящий на стуле влиятельный чиновник Ходжа Имам, горделивая осанка которого выдает в нем представителя знати и или духовенства. В правой руке, сохраняющей цвет старых фотографий, он держит лист бумаги, чего нет на фотографии. По обе стороны от него на полу сидят два седебородых старца, играющих на традиционных музыкальных инструментах.

Фон, на котором изображена группа исторических персонажей, представлен в виде мрачноватых сине-черных абстрактных узоров, отдаленно напоминающий рисунок традиционных узбекских шелковых тканей. Эта гамма создает ощущение тревожной и напряженной атмосферы той поры. Из центра картины расходятся тонкие, почти невидимые линии, создающие геометрические фигуры на одеждах персонажей. Богатый халат сидящего в центре Ходжа Имама расцвечен на



Фото. Продавец тюбетеек

серые и красные треугольники, а светло-серые одеяния сидящих внизу музыкантов инкрустированы такими же геометрическими фигурами желтых и светло-зеленых цветов. За головой центрального персонажа изображен треугольник из мозаичного узора архитектурных сооружений средневековья.

Другая часть диптиха «Адрас» также представлена тремя фигурами, но здесь в центре сидящий молодой человек в чалме – на фото это юноша по имени Соких-хон, а по обе стороны от него стоят девушки в традиционных одеждах – одна в скромной накидке кальтача, а другая – в нарядной одежде с ювелирными украшениями на голове и шее.

Перед сидящим мужчиной, одетым в чалму и традиционный халат изображена подставка для книг – лавх и ряд плодов яблок. Плоскость картины также рассечена тонкими линиями, перекрестья которых образуют геометрические фигуры на одежде и фоне картины в виде красочных, многоцветных узоров, заимствованных из традиционного узбекского текстиля. Эта часть триптиха более яркая и декоративная по тональности, но по смыслу они близки. В обеих частях диптиха используемые архетипы и атрибуты в сочетании с изысканной цветовой гаммой призваны символизировать высокую духов-



Фото. Лошадиный аттракцион

ную культуру нации, поэтому скупые серо-желтые цвета старых фотографий и архаичные образы и атрибутика на них, художником сознательно идеализируются. В то же время за серой фактурой старых снимков и безмолвными лицами людей той эпохи, художник пытается увидеть знакомые черты и эмоции, общее и особенное в человеческих характерах, судьбах, нравах, состоянии души, независимо от исторического времени и пространства, соединив разорванную связь времен и поколений.

Более драматична и психологически насыщена трактовка персонажей в двух отдельных больших по размерам картинах С.Рахметова «Это не мое время» и «Душа тоскует по тебе». Небольшой казус произошел с персонажем первой работы, в которой С.Рахметов использовал фотографию с изображением юноши по имени Соких хон. Дело в том, что эту фотографию взял за основу своей картины «Адрас» и А.Икрамджанов. По условиям проекта этим живописцам была представлена серия фотографий из «Туркестанского альбома» и они могли использовать одну и ту же фотографию. Однако С.Рахметов



Д. Разиков. Карусель печали. 2009

и А.Икрамджанов предварительно договорились о том, что разделят между собой снимки, чтобы не повторять друг друга. В итоге оказалось, что эта обоюдная договоренность была нарушена. Небольшая размолвка, которая произошла в мастерской С.Рахметова, когда А.Икрамджанов увидел картину своего соседа по мастерской с изображением того же персонажа, что был изображен и на его полотне, была недолгой и быстро уладилась. Более того, обращение к одной и той же фотографии позволили увидеть различие в трактовке разными художниками одних и тех же исторических прототипов.

В отличие, от А.Икрамджанова, в двух своих картинах С.Рахметов ограничивает цветовую палитру полотен желтыми, светло-коричневыми, охристыми и голубоватыми тонами, близкими оригинальным снимкам, тем самым, сохраняя историческую подлинность. В то же время, это не этнографические муляжи, а живые, способные на глубокие чувства и драматические переживания образы. В картине «Это не мое время» С.Рахметов акцентирует внимание зрителя на отрешенном взгляде героя и его безвольно

опущенных на колени руках, что выдает в нем человека одинокого и не востребованного своим временем.

В другой, не менее драматичней по трактовке образа, картине «Душа тоскует по тебе», за основу взята фотография «Мастер игры на гиджаке».

На первый взгляд, в обеих картинах С.Рахметов создает лишь живописные аналогии изображений на фото, увеличивая их в размерах. Однако при более пристальном взгляде обнаруживаются важные и принципиальные детали, делающие картины оригинальными и неповторимыми живописными произведениями. Уникален прием, который использует художник в интерпретации физически здорового музыканта, изображенного на фото, делая его в своей картине слепым на один глаз. Этим едва заметным приемом художник усиливает экспрессию и смысловую выразительность образа. Творческая интерпретация художника выражена в экспрессивно выраженной идее о неизбывной способности людей к возвышенным чувствам и душевным страданиям, независимо от возраста, социального положения и или физических недостатков.

Преобразующее начало наиболее явно было продемонстрировано в работах Б.Исма-

илова, Т.Ахмедова, С.Джаббарова, Ф.Ахмадалиева, Н.Шарифходжаевой, Н.Расулова, а также в фотоколлажах А.Салиджанова, С.Бабаева и З.Насировой. При этом некоторые из них создали по мотивам фотографий не только живописные картины, но и инсталляции и видео-арт.

Т.Ахмедов представил свою композицию «Монолог», подробный анализ которой был дан выше в разделе, посвященном анализу исламской тематики в новой узбекской живописи.

Фаррух Ахмадалиев и С.Джаббаров выбрали одну и ту же фотографию «Продавец тюбетеек», но трактовали ее в различных техниках и смысловых контекстах. Ф.Ахмадалиев написал живописную картину с метафорическим названием «Дождь молчания» в виде падающих на древний город тюбетеек. Он обратился к излюбленной им тематике традиционной культуры, отказавшись от изображения продавца, но оставив верхнюю часть фотографии с рядами выставленных на продажу тюбетеек. Место продавца занял безмолвный и безлюдный город с белесыми, стертыми от времени стенами зданий как символ уходящей истории. Художник полностью изменил фабулу исторической фотографии, придав живопис-



Б.Исмаилов. Вечность. 2009



Фото. Часть города Джизак - Такчилик



Фото. Бачча

ной картине драматическое звучание.

Что касается С.Джаббарова, то он превратил статичную сцену на фотографии в своеобразный движущийся видео-арт «Метаморфоза», напоминающий иронический комикс, заменив голову продавца тюбетеек на свою. При этом движение в ролике происходит за счет сначала заполнивших стену тюбетеек, которые по мере их продажи постепенно исчезают, оставляя плоскость стены пустой, затем стена снова покрывается рядами тюбетеек. Эта сцена под крики продавца, призывающего покупать тюбетейки, прокручивается несколько раз как некий повторяющийся орнаментальный узор. Этот хорошо известный прием закольцовки сюжетов видео-арта позволяет, с одной стороны, реконструировать живую динамику торговой жизни туркестанских базаров, а с другой стороны символизирует философскую идею циклической смены жизни и ее судьбо-



Б.Исмаилов. Траектория интонации. 2009

носную чересполосицу.

Философский подход характерен и для творческой интерпретации Д.Разиковым фотографии с изображением аттракциона с каруселями, которые раскручивают запряженные лошади. В картине «Карусель печали» на основе экзотического сюжета из туркестанской жизни художник создает огромное живописное полотно драматического звучания.

Сквозь абстрактные серо-голубые, синие и коричневые очертания проступает остов канувшей в небытие карусели. Динамика мазков создает ощущение сакрального вращения карусели, унесшее с собой чувства и переживания, живших некогда людей и вызывает ассоциации с буддийским вечно крутящимся колесом жизни «сансарой».

Неожиданным оказался выбор фотографий Б.Исмаиловым. Он создал пейзажную картину «Вечность» на основе видовой



Н. Шарафходжаева. Ифциона. 2009

фотографии с панорамой города Джизак.

Заурядная документальная съемка в картине художника обретает черты космологического звучания - коричневые очертания городских сооружений словно растворяются в серой мгле небесного пространства. Образная канва строится на сопоставлении фундаментальных философских категорий Пространства и Времени.

На наш взгляд, менее удачной оказалась трактовка Б.Исмаиловым фотографии с изображением играющего на бубне мальчика для развлечений, переодетого в девочку.

Фотография смотрится более выразительной, нежели скованный по пластике и аскетичный по колористическому решению образ в живописной интерпретации художника.

Неожиданную и оригинальную трактовку фото «Продавца чайников» представила Н. Шарафходжаева в виде огромного, сконструированного из проволоки чайника, в каркас которого вставлены различные фотографии из знаменитого альбома.

А.Салиджанов представил на современ-



Фото. Продавец чайников

ной фотографии мужчину в шляпе, держащего в правой руке тушу поросенка как интерпретацию мотива двух старых фотографии с изображением мясника и водоноса. У мясника на спине разделанная туша барана, а водонос держит традиционный бурдюк из кожи барана, наполненный водой. В трактовке А.Салиджанова прочитывается выраженная в иронической форме мысль о смене нравов современного поколения,

Ощутимым было преобладание воспроизводящей эстетики в работах А.Аликулова «Брачный контракт» (фото «Свадебный договор») и «Девичник» (фото «Чимилдык»), С.Енина «Водонос» (фото «Кузакаш»), и отчасти в двух портретных работах З.Шариповой «Дор-ул фано» (фото – «Яхудий Сара», «Еврейка Сара») и «Дор-ул бако» (фото «Яхудий Ина», «Еврейка Ина»). В этой группе художников-приверженцев академического стиля, творческая интерпретация отобранных фотографий, к сожалению, не состоялась.

Сцены и изображения на фотографиях из «Туркестанского альбома», отобранные художниками, были трансформированы в живописные полотна в практически неизменных формах и иконографических деталях.



А.Салиджанов. Мясник. 2009.

Как показал, опыт работы художников живописцев в проекте «Туркестанский римейк» существуют различные подходы в интерпретации ими исторического материала и различные уровни творческой интерпретации действительности. Участниками поразному были восприняты задачи и условия проекта. Большая часть художников проявила творческую фантазию и, не повторяя визуальные прототипы, создала нестандартные картины, инсталляции или видео-ролики. Для них исторический материал был источником, провоцирующим творческие идеи в рамках заданного тематического дискурса.

Использование предшествующих образов, тем, текстов – нарративных или визуальных – в форме их интерпретации, аранжировки, цитирования или так называемая «вторичная мифологизация текста» – прием достаточно распространенный в классическом мировом искусстве и постмо-



Фото. Мешкобчи – водонос

дернистской практике искусства. «Было замечено, что искусство стало тоньше.... два одинаковых произведения создать невозможно. Поэтому на первый план в современной культуре выходит личность художника. Подтверждение этому – признание экспертами Sotby's, что даже подделка шедевра – не копия, авторское произведение» (Сколько художников. 2006).

Этот инструментальный опыт стал чуть ли не хрестоматийным в современном искусстве и не вызывает особых дискуссий в среде экспертов в правомерности такого подхода. Достаточно вспомнить высказывания известного арт-критика Бонито Олива, писавшего: «В 70-е годы мы присутствовали при крахе идеологии, кризисе наук (в т.ч. гуманитарных), экономическом кризисе, и встал знаменитый вопрос "что делать?" по отношению к авангарду и экспериментированию с новыми формами, которые уже не были



З.Шариповой. Дор-ул фан. 2009



Фото. Яхудий Сара (Еврейка Сара)

гарантированы идеологией. В этот момент происходит постмодернистский сдвиг от ценностей изобретательного характера к цитате (соответственно, от тех, кто верит в будущее, к тому, кто использует память). То есть интеллектуал-художник использует цитаты, перекраивая их и собирая заново, он принимает на себя некую функцию субъективности, казалось бы, зачеркнутую предыдущим искусством, т.е. вновь развивает ценности идентичности, настаивает на них» (Акилле Бонито Олива. 2004).

При этом, все зависит от контекста – создается в итоге значимое и самоценное произведение или арт-суррогат. И здесь нужна добросовестная и прагматичная оценка арт-критика. Среди многочисленных особенностей, отличающих художественный текст от не-поэтического, заметное место принадлежит повышенной (или усиленной) металогичности, то есть употреблению в произведении разноуровневых значимых языковых единиц в их непрямом, переносном - образном или фигуральном значении (антимимесис). Этому явлению естественно противостоит феномен автологии, понимае-

мый как использование слов и выражений в их прямом смысле ([Ёвятковский А.П. 1966., № 7-10.](#)). По существу речь идет о проявлении миметической и иносказательной картины мира, как определенной дихотомии творческого процесса. Этот процесс разных принципов интерпретации был красноречиво продемонстри-

рован в проекте «Туркестанский римейк».

Несмотря на это, нашлись авторы, обнаружившие криминальные следы ни много, ни мало во всем в кураторском проекте «Туркестанского римейка»: «...узаконенный арт-грабеж оказывается в республике все более популярным. На последней ташкентской биеннале к нему прибегли многие авторы главного коллективного проекта – «Туркестанского римейка» – где старые ориенталистские фото перепевались на новых лад, сохраняя все дискурсивные характеристики старого «добротого» ориентализма. (Чухович Б. 2010). Законотворческий кураж доводит критика до анекдотического абсурда. С таким же успехом можно обвинить в «узаконенном арт-грабеже» и нарушении авторских прав мастеров Возрождения, использовавших библейские сюжеты. Здесь мы наблюдаем, как вопрос переходит из сферы арт-критики в область ангажированной политологии. В полосе зачастую безапелляционной нигилистической оценки современного искусства Узбекистана наши бывшие соотечественники оказываются во многом благодаря новой сложившейся для них



А.Аликулов. Брачный контракт. 2009

конъюнктуре спроса. Такая неизменная и зачастую априорная позиция, по отношению к современному искусству Узбекистана как процессу, не имеющему самоценной субстанции, ставшая чуть ли не догмой, напоминает философию упрямого римского сенатора, заканчивавшего каждое свое выступление фразой «Карфаген должен быть разрушен!».

Корова Аристотеля

В связи с обретением независимости в искусстве Узбекистана открылась возможность свободного использования преобразующих или металолических принципов и приемов в создании индивидуального художественного пространства. На раскрытие этих сторон творчества современных художников был нацелен выставочный проект «Загадка Аристотеля» (первоначально название «Корова Аристотеля»), который состоялся в октябре 2010 года в Галерее изобразительного искусства в Ташкент.

Его идея была связана с концептуальной задачей – противопоставить учению о мимесисе в трактовке Аристотеля, собственные видение ресурсов актуального искусства и собственных творческих возможностей. Известно, что учение о мимесисе заложило методологическую основу всего мирового



Фото. Свадебный договор

реалистического искусства. При всем прогрессивном значении, она утверждала доминирующее (а порой абсолютное) значение принципа подражания и воспроизведения, ограничивая свободу творческой фантазии и автономного видения реальности художником. По существу отвергался принцип метафоризации и иносказания в искусстве, выдвигалось табу на право поэтического воображения (металолические приемы). Так, говоря о канонах искусства в изображении явлений природы и живых существ Аристотель утверждал важность соблюдения реальных форм и размеров изображаемого: «... существо чрезмерно большое не является прекрасным по той причине, что обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих, например, если бы животное имело десять тысяч стадий длины». По Аристотелю изображение коровы длиной (стадия – 200 метров) 2000 км. не может быть включена в понятие искусства. Несмотря на ироничность примера, он затрагивает ключевой концептуальный вопрос творчества – ограничение индивидуальных возможностей и творческой фантазии художника установленными догмами.

В истории мирового искусства были примеры сознательного отхода от этих правил



В. Енин. Водонос. 2009



Фото. Кўзакаш

(готика, маньеризм, барроко, импрессионизм, кубизм и др.), нацеленные на сохранении автономии художественного пространства и творческое самовыражение художника. Кульминацией такого противостояния античной эстетике мы наблюдаем в сюрреализме и русском авангарде, что нашло свое яркое выражение в творчестве Сальвадора Дали и «Черном квадрате» Каземира Малевича. Эта анти-миметическая тенденция стала доминирующей во всем европейском искусстве XX века, что концептуально развивает современное искусство постмодернизма. Проект «Корова Аристотеля», переименованный по просьбе спонсоров на период открытия выставки в «Загадку Аристотеля», был нацелен на стимулирование у молодого поколения художников Узбекистана нестандартного видения мира и интерпретации реальности, формирования способностей к оригинальному решению художественной задачи. Это позволяло выявить их реальный творческий потенциал и определить уровень развития постмодернистского взгляда в национальном искусстве. Участникам было предложено сконцентрировать внимание на

выражении одной темы – образа коровы, который предлагается интерпретировать в нереалистических формах и размерах. В выставке приняли участие молодые художники Узбекистана, работающие в различных видах и техниках современного искусства – от живописи и видео-арта до инсталляций и фотографии. Это: Шухрат Абдумаликов,

Павел Макаров, Улугбек Халмурадов, Диёр Разыков, Нигора Шарафходжаева, Нуриддин Расулов, Шерзод Раджамов, Татьяна Фатеева, Эльзара Музафарова, Курбан Норхуразов, Сардор Бабаев, Бобомурод Эгамов, Шахрух Ганиев, Инна Сандлер.

В призыве к преобразующему, сознательно ирреальному подходу к созданию своих произведений проявилась главная установка авторов проекта. Все художники, несмотря на пластические и формальные различия, выполнили задачи отхода от миметической концепции.

Работы скульпторов К.Норхурозова «Бескрылый ангел» и П.Макарова «Тоска» были выполнены в экспрессивной готической стилистике, с заостренными ассиметричными формами, плохо согласующимися с классическим критериями и принципами.

Нестандартный образ коровы в исполнении Ш.Раджамова был одним из впечатляющих. Выпиленная из кусков фанеры и окрашенная в яркий цвет корова стала основным персонажем его пространственной инсталляции. В одном зале задняя часть коровы символизировала ее уход из зала, а

другом зале ее передняя половина символизировала ее возвращение после длительного кругосветного путешествия. Такое необычное пространственное решение вызывает различные ассоциации, расширяя границы стандартных представлений.

Необычные, наполненные легким ироничным флером, 3 композиции в форме фотоколлажа, инсталляций и видеоарта представили художники из Бухары – С.Бабаев, Б.Эгамов, Ш.Ганиев. Интересное решение темы предпринято в фотоколлаже З.Музаффаровой «Обман зрения, представляющим две стоящие фигуры мужчины и коровы, тени которых давали неожиданное отражение. У мужчины за спиной – вырастала тень коровы, а у коровы – наоборот - за спиной появилась тень от мужской фигуры.

Не менее иносказательны работы художников У.Холмурадова в виде 4 пирамидальных конструкций, ассоциативно передающих вымя коровы, Н.Шарафходжаевой в виде 2-х метрового в диаметре глобуса, континенты которого передают стилизованный абрис коровы. Стремление с максимальной металогичности текста привел Д.Разикова к созданию абстрактной инсталляции «Сухое молоко». Отход от автологических примеров в работе Н.Расулов выразился в огромной деревянной конструкции, передающих схематическое изображение головы коровы с включением в инсталляционную канву композиции видеоарта с изображением ритмично облизывающего губы мужчины.

Обретение Узбекистаном независимости позволили расширить представления национальных художников о границах искусства, дало возможность осваивать новые принципы и формы, характерные для современного мирового искусства. Этот подход учитывает как современные тенденции в сфере актуального искусства, так и направления, затрагива-



В.Верещагин. Пленные. 1870 е гг.

ющие деятельность художников -модельеров, дизайнеров, мастеров ювелирной пластики и т.д.



В.Верещагин. Двери Тимура. 1871г.

Раздел 2. Идиоматика новой живописи: теоретический ракурс

В связи с обретением Узбекистаном государственной независимости актуализировался вопрос определения национальной самобытности искусства. К сожалению, искусствоведческая литература по вопросам развития национальной живописи в большей степени носит описательно-эмпирический характер. Картины художников рассматриваются с позиций их живописного мастерства или выражения определенных пластических или смысловых задач. Вне поля зрения остаются такие фундаментальные мировоззренческие аспекты как: а) формы проявления национальной идентичности в искусстве; б) роль классических европейских традиций и особенности постмодернистских тенденций в современной практике национального искусства в) проблемы эстетики гедонизма и утопии в живописи Узбекистана и другие проблемы теоретического характера. Рассмотрение этих аспектов позволяет дополнить характеристику новой узбекской живописи более широким теоретическим дискурсом.

Исходя из этих задач, в настоящем разделе включены материалы, в той или иной мере раскрывающие отмеченные выше вопросы в расширенном методологическом и историко-теоретическом контексте. .

Проблема утопии в искусстве Узбекистана XIX – XXI вв.

Когда в конце XX столетия стала кардинально меняться лексика национального искусства, актуализировался и вопрос терминологической дефиниций отечественного искусствоведения. Привычный набор искусствоведческих критериев и определений, весь инструментальный спектр совет-

ской художественной критики распался и уже был не в состоянии адекватно маркировать динамично развивавшиеся в искусстве постсоветских государств разнонаправленные тенденции.

В отечественном искусствоведческом лексиконе появляются новые дефиниции – как жанровые (дизайн, инсталляции, видео-арт, перформанс), так и понятийные, смыслообразующие (постмодернизм, идентичность, субкультура, парадигма, антропология, мейнстрим, герменевтика, концепция, идиоматика, гедонизм и др.), которые более точно и полно отражают суть протекающих в современном искусстве процессов.

Одним из таких понятий является “утопия”, своего рода терминологический индикатор, позволяющий более развернуто интерпретировать проблематику “художник – общество”. Причем экстраполируя термин “утопия” на процессы в искусстве нашего региона, следует, во-первых, учесть специфику восточной утопии, связанную с особенностями регионального социо-культурного контекста, во-вторых, дифференцировать само понятие утопии, имеющее ряд вариаций – социальной, эстетической и художественной, персональной и т. д. При этом изначально, де-факто, художник, как субъект эстетизации реальности, утопичен, и как ни парадоксально, он утопичен и когда создает антиутопическое по сути произведение, поскольку реальность им всегда приукрашивается благодаря атрибутам творчества и средствам выразительности. Пользуясь такими инструментами самовыражения, как звук, мелодия, текст, краски, кадры, пластика, мимика, художник выступает в противоречивой ипостаси, порой реализуя альтернативу утопии в формах самой утопии.

Учитывая, что сам коммунистический проект являлся глобальной социальной утопией XX в.; то проблема утопии в протосоветском (для нашего региона это конец XIX в. – 1920-е гг.) и соцреалистическом искусстве особо не акцентировалась. Когда в 1970 – 1980-е гг. волна российского андерграунда подвергла десакрализации ценности советского искусства и демонизация наследия соцреализма достигла апогея, утопичность и безысходность советского художественного проекта стали восприниматься как аксиома (Рубинштейн Л. 2007).

Более акцентировано проблема утопического в искусстве стала рассматриваться в постсоветский период. Открыто социальный контекст утопии искусства соцреализма был обозначен в книге известного российско-германского исследователя Б. Гройса “Искусство утопии” (2003 г.). Причем хронологически утопия стала охватывать и территорию русского авангарда, имея в виду его радикализм и романтический флёр. Так, по мысли Б. Гройса, соцреализм и авангард генетически близки – в обоих случаях зона утопии строго охраняется и любые вторжения художественного инакомыслия исключаются: “Практика авангарда в XX в. может быть описана как практика распространения табуирования на практику самого искусства” ([Обратная сторона утопии](#). 2008). В последующих публикациях и интервью Б. Гройс не раз обращался к теме трансформации социальных утопий в искусстве, подчеркивая при этом важность соотношения политики и искусства как актуального научного дискурса.

В начале 2000-х гг. сопоставление типологической общности русского авангарда и искусства соцреализма в части утопичности их мировоззренческих идеалов мы находим в практике международной выставочной деятельности. В 2003 г. в Салониках

(Греция) была организована выставка работ наиболее известных художников русского авангарда с симптоматичным названием “Искусство + Утопия”. Как отмечалось в аннотации, выставка была задумана с целью подчеркнуть тот факт, что движущей силой для художников русского авангарда было стремление изменить мир посредством революционных действий в искусстве, в чем кураторы выставки и видели проявление его утопичности. Собственно, эта же идея сакрального и неизбежного воздействия искусства на социальную жизнь, вера в его катарсическое мессианство были доминирующими и в идеологии советского искусства, ставшего основанием для упрека его в утопичности со стороны критиков соцреализма. В современной практике и теории искусства социальная утопия рассматривается как атрибут не только искусства соцреализма и его предшественника русского авангарда, но и в контексте современной постмодернистской парадигмы (Беспалова И.В. 2007). Причем, как показывает опыт культурных трансформаций XX в., наблюдается некая закономерная цикличность в превращении утопии в свою противоположность – антиутопию (Якушева Н.Б. 2001).

В европейской историографии XX века марксистское понятие утопии было наполнено новым смыслом. В трудах известного немецкого культуролога и философа Эрнста Блоха (18875-1977гг.) утопия рассматривается не как идеализация настоящего или несбыточные и прожекторские идеи будущем устройстве общества, а как «постоянное исследование скрытых возможностей мира, актуализация чего-то реально присутствующего, но еще не проявленного.. В конечном счете, утопия, по Блоху, оказывается тесно связана с, казалось бы, противоположной ей материальностью и проявляется в любом

творческом акте» (И.Болдырев. 2005).

Эта конструкция оппонировала марксистскому пониманию утопии как идеальной социальной конструкции и была заменена Э.Блохом позитивным пониманием концепции утопии. Немецкий философ стремился увидеть в любой картине мира переход и движение в будущее и рассматривал эту динамику как форму неудовлетворенности настоящим. Эта блоховская черта утопизма как мироощущения перекликались с филофией искусства немецкого экспрессионизма, пытавшегося зафиксировать все эти зыбкие изменения и «превратившего кризис и переход ...в предмет искусства» (И.Болдырев. 2005). В современной практике западного искусства эти идеи представляют собой красивую, но сугубо абтрагированную метафизическую конструкцию, не получившую воплощения в практике искусств конца XX века, где преобладающей все является эстетика анти-утопического порядка. Не произошло такой реабилитации утопии и в искусстве Узбекистана XX столетия, где достаточно отчетливо различаются формы традиционной утопии и ее открытого оппонента – анти-утопии.

Дихотомическая схема утопия – антиутопия имела место в искусстве туркестанских и узбекистанских художников середины XIX – начала XX в., хотя для искусства XX в. нашего региона более характерно чередование и смена одной формы утопии другой (Хакимов А. 2009а). Социальные утопии в искусстве российских художников Туркестана отражали взгляды царской политической и военной элиты, а также научно-творческой интеллигенции на перспективы переустройства Туркестанского культурного ландшафта, патерналистски оценивавших этот проект как прогрессивную модернизацию общественной жизни края. Вспомним хотя бы известную картину Н. Каразина “Строительство ирри-

гационных систем в Мирзачуле” (начало XX в.) (Антология живописи Узбекистана. 2009., илл. на стр. 42), в которой вышеупомянутая концепция модернизации раскрывается со всей живописно-пластической очевидностью. Картина Н. Каразина идеологически предвосхищает революционный пафос социалистического переустройства, которым заразились художники Узбекистана после 1930-х гг. и в этом смысле является предтечей социальных утопий в искусстве советского периода.

Предвестниками социальных утопий в известной мере можно назвать и художников Л. Бурэ, Р. Зоммера, С. Дудина, которые придерживались линии этнографического реализма, менее социально маркированного, но близкого к мифологизирующему реальность сознанию. Эта традиция была продолжена в 1920 – 1930-х гг. импрессионистической линией П. Бенькова и его последователей З. Ковалевской, Н. Кашиной. Таким образом, генезис утопии в национальном искусстве XX в. имеет генетические корни в российской художественной традиции конца XIX – начала XX в. На эту же задачу показа созидательной деятельности царского режима в крае и “...преимущества русского завоевания Туркестана, подчеркивание позитивного значения проникновения сюда европейской цивилизации...” была нацелена документальная киноэпопея о Туркестанском крае известного русского кинодеятеля А. Ханжонкова (Каримова Н. 2009., с.106).

Во второй половине XIX в. существовала и другая точка зрения художников на явления социальной жизни Туркестана, разрушающая изнутри идеализирующие схемы ее модернизации. Так, в конце XIX в. наиболее значимыми полотнами, передающими реальность Туркестана в ее жестком критическом освещении были картины В. Верещагина – своего рода визуальная соци-

ально-художественная антиутопия. Особой заостренностью социальных оценок отличаются его работы “Пленные” (1870 г.), “Двери Тимура” (1871 г.), “Опиумеды” и др. Однако со временем академическая живопись нигилистического характера теряет свою актуальность. Нигилизм его социальной концепции остался не доступным большинству других российских художников, работавших в это же время в Туркестане и создававших большей частью этнографические зарисовки. Тенденция социальной характеристики реальности, обозначенная В. Верещагиным, в искусстве начала XX в. уступает место гедонистической эстетике и идиллическим картинам. Это было отчасти связано с тем, что традиция экзотизации стала одним из симптомов такого восприятия восточного мира (Гоген, Матисс, Климт и др.), чему во многом содействовали авангардные тенденции европейского искусства – кубизм, футуризм и т.д., которые получали в Туркестане распространение благодаря творчеству ряда художников. Образы людей Туркестана составляют достаточно широкий спектр и хорошо представлены фотографиями в известном “Туркестанском альбоме”, изданном в 1987 г. – это водонос, продавцы, ремесленники, музыканты, чайханщики, представители местной аристократии, маскарабозы – местные скоморохи и т.д.

Сравнивая эти фотоснимки с живописными работами художников, можно заметить достаточно выразительный уровень эстетизации и некой идеализации этих образов и антуража. Это характерно для работ А. Исупова (“Восточное кафе”, 1914 г.), О. Татевосьяна (“Изгнание джина”, 1919 г., “Каллиграф сакральных надписей”, 1920 г., “Сбор тут”, 1921 г.), Н. Григорьева (“Печальная песня”, 1919 г.), А. Николаева (“Жених”, 1920-е гг., “Музыкант-бача”, “Весна”, “Водо-

нос. Ляби хауз. Бухара” – все 1924 г., “Учитель”, 1926 г.), А. Волкова (серия танцующих и музицирующих персонажей начала 1920-х гг., апофеозом которых является картина “Гранатовая чайхана” 1924 г., серия работ на тему караванов и др.). Каждый из упомянутых художников интерпретирует персонажи в своем индивидуальном пластическом стиле, но общая тенденция чрезмерной поэтизации, бытовой повседневности характерна для всех этих картин. Это в известном смысле – утопическая, идеализирующая местный ландшафт эстетическая концепция периода становления живописи Узбекистана.

Однако гедонистическая утопия 1920-х гг. вскоре уступает место новой разновидности социальной утопии в искусстве – соцреализму. Схема трансформации одной утопии в другую демонстрирует творчество уникального живописца А. Волкова. Его работы начала 1920-х гг. выполнены в кубистической манере – живопись сознательно идеализирует реальность, используя выразительность чувственной эстетики Востока. Ритм ярких цветовых пятен, линий, силуэтов создает ощущение медитативности и мистического, внесоциального пространства. Как писал А. Волков в одной из статей “...нужно...углубить все технические возможности, чтобы передать исключительную яркость, мощную цветистость, особую выразительность и особый уклад жизни Средней Азии” (Волков А. 1928).

Весь пафос его статьи был направлен на утверждение утопических идей автономии живописного пространства: “Нельзя забывать о самом главном – о самой живописи, которая ставит определенные художественно-технические задачи (Волков А. 1928). Но, учитывая время, в которое писалась статья, – а это 1928 г. (начавшийся процесс идеологизации искусства, превращения его в инструмент социального переустройства жизни), эта



А. Исупов. Восточное кафе. 1914

позиция вынужденно дополняется поправками: “Этим я не (по контексту здесь должна быть приставка не, но в рукописи она пропущена – А.Х.) хочу сказать, что содержание не нужно. Я только подчеркиваю, что хорошо задуманная по содержанию картина требует и хорошей обработки” (Волков А. 1928). Лишь в заключительной части своей статьи художник, следуя требованию времени, подчеркивает связь социальных процессов с творческими исканиями: “Техника и индустриализация в жизни и техника в искусстве крепко

связаны” (Волков А. 1928).

К концу 20-х – началу 1930-х гг. идеологический прессинг вынуждает художников расстаться с ориенталистской утопией. Если судить по картинам художников, то в конце 1920-х гг., а точнее – в 1927 – 1929 гг. – происходит фундаментальное изменение в интерпретации реальности, наступает смена приоритетов – художественное сознание следует за идеологическими установками. Пластические же свойства декоративной живописи еще сохранялись – реализм постигался медленно. Так, в работе У. Тансыкбаева “Портрет узбека” (1934 г.) традиции декоративной живописи 1910 – начала 1920-х гг. еще не совсем забыты, хотя социальные интонации здесь уже иные – достаточно активные, образ наполнен пафосом общественного созидания. Эта футурологическая утопия контрастирует с философией пассаизма в картинах В. Рождественского “Портрет узбека”, выполненной в реалистическом ключе в 1926 г. и сходной по названию и интонации с работой Н. Розанова “Узбек с чилимом” (1927 г.). В этих работах персонажи, трактованные в академической живописной манере, поглощены личными переживаниями и обращены в прошлое (внесоциальная пассаистическая утопия). Таким образом, за 10 лет в живописи Узбекистана произошла своеобразная метаморфоза утопий – от идеализации прошлого к идеализации будущего.

Работы художников 1929-х – начала 1930-х гг. отличает некая примитивность пластики, связанная с процессом сложной и драматической по своей сути адаптации живописных приемов к новым требованиям времени и идеологическим установкам властей. Это картины М. Курзина “В чайхане” (1929 г.), Н. Карахана “Девушки с кетменями” (1931 г.), “Поливальщик” (конец 1920-х гг.), “Сбор



О. Татевосьян. Изгнание джина. 1919

пшеницы” (1930 г.), У. Тансыкбаева “Сбор яблок” (конец 1920-х гг.), А. Волкова “Сбор хлопка”. Часть триптиха “Хлопок” (1930 – 1931 гг.) и др. В данном случае примечательно совмещение в одном коротком отрезке времени процесса распада прежних иллюзий мифотворчества на темы дремлющего гедонистического Востока и формирования новых социально-мифологизирующих схем. Природа этого явления, легко наблюдаемого, но, безусловно, не безболезненного для самих художников, определяет своего рода “осевое время” в искусстве региона всего XX в. (12).

Рождение же собственно искусства соцреализма в Узбекистане датируется 1933 – 1934 гг., когда мемориальный стиль предшествующего десятилетия окончательно уступает место новой модели пластической и смысловой интерпретации. Это демонстрируют картины А. Волкова “Стройка кирпичного завода” (1933 г.), У. Тансыкбаева “Автогенная сварка” (1930-е гг.), “Загрузка мартена” (1933 г.), М. Курзина “Бригада деревообделочников” и “Пожарная команда” (обе – 1934 г.) Именно из двух типов восприятия Востока (реальности вообще) – мемориального (гедонистическая утопия) и футурологического (социальная утопия) – сформировался весь последующий спектр пластического языка и жанров искусства Узбекистана. Футурологическая интерпретация, спровоцированная коммунистической идеологией и преобладавшая в искусстве 1930-х – 1960-х гг., получила в постсоветской литературе определение “утопического реализма”.

Исходная позитивная эстетика социальной утопии выражается в различных формах: от визуально очевидных, документально-протоколирующих (миф описания 1950 – 1960-х гг.) до отвлеченно абстрагирующих, нередко обнаруживаемых в пограничной зоне с мемориальными концепциями (конец 1980-



Н Григорьев. Печальная песня. 1919

х – 1990-е гг.). Наиболее известные имена, представляющие эти тенденции в национальном искусстве, – Р. Ахмедов, Н. Кузыбаев, М. Саидов, Т. Оганесов, З. Иногамов, а также модернизовавшие приемы реалистической пластики, но не изменившие ее идеологической сути, живописцы следующего поколения – Р. Чарьев, В. Бурмакин, Ю. Талдыкин, Ю. Мельников, Ю. Стрельников и др. Представители этого поколения развивают традиции социальной утопии 1930-х гг., но их картины отличаются от картин предыдущего периода меньшим пафосом, большим углублением в повседневную жизнь и поиском персонального самовыражения. В их работах нет той социальной заразительности и наивного задора, который характерен для картин художников 1930-х гг. – Н. Карахана, У. Тансыкбаева, В. Уфимцева, А. Волкова, А. Николаева, М. Курзина. Справедливости ради следует отметить, что в ряде гротескных работ М. Курзина конца 1920-х – начала 1930-х гг. можно увидеть элементы верещагинской антиутопии. Антиутопические элементы прослеживаются и в тонких по колориту картинах Е. Коровай, посвященных жизни бухарских евреев.



А.Волков. В чайхане. 1924

В целом же антиутопия В. Верещагина осталась не востребованной почти на всем протяжении развития искусства соцреализма в Узбекистане вплоть до конца 1980-х гг., когда традиции нигилистической живописи на волне перестроечной гласности получили своеобразное отражение в картинах узбекских художников. В них критически оценивалось советское историческое наследие, а заложенная в них негативная рефлексия на идеологические символы недавнего прошлого была решительной. Казалось, рушатся последние бастионы социальной утопии, наступает период прагматический, лишенный сентиментальности и лишней барочности стиля искусства нового времени. Однако последующее развитие живописи, особенно после обретения Узбекистаном независимости и снятия идеологического прессинга, свидетельствовало о неожиданной траектории проявления в ней утопии как инструмента художественности.

В искусстве 1990-х – начала 2000-х гг. преобладающей стала гедонистическая утопия, в которой поиск идеального места “у-топос” (которого нет. – А.Х.) воплощается в



А.Волков. На свадьбу. 1926

виртуозно-красивых персонажах и панорамах. Возможно, это была своеобразная реакция на засилье коммунистических идеологем. В этот типологический ряд следует включить не художников, а работы, отражающие их творческое сознание на искомый период времени (это картины И. Мухтарова, А. Нура, Г. Кадырова, Ш. Хакимова, Б. Джалалова, Дж. Умарбекова, Дж. Усманова, Х. Зияханова и др. 1990-х – 2000-х гг.), поскольку для многих из них характерна смена парадигм на протяжении короткого времени. Так, на рубеже 1980-х – 1990-х гг. показательные метаморфозы испытал целый ряд художников, оставивших в прошлом свои антиутопические эксперименты и перешедших в разряд живописцев гедонистической ориентации. Сегодня сторонники мемориальной линии (гедонистическая утопия) увлечены поиском новых пластических приемов автономного пластического значения.

Как пример современной антиутопической, но эстетически утонченной и изящной лексики, нами была проанализирована картина Т. Ахмедова “Ярмарка тщеславия”, созданная в рамках проекта “Тетрагон” в

2007 г. (Хакимов А. 2007). Здесь лишь упомянем, что художник выстраивает некую симбиозную форму антиутопии. В ней восточная и европейская традиции смешиваются в нерасчленном нравственном дискурсе, символически обозначающем цивилизационный апокалипсис и соответственно – конец уже самого искусства как утопической конструкции.

В разряд современных антиутопий включаются и артефакты актуального искусства с характерной восточно-постмодернистской интонацией. Причем в масштабах центральноазиатского региона философия антиутопии принимает большой размах и интенсивность. Наиболее радикальны антиутопические оценки казахстанских художников – Е. Мельдибекова и А. Менлибаевой, использующих в качестве метафорического материала этнокультурный номадический пласт. Антиутопия кыргызского актуалиста У. Джапарова менее агрессивна, но также достаточно выразительна. В Узбекистане – это отдельные работы А. Николаева, С. Тычины и др., более завуалировано антиутопия выражается в инсталляциях и видеоработах Ю. Усеинова и Дж. Усманова. Молодые узбекские актуалисты (Ш. Раджамов, С. Джаббаров, Д. Разиков, Н. Шарафходжаева и др.) не склонны педалировать свои социальные предпочтения, ограничиваясь поиском метафорических медитаций, хотя в их работах можно видеть достаточно акцентированные элементы десакрализации прежних ценностей. Антиутопия достаточно выразительно была представлена в фотоколлажах А. Салиджанова и диптихе “Цитата из И. Бродского, упомянутых выше в связи с проектом «Туркестанский римейк»

Новую типологию утопического сознания демонстрируют последние работы Б. Джалалова на космогоническую тему. В

них технократическая полихромная пластика и футурологический дизайн нацелены на своеобразную “реконструкцию будущего” – у-топоса – несуществующей реальности. Образцы такой сознательной футурологической утопии представлены в его последнем проекте “Восторг Безмолвного свидетеля”, состоящем из 4 разделов: 1. Союз Неба и Земли; 2. Легенда о Наврузе; 3. Тайна белой ночи; 4. Шамбала.

Проект демонстрировался на его персональной выставке в 2008 г. в Ташкенте. Конструирование утопической реальности завершается созданием актуальной, визуально-осязаемой художественной среды, обретающей формы антиутопии – реализованного топоса.

Итак, общая динамика проявления дихотомии “утопия – антиутопия” в живописи нашего региона достаточно сложна и в известном смысле противоречива. Схематически она может быть выражена следующим образом – от антиутопии В. Верещагина середины XIX в. до антиутопии конца перестроечного периода, от утопии Н. Каразина до социальных утопий искусства соцреализма, от гедонистических конструкций в живописи А. Исупова, А. Николаева, А. Волкова, О. Татевосьяна до поэтико-метафорической живописи художников Узбекистана 1990-х – 2000-х гг.

Но были и горизонтальные пересечения – в одно и то же время наблюдается сосуществование двух этих разнонаправленных полюсов художественного мировоззрения, что также составляет суть и особенность развития национального искусства. Причем в определенные периоды (с 1930 по 1960-е гг.) функционирования тотальной идеологической системы утопия в искусстве принимает массовый характер (преобладает социальная утопия). В последующие годы на первый план

выходит утопия индивидуального порядка (преимущественно эстетическая, культурологическая), адекватная процессу закономерной персонализации творческого процесса.

Гедонизм в современном искусстве

*Природа поставила человека под власть
двух суверенных владык: страдания и
радости.*

*Они указывают, что нам делать сегодня
и они определяют, что мы будем делать
завтра.*

Джереми Бентам, XIX в.

Причины, породившие новые мировоззренческие течения, кроются как в глобальных, так и региональных по масштабу исторических явлениях XX в. В калейдоскопе невероятного сочетания, противостояния и переплетения, большей частью трагических событий (мировые войны, глобальные кризисы в экономике, социально-политические потрясения, геноцид, терроризм и т. д.) эпохи следует искать гносеологические корни постмодернизма как доминирующего социального, философского и эстетического направления обществ западной демократии. Нигилизм, ирония, безысходность апокалипсического ощущения создали благоприятную почву для постмодернистской философии как формы саркастического либерализма, открывшего шлюзы последних этических ограничений, оставшихся от Заката Европы начала XX в.

Волна постмодернизма, как эманация или инвариант глобализма в интеллектуальной сфере, стирает границы между государствами, народами, национальными идентичностями, эстетическими бастионами высокого и массового искусства, нивелирует социальные различия, постулирует философию отсутствия опоры, в известной мере, реконструирует эстетику античной софистики. Постмо-

дернизм не демонстративно, а чаще априори, артикулирует возможности гедонистического мировосприятия в целом, проявляя к этой теме определенное безразличие и снисходительность. Гедонизм не входит в зону фундаментальных интересов постмодернистской философии, способной размолоть его в жерновах своего сарказма. И хотя в ряде публикаций о гедонизме он рассматривается как атрибут постмодернистской культуры (Емельянов А. 2006., с. 54–58), тем не менее, артефакты современного искусства Центральной Азии этого не подтверждают.

Философия рынка, как альтернатива постмодернизму, более заинтересованная и разборчивая в маркетинге, внимательно отнеслась к коммерческим ресурсам гедонистических устремлений и природных инстинктов человека, создав индустрию развлечений, приносящую баснословные прибыли. Гедонизм становится инструментом рынка и источником дохода. Именно это стимулировало развитие гедонистических аспектов современной культуры – бум развлекательных сериалов, безудержное развитие клиповой эстетики, разнообразные формы шоу-бизнеса, сонм призывных рекламных роликов – агрессивных символов гедонизма. Эти наиболее радикальные, физические формы гедонизма, по выражению английского философа Д. Бентама, “грубого гедонизма” (в отличие от “нежного, мягкого” или “этического” гедонизма), расцвели в недрах рыночной экономики западного мира. Они проявляются во все возрастающем желании человека тратить деньги на новые товары и услуги, а в сфере индустрии развлечений – на удовольствия как компенсацию за монотонный ритм жизни и работы. В конце XX в. эта идеология захватила одно из самых аскетичных мировых пространств – территорию постсоветских государств, где в разной



У. Тансыкбаев. Портрет узбека. 1934

степени интенсивности начался переход к философии рынка. Массовая культура стала основным поставщиком гедонистического товара.

Что касается “этического” гедонизма, или формы духовных, высоких эстетических наслаждений, то он находил свое выражение в элитарных видах искусства – классических жанрах искусства – балете, опере, симфонической музыке, театре, авторском кинематографе. В сфере пластических искусств на статус этического гедонизма претендовали выставки классического искусства древности и авангардных явлений начала XX столетия. При этом все советское искусство также позиционировало себя именно в ипостаси духовного или этического гедонизма. Идеология советского гедонизма резонировала с философией счастья Эпикура, в которой идёт речь о его достижении с помощью атараксии (освобождения от боли и беспокойства) не повышенным потреблением земных благ, а благодаря заострённому вниманию к истинно



Н. Карахан. Поливальщик. 1929

необходимым духовным потребностям, к числу которых Эпикур причислял дружбу (советский интернационализм и дружба является, по существу, репродукцией этих идей античности).

Во второй половине XX в. в Европе и США как некий протест против коммерциализации искусства и расширения зоны “грубого гедонизма” возникает движение нон-профитного (некоммерческого) постмодернистского искусства. В качестве альтернативного инструментария выступают такие формы актуального искусства, как видеоарт, инсталляции, перформансы, однако впоследствии эта благородная миссия нон-профитного искусства терпит фиаско – ныне произведения видеоарта являются коммерческой продукцией, закупаемой галереями, специализирующимися только на этом фрагменте постмодернистских идей. Та же коммерческая судьба постигла и инсталляции, которые вначале устанавливались как разовые акции. Сегодня в Германии и других



У. Тансыкбаев. Загрузка мартена. 1933

странах Европы создаются музеи современного искусства с закупленными за высокие цены инсталляционными композициями, в парках США установлены инсталляции с указанием цен на них, работы в жанре инсталляций И. Кабакова, начинавшего как протестный художник, ныне оцениваются в десятки и сотни тысяч долларов.

Таким образом, актуальное искусство также не избежало судьбы товарного рынка. Тем не менее, эта линия современного искусства наиболее успешно сохраняет известную независимость от вмешательства форм “грубого гедонизма”, в отличие от постмодернистской живописи, сохранившей, несмотря на смену философии, тягу к традициям коммерческой конъюнктуры. В разбогатевшей за последние 20 лет российской столице, претендующей сегодня на один из центров мировой торговли искусством, действует большое количество арт-галерей. Освещая выставку работ коммерчески успешного американского художника Дэвида Салля в одной из московских галерей, критик едко замечает, что “здесь так сильно пахнет



А. Волков. Стройка кирпичного завода. 1933

буржуазностью и гедонизмом, что этот сладкий запах передается и выставляемому искусству – большим, ярким картинам западных мэтров” (Ромер Ф. 2004). Характеризуя же статью в каталоге к этой выставке, тот же критик отмечает, что “она полна язвительных выпадов против социально озабоченных современных критиков, предпочитающих рациональные конструкции удовольствию от простого созерцания картины” (Ромер Ф. 2004). Таким образом, в самом постмодернистском пространстве сложилась невнятная ситуация и существуют весьма противоречивые взгляды на проблему гедонизма, расколовшие арт-сообщество на сторонников эстетики удовольствий и на приверженцев интеллектуального, нон-профитного искусства.

Своеобразна динамика проявления гедонистической эстетики в живописи Узбекистана. В конце XIX – начале XX в. культурную жизнь Туркестана проникает станковая живопись, кинематограф, театр и иные формы европейского искусства. На первых порах эта новая эстетика не затрагива-

ла глубоких слоев общества и была рассчитана в основном на российское население городов Туркестана. Но новая культура, несмотря на настороженное, а порой резко отрицательное отношение к ней местного духовенства, постепенно проникала и в среду местного мусульманского населения. Гедонистическая культура мусульманского населения Туркестана столкнулась с новыми формами культурного развлечения.

Приезжие художники, пораженные необычными картинами жизни и обычаев местного населения, сами открывали в себе новые грани и оттенки эмоций. Гедонизм станковый живописи начала XX в. с наибольшей полнотой появился в произведениях А. Николаева (Усто Мумина), посвященных изнеженным слегка экзальтированным персонажам “бача” – мальчиков для мужских удовольствий (“Весна”, “Дружба”, “Дутарист” и др.). В отличие от аристипповского типа гедонизма как физического удовлетворения, в работах Усто Мумина эстетизация чувств, акцентированная лирико-поэтическая тональность смягчают известную физиологичность фабулы, возникающую при более близком знакомстве с материалами по институту бачей.

Другой тип экзотизации восточных традиций и ритуалов демонстрируют интенсивные, живописно-сочные по колориту серии картин А. Волкова, написанные им в середине 1920-х гг. (“Танец”, 1924 г., “Слушают бедану”, 1926 г., “Дети музыканты”, 1926 г., “Три музыканта”, 1926 г.), навеянные эстетическим гедонизмом традиционной медитативной восточной музыки и пластики танцев.

Апофеозом гедонистического цикла работ А. Волкова является “Гранатовая чайхана” (1924 г.), в которой мистический гедонизм воплощается в виртуозной живо-

писной пластике и фантастической градации спектра красного цвета. Советский строй с жесткой антигедонистической идеологией атеизма, как ни странно, так же, как и исламский ригоризм, – противостоял философии физического наслаждения. Во-первых, это было связано с тем, что изначальная нацеленность религиозной и коммунистической доктрин на абсолютное подчинение индивида корпоративному сообществу рассматривала гедонизм как форму выражения свободы собственного Я. Этому ни коммунистическая, ни религиозная доктрина допустить не могли. Во-вторых, в известном смысле этический гедонизм советского образца смыкался с общепринятым понятием религиозного или дисциплинарного аскетизма, характерного для трех мировых религий – буддизма, христианства и ислама (Ларионова М.Г. 2003). Термин “аскетизм”, восходящий к греческому глаголу – искусно обрабатывать или упражняться, – изначально относился к методам тренировки атлетов, а затем в учениях античных стоиков принял значение нравственного самоусовершенствования или упражнения в добродетели. По существу, это была практика отрицания физических потребностей в пользу достижения духовного идеала или цели.

Такой целью являлся коммунизм – общество, в котором, по мысли идеологов этого учения, и воплотятся все гедонистические порывы человека – гармония материальных и духовных потребностей. Эта мифология не нова, она восходит своими корнями к идеям религиозных доктрин о блаженной райской земле, где люди будут свободны от несовершенства земной жизни, где обретут желанное счастье. Это соответствовало задачам советской идеологии, нашедшей яркое воплощение в искусстве соцреализма – аскетичного и нацеленного на духовные

идеалы. Начиная с 1930-х гг. в изобразительном искусстве Узбекистана наступает монополия соцреализма, длившаяся до середины 1980-х гг., когда политика перестройки слегка изменила характер стиля и содержания всего советского искусства, в том числе новые интенции появились в живописи Узбекистана. За весь этот почти 60-летний период в живописи Узбекистана гедонистические сюжеты практически не использовались. Более того, в 1970-гг., в связи с ужесточением идеологического прессинга брежневского времени, стиль искусства еще более аскетизируется, получив симптоматичное обозначение “суровый стиль”.

Во второй половине 1980-х гг. “социальная озабоченность” в творчестве ряда ведущих художников Узбекистана принимает совершенно противоположные, социально-протестные формы. В этой живописной традиции гедонистические мотивы не нашли своего отражения. Картина резко меняется в начале 1990-х гг., когда социальная проблематика уходит на второй план и в узбекской живописи доминирующей становится поэтико-метафорическая тенденция. Теперь наступает время гедонистической эстетики, которая становится центральной фабулой национального искусства Узбекистана 1990-х гг.

Такие метаморфозы испытали многие ведущие художники, Узбекистана 1990-х – начала 2000-х гг., в творчестве которых была ощутима приверженность к социально-индифферентной, лирико-романтической эстетике. Среди них мы упоминали Б. Джалалова, Ж. Умарбекова, А. Нура, Л. Ибрагимова, А. Икрамджанова, Ж. Усманова, М. Исанова, Ш. Хакимова, Х. Зияханова, Г. Кадырова Д. Рахманбекову и др. При всех оттенках интонационных и пластических отличий тенденция поиска гедонистических

интонаций своеобразно проявляется в работах С.Алибекова и З. Шариповой,

Гедонистический мотив присутствует в работах С.Алибекова в форме элегантно скрытой саркастической иронии. Эротическое начало, чувственные наслаждения эстетизируются в полотнах художника, но не обнаруживают в себе восторженно-возвышенного восприятия жизни. Идея наслаждения жизнью передается в самом наименовании, придуманном С. Алибековым с присущим ему литературным изяществом.

В творчестве художников постмодернистской ориентации гедонистические мотивы редки – их практически нет в инсталляционных проектах и видеоработах последних лет.

В целом динамика проявления гедонизма тесно связана общими историческими процессами. Как явление социокультурное, гедонизм сегодня охватывает широкий сегмент общественной и персональной жизни и находит отражение в искусстве. Гедонизм в искусстве Узбекистана XIX – XXI вв. имел достаточно четкую динамику и проявление. Он имел следующую траекторию – от небольшого всплеска этой тенденции в начале XX столетия в связи с интересом российских художников к восточной экзотике через десятилетия молчания в период искусства соцреализма к столь же яркому всплеску в конце XX – начале XXI в., вызванному ростом интереса к камерным сторонам национальной жизни и истории.

Постмодернизм и национальная идентичность: региональный контекст

Исторический опыт развития цивилизаций Центральной Азии показывает, что в регионе на протяжении многовекового развития была выработана своеобразная и уникальная модель единства многообразий.

Геостратегическое положение региона как перекрестка трансконтинентальных путей древнего и средневекового мира определило ее важную особенность – кросскультурный характер цивилизации центральноазиатского региона, формирование здесь симбиозных форм культурного развития. Регион издревле был местом пересечения традиций западных и восточных цивилизаций. Причем в доисламское время понятие Запад для среднеазиатского междуречья имело иное значение. Средняя Азия, именуемая сегодня Центральной, в тот период для культур и цивилизаций к востоку от нее, там, где располагалась Китайская стена, культурно-географически являлась Западом. Ситуация изменилась с приходом в регион в VIII веке ислама. С этого времени Средняя Азия входит в культурный мир ислама и прежние координаты меняются. Теперь регион представляет универсальную исламскую культуру Востока, ментально противопоставляемую христианскому Западу (А.Хакимов. 2007).

В условиях исторического взаимодействия в регионе оседлых (городских) и кочевых (скотоводческих) народов, значение ислама для них было разным. Ислам как городская религия в первую очередь распространился в среде оседлых народов региона – предков узбекского и таджикского народа, которые стали опорой ислама в регионе. Кочевые народы – предки казахов, киргизов – приняли ислам несколькими столетиями позже и в их культуре прежние верования и законы кочевой жизни сохраняли свою силу и часто брали верх над установлениями шариата. У туркмен это соотношение было более сбалансированным, но, в целом, кланово-номадическое сознание всегда стояло чаще выше религиозных правил. Этот фон во многом определял культурное восприятие мира народами региона. Центральноазиатская цивилизация вобрала в себя две состав-

ляющие - цивилизации кочевников и оседлых земледельцев, взаимно обогащавших друга друга и создавших важные цивилизационные основы исторического развития региона. Номадизм и урбанизм Центральной Азии – характерная особенность ее исторического развития, не приемлющая конфронтационно-составительных оценок (номадоцентризм или урбаноцентризм). Атеистическая концепция советского времени (1917-1990 гг.) кардинально изменила облик быта, культуры и искусства народов региона. Но как показала практика политической и культурной жизни независимых государств, прежние религиозные и этнокультурные традиции не были забыты, их значение стало весьма существенным фактором развития новых обществ, их идеологии и культурной ментальности. С обретением независимости закономерные и интенсивные усилия государств региона к исторической самоидентификации объясняются так называемым феноменом национального признания. Как писал в начале 1990-х годов Фрэнсис Фукуяма. «Национализм сейчас на подъеме в таких регионах, как Восточная Европа и Советский Союз, где народам долгое время отказывали в признании их национальной идентичности, но и в самых старых и надежных национальных государствах, мира национализм претерпевает изменения. Требование национального признания в Западной Европе одомашнено и согласуется с универсальным признанием...» (Фукуяма Ф. 2004).

В современной Центральной Азии искусство начинает занимать ведущее место в процессе утверждения национальной идентичности, поскольку оно является важным и эффективным маркером как самобытности местной культуры, так проникающих в регион форм западной эстетики. В то же время в самом европейском искусстве, потерявшем некогда интерес к локальной

эстетике, в 1980-е годы на волне противостоянии тотальному американизму, наблюдался своеобразный «возрат к идентичности». В статье «Искусство между идентичностью и гомогенностью», посвященной этой проблематике известный теоретик и критик современного искусства Бонито Олива писал следующее: «Проблема идентичности и гомогенности в искусстве – это в некоторой степени проблема обозначившегося в 60 – 70-е годы XX века противостояния между Америкой и Европой... И если 60 – 70-е годы проходят под знаком доминирования североамериканских моделей искусства, то в 80-е годы акценты в искусстве смещаются в сторону того, что может быть названо "возвратом к идентичности". Интересно то, что у некоторых европейских художников в 70-е гг. происходит обращение к тому, что утверждается как ценность в немецком романтизме (и развивается в романтической поэзии), а именно – к *genius loci* ("гению места"). В этот момент благодаря своему историческому прошлому Европа оказалась гораздо сильнее США – европейская память во много раз превышает память 300-летней Америки» (Акилле Бонито Олива, 2004.).

Тем не менее, говорить о неких национальных идентичностях в западном искусстве не приходится и возникают новые компромиссные формы сочетания глобального и локального. Как отмечалось в той же статье «Проблема идентичности не является проблемой территориального характера. Это не ответ некоего замкнутого сообщества на тренд глобализации. Искусство глобально по определению, и оно всегда стремится к универсальности.Художники отвечают глобализации не отстаиванием локальной природы своего творчества, а создают некий сплав того и другого – не *global vs. local*, а *glocal* Поэтому *glocal* – это экспортируе-

мый и отмеченный неким акцентом места язык» (Акилле Бонито Олива, 2004).

Понятие *glocal* стало формой компромисса между национальными рейтингами и международным экспертным признанием: «За пределами этого общества/нации существует также сфера международного художественного признания, идея универсальных художественных ценностей, на которых основывается художественный мир, то есть великие повествования истории искусства. Лучший пример тому Венецианская биеннале. Она следует логике национального представительства, но как международная институция она эту логику перекрывает (Буден Б 2010).

Примерно такой *glocal* можно наблюдать в творчестве художников региона, в начале 2000-х годов начавших проявлять интерес в западным постмодернистским трендам. Но конце XX в. большая часть художников региона еще была охвачена стремлением к акцентированию этнокультурного генезиса своей эстетики. Тогда бурный процесс роста национального самосознания вызвал интерес к собственной национальной истории, религии и поэтике традиционной культуры в отдельных молодых государствах региона и мы можем уверенно говорить о поисках «национальных идентичностей». В этой связи, нам представляется более точным говорить об интенциях к интеграции, а не о «региональной идентичности», которая имела место в историческом прошлом, и которая возможно появится в будущем, но едва ли близком (Хакимов А. 2009).

Сегодня одна из наиболее острых проблем современного и будущего развития культуры и искусства региона – выбор путей развития национальных культурных парадигм в XXI веке в условиях преобладания в каждой из республик того или иного пласта традиций – конфессиональных (Таджикистан, Узбекистана), этнокультурных и этнобытовых (Казах-



Ч.Осмонова. А. Сейталиев. Парниковый эффект. 2002

стан, Туркменистан, Киргизстан). Это оказывает существенное влияние на характер адаптации западных инноваций, неизбежно проникающих в современную художественную практику региона. В качестве ведущих ценностных ориентиров новой культурной политики во всех государствах региона был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей — эти две составляющие придали своеобразие современным эстетическим поискам в искусстве региона. Снятие железного занавеса позволило

напрямую соприкоснуться с творческим опытом и авангардными явлениями современного мирового искусства. Таким образом, мы наблюдаем картину, когда, с одной стороны, усилились модернистские тенденции в искусстве государств региона, с другой — стали очевидными апелляции к традиционным пластам эстетического сознания.

Имманентные трансформации в искусстве государств региона сопровождались и серьезными изменениями в отношении к искусству самого общества, его роли и места в изменяющемся культурном обиходе наций региона. В связи с усилением позиций исламской религии обострилась ранее не ощущавшаяся оппозиция «ислам и светское искусство». Новая этнокультурная среда потребителей искусства вызвала новые импульсы художественной культуры, появились новые критерии и отсчеты в творческом процессе. Авангард и традиционализм отразили противостояние представлений о предназначении искусства, сложившихся в общественном сознании. Наследие и современность порой стали представляться полярными, антагонистическими категориями, глобализация искусства как проявление анти-традиции воспринимается определенной частью населения как враждебная культурная интервенция.



У.Джапаров. Плывет кораблик. 2003



А.Менлибаева. Вагон. 1999

Культурные стратегии Центральной Азии — это основные мировоззренческие линии развития искусства региона. В условиях, когда нет диктата Москвы и идеологических догматов соцреализма, возникает проблема формирования новой художественной парадигмы. В то же время, культурная политика независимых государств отличается друг



Е.Мельдибеков. Брат мой – враг мой. 2001

от друга, что создает новый теоретический дискурс, в котором выявляются такие приоритетные факторы развития современного искусства во всех республиках как религиозный, этнокультурный и глобализационный. Между предпочтениями в отношении этих трех составляющих и формируется своеобразие национальных искусств в государствах региона.

Западная парадигма в современном искусстве региона представлена различными формами актуального искусства, претендующего на роль ретранслятора на Восток идей и принципов постмодернистской эстетики.

* * *

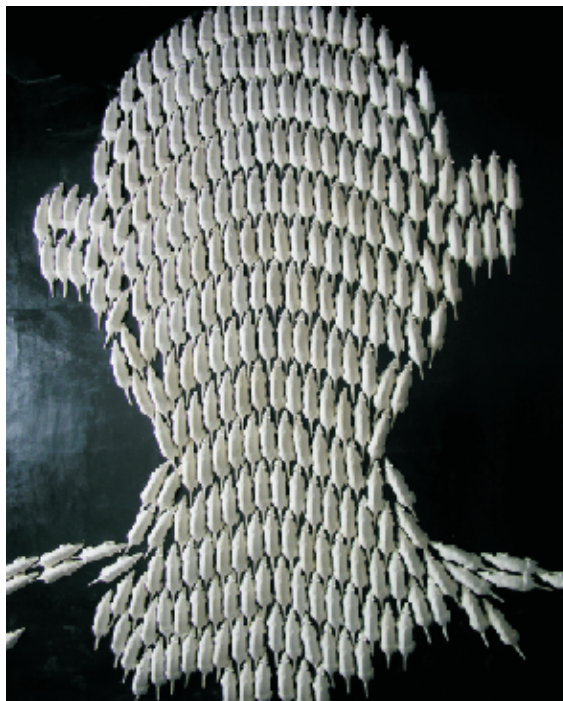
Расплывчатость самого понятия «постмодернизм», его плохо окаймляемая стилевая дефиниция позволяет включить в зону постмодернистских явлений практически любую современную культурфилософскую инновацию. Между тем, очевидно, что постмодернизм — это явление, преимущественно характерное для институций западного общества, с приоритетом нигилистического восприятия и обостренной антиутопической философией. Эти концептуальные архетипы постмодернизма составляют семантику современного искусства Запада и адекватны его социо-политической конструкции.

Нигилизм, правда, иного образца, был свойственен движению московского андерграунда конца 1980-х годов. Так, например, в период перестройки московский соц-арт, как проявление неофициального искусства, оказался параллельным западным моделям постмодерна, став его «самобытным стилистическим ответвлением». Хотя российский постмодернизм гегорафически и ментально ближе к европейскому аналогу, темнее менее и в его дефинициях существует много спорного и неясного: «...если период зарождения

постмодернизма на Западе более или менее определен концом 1950-х - началом 1960-х... то русский постмодернизм до сих пор остается открытым понятием. Чтобы не создавать терминологическую путаницу, мы будем пользоваться термином «постмодернизм», хотя везде, где он в дальнейшем будет появляться, его имеет смысл прочитывать как «так называемый постмодернизм» (Берг М. 2000).

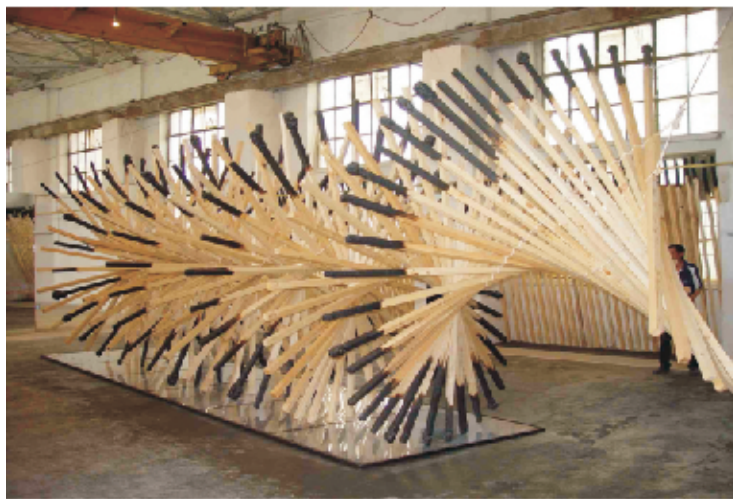
Постмодернизм как новомодное явление, естественно, не оставил равнодушным и художников Центральной Азии, практика инновационных проектов – инсталляции, концептуальные проекты, видеоарт, перформансы – с конца 1990-х годов становится привычной для региона, особенно в этом преуспели художники Казахстана и Кыргызстана. И хотя художники Узбекистана, тем более Таджикистана и Туркмении, приотстали от своих северных коллег, тем не менее, общий уровень интерпретации постмодернистских форм и жанров во всем регионе позволил говорить, на первый взгляд, о вторичности, определенной имитационности центральноазиатских экспериментов.

В то же время, это не совсем корректная оценка. Такое ощущение возникает не в силу отсталости профессионального или ментального уровня местных художников, а в силу существования онтологических различий в современной ситуации на Западе и на Востоке; художники лишь отражают эту неадекватность. Создается искусство, которое не хуже и не лучше, просто оно – другое. В этом контексте искусство Узбекистана, на самом деле, стоит несколько в стороне от общемировых или европейских художественных процессов. Здесь прослеживается своя специфика развития национального изобразительного искусства, связанная как с социополитическими факторами, так и собственно имманентными эстетическими причинами.



Ж.Усманов. Ангелы и крысы. 2006

Эти обстоятельства накладывают отпечаток на постмодернистские опыты, которые не стали у нас массовыми, но все больше привлекают к себе местные творческие силы. Для того, чтобы выявить определенные явления художественной практики, в том числе динамику взлетов, падений и кризисов, необходимо, очевидно, более внимательно



В.Усеинов. Константа. 2006

охарактеризовать терминологические дефиниции. Дело в том, что постмодернизм в качестве адаптирующегося в государствах Центральной Азии, в том числе в Узбекистане, инновационного феномена, воспринимается художниками и порой искусствоведами большей частью как некий ассортимент визуальных и инструментальных средств, более или менее удачная комбинация которых и создает успех концептуального проекта.

Однако очень важно понять, что постмодернизм, как упоминалось выше, – это не просто пластические рефлексии, но во многом социально-философский феномен, способный полноценно функционировать на определенной стадии развития демократических институций общества. Простая трансплантация приемов и инструментария западной модели еще не означает, скажем, того, что постмодернизм пустил корни в национальной художественной почве (Хакимов А. 2006б., с. 13). Примерно то же самое происходило с кубизмом или же с попытками внедрить здесь концепцию андерграунда в конце 1980-х годов, что обернулось банальным эпигонством и имитаторством, разговором на уровне стилистики, а не языка смыслов. Для полноценного существования таких концептуальных феноменов в азиатской среде (даже максимально европеизированной), субстанционально инициированных социальной антиутопией западного толка, необходима соответствующая атмосфера и условия вне поля художественных факторов. Итак, постмодернизм – не столько пространственная форма и не столько пластический инструментарий, а философия восприятия жизни. Некий набор определенных критериев оценки современности. Именно социально-протестный пафос постмодернизма, его философский нигилизм европейского образца стал фундаментальной основой для производ-

ных характеристик стилового уровня. Ирония и самоирония, гротеск, дискретность и сознательная хаотичность повествования, скептицизм и альтернативная пластическая форма как самоцель, стирание жанровых и видовых граней, толерантность, доведенная до эклектики, как символ стирания различий между элитарным и массовым сознанием, своим и чужим – все это находится в арсенале постмодернизма (который, впрочем, и на Западе еще не обрел завершенной формулы, поскольку продолжает функционировать в художественном процессе).

С этой точки зрения многие претензии наших актуальных художников на выражение постмодернистских идей становятся несостоятельными. Так, прекрасный живописец Ф.Ахмадалиев едва ли может быть отнесен к разряду постмодернистских художников на том основании, что он создал инсталляцию в виде сквозной юрты-аркады или сакральную, но очень невыразительную глиняную композицию с дервишем со свечой. Смысловой пласт этих работ лежит в сфере восточной притчи и ничего общего с новейшими концептуальными идеями постмодернизма не имеет. Кстати, многие его живописные работы по пластике и смыслу намного точнее отражают концептуальную жесткость постмодерна и роднее постмодернистскому миропониманию, нежели его формально привлекательные, но семантически малосостоятельные скульптурные инсталляции. Более того, живописная композиция «Женское ожидание» его сына, Фарруха Ахмадалиева, по сути заложенной в ней социальной философии – это явно постмодернистская попытка создания эстетической реальности. Инсталляции Дж.Усманова близки, если не синхронны постмодернистскому восприятию мира, хотя и обладают некоей ароматизирующей восточной спецификой. Своеобразные вариации

постмодернистской философии, без акцентирования ориенталистских элементов и атрибутики, обнаруживается в инсталляциях, виедороликах и полотнах Б.Исмаилова, Т.Ахмедова, С.Джаббарова, Д.Разикова. Они словно следуют утверждению одного из столпов концептуального искусства Д.Кошута утверждавшего, что «национализм в искусстве столь же неуместен, как и в любой другой сфере» (Кошут Дж. 1993).

В то же время они тонко ощущают баланс восточного формата и западных смысловых и пластических интонаций. Эта же особенность проявления постмодернистских идей в национальном искусстве характерна для живописи М.Карабаева, не проявляющего интереса к формам и технологиям актуального искусства. Причем хочется подчеркнуть, что схожесть или несхожесть концептуальным моделям западного толка не является критерием качественной оценки их работ. Осознанная или спонтанная не-этничность, также как и подчеркнутая приверженность восточной сакральности, придает этому сегменту современного узбекского искусства свою специфику, основанную на символике повествовательного текста. Такова специфика «восточного» постмодернизма, способных передать и национальную тональность, и актуальность нового восприятия мира, что во многом определяет особенности поиска идентичности в современном искусстве Узбекистана

Несмотря на различие техник именно эту группу художников Узбекистана по манере их философствования можно отнести к постмодернистскому направлению в его исконном, идейном смысле – в их работах ощутимо проповедуется антиутопия, иносказательный протест и философия скрытого нигилизма. При этом каждый из художников, безусловно, обладает собственной логикой и стилистикой

выражения.

Практика инновационных проектов – инсталляции, концептуальные проекты, видеоарт, перформансы – с конца 1990-х годов становится привычной для региона. В Казахстане и Киргизстане, где вековые традиции номадической культуры обусловили особое отношение к традиции – уважительное, но не догматическое. Именно в этих республиках начались первые в регионе и достаточно радикальные эксперименты по созданию инсталляций, перформансов, видеоарта, связанные с постмодернистской парадигмой западной культуры (Ахмедова Н. 2006). У киргизских художников-актуалистов (Ч.Осмонова, А.Сейталиев, У.Джапаров, Г.Трякин-Бухаров и др.) постмодернистская десакрализация советских ценностей проявляется в целом ряде работ. Тем не менее, антиутопическая интонация в них достаточно мягкая и неконфронтационная: «Несмотря на то, что события 11 сентября провоцируют определенную и, казалось бы, предсказуемую реакцию современных художников Киргизии, инструментом художника по-прежнему остается намек, а не жест, иронический взгляд, а не конфронтация, индивидуальность, а не социум, пародия вместо политики» (Джумалиев М. 2004).

У художников Казахстана более жесткая, провоцирующая, эпатажная лексика. В работах наиболее экспрессивных и радикальных казахских видеоартистов и в проектах участников группы «Кызыл трактор» и «Коксерек» преобладают архетипы номадической культуры. Однако их трактовка далека от героизации, персонажи и ритуалы традиционной культуры подвергаются иронической обструкции, пародированию. Гротесковость интонаций становится доминирующей в проектах этого постмодернистского крыла казахского современного искусства. Такой же

иронической трактовке подвергаются этими художниками и недавнее советское прошлое, которое является предметом их проектов. При этом в современном казахском искусстве сосуществуют две довольно полярные трактовки собственной истории – помимо упомянутой выше философии десакрализации национальной традиции, коллечественно солидной представлено изобразительное искусство, описывающее историю нации с пафосом и нескрываемой патетикой (Шаталова О. 2007).

Художники Узбекистана в первых попытках работы с формами актуального искусства, к которому обратились в самом начале 2000 годов, были далеки от жесткой идейной риторики и постмодернистских экспериментов казахских актуалистов. Отчасти это связано с ментальной приверженностью узбекских художников к неспешной адаптации новых идей. Возможно, этот историко-мировоззренческий дискурс объясняет приверженность живописцев Узбекистана к социально-индифферентной, гедонистической эстетике. С другой стороны, в искусстве Узбекистана последних лет можно отметить новую тенденцию – стремление художников к философской интерпретации социальной проблематики. Возникает ощущение, что поиск национальной идентичности переместился в зону, в которой прежняя арт-модель социально индифферентного мышления уступает место более концентрированной на жизненно важной проблематике художественно-философской точке зрения. Фотография все активнее вторгается в зону искусства Узбекистана, то, как инструмент для создания живописных работ или акций актуального искусства (видеоарт, инсталляция), то в формах самой фотоарта – исторических коллажей и композиций.

Общий уровень интерпретации постмо-

дернистских форм и жанров во всем регионе позволил говорить, на первый взгляд, о вторичности и определенной имитационности центральноазиатских экспериментов. В то же время, это не совсем корректная оценка. Такое ощущение возникает не в силу отсталости профессионального или ментального уровня местных художников, а в силу существования онтологических различий в современной ситуации на Западе и на Востоке; художники лишь отражают эту неадекватность. Создается искусство, которое не хуже и не лучше, просто оно – другое.

Заключение

В творчестве художников 1990-х годов, представляющих новую узбекскую живопись, происходят значительные метаморфозы, направленные на десоциализацию искусства и усиление метафорического стиля изложения. Фантасмагория, смешение мифо-эпических и фольклорно-сказочных образов, сюжетов, сакрально-культовых символов и знаков, включенных в новую пластическую канву, характеризуют развития национальной живописи 1990-х годов. В стилевых решениях осмысливается, а порой открыто цитируются принципы европейской живописи 20 века. Почерки и манера импрессионистов и фовистов, мастеров кубизма, сюрреализма, дадаизма, экспрессионизма, абстракционизма, а также отечественных художников того времени А.Николаева, А. Волкова, В.Уфимцева и др. словно оживают в различных вариантах в пластических экспериментах и творческих решениях художников новой волны.

Гедонистические тенденции новой живописи возвращают нас к рафинированной поэзии Востока и ее «эстетике тождества» (по Лотману). Однако, важная особенность творчества живописцев новой волны – ярко выраженная индивидуализация форм выражения. В этом - несхожесть художников-философов 1990-х с медитирующими мудрецами Востока, и, близость к европейской культурфилософской традиции. «Мудрец на Востоке тем и отличается от европейского философа, что не имеет собственной «системы мысли» и полностью прозрачен, сквозь него просвечивает жизнь народная и вселенская» (Малявин В.В. 1991.,с.55). Однако отличия от европейского культурного менталитета тоже весьма принципиальны. Новая генерация живописцев не столь агрессивна по отношению к предшествующей общекультурной традиции Востока. Художники не ниги-

листичны, внутренний инстинкт, во многом обязанный своим существованием длительной историко-религиозной и философско-этической традиции, оберегает их и от негативных социальных конструкций, и от резких трансформаций в построении новой эстетической реальности. В этом смысле новые живописцы далеки от Европы и очень восточоцентричны. Это наблюдение представляется весьма важным и в контексте ряда публикаций, содержащих характеристики художественного процесса в Узбекистане в 1980-90-х годов как феномена «европейского типа» или же разновидности «европеизма» (Чухович Б. 1998).

Разнообразие пластического наследия Узбекистана – от скульптуры и настенной живописи античности и прикладного искусства мусульманского средневековья – как это не парадоксально – сдерживает узбекских художников. Соблазн абсолютного отрицания своего прошлого даже у наиболее последовательных нигилистов остается нереализованным. Живописцы в 1990-е годы не предприняли никаких решительных акций – авангарда в искусстве не было. В масштабах центральноазиатского региона на фоне динамичных и раскованных казахских художников, демонстрировавших концептуальные инсталляции и авангардные живописные решения, узбекские живописцы-нигилисты выглядели скорее консерваторами. Их новаторство носило черты «типовой культуры» - оно эволюционно. В этой связи есть смысл вспомнить оценки этого явления в европейской культурфилософской литературе, отличающиеся негативным отношением к «давлению» традиций на современность: «Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию ...плоды его как бы громоздятся друг на друга, и массивная традиция подавляет свежее вдохновение,

...давление прошлого на настоящее должно прекратиться, и тогда наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительных воздействий старого. Именно второе случилось с европейской душой, в которой прорыв к будущему взял верх над неизлечимым восточным традиционализмом и пассаизмом» (Ортега-и-Гассет Х. 1991., с. 255). То есть при очевидном наличии художественной антитрадиции в современной узбекской живописи просматривается нестандартность ее формирования – приверженность к постепенным свершениям, эволюционность, философия медленных перемен.

Новая живопись 1990-х неоднородна. Одна группа, занятая поиском антитрадиции, вместе с тем не отказывает себе в дидактической интонации. Проявляясь в разной степени активности, она становится той незримой демаркационной линией, которая отделяет эту группу живописцев от художников, создающих свой некий ирреальный мир, где образы индифферентны, хотя и весьма привлекательны. Важными аспектами создаваемой живописцами новой волны художественной реальности являются История, Религия и Культура, приобретающие новые характеристики. Привлекательны пантеистические идеи, получившие своеобразные формы воплощения в философии и искусстве прошло. «В некоторых миниатюрах конца XIV-XV вв. обращает на себя внимание своеобразный прием изображения природы – скалы и холмы в форме гротескных профилей и полуфигур людей и животных. Подобная персонификация связана с восходящими к античности пантеистическим идеями об одушевлении природы, проявлении в ней божественной сущности. Особое распространение получили пантеистические идеи в суфизме, отвергавшем трансцендентность

божественной сущности и утверждавшем ее тождество с природой» (Галеркина О. 1976., с. 383). Пантеистические мотивы были востребованы живописцами новой волны, но интерпретировались в контексте, весьма далеком от сакральных идей прошлого (А.Нур, Ж. Усманов, Ф.Ахмадалиев).

В начале 2000-х годов в практику искусства Узбекистана стали проникать новые формы актуального искусства. При этом социально-индифферентная, наполненная лирико-романтическими интонациями живописная эстетика как доминирующая тенденция 1990-х годов к началу 2000-х годов испытывает определенное истощение творческих идей и пытается обрести более глубокий аллегорически-иносказательный характер. Иной, аналитический вектор интерпретации восточной философии и суфийской мистики демонстрируют работы двух ведущих живописцев Ж. Усманова и Файзуллы Ахмадалиева.

В живописи второй половины 2000-х годов стали проявляться новые концептуальные поиски и пластические решения – стремление художников к философской интерпретации социальной и персонологической проблематики. ослабление или даже отсутствие которой отмечалась в национальном искусстве середины 1990-х - начале 2000-х годов. Возникает обнадеживающее ощущение, что прежняя арт-модель социально индифферентного мышления под натиском внеэстетических факторов уступает свое место более концентрированной на жизненно важной проблематике художественно-философской точке зрения.

Это нашло выражение в картинах Б.Исмаилова, М.Карабаева, З.Шариповой, Д. Усманов, Т.Ахмедова, Фарруха Ахмадалиева, Д.Разикова, С.Джаббарова. Рациональные интонации этих художников семантически противостоят эстетике лирико-

метафорической и медитативной живописи, но в то же время также являются неотъемлемой частью процесса творческого обновления, которое характеризует феномен новой узбекской живописи.

Следует отметить, что новая узбекская живопись осуществила важные жанровые метаморфозы. В ней – практически в ней портретных изображений героев, отсутствует их индивидуальная характеристика, персонажи крайне обобщены и типизированы, по выражению М.Дюшана, «сведены к анонимности носителей униформы и обезличены на манер шахматных фигур» (Лейрис М.2005., с.125). Изменилась семантика натюрморта – картины, претендующие на этот жанр, не воспроизводят качества «мертвой натуры», а передают через эти визуальные образы метафорические идеи художников.

В 1990-е историческое сознание становится важным фактором формирования национальной идентичности искусства. В новой узбекской живописи нет исторической картины в ее традиционном понимании. В ней иное понимание истории, иные сюжеты и образы, представляющие исторический ландшафт нации. В отличие от миметической по характеру философии академической живописи, эстетика новой живописи трактует историю через тематику традиционной культуры и осуществляет это в стилистике близкой к фольклорной поэтике и гедонистической лирике Востока. Историческая фабула как таковая не привлекает живописцев новой волны. Представители ее национально-романтического крыла воспринимают историю как метафорический текст, наполненный ароматом восточной экзотики. Еще более индифферентны к исторической фабуле Востока художники, представляющие постмодернистский сегмент новой живописи. Их обращение к истории выражается в

мифопоэтической тематике с трудно определяемой этнокультурной или национальной характерностью. Для художников этого направления историческое сознание есть форма понимания прошлого в его неразрывной связи с настоящим, когда, по выражению крупнейшего немецкого философа Эрнста Блоха, будущее... оборачивается переодетым прошлым (И.Болдырев. 2005).

Такая «цепь времен» выражается в интерпретации исторических фабул и персонажей в контексте актуальных проблем и эмоциональных переживаний нашего современника. Подобный драматургический ход приводит к иносказательной поэтике, позволяющей художникам с помощью «исторических масок» раскрывать проблемы современного общества.

Библиография

И.Каримов. 2014. - И.Каримов. Новогоднее поздравление Президента Республики Узбекистан

<http://www.centrasia.ru/newsA.phpst=1420100760>

Акилле Бонито Олива. 2003.- Акилле Бонито Олива. "Искусство на исходе второго тысячелетия". М., изд-во "ХЖ", 2003

Акилле Бонито Олива. 2004. - Акилле Бонито Олива. Искусство между идентичностью и гомогенностью Художественный журнал 56 .№4 2004 г .

Акилова К. 2007. - Акилова К. Новое в современном искусстве: иллюзии и реальность//Sa'nat. №3. 2007.

Акилова К. 2012. - Акилова К. Лоскутные миры живописца Сейрана Куртджемия// Sanat.№1. 2012.

Акилова К. 2012а. - Акилова К. Фестиваль «Навкирон Узбекистон» в аспекте молодежной культуры Узбекистана// Sanat. №4. 2012.

Акмаль Нур. 2012. - Акмаль Нур. Влюбленный дервиш. <http://www.advantour.com/rus/uzbekistan/news/20121031-125>.

Антология живописи Узбекистана. 2009. - Антология живописи Узбекистана. Ташкент. 2009.

Ахмедова Н. 2001а. - Ахмедова Н. Художник в параболе времени и культуры// Sanat.№3. 2001.

Ахмедова Н. 2001. - Ахмедова Н.Грани художественной жизни. Выставки Академии художеств// Sanat.№4. 2001.

Ахмедова Н. 2004. - Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. Особенности формирования и развития. Ташкент. 2004.

Ахмедова Н. 2005. - Ахмедова Н. Может, пришло время войти в контекст мирового искусства?

2005г.<http://cultureuz.net/paint/ahmedova/ahmedova.html>

[dova.html](http://cultureuz.net/paint/ahmedova/ahmedova.html)

Ахмедова Н. 2006. - Ахмедова Н. Магия реальности// Sanat.№3.2006.

Ахмедова Н 2012. - Ахмедова.Н. Сад расходящихся тропок, или метафизика художественного созерцания// Каталог выставки «Каландар –Зеркало души» в ГМВ. М.2012

Ахмедова Н 2012а. - Ахмедова Н. Духовный максимализм и поэзия художественного созерцания//Ландшафт современного искусства Узбекистана. Ташкент. 2012.

Ахмедова Н 2012б. - Ахмедова Н. А кто был в Аркадии...?// Sanat.№2.2012.

Ахунов В 2001. - Ахунов В. Современная живопись Узбекистана: в поисках диалога //Sa'nat. №1. 2001.

Ахунов В. 2007. - Ахунов В. День сурка? // Художественный журнал 65-66. Июнь 2007. <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/akhunov/>.

Бабаев С. 2011. - Бабаев С. Загадка

Аристотеля//Sa'nat. №1. 2001.

Бахтин М.М. 1965. - Бахтин М.М. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». М., 1965

Берг М. 2000. - Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., Новое литературное обозрение. 2000. Электронный вариант книги. Адрес сайта в Интернете: <http://www.mberg.net/utreipis>.

Беспалова И.В. 2007. - Беспалова И.В. Традиция и утопия в художественной культуре постмодернизма : диссертация ... кандидата философских наук [Место защиты: Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т].- Нижний Новгород. 2007.

Бодриар Ж. 2000. - Бодриар Ж. Прозрачность зла. М. 2000.

Болдырев И 2005.- Болдырев И.Эрнст Блох об утопии и утопическом// «Космополис» . № 2. 2005.

Буден Б 2010. - Буден Б. Искусство после конца общества. Художественный журнал.

79/80. 2010. <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/buden/>

Волков А. 1928. - Волков А. ЦГА Узбекистана Фонд Р-394, Оп. 1., Дело 338, 18 лист. 1936.

Галеркина О. 1976. - Галеркина О. Элементы пантезима в мусульманской миниатюре (к постановке вопроса) // Советское искусствознание-75. М., 1976.

Голынкин-Вольфсон Д. 2010. - Голынкин-Вольфсон Д. От множества реальностей – к единому миру. 6-я Берлинская биеннале 2010. Художественный журнал 79/80. <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/golynko/>.

Джумалиев М. 2004. - Джумалиев М. Другое или другие? Современное искусство Киргизии// Художественный журнал 56.№4. 2004. <http://xz.gif.ru/numbers/56/20/>.

Емельянов А. 2006. - Емельянов А. Гедонизм как реальность и мифология современного общества // Символические парадигмы модернизации культурного пространства. Материалы Всероссийской научной конференции. 10-11 октября 2006 г. / НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2006.<http://brennoe-i-vechnoe.narod.ru/06-14.html>.

Зайнитдинова Д. 2005. - Зайнитдинова Д. Суфийская притча и актуальное искусство//Sanat. №2. 2005.

Искусство Узбекистана. 2001.- Искусство Узбекистана (1991 – 2001). (Под редакцией А.Хакимова). Ташкент. 2001.

Кабаков И., Гройс Б 2010. - Кабаков И.,

Гройс Б. Диалоги. Вологда. 2010.

Каримова Н 2009. - Каримова Н. Проникновение кинематографа в исламскую среду Туркестана в начале XX в. // Исламское искусство Узбекистана. Ташкент. 2009.

Квятковский А.П. 1966. - Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.

Кошут Дж. 1993. - Кошут Дж. Искусство после философии. 1993. цит.:

http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf

Курбанов С. 2009. – Курбанов С. Новые имена. Нигора Шарафходжаева//Sanat. №1. 2009.

Ларионова М.Г. 2003. - Ларионова М.Г. Дисциплинарный аскетизм как культурно-историческое явление. Образ рая: от мифа к утопии. Серия “Symposium”. Вып. 31. СПб., 2003.

Лейрис М. 2005. - Лейрис М. Промыслы и ремесла Марселя Дюшана//Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.

Ленинградские. 1991. - Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн.1. Разум, духовность, культура. Л.,1991.

Малявин В.В. 1991. - Малявин В.В. Мифология и традиция постмодернизма// Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1. Разум , духовность, культура. Л.,1991.

Мифы Запада. 2005.- Мифы Запада и мифы Востока// Sanat. №3. 2005.

Навкирон Узбекистон. 2002 . - Навкирон Узбекистон// Sanat . №3 2002.

Назарова С. 2015. – Назарова С. В мыслях о Небе и Земле// Sanat . №1.2015.

Новая выставка. 2001. - Новая выставка на новом экспозиционном пространстве//Sanat. №3. 2001.

Норматов Н. 2004. - Норматов Н. Поэтические метафоры Гафура

Кадырова// Sanat. №2. 2004.

Норматов Н. 2005. - Норматов Н. Путь к самопознанию// Sanat. №2. 2005.

Акилова К. 2006. - Акилова К. Вечные истины в интерпретации Гайрата Байматова// Sanat. №1. 2006.

[Обратная сторона утопии. 2008.- Обратная сторона утопии: Борис Гройс об искусстве, дизайне и демократии. http://artinvestment.ru/news/artnews/20081122_boris_groys.html](http://artinvestment.ru/news/artnews/20081122_boris_groys.html)

ARTinvestment.RU – 22.11.2008.

Ортега-и-Гассет Х. 1991. - Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.

Ромер Ф. 2004. - Ромер Ф. Живописный гедонизм // Еженедельный журнал. 2004.

Рубинштейн Л. 2007. - Рубинштейн Л. Уже ничего. <http://www.grani.ru/Politics/Russia/m.131397.html> от 17.12.2007.

Сизни кутар хали куп маъни. 1989.- Сизни кутар хали куп маъни // Совет Узбекистони санъати. №4. 1989.

Сколько художников. 2006. - Сколько художников – столько и мнений. Симпозиум в Алматы. 2006. <http://expertonline.kz/a8199/>.

Ташкентская Биеннале 2004. - Ташкентская Биеннале 2003 – итоги и перспективы// Sanat. №1. 2004.

Уралова Х. 2008. - Уралова Х. Жамол Усманов тарикаси: рангтасвир-инсталляция-видеоарт // Материалы конференции студентов МРДИ им. К.Бехзода «Эго 4. Современное искусство: от ремесла к философии». Ташкент. 2008.

Фукуяма Ф. 2004. - Ф.Фукуяма. Конец истории и последний человек. Электронный вариант книги. 2004. Адрес сайта в Интернете : http://polbu.ru/fucuyama_lastman/ch00_i.html.

Чибирева Н. 2010. - Чибирева Н. Другой "без паранджи". // Художественный журнал 75/76. 2010. <http://xz.gif.ru/numbers/75-76/bez-parangi/>.

Чухович Б. 1998. - Чухович Б. Культурный мир молодых художников Узбекистана 80-90-х годов. Опыт социологического исследования // Общественное мнение. №1. 1998.

Чухович Б., С.Горшенина. 2008. - Чухович Б., С.Горшенина. Средняя Азия как феномен чистого ориенталистского эксперимента. 2008. http://artsdt.ru/for_painters/slovo_iskusstvovedov/boris_chukhovich/

svetlana_gorshenina_srednjaja_azija_kak_fenomen_chistogo_orientalistikskogo_eksperiment/

Чухович Б. 2010. - Чухович Б. Авторское право в Центральной Азии. 2010. http://www.stills.kz/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=63&lang=ru.

Л. Шостко. 2000. - Л. Шостко. Штрихи к портрету Мурада Карабаева// Sanat. №3. 2000.

Хакимов А. 1988. - Хакимов А. Грани художественного процесса// Творчество. №10. 1988.

Хакимов А. 1989. - Хакимов А., Бадий жараян кирралари// Совет Узбекистони санъати. №4, 1989.

Хакимов А. 1995. - А.Хакимов. Руины империи – руины искусства? Метаморфозы в политике и трансформации в искусстве Узбекистана 1990-х. Международный конгресс АИКА на тему «Стратегия выживания – сейчас» (на англ. языке). Стокгольм. 1995.

Хакимов А. 1997. - А.Хакимов. Формы трансформации мусульманской культуры в 20 веке. Материалы международной конференции «Искусство Центральной Азии: своеобразие исторического развития». Ташкент. 1997.

Хакимов А. 1998. - А.Хакимов. Некоторые аспекты изучения живописи Узбекистана 20 века // Санъатшунослик масалалари. Илмий маколалар туплами. Ташкент. 1998.

Хакимов А. 1998а. А.Хакимов. Миф и реальность // Sanat. №1. 1998.

Хакимов А. 1999. - Хакимов А. Синие кони желтый павлин - идиоматика живописи 1990-х годов // Sanat. №1. 1999.

Хакимов А. 2000. - А.Хакимов. Вступительная статья о творчестве С.Алибекова// Книга-альбом С.Алибекова. Ташкент. 2000.

Хакимов А. 2003. - А.Хакимов. Узбекская траектория кубизма// Sanat. №3. 2003.

Хакимов А. 2005. А.Хакимов. Современная философия эстетических и пластических направлений в живописи Средней Азии. // Актуальные

- проблемы развития искусства в условиях глобализации современного мира. Алмааты. 2005.
- Хакимов А. 2006. - Хакимов А. Гармония скрытых смыслов // Sanat. №2. 2006.
- Хакимов А. 2006а. - Хакимов А. Долина откровений. Ташкент. 2006.
- Хакимов А. 2006б. - Хакимов А. Клип и видеоарт – артефакты массового и элитарного сознания // Клип и видеоарт: стратиграфия языка. Коллоквиум 2.. Доклады и стенограмма семинара. Ташкент. 2006
- Хакимов А. 2007. - Хакимов А. Похищение реальности как приближение к смыслу // Sanat. № 3. 2007.
- Хакимов А. 2007а. - Хакимов А. Коллоквиум III : историко-культурный, социальный и художественный контекст идентичности. // Искусство Узбекистана: динамика идентичности. Ташкент. 2007.
- Хакимов А. 2009. - Хакимов А. Искусство Центральной Азии сегодня: поиск неидентичности // Тезисы доклада на конференцию по проблемам региональной интеграции в культуре. Душанбе. 2009.
- Хакимов А. 2009а. - Хакимов А. Социальные утопии как художественная парадигма в искусстве Узбекистана 1920-30-х годов. // Социальная жизнь народов Центральной Азии в первой четверти XX века: традиции и инновации. Материалы Международной конференции (Ташкент, 12-13 сентября 2008 г.). Ташкент. 2009.
- Хакимов А. 2009б. - Хакимов. V Ташкентская биеннале: итоги и размышления // Sanat. №4. 2009.
- Хакимов А. 2010. - Хакимов А. Проблема утопии в искусстве Узбекистана XIX – XXI вв. (к изучению генезиса национальной живописи) // Sanat. № 1. 2010.
- Хакимов А. 2010а. - Хакимов А. О гедонизме в искусстве Центральной Азии. Часть I. Искусство древности и раннего средневековья // Sanat. №2. 2010.
- Хакимов А. 2010б. - Хакимов А. О гедонизме в искусстве Центральной Азии. Часть II. Гедонизм в исламском искусстве // Sanat. №3. 2010.
- Хакимов А. 2010в. - Хакимов А. Гедонизм в современном искусстве // Sanat. №4. 2010.
- Хакимов А. 2010г. - Хакимов А. Искусство Узбекистана: история и современность Ташкент. 2010.
- Хакимов А. 2011. - Хакимов А. Эстетика гедонизма: еда, тело, дух. Каталог выставки в рамках VI Международной биеннале современного искусства. Ташкент. 2011.
- Хакимов А. 2012. - Хакимов А. Корова Аристотеля и эстетика гедонизма. Проект ЭГО VII, IX, X. Ташкент. 2012.
- Хакимов А. 2012а. - Хакимов А. Генеалогия: древо памяти. Каталог. Ташкент. 2012.
- Хакимов А. 2013. - Хакимов А. Искусство Узбекистана нач. XXI века. Искусство нации. Москва. 2013.
- Хакимов А. 2013а. - Хакимов А. Культурные стратегии Центральной Азии в 21 веке: поиски идентичности // Доклад на Международной научной конференции, организованной в рамках ташкентской Международной Биеннале современного искусства. Ташкент. 2013.
- Хакимов А. 2014. - Хакимов А. Реализм и метафора в искусстве Узбекистана // «ЭГО XI, XII, XIII: XXI аср Ўзбекистон санъати». Ташкент. 2014.
- Хакимов А. 2014а. - Хакимов А. Актуальные проблемы современного изобразительного искусства Узбекистана. Научная конференция «Современное изобразительное искусства Узбекистана: традиции и инновации» в рамках Фестиваля Изобразительного искусства». АХ Республики Узбекистан. Ташкент. 2014.
- Хакимов А. 2015. – Хакимов А. Метаморфозы узбекской живописи // Sanat. №1. 2015.
- Хакимов А. 2015а. - Хакимов А. Историческое сознание и современная живопись Узбекистана. Научная конференция «Иску-

ства Узбекистана: традиции и инновации» в рамках Фестиваля Изобразительного искусства». АХ Республики Узбекистан. Ташкент. 2015.

Худайбергенова Н. 2008. - Худайбергенова Н. "5 + 1" – творчество молодых// Sanat. №3. 2008.

Sanat 01/07/2008 Выпуск №3 ? 137

Шаталова О. 2007. - Шаталова О. Время после надежд// Художественный журнал 65/66 июнь 2007. <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/shatalova/>

Шостко Л. 2000. - Шостко Л. Штрихи к портрету Мурада Карабаева// Sanat. №3. 2000. Шпенглер О 1963. -Шпенглер О. Закат Европы. М.1963.

Эшанова Г. 2008 - Эшанова Г.Суфийские мотивы в творчестве Фаизулы Ахмадалиева// Sanat. №1. 2008.

Якушева Н.Б. 2001. - Якушева Н.Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века. диссертация ... кандидата философских наук : 24.00.01.- Санкт-Петербург, 2001.

Kunst aus Usbekistan. 1998. - Kunst aus Usbekistan. Inspiration zwischen. Tradition und Moderne. Автор концепции и каталога выставки А.Хакимов. Берлин. 1998.